

FILOGÊNESE, ONTOGÊNESE E GÊNESE: CIÊNCIA, ARTE E OBRA

Filogênese, ontogênese e gênese: ciência, arte e obra

Caetano Waldrigues Galindo*

RESUMO

O texto procura resumir os problemas encontrados nas análises literárias propostas por alguns autores ligados a leituras cognitivas/darwinistas da literatura e, em seguida, discutir possibilidades não necessariamente contempladas ainda de exame formal do fato estético/literário segundo as possibilidades abertas por esse tipo de interdisciplinaridade.

Palavras-chave: *cognitivism, darwinism, literatura.*

ABSTRACT

The paper aims to verify the problems found in the literary analyses offered by some authors linked to a cognitive/darwinian point of view and, after this, to discuss possibilities that did not necessarily come to light yet in the literature concerned with a formalistic reading of the aesthetic/literary fact.

Keywords: *Cognitivism, Darwinism, Literature.*

Procurei por mim e não me vi: será que a ciência deu um passo maior que as pernas (na lida com a literatura)?

Era esse o título do texto que eu publiquei no número 14 da revista *Eutomia*, num dossiê que deu origem a tanto do que estamos discutindo neste novo dossiê e a tanto do que pautou as nossas discussões no encontro

* Universidade Federal do Paraná/CNPq

na Universidade Federal do Paraná de que ele decorre. Naquele momento eu apenas começava a tentar ler e entender certas discussões em torno desta estranha e sedutora interface “naturalista”, que tenta trazer para o debate literário a contribuição de áreas normalmente consideradas “estranhas” a essas investigações. Não posso dizer que hoje eu tenha uma leitura muito mais atualizada e tão mais aprofundada. Mas o interesse continuou, e as discussões derivadas do que acabaram sendo os dois dossiês da Eutomia e mais aquele encontro em Curitiba ainda me motivam a pensar certas coisas, e é nesse sentido que apresento este texto.

Como para muitas pessoas que tenham chegado a essas questões movidas por curiosidade pessoal (em oposição seja àquelas que representam elas mesmas o aporte das ferramentas da ciência dura para o estudo literário — ou seja, dos “migrantes” daquele campo para este — seja também às que porventura tenham recebido qualquer orientação prévia de colegas ou tutores acadêmicos), minha entrada acabou sendo o livro de 2009 de Brian Boyd, cativantemente intitulado *On the evolution of stories: evolution, cognition and fiction*. E foi da leitura deste texto central que surgiram não apenas o meu interesse mas também as minhas dúvidas, e muito especialmente, ao longo da leitura do livro todo, a dúvida que gerou aquele título e agora gera este, numa tentativa de resposta.

Pois o fato é que o livro de Boyd tem uma estrutura bipartida. Num primeiro momento, definitivamente necessário em 2009 nos Estados Unidos, e ainda mais necessário no Brasil em 2016 (como bem o prova o trabalho de “inserção” que este grupo vem tentando realizar), ele se dedica a expor as características básicas dessa interface com as ciências biológicas e psicológicas. E é nesse momento que sua retórica conquista o leitor que, como eu, vem de um background talvez já mais *misto* do que o que se podia desejar, seja por uma formação na área da linguística, seja (ambos os casos são “o meu caso”) por um interesse continuado pela vulgarização, que lhe permita alcançar os desenvolvimentos mais recentes de algumas das ditas *ciências duras*.

Essa primeira parte é cheia de pequenas epifanias, prenhe de argumentos incrivelmente fortes para que se defenda um embasamento biológico da arte. Sim, da *arte* como um todo.

E, veja-se bem, em nenhum momento ele estaria pensando que a arte (ou a literatura, pelo que nos interessa mais diretamente aqui) possa ser explicada como *fato* biológico. O que ele procura, de várias maneiras diferentes, é ancorar em características darwinianamente selecionáveis (e selecionadas), traços que depois pudemos desenvolver mais plenamente como elementos do desenvolvimento artístico. Encontrar a *base* biológica, e nesse sentido *humana*, da arte.

Diante da pergunta, portanto, de por que teria havido a preservação de um (retórico) “gene artístico”, o livro vai buscar diversos argumentos (não cabe repeti-los pontualmente) que podem apontar para leituras em que vemos a arte quase como um efeito colateral¹, além de outros que podem apontar para a “utilidade” da permanência da figura do artista e do fenômeno artístico como tais para a coesão dos grupos e a estrutura da “sociedade”. Isso tudo sem jamais perder de vista o enfoque evolucionário, biológico; sem jamais perder de vista uma retórica (é preciso reconhecê-la também como tal) que pretende buscar nesse tipo de dado certa inquestionabilidade e certa *objetividade*: não se trata de *interpretação* a partir de modelos sociológicos ou filosóficos criados *a posteriori*, mas sim de *leituras* (quase de *explicações* como diriam por exemplo os linguistas chomskyanos, em outro *front* do mesmo enfrentamento) de dados bem estabelecidos por uma das teorias mais brilhantes e mais bem testadas de toda a história da ciência humana: a seleção natural darwiniana.

E, de minha parte, devo dizer que os argumentos de Boyd nessa primeira parte de fato pareceram extremamente sedutores. Não apenas para o fato literário (ou o fato *narrativo*, mais especificamente), mas também para características gerais da elaboração estético-artística².

Mas tudo começa a tropeçar na segunda parte³.

Ali, ele pretende oferecer propostas (modelos?) de análise de texto literário. Ou seja, se num primeiro momento o interesse que sintetizava se voltava para o fenômeno artístico e, no nosso caso, para o fenômeno literário⁴, e se voltava a esses fenômenos como categorias, como características, como centros do *humano*, ele agora parecia ter sentido a necessidade de mostrar que as ferramentas derivadas daquela investigação poderiam servir também para a análise do *dado* artístico-literário.

É fácil compreender a aparente fragilidade da posição de Boyd (e dos proponentes do modelo que ele abraça) naquele hipotético *momento* iconizado pela fronteira entre a primeira e a segunda partes de seu livro. Afinal, tudo que tivesse sido apresentado até ali ainda podia ser lido não

1 E o curioso é que não só a “arte”, mas mesmo a linguagem e, segundo certas leituras, até a consciência podem em alguma medida ser explicadas, senão como “efeitos colaterais”, ao menos como espécie de epifenômenos, derivados de outros desenvolvimentos: *ghosts in the machine*.

2 Toda a seção dedicada a mecanismos de percepção e antecipação de padrões, e consequentemente, a mecanismos de gratificação da expectativa via surpresa cabe perfeitamente para uma análise de toda as artes do tempo (a música acima de todas) e, com mínimas modificações, explica também muito bem características centrais das artes visuais, e não apenas da arte figurativa realista.

3 Uma discussão mais detalhada está em GALINDO, 2014.

4 Como a produção subsequente de Boyd já demonstra, e como se podia perceber mesmo por uma derivação de certos argumentos mais cabíveis à análise musical no livro de 2009, a produção lírico-poética também estava em sua alça de mira.

como parte da “ciência” literária, mas como fruto de uma leitura biológica do mesmo objeto sobre o qual se debruçaram as análises e teorias estéticas e literárias tradicionais. É quase como se até aquele ponto ainda pudesse haver, não uma *interface* efetiva, mas apenas a apropriação de um novo objeto por parte do discurso “científico”, darwiniano. Boyd pode muito bem ter sentido que enquanto não demonstrasse a efetividade de seus instrumentos como ferramentas de análise *dentro* dos campos delimitados pela retórica-poética tradicional ainda não teria efetivado um contato que lhe parecia não apenas desejável, mas recomendável.

O problema, no entanto, é que as análises que esboça nesse segundo momento (Homero e Dr. Seuss) pouco fazem além de exemplificar certos dados que ele mesmo elencara na primeira parte do livro. Novamente não cabe aqui resenhar em detalhe essas análises, mas o fato é que elas podem muitíssimo bem ser vistas menos como “análises” *de facto* e mais como seleções algo tendenciosas de textos que de uma ou outra maneira ilustrassem, inclusive em termos de seleção de enredo e de imagens, os dados que mais facilmente corroborariam certas ideias algo circulares, portanto, a respeito da “funcionalidade” do fenômeno narrativo e mitopoético como elemento de coesão para os grupos humanos, por exemplo.

As análises de Boyd não parecem acenar com o mesmo grau de interesse que se pode facilmente encontrar em suas descrições conceituais.

Pode haver aí uma real limitação do método biológico que ele apresenta e esposa⁵. Afinal, na mesma medida em que a biologia evolucionária pode explicar a fisiologia, a funcionalidade e toda a linearidade da evolução, bem como as linhas de parentesco por trás da formação da ossatura do punho e das mãos de um *homo sapiens* moderno e pode, desta mesma maneira, atar a certas características recorrentes do repertório musical dos instrumentos de teclado certas outras características e limitações anatômicas (a extensão máxima da abertura entre dedo mínimo e polegar, por exemplo, ou a dependência da movimentação paralela dos dedos indicador e anular) que são indubitavelmente derivadas de todo esse processo e que também são satisfatória e plenamente descritíveis por eles, ela talvez tenha que se deter na hora de analisar efetivamente os méritos, deméritos, sutilezas e criatividade da interpretação deste ou daquele pianista/cravista/organista.

Eu posso eventualmente criar uma interessante argumentação que lembre que nossa tendência também neurológica de trabalhar com noções

5 E nem precisaria ser um “problema” essa limitação. Aliás, que se exponha de vez esta espécie de “caveat” em toda a argumentação presente aqui: de que ao arguir se esta, ou qualquer outra, teoria deu conta do dado concreto literário, forneceu novas ferramentas de análise (*stricto sensu*) e de interpretação, eu não pretendo definir que este passo seja definitivo para a validação desta, ou de qualquer outra, teoria; mas apenas verificar se o passo, aqui, se dá, se deu.

de “fundo” e “primeiro plano” encontrou eco na nossa disposição bimanual e na abertura mais acessível à mão de uma grande parte dos executantes⁶ quando da criação do dito baixo *Alberti* e, especialmente, quando do sucesso e da reprodução desse padrão de arpejos em todo o período clássico. Trata-se de um fenômeno musical, a princípio abstrato (que pode inclusive ser devidamente analisado via gratificação — ou não — de mecanismos de percepção de padrões etc...), que contudo realmente é visto sob nova luz quando lembramos que nossa configuração anatômica (definitivamente derivada de outras pressões) tem papel central para sua conformação e para sua existência⁷.

Mas será que há a possibilidade de dizer algo de iluminador e de *novo* sobre o uso de uma figura retórico-musical por compositores diferentes a partir dessas constatações estritamente anatômicas? Será que a anatomia carpal determina critérios de leitura que me permitam separar Glenn Gould de Wanda Landowska⁸? E seria necessário?

Neste momento pode restar a dúvida de que o próprio passo tentado na segunda parte do livro de Boyd tenha sido equivocado(?). Para mantermos os paralelos no mundo da linguagem, nem mesmo o mais empedernido chomskyano, por exemplo, pretende propor (até onde eu saiba) análises inovadoras dos sonetos shakespearianos. Há um reconhecimento da diferença entre se estudar a origem e a estrutura do fato linguístico e suas funções, seus usos e seus abusos sob forma ou pretexto estético⁹.

Curiosamente, é justo a análise dos sonetos shakespearianos o objeto do livro seguinte de Boyd, *Why lyrics last*.

Trata-se de um texto extremamente interessante, com análises pontuais, atiladas e acuradíssimas de alguns sonetos; análises, no entanto, que poderiam e poderão ser feitas e refeitas sem recurso a qualquer instrumental ou termo derivado de outro lugar que não a análise retórico-poética tradicional, desenvolvida desde a *Vita Nuova* de Dante Alighieri. Boyd é um excelente leitor de poesia, mas um excelente leitor formado segundo os

6 E cabe lembrar (para extrapolar o movimento biologizante e, no mesmo passo, relativizar a diferença da análise proposta por ele) que em fins do século XVIII, por exemplo, era necessário por motivos comerciais derivados de inúmeras transformações sociais, levar em consideração a abertura confortável dos dedos das *mulheres* executantes de grande parte da música de “salão”, cuja venda conferia grande parte da renda dos compositores...

7 E de novo vale lembrar que considerações de ordem econômica, histórica e social também poderiam e puderam gerar leituras interessantes, complementares, do mesmo fenômeno.

8 E que fique claro que me atenho neste momento a “intérpretes” como tentativa de centrar o debate na oposição fisiologia-estética. Se entrarmos na seara dos compositores, as questões neuro-psicológicas são, claro, ainda mais prementes, e teríamos mais dificuldade em isolar este elemento da discussão.

9 E, repito, nada há nisso de um eventual “desdouro” para esses linguistas: apenas o reconhecimento de campos, de fronteiras.

mesmos cânones tradicionais que nos formaram a todos.

Mas também não se pode subestimar o interesse da lente e de toda essa nova mirada sintetizada ali. O esforço, afinal, de encaixar os dados tradicionalmente considerados como fatos estéticos (gratuitos?) do fenômeno lírico em um modelo psicológico e neurocientífico mais sólido e ele mesmo mais encaixado em uma teoria geral da mente, da formação do indivíduo, da derivação do fenômeno linguístico e da criação do fato artístico não é nem de longe empresa desprovida de interesse. Por outro lado, é algo necessário lembrar que explicar rima, metro e ritmo (por exemplo) através de estudos cognitivos pode muito bem explicar satisfatoriamente por que esses elementos existem e subsistem na poesia, pode perfeitamente demonstrar de maneira sólida por que eles surgiram como dados isolados e como se mantiveram como integrados a um fenômeno maior, mas definitivamente não explica o sucesso particular deste ou daquele poema que empregue todos ou alguns desses elementos numa determinada síntese que engloba o dado semântico de maneira nova (ou tradicional) e relevante, bem sucedida. E o problema é que parece ser bastante simples argumentar que é precisamente essa concatenação de todos aqueles elementos formais com o dado semântico e a *condução* do dado semântico (justamente aquilo sobre que Dante mais detidamente se debruçava) que é o motivo final e mais definitivo *Why lyrics last*.

Nem mesmo um formalista convicto, nem mesmo um tradutor com cabeça de músico como eu teria a leviandade de afirmar o contrário. E o que fazer quando, mais uma vez, o modelo darwiniano parece tropeçar justamente ao se propor esse passo definitivo rumo à “análise” do dado literário pontual?

E veja-se que, nada curiosamente, é no maior clássico da ficção infantil norte-americana, no maior e mais fundamental dos poetas épicos e no mais canônico dos líricos que Boyd vai buscar seu *corpus*. Um *corpus* que, portanto, já vem previamente “chancelado”, poupando uma etapa normalmente confusa e traiçoeira do processo de análise crítica do texto literário.

O mesmo recurso serve para legitimar as investigações de Jonathan Gottschall, que em seu *The rape of Troy* (2008), que também carrega um subtítulo bem marcado: *evolution, violence and the world of Homer*, parece oferecer uma leitura nova da *Odisseia*, também sob um prisma darwiniano. No entanto, apesar de essa suposição em certa medida ser baseada na própria retórica do livro e inclusive no restante da produção de Gottschall (autor de *The storytelling animal: how stories make us human*, de 2012, outro livro central dessa tentativa de se vulgarizar a abordagem biologizante da narrativa), de fato o que se encontra no interessantíssimo volume sobre Homero é muito mais uma nova tentativa de se empregar o texto da *Odisseia* como

evidência que sustente um discurso previamente estabelecido, definido e já alicerçado em diversas outras amostras e em vários outros tipos de indícios. Homero entra aqui como demonstração do argumento da centralidade da ideia do rapto de mulheres de tribos vizinhas para reequilibrar o *pool* genético de um determinado grupo como definidor da belicosidade não apenas das civilizações indo-europeias, mas de todo o gênero humano, na medida em que ele evoluiu e se organizou em grupos mais ou menos isolados e, portanto, competidores entre si.

Poderia ser sociologia, economia, filosofia moral... é biologia. A apropriação da literatura por outros discursos científicos com a finalidade precípua de gerar “dado”, *documento* de análise, está longe de ser nova. E infelizmente não me parece que o livro de Gotschall, apesar de sua embalagem mais moderna, mais revolucionária, realize coisa fundamentalmente diferente. Que, claro esteja, fica longe de se ver desprovida de interesse. Que, nitidamente, pode ser também enriquecedora para os dois lados (o estudo de Homero e o estudo dos grupos humanos em sua história), mas que definitivamente ainda não é uma heurística literária, um protocolo de análise do texto ou do fenômeno literário por si sós.

Mais ainda, como em diversos outros tipos de *prismas*, este acaba também desenvolvendo sua versão da falácia do arqueiro, em que depois de se determinar um ponto-de-vista, uma hipótese explicativa, atribuem-se a essa hipótese *todos* os efeitos relevantes depreendidos daquele produto analisado: pinta-se o alvo em torno de uma flecha disparada a esmo. Será o retrato acurado dessa economia de rapto feminino o motivo central (ou mesmo *um* dos motivos centrais) para a permanência de Homero?

Ainda que exíguas, e ainda que passageiras, essas análises de dois textos centrais da empresa de divulgação do potencial literário da metodologia darwiniana retornam ao mesmo ponto: explicar a constituição, o surgimento e o desenvolvimento de um *quod* ainda deixa muito espaço livre antes da explicação de um *quomodo* qualquer. Num primeiro momento, portanto, pode simplesmente parecer sedutora a ideia de se argumentar que na mesma medida em que a arte pode até ser vista como *byproduct* do processo de desenvolvimento de uma mente analítica (apesar de posteriormente se configurar como meio de *feedback*, ou seja, de se reintroduzir no sistema como modo de reforço, manutenção e subsequente aprimoramento da mente), também o fazer artístico (o *gozo*, o *lusus*) possa ser ele próprio um subproduto do fenômeno arte.

A ideia de que poderíamos ter desenvolvido plenamente os mesmos mecanismos de reconhecimento de padrões e de diversão por meio da criação de expectativas e surpresas através apenas de engenhos lúdicos da esfera dos jogos, das brincadeiras, por exemplo, sem que o objeto artístico

como nós o concebemos fosse de fato necessário...

A ideia de que poderíamos ter desenvolvido todos os mecanismos de coesão, manutenção de um passado, organização de uma cosmogonia e de uma sociedade e também de vigilância externa (funções levantadas para a criação dos mitos), através unicamente de uma mitopoiese calcada na teogonia ou na permanente reelaboração de lendas, sem o elemento *artístico* que a partir da permanência dos textos homéricos começamos a cultivar quiçá até em detrimento de certo grau de eficiência no cumprimento dessas outras “funções”...

Ou seja, a ideia de que o objeto artístico fosse como o ato sexual individual. Livre, recodificado por regras móveis, consuetudinárias e consensuais, mas não redutível aos processos que não somente geraram sua existência, mas também explicam os motivos de derivarmos prazer (fisiológico e afetivo) daquele ato.

A diferença entre, de um lado, se explicar como e por que determinados meios (instrumentos) surgiram, e mesmo como e por que desenvolveram os potenciais que hoje podemos neles reconhecer (mesmo que seja possível criar uma lista idealmente exaustiva desses potenciais) e, de outro, examinar os feitos específicos realizados por um indivíduo (ou uma tradição anônima) e cristalizados na forma de uma realização, uma iteração, uma enunciação, repetível conforme as regras da arte, aceite-se, mas mesmo assim parte dos fenômenos melhor caracterizados como pertencentes ao menos em sua origem a um *hic et nunc* determinado...

E essa analogia pode encontrar ainda mais segurança (ao se aproximar desta maneira de terminologias linguísticas, por exemplo) no fato de que a linguística já vive com uma cisão entre as teorias que pretendem explicar a “linguagem”, o *quod*, e as leituras dos fenômenos do reino do discurso, do enunciado, dos atos de fala: leituras de certa forma de um *quomodo*.

Voltamos a carpos, falanges; voltamos unhas e Horowitz.

Voltamos a perguntar se a determinação de um metafórico “gene” narrativo pode iluminar alguma coisa da mecânica interna de *Madame Bovary*.

E se deveria.

Ou seja, voltando ao título deste texto, é como buscar na famosa ideia de Haeckel, de que a ontogênese recapitula a filogênese, e numa relativização, senão num questionamento dessa ideia ao menos para os fins a que nos propomos aqui, uma forma de separar duas linhas de desenvolvimento, isolando o que possa haver de valor heurístico dos instrumentos feitos para determinar certo tipo de “filogênese”, que aqui talvez fosse melhor chamar de “taxogênese”, a origem de uma categoria, de um tipo de fenômeno em sua coletividade e em sua especificidade coletiva, e ao mesmo tempo verificando

algo ingenuamente (com olhos de primeira vez) a possibilidade de que este potencial não se transfira automaticamente para uma análise “ontogenética” ou, neste nosso caso, como que uma “craimatogênese”, a origem de uma coisa, um objeto, um dado. Afinal, o que interessa em termos de análise final do produto artístico (fora da crítica genética propriamente dita) é inclusive menos a gênese que a poiese, totalmente individualizável, singularizável: da esfera, repito, da enunciação, do evento, do ato.

No entanto, como a repetida ênfase, aqui, na importância dos mecanismos de reconhecimento de padrões, de antecipação e surpresa, já podia fazer ver, eu pessoalmente acredito, sim, na possibilidade de alguma leitura do fato literário que parta, não do renomeamento de categorias da poética tradicional, mas sim deste mesmo embasamento psicológico-cognitivo, e e que derive um novo potencial heurístico para que se possam encontrar os motivos de base para a sensação de gratificação, de satisfação derivada da fruição do objeto literário (ou, num primeiro momento, dos objetos das artes do tempo, como dito acima). E o interessante, claro, é que análises formais desta natureza poderiam render o mesmo tipo de diálogo que as análises tradicionalmente feitas pela poética ou a narratologia já tiveram com leituras de “conteúdo”. Mas agora estaríamos falando de um diferencial *real*, análogo à distinção entre *comentário* e *explicação* no que se refira aos elementos formais concretos.

Salvo melhor juízo, não foi exatamente isso que se pôde encontrar nem mesmo em *Why lyrics last*, onde no entanto estivemos mais perto dessa análise. Porque examinar a estrutura de pés métricos de um soneto shakespeariano e anotar que os padrões de regularidade e inversão satisfazem mecanismos previamente registrados como fatos profundamente ancorados na formação da mente humana ainda não acrescenta à análise específica do poema este novo elemento formal. A bem da verdade, como bem sabe qualquer leitor de poesia elaborada segundo pautas e padrões que abram espaço para a variação medida e pensada, o interesse final dessas análises há de sempre estar na busca da imbricação entre tais “surpresas” formais e mecanismos por vezes mais diretos e por vezes infinitamente sutis de *sublinhar* ou destacar mesmo ironicamente momentos específicos do texto. Ou seja, o poeta não varia a estrutura dos pés estabelecida por seu contrato métrico original sem um propósito normalmente perceptível, definível e depreensível.

Novamente, falar não apenas de variação de estrutura métrica, mas sim de gratificação algo mais ou menos sofisticada, postergada ou polemizada de mecanismos de percepção de padrões de fundo cognitivo-evolutivo pode

não introduzir uma mudança copernicana na análise de poesia, mas essa leitura também não precisaria se reduzir a mera renomeação de instrumentos da poética clássica. Há, afinal, uma distinção qualitativa considerável entre falarmos de modelos estruturais realizados historicamente e individualmente e pensarmos nesses modelos como instanciações de procedimentos que no fundo serviram a definir e servem ainda a complexificar a nossa mais específica humanidade, desde que esses elementos fossem realmente introduzidos de maneira plena e, diga-se de uma vez, *nova*, além de produtiva.

Mais ainda, não seria difícil imaginar possíveis extensões dessa forma de análise aos domínios estritos da prosa literária, que poderiam se dar exatamente como no caso da estruturação de peças musicais de música dita clássica, rigorosa e unicamente formadas em torno de estruturas e modelos que podem eles mesmos ser considerados instanciações da lógica da gratificação dos mecanismos de expectativa de reconhecimento de padrões.

Arcos narrativos, simetrias, espelhamentos e desenvolvimentos: no campo da diegese.

Ritmo de fornecimento de informações, cadência de entrosamento do leitor com os fatos e dados da narrativa: no campo das teorias da recepção.

Simetrias estruturais: no campo da forma literária de maior escala.

Todas essas possibilidades, e obviamente muitas outras, poderiam incorporar à análise da prosa literária (ou do drama, ou da poesia narrativa, épica) elementos de uma certa “formalização”, no sentido que se dá ao termo nos estudos linguísticos, sem que se tornasse inevitável a escravização dos dados ao modelo prévio, na medida em que o modelo em questão seria derivado não de determinada escola de leitura do fato ou do fenômeno estético, e sim de critérios em alguma medida pré- ou extra-estéticos ou -literários.

Se um breve esforço de sugestão como esse parece gerar possibilidades não de todo desprovidas de potencial, resta ainda mais estranha a dificuldade de se obter uma efetiva análise do objeto literário, naqueles textos, a partir do instrumental darwiniano. E não só ali: a mera leitura do índice de uma obra de referência como *Literary darwinism* de Joseph Carroll (2012) aponta mais uma vez para a aparente ausência de um ímpeto de fato analítico nessa corrente de estudos. O mais curioso é que a tentativa de se estabelecer uma prosaística baseada nesse tipo de interface é ao menos tão antiga (vinte anos) quanto a publicação original de *Towards a 'natural' narratology*, de Monika Fludernik. Uma breve olhada por obras recentes como *Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative* (2013) ou mesmo *The living handbook of narratology* (online) mostra que, sim, a abordagem prevista ou preconizada por Fludernik tem também seus proponentes nos dias de hoje, de abordagens retóricas a análises mais estritas de usos de tempos verbais, por exemplo, ou da figura do narrador.

Mas duas dúvidas continuam.

Uma é por que se teria dado essa curiosa “omissão” por parte dos dois autores mais conhecidos como “linha de frente” da vulgarização e mesmo da defesa dessa abordagem interdisciplinar? Por que eles teriam ainda sentido maior necessidade (ou constatado apenas o maior potencial dessa proposta?) de centrar fogo no lado estritamente concernente à teoria da literatura no seu sentido menos prático, menos analítico e, mais ainda, por que parecem naufragar quando se aventuram por essas searas mais pontualmente analíticas?

Uma segunda questão tem a ver com o tipo de análise, de destrinchamento formal, que me parece ainda menos abordado, menos exposto, e que me parece também ser uma das potencialidades mais nítidas deste método interdisciplinar, que nos permitiria ancorar uma análise formal (digamos narratológica) em princípios não apenas pré-literários, como dito acima, mas na verdade comuns a qualquer manifestação artística. Se, como não canso de citar e de constatar, temos ainda que viver com a ideia de que, nas palavras de Pater, toda arte ainda aspira dolorosamente pela condição da música (a condição de perfeita integração entre forma e conteúdo) o que a aplicação de uma base cognitivista derivada de estudos e enraizada em propostas evolutivas poderia propiciar à análise formal do texto literário seria precisamente uma equiparação formal (ainda no sentido utilizado pelos linguistas) entre o estudo da estrutura literária e o estudo da forma musical.

Ao buscarmos efetivas “estruturas” desprovidas de preenchimento num primeiro momento de análise, estaríamos de certa forma alcançando para a literatura a possibilidade de diálogo com a outra grande arte do tempo, já que agora os instrumentos de análise seriam prévios e mais “profundos”, além de necessariamente comuns (por prévios) às duas artes.

Mas essas análises não serão, claro, desprovidas de riscos, e parte dessa discussão em torno da ideia de se buscar certa *consiliência* na análise do fenômeno artístico (ou pura e simplesmente do fato literário, como nos interessa aqui) tem que se haver precisamente com essas instabilidades. Pois se podemos estar vendo o surgimento de uma geração de pesquisadores suficientemente enfronhados em dois, três, quatro campos díspares da produção de conhecimento para dar efetiva vazão a essas análises mais que meramente “interdisciplinares” (e talvez esse *lag* entre a publicação de Fludernik e a enxurrada de textos mais recentes ateste justamente esse surgimento, e sua dificuldade), ainda temos que esperar algum tempo para que os frutos de suas análises possam ser adequadamente testados pelos

discursos que empregam, e pelos discursos, também, que os confrontam. Porque fora dessa possibilidade nos vemos mais uma vez diante de uma situação que os estudos literários já enfrentaram e ainda enfrentam das mais variadas maneiras no que se refere a tentativas de abordagens transmetodológicas: corremos o risco de ver a apropriação do dado estético ora posto “a serviço” da verificação, da estabilização ou da confirmação de qualquer outra heurística ou de qualquer outro protocolo, com toda a ingenuidade literária que costuma derivar-se dessas abordagens de “mãos brancas”; de outro lado, corremos o risco (obviamente menos perceptível enquanto tal, de nosso ponto-de-vista) da aspersão de terminologia e de pretensa metodologia “alheia” na análise literária, fruto daquela mesma ingenuidade (quando não de certa pretensão), agora ainda tinta de “inovação”.

Uma interessante exemplificação de alguns desses riscos pode vir justamente de uma tentativa de análise musical, desta vez por um matemático, Scott Rickard, em um vídeo de uma conferência TED que circulou bastante pela internet em 2012¹⁰. Partindo justamente de uma ideia que eu mesmo já mencionei aqui várias vezes, de que a música é centralmente baseada em processos de percepção e antecipação (e desvio) de regularidades, Rickard, a partir de sua experiência com o desenvolvimento de *pings* (que deveriam ser perfeitamente assimétricos¹¹) para uso em aparelhos de sonar, resolve extrapolar a ideia da assimetria e desenvolver uma peça musical composta de 88 notas (ou “alturas”, se quisermos ficar com o termo mais neutro, já que a princípio estamos saindo do domínio estético), em referência às 88 teclas da imensa maioria dos pianos, em que um algoritmo informático (dois, na verdade: um para os *tempos*) garantisse a *total* imprevisibilidade da sucessão de nota a nota. Ou seja, uma peça de “música” em que fosse rigorosamente impossível detectar qualquer padrão, qualquer regularidade e, portanto, impossível também estabelecer qualquer *irregularidade* como *desvio*, como *surpresa*.

Depois da exposição desse conceito, a conferência se encerra com uma execução, ao piano, da peça resultante deste processo integralmente automatizado, não *humano* e não *artístico* em sua composição.

O pianista nitidamente se esforça (até por estar aparentemente lendo a peça à primeira vista, ou no mínimo ter ainda pouca familiaridade com ela) por reforçar certo aspecto “robótico” das sonoridades: nenhum *rubato*, pouquíssima variação dinâmica etc... No entanto, qualquer ouvido minimamente treinado pela história *real* da música erudita do século XX não

10 <https://www.youtube.com/watch?v=RENk9PKO6AQ> [acessado em 25 de fevereiro de 2016]

11 Cf. a bela descrição da ecolocalização dos morcegos em Dawkins (2001)

terá grande dificuldade em admitir que a “peça” não é de todo desprovida de interesse!

Claro que se trata apenas de uma melodia, claro que ela ali não foi nem remotamente *interpretada* (a música, como o balé e à diferença do teatro, não tem existência válida quando *em estado de papel*), mas o fato é que não se trata, como era o único objetivo do experimento, que confirmaria (em tese) a centralidade de padrões e repetições para a fruição musical, da “música mais feia do mundo”. É fácil pensar em centenas de canções que, precisamente por fazerem uso automático e singelo de repetições e cadeias de padrões, seriam definitivamente mais “feias”.

Porque o exemplo em questão demonstra uma série de ignorâncias.

A começar da definição de dodecafonismo e do uso da expressão “emancipação da dissonância” (que pode até ter a ver com liberação de padrões prévios, mas apenas em sentido “vertical”, funcional, harmônico, ausente a não ser em germe de uma peça unicamente melódica) pelo palestrante. Pior, ele parece desconsiderar totalmente que as 88 notas de um piano, dentro dos quadros da tradição ocidental que determinam, para começo da conversa, a divisão da oitava (uma realidade físico-acústica) em 12 notas, compõem não uma matriz de itens independentes e não hierarquizados, mas sim sete oitavas e uma terça menor, se damos ao que aparentemente eram itemizações absolutas de frequências vibratórias os *valores* que elas costumam ter num sistema do qual seria muito mais complicado¹² nos livrarmos: ou seja, ele desconsidera que aos ouvidos de toda a sua plateia, criada *dentro* dos padrões da música clássica ocidental (conhecida e reconhecida em todo o mundo), por trás daquelas 88 aparentes realidades singulares há, por exemplo, oito notas LÁ (ou seja, em termos “naturais”, e dentro de convenções contemporâneas de afinação, oito alturas cuja frequência de vibração é um múltiplo de 27.5 ciclos por segundo). Mais ainda, apenas para usar a nota Lá como referência, pode-se dizer que mais de um terço daquelas 88 notas podem ser interpretadas como pertencentes a tríades simples de acordes de Lá (maior ou menor). E de repente há regularidade na mesma fonte do pretenso caos. Do pretenso ruído.

Ou *pode* haver, porque um elemento absolutamente esquecido nos comentários de Rickard (e impossível de ser “esquecido” mesmo que nunca tenha sido formal e discursivamente “conhecido” por todos os membros da audiência, já que se trata de derivação simples à exposição ao sistema tonal temperado ocidental...) é que em música simplesmente não existem absolutos. Todos os valores são relativos. Entre as 30 notas que podem, por

12 Mas também muito mais interessante, nos termos do experimento proposto.

exemplo, pertencer a acordes de Lá estão sete iterações da nota Mi (múltiplos de 41.2034 Hz), que serão lidas como quinto grau de uma escala de Lá se tocadas em “contexto” de Lá (logo depois de uma nota Lá, ou junto com um Lá e um Dó...), mas terão outros “valores” funcionais se aparecerem em outros contextos.

As notas musicais não são nem desprovidas de valor nem “semas” mais ou menos estáveis. Gerar poesia dadaísta a partir da seleção aleatória de vocábulos era (como já se sabia no Cabaret Voltaire em 1916) aproximar justamente da música a linguagem verbal, ao eliminar uma sintaxe motivada por semântica discursiva e criar uma grade de relações paratáticas que acabavam sendo lidas apenas em função de seu contexto imediato de inserção, de produção. Ignorar portanto a possibilidade de que a “imposição” de padrões por parte do ouvinte faça tanto (ou mais) parte da experiência da fruição musical quando a intencional *criação* desses padrões por parte do autor da peça, é pura e simplesmente jogar fora parcela relevantíssima e no fundo incontornável da história e da bagagem que, queiramos ou não, carregamos como máquinas não virgens de percepção musical.

Se a primeira máxima conversacional de Grice pode ser a da relevância, um certo traquejo com a experiência musical sempre faz pensar que ela poderia (ou talvez devesse) ser precedida por uma hipotética “máxima da sanidade” e, mais ainda, pela constatação de que essa máxima não é uma sobredeterminação que pauta necessariamente a produção (verbal ou musical), mas sim uma regra consuetudinária, tácita, que rege a “percepção” de cada evento/enunciado. Ou seja, o ouvinte sempre presume, antes de qualquer coisa, que a fala emitida pelo enunciadador *deve* fazer algum sentido, exatamente como o ouvinte sempre presume que os sons emitidos por alguém chancelado como “músico” em ambiente de concerto, por exemplo, *devem* ser dotados de certos (quaisquer) padrões e regularidades. E ele, ouvinte, vai tentar encontrá-los¹³.

Se acrescentamos a isso a mencionada ausência de “interpretação” e se supomos a devida inserção da peça em questão nas convenções de uma situação de “concerto”, eu gostaria muito de saber quais as opiniões dos mesmos membros da plateia diante de uma comparação entre aquela peça e certos trechos, por exemplo, da primeira Sonata para piano de Pierre Boulez, um dos compositores mais obcecados por estruturas e padrões internos desde os primeiros dias do dodecafonismo que, apesar da aparente opinião de Rickard, tinha quase nada a ver com aleatoriedade.

13 Pode ser muito bem essa (a exploração dessa máxima tácita) a base mais sólida sobre a qual se ergue não só a poesia Dada (que parecia na verdade estar a contra-pêlo dela) mas uma obra mais monumental como o *Finnegans Wake*.

O exemplo da “música mais feia do mundo”, apesar de ter gerado esse excursus talvez alentado demais e talvez algo técnico, me parece importante por ser marca algo definitiva dos problemas derivados da aplicação rígida de modelos advindos de interpretações cognitivas da fruição e da composição de produtos artísticos que são fruto de uma codificação (a música ocidental, ou a música, *stricto sensu*) que aparentemente se presta como poucas a essa análise. Ou seja, o antípoda do *problema de ausência* que podemos ter detectado em Boyd e Gottschall.

Rickard tinha os instrumentos mais afiados, embasados em noções quase inquestionáveis a respeito da centralidade dos padrões para a música; mas tinha também uma imensa ignorância da música real, da música efetiva produzida por seres humanos para seres humanos. E pouco interessa derivar de modelos neurológicos, psicológicos, matemáticos ferramentas de análise (ou, nesse caso, de proposição de alternativas criativas) que não sirvam para os seres humanos (inextricavelmente historicizados) de cuja análise partiu integralmente o modelo pretensamente “naturalista”. E isso pode parecer trivial tamanha sua centralidade: qualquer proposta “naturalizadora” de análise do fato artístico (ou de análise de qualquer fato) tem seu quê de *formalizadora* derivado, sim, das ciências tradicionalmente consideradas *duras* que vem conformando a produção de saber nesses campos, mas parte de quesitos ainda mais centralmente *humanos* do que os que embasam (rigorosamente) as tradicionais ciências humanas.

A formalização já corre este risco nos estudos linguísticos, onde alguns modelos semânticos de línguas naturais parecem servir melhor para situações “de laboratório” criadas apenas nos e pelos estudos semânticos. Forjar pretensas análises literárias no espírito da proposta de Rickard pode inclusive ter sido um dos motivos que afastaram autores como Boyd e Gottschall de propostas mais “analíticas”, mas cabe ainda pensar se não resta um imenso campo aberto para uma análise artística que consiga de fato encampar premissas biológicas (e veja-se que não seria necessário dizer “biologizantes”, visto que o movimento suposto aqui seria da biologia para a arte) de modo a gerar leituras formais (e não necessariamente formalizantes) da obra artística, e mais especificamente da obra literária, que tragam em si toda a novidade dessa abordagem multidisciplinar, sim, mas que fundamentalmente representem a possibilidade de se ancorar os resultados propostos em modelos suficientemente sólidos ainda antes de qualquer aplicação ao ramo da literatura, de modo a propiciar uma parcial (sempre) *explicação* estrutural de poemas e especialmente de narrativas, sem recurso às formas da poética (prosaística) tradicional, sem ignorar as especificidades histórico-contextuais e sociais da produção e da fruição do texto literário e sem buscar apenas se apoiar na literatura como maneira

de testar ou verificar a solidez de modelos cuja validade final é o objetivo último da análise.

Nem um modelo estritamente “filogenético” (o surgimento da arte, suas funções), nem um modelo pontualmente “ontogenético” (o surgimento do objeto artístico) e muito menos um modelo “genético” (no sentido da crítica filológica da criação), mas uma possibilidade de leitura do dado literário em sua especificidade formal ainda não revelada por outros meios, de outras maneiras.

Cabe?

REFERÊNCIAS

BERNAERTS, Lars, de GEEST, Dirk, HERMAN, Luc, VERVAECK, Bart (eds.). *Stories and minds: cognitive approaches to literary narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

BOYD, Brian. *On the origin of stories: cognition, evolution and fiction*. Cambridge, MA: Belknap Press, 2009.

_____. *Why lyrics last: evolution, cognition and Shakespeare's sonnets*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

CARROLL, Joseph. *Literary darwinism: evolution, human nature and literature*. Londres/Nova York: Routledge, 2004.

DARWIN, Charles. *On the origin of species by means of natural selection*. Londres: John Murray, 1859. (Disponível online em <http://darwin-online.org.uk/contents.html#origin>)

DAWKINS, Richard. *The blind watchmaker*. Nova York: Norton, 1986.

FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'natural' narratology*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.

GALINDO, Caetano W. Procurei por mim e não me vi: será que a ciência deu um passo maior que as pernas (na lida com a literatura)? *Eutomia*, Recife, v.1, n.14, p. 355-377, 2014.

GOTTSCHALL, Jonathan. *The rape of Troy: evolution, violence and the world of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. *The storytelling animal: how stories make us human*. Boston: Mariner Books, 2012.
The living handbook of narratology, disponível em <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>

Submetido em: 08/03/2016

Aceito em: 28/04/2016