

## O SER E O TEMPO DA POESIA

(Uma leitura de Vico)

“Há, pois, uma oposição fundamental, na história do espírito humano, entre o simbolismo, que apresenta um caráter de descontinuidade, e o conhecimento, marcado pela continuidade. O que resulta disso? Que as duas categorias, do significante e do significado, se constituíram simultânea e solidariamente como dois blocos complementares; mas que o conhecimento, o processo intelectual que permite identificar, uns em relação aos outros, certos aspectos do significante e certos aspectos do significado — e, mesmo, escolher, no conjunto do significante e no conjunto do significado, as partes que apresentam as melhores relações de conveniência mútua — só se pôs em marcha muito lentamente. Tudo se passou como se a humanidade tivesse adquirido de um só golpe um imenso domínio e seu plano detalhado, com a noção de sua relação recíproca, mas que tivesse passado milênios a aprender quais símbolos determinados do plano representavam os diferentes aspectos do domínio” (Lévi-Strauss — “Introduction à l'oeuvre de M. Mauss”).

Vico, falando do discurso cartesiano, julga-o tão sutil e resiado que, “se por acaso se rompe, deixando-se escapar alguma sentença, fica negado a quem o ouve entender qualquer parte do todo de que se arrazoa”.

O modo de escrever de Descartes, feito de razões estiradas ao extremo, apartaria de si aqueles traços de necessária redundância que tornam a Filosofia uma conversação humana, inervada pela experiência da Poesia e da História.

Para quem, dócil a esquemas hoje difusos, não vê, entre Descartes e Rousseau, senão o reiterar-se de um único modelo de saber (*parler/classer/échanger ...*), é instrutiva a leitura de Giambattista Vico, professor de Retórica na Universidade de Nápoles

nos fins do século XVII, e pensador solitário da *Scienza Nuova*, publicada em 1725 e reescrita até 1744.

O triunfo da *raison* é, para Vico, o triunfo da redução absoluta do sensível ao sentido. É o recorte da frase sem equívocos, cujo ponto de referência obrigatório será o *significado claro e distinto*. É, igualmente, a postulação de um critério de valor que estima os gêneros, mas desdenha o singular, e hierarquiza o saber em luminoso e cego, racional e sensível, lógico e empírico. E se os românticos inverteriam o sinal de valor a ser atribuído a cada membro da oposição, na verdade conservariam o esquema dual e o mudaraim em irracionalismo. A resposta de Vico, estranhamente omitida por alguns arqueólogos do saber atuais, foi mais pertinente e vigorosa. E pode ser transposta em termos de um pensamento estrutural.

A leitura da *Scienza Nuova* nos dá pistas para pensar que há uma diferença, uma distância qualitativa, mas não um salto gratuito, entre modos de dizer e pensar que unem institucionalmente significante e significado e modos de dizer e pensar que deixam aos estratos sensíveis do ser humano margens consideráveis de liberdade.

Vico sabia que a linguagem da lírica européia, de Petrarca a Tasso, e a música da ópera barroca não se produziram de acordo com os cálculos propostos por Descartes, duais, encerrados entre as categorias do verdadeiro e do falso.

Vico percebeu a alteridade do discurso histórico de Tácito e de Maquiavel, que procede combinando casos individuais e situações possíveis e infere tendências por meio de "topoi", sem obedecer a critérios de evidência absoluta nem a regras dedutivas fixadas desde e para sempre.

Vico intuiu a diferença que separa sociedades nas quais um grande número de ritos e brasões do poder (camada significante) se espalha no interior do sistema econômico da comunidade (significado), e sociedades em que se ajustam, de direito, os signos de domínio e os interesses do todo social. O que era, para ele, a diferença entre regimes aristocráticos e regimes republicanos.

Vico entendeu que o culto do ídolos, disperso em deuses, semideuses e heróis, não é a teologia bem regada da Escolástica nem o discurso dos teístas, classificador e "rationale".

Que ele haja escalonado no tempo esses conjuntos culturais, propondo a teoria das três idades sucessivas (divina, heróica, humana), é dado que o historicismo, de Herder a Michelet, já explorou com zelo indiscreto. Mais fecundo será ver, na teoria das recorrências (os *ricorsi*), uma porta aberta para conceber sistemas

como possíveis estruturais da História: modos realizados e realizáveis de figurar a relação entre natureza e sociedade.

Segundo Vico, o fato de terem os homens vivido, na alta Idade Média, um regime de produção e de linguagem semelhante ao da Grécia pré-homérica (regime que ele mesmo chama de feudal) provaria o fenômeno das atualizações de uma *storia ideale* eterna, mais inteligível que o respigamento de dados que a erudição seiscentista se pusera a acumular. No entanto, essa mesma erudição, a que Descartes aludira com desdém, é necessária, pois a História dá o repertório dos possíveis já realizados, e é a única fonte honesta daquelas informações que, à luz da ciência nova, se transformarão em paradigmas.

*Verum et factum convertuntur ou verum ipsum factum* (1) são palavras suas. Estrutura e evento aparecem míticamente converíveis, e a síntese de modelo e empiria não pode ser desfeita por arbítrio de métodos unilaterais. Vico é, rigorosamente, precursor do “tudo o que é real é racional” de Hegel.

Como se faria, hoje, uma leitura da *Scienza Nuova*? Repensando, por exemplo, em termos de semiologia da cultura, a tese de Croce segundo a qual Vico fundou a Estética moderna como filosofia primeira, isto é, como fenomenologia do saber imaginário, “fantástico”.

Os textos da *Scienza Nuova* e dos escritos menores são ricos de exemplos e axiomas (as “degnità”) que propõem a vigência de períodos da História nos quais teria prevalecido, ou poderá ainda prevalecer, uma ordenação mitopoética tanto da vida material quanto das esferas simbólicas da cultura. O que importa salientar é a recorrência *ideal e eterna* dessa possibilidade.

Na aula inaugural que o filósofo ministrou, em 18 de outubro de 1699, aos alunos da Universidade de Nápoles, define-se o modo de ser da atividade mitopética nos seguintes termos:

“Na verdade, aquele poder de modelar as imagens das coisas, que se chama *fantasia*, enquanto gera e cria novas formas, afirma por certo e confirma a divindade da origem. Foi ela que imaginou os deuses dos povos maiores e menores: ela imaginou os heróis: ela ora muda, ora compõe, ora separa as formas das coisas” (2).

(1) “A verdade e o fato convertem-se míticamente” ou “a verdade é o próprio fato” (*De Antiquissima Italorum Sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Liber primus, Caput I. A 1a. ed. é de 1710. Servi-me da edição cuidada por G. Gentile e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1914, pág. 131).

(2) “Vis vero illa rerum imagines conformandi quae dicitur phantasia, dum novas formas gignit et procreat, divinitatem profecto originis asserit, et confirmat. Haec finxit maiorum minorumque gentium Deos: haec finxit heroas: haec rerum formas modo vertit, modo componit, modo secernit”.

O pensamento fantástico que, no passado, fingiu ("finxit") os mitos, agora e sempre lida ("vertit", "componit", "secernit") com as imagens da realidade. Se o idealismo de Croce daí extraiu a lei da precedência do Mito e da Poesia em relação ao Logos, o formalismo de um Lévi-Strauss aí acharia boa matéria de reflexão sobre a aliança constante de pensamento selvagem e bricolage artística, distintos ambos do pensamento dedutivo, "civilizado".

Mas que são essas *rerum formae* que a fantasia muda, separa, compõe? São a camada irreal dos objetos enquanto fantasmas gerados na interioridade do sujeito? Não parece ser bem essa a resposta de Vico. Mais do que psicólogo intimista da criação mítica, ele é o seu antropólogo cultural e, num segundo tempo, o seu semiólogo. A produção dos fantasmas vincula-se à experiência social por meio da memória:

"Entre os Latinos chama-se memória a faculdade que guarda as percepções recebidas pelos sentidos, e reminiscência a que as dá à luz. Mas memória significava também a faculdade pela qual conformamos as imagens, e que os Gregos chamaram "fantasia", e nós, "imaginativa": pois o que nós comumente dizemos "imaginar" dizem os Latinos "memorare". Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que recordamos, nem recordamos senão o que pelos sentidos percebemos? De certo, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas" (3).

A "força capaz de modelar imagens" é tanto a fantasia que produz mitos (1º texto) quanto a prática modeladora do poeta (2.º texto). E uma e outra se articulam com experiências retidas pela memória.

\* \* \*

A *Scienza Nuova* organiza em dois níveis seus princípios de base. No nível temporal, dispõe a História em três momentos sucessivos e recorrentes: era dos deuses, dos heróis, dos homens. No nível estrutural, dispõe cada momento em um sistema inter-

---

(3) "Memoria" Latinis quae per sensus percepta condit, quae "reminiscentia", dum promit, appellatur. Sed et facultatem, qua imagines conformamus, et "phantasia" Graecis, et nobis "imaginativa" dicta est, significabat: nam quod nos vulgo "imaginare", Latini "memorare" dicunt. An quia fingere nobis non possumus nisi quae meminimus, nec meminimus nisi quae per sensus percipiamus? Certe nulli pictores, qui aliud plantae aut animantis genus, quod natura non tulerit, pinxerunt unquam: nam isti hyppogryphes et centauri sunt vera naturae falso mixta" (*De Antiquissima*, cit., VII, 2).

namente coeso no qual se integram os diversos subsistemas simbólicos e normativos da vida social: mitologia, poesia, moral, direito, política... .

O método da descoberta inclui o estudo das fábulas, das metáforas (“picciole favolette”), das etimologias; em suma, da linguagem de cada instituição, a começar pelas arcaicas, cujos documentos são fornecidos ora pelos textos sagrados e poéticos da Antiguidade (a *Ilíada*, a *Teogonia*, o *Livro do Gênesis*), ora, em virtude dos *ricorsi*, por textos da Idade Média (lendas, histórias de santos, regras de cavalaria, a *Divina Comédia*...).

O exame da palavra (*filologia*) é o princípio metódico e explícito que rege a obra toda e prepara o amor à sabedoria (*filosofia*). Por sua vez, a Filosofia assume a Filologia no momento crucial da interpretação. *Verum et factum convertuntur*.

Pouco esmiuçando a fase mais arcana, divina, entranhada no silêncio do inconsciente (a idade das “línguas mudas”), Vico entraga-se com fervor à decifração dos documentos das idades heróicas e civis, assim caracterizadas e distinguidas:

IDADE	DIVINA	HERÓICA	HUMANA
NATUREZA	crua, ferina: gigantes, homens-bestas	severa, poética	racional, inteligente, modesta, benigna
PSICOLOGIA	sentidos	memória, fantasia	razão
RELIGIÃO	selvagem, idolátrica	olímpica: deuses, semideuses, heróis	providencial: Deus único
COSTUMES	temerosos, pios	severos, coléricos susceptíveis	oficiosos
DIREITO	sagrado	cavaleiresco	convencionado
REGIME	teocrático: rei-sacerdote	aristocrático: senhores feudais	popular: republicano e/ou monárquico
JURIS- PRUDÊNCIA	mística: auspícios, oráculos	aristocrática: valor dos “auctores”	legal
LINGUAGEM	mimética: “por atos e gestos”, “quase toda muda” “pouquíssimo articulada”	analógica: “universais fantásticos”, “tanto articulada qto. muda”	racional: “universais lógicos”, “quase toda articulada pouquíssimo muda”
ESCRITA	hieróglifos	“sémata” de Homero; “imprese” da Idade Média	signos convencionais: letras, números.

O saber heróico foi, é e será sempre afetado pelas relações estreitas com o natural, o corpóreo:

"e fazem de toda a Natureza um vasto corpo animado que sente paixões e afetos" (4).

O filósofo atribui à mente heróica (pré-homérica, feudal...) uma vizinhança da linguagem com os referentes naturais não mediada por uma rede de significados convencionados. A conaturalidade, que nos tempos mitopoéticos se instaura entre palavra e cosmos, configura-se em interjeições, onomatopéias, metáforas, metonímias e fábulas animistas que guardam, porém, uma sua lógica peculiar, o seu jogo de transformações internas, ditadas por aquele "capacidade de moldar as formas das coisas" admitida desde os primeiros escritos e explorada, sem cessar, até a última redação da *Scienza Nuova*.

Vico nos faz pensar em *graus de convencionalidade do signo*. A relação *significante/significado/referente* é menos convencional, logo mais naturalizável, no sistema heróico, aquele em que se produzem os universais fantásticos, as fábulas e os metros poético-musicais.

A mesma relação *som/idéia/objeto* passa por um processo de ajustes e adequações à medida que se vão consolidando as praxes semânticas do sistema social. À medida que se estabilizam as normas de comunicação, a cada significante deve responder um significado; e a cada significado, um objeto do conhecimento. É o processo pelo qual se produzem os universais abstratos, ou gêneros lógicos, que integram o saber das idades racionais: Vico pensa na Atenas de Péricles, na Roma de Augusto, na Renascença clássica persistente em Galileu, em Descartes, em Leibniz. O grau-limite do arbítrio se encontraria nas fórmulas algébricas, exemplos cabais de construção mental.

Mas sistemas de significar diversos coexistem na história ideal eterna, mesmo porque "é preciso supor que haja na natureza das coisas humanas uma língua mental comum a todas as nações, a qual uniformemente entenda a substância das coisas factíveis na vida humana em sociedade" (5).

Coetâneo da frondosa lírica italiana e espanhola da sua Nápoles barroca, imerso na sonoridade "sensuosa" da ópera seiscentista, católico praticante de uma liturgia toda ritos e cantos e cores como a da Igreja romana sob o império da Contra-Reforma, Vico sabia e sentia que a relação *assimétrica* entre o sensível e o con-

(4) *La Scienza Nuova Seconda giusta l'edizione del 1744*, Bari, Laterza, 1953, Parte I, Livro II, Cap. I.

(5) *Id*, Livro I, "Degli elementi", pp. 81-82.

ceitual se mantém viva, apesar do triunfo dos métodos analíticos que ressecam (*inaridiscono e steriliscono*), a mente dos jovens. E que o corpo, embora mortificado, ou porque mortificado, pelo cilício das razões abstratas, acaba tomando fisionomia nova: por exemplo, aquele misto de vigor e maceração, de sensualidade e espanto que se esculpe nas estranhas imagens da arte sacra do século XVII.

Há um *plus* de significantes no rito, na lírica, no teatro, nas artes plásticas pós-renascentistas: que é o modo de aparecer dos estratos mitopoéticos em tempos mercantis de constrangedora redução das formas a unívocos significados.

Vico foi o pensador que viu de maneira dinâmica não só as diferenças entre modos de se enfrentarem palavra e realidade, mas, e sobretudo, o seu tenso *convívio*.

A linguagem originária que, mediante o uso de mimese e semelhanças, animava toda a natureza e dela fazia “un vasto corpo”, abreviava o hiato fatal entre som e representação mental. Em termos de uma das linguísticas de hoje: essa linguagem ainda não se assentara de todo no esquema da dupla articulação pelo qual há, no interior do signo, elementos mínimos, opacos, despidos de significado. A palavra mítica, ao contrário, tenderia a uma estrutura imanemente dotada de significação, assim como o desejo e o medo, o prazer e a dor, que recebem de um só golpe sentido e valor para o sistema nervoso que os experimenta.

“... ao mesmo tempo começaram as tais três línguas (...); mas com estas três grandíssimas diferenças: que a língua dos deuses foi quase toda muda, pouquíssimo articulada; a língua dos heróis misturada igualmente, articulada e muda (...); a língua dos homens toda articulada e pouquíssimo muda” (6).

As descrições que Vico faz da cultura heróica evocam um universo que vai da violência ao espanto, da euforia ao êxtase. Nesse mundo, havia pouco habitado por bestas e gigantes, mutuavam-se imaginação e realidade. Povoam o universo da Ilíada raptos, cruezas sem nome, deuses que exigem hecatombes; o que se dá também nos livros iniciais do Velho Testamento. A fantasia veemente dos povos arcaicos não se reconhece por tal, mas por revelação dos céus. Homero “faz os homens deuses e os deuses homens”. A mediação moral e jurídica, que selará os sistemas contratuais, não tomou ainda forma no mundo arcano e poético: e aqui, falando de uma pré-racional *morale eroica*, Vico se adianta a Nietzsche na proposição de um *ethos* sobre-humano, para além

(6) *Id*, Livro II, Secção 2a., Cap. IV, “Corollari d'intorno all'origini delle lingue e delle lettere...”, pág. 190.

do bem e do mal, engendrado no calor de paixões que lhe dariam, por si mesmas, um estatuto próprio, sacrал.

Analogamente: faltando a mediação dos universais lógicos, capazes de operar um corte nítido entre certeza e ilusões, a melhor fábula consiste em “dizer o inventado, mas que tenha, de todos os lados, semblante de verdadeiro”.

E porque a linguagem se formou, *ab initio*, no espaço da corporeidade, “os seus símiles são ferinos e selvagens, as suas descrições são cruas, e a locução é toda evidência, esplendor” (7).

Para Vico, é erro próprio dos doutos das idades civis buscar na sabedoria poética filosofemas recônditos. É engano (histórico e estrutural) supor a existência de um muro de conceitos entre as palavras míticas e os seus referentes (8). Essas palavras, robustas e “corpulentíssimas” imagens, identificam-se com o modo heróico de existir e nele se resolvem sem resíduos. O distanciamento lógico será outro *modo de significar* a relação homem/natureza: o modo da convencionalidade e do pacto civil. Para este, que alinha o saber em sentenças precisas e segmentares, de que é modelo o silogismo, tem algo de estranho e excessivo o discurso mitopoético: é difícil de atingir, deve primeiramente perder a auto-evidência, o “splendore” que enceguece, e transformar-se em aégoria. Então, mito e poesia começam a ser explicados, isto é, reduzidos a esquemas de significados genéricos (9).

Os românticos, fiados na empostação geral, anticartesiana, da *Scienza Nuova*, leram-na carregando nos tons irracionalistas. Era uma leitura anacrônica. Ao distinguir fala mítica e silogismo, Vico não entendia atribuir à primeira o caráter de pura e necessária ilogicidade; o que seria, afinal, uma análise ainda cartesiana dos textos heróicos, uma leitura que se moveria apenas no espaço dividido pelas coordenadas do verdadeiro e do falso. A sua posição é, ao contrário, a de quem descobriu o caráter *próprio* da atividade fantástica, por meio do estudo das fábulas e figuras inscritas nas línguas antigas. Esse caráter dispõe de uma lógica interna, nada tem de bizarro, nem de absurdo. É necessário entendê-lo em suas leis imanentes:

(7) *Id*, Livro III, “Della discoverta del vero Omero”, *passim*.

(8) Leo na hegeliana *Dialética do Iluminismo* de Adorno e Horkheimer: “Na fase mágica sonho e imagem não eram considerados somente como um signo da coisa, mas estavam unidos a ela pela semelhança ou pelo nome. Não é uma relação de intencionalidade mas de afinidade” (da trad. italiana, *Diallettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1971, pág. 19).

(9) “La metafisica sùnnalza sopra agli universali, la facultà poetica deve profondarsi dentro i particolari” (*La Sc. No...*, cit., Livro III, Secção 1a. Cap. V).

"que a fala heróica... foi uma fala por semelhanças, imagens, comparações, nascida da carência de gêneros e de espécies necessários para definir as coisas com propriedade e, em consequência, nascida por necessidade de natureza comum a nações inteiras" (10).

É uma linguagem que inclui também um princípio classificador: o que foi mais uma intuição certeira de Vico, plenamente confirmada pelos estudos de Marcel Mauss e de Lévi-Strauss sobre a coerência do pensamento selvagem. O processo de nomeação das experiências singulares faz-se mediante a incorporação dos "fantasmas" a proto-conceitos, os universais poéticos ou analógicos. Que correspondem, no seu nível, aos universais lógicos dos sistemas reflexivos (11).

A classificação por semelhanças pode articular-se a partir de relações antropomórficas:

"Os homens ignorantes das causas naturais que produzem as coisas, quando não as podem explicar nem sequer por coisas parecidas, dão às coisas a sua própria natureza, como o povo, por exemplo, diz que o ímã está enamorado do ferro" (12).

Mas a analogia simpatética é apenas um primeiro passo em direção a processos mais livres, lúdicos:

"O trabalho mais sublime da poesia é dar senso e paixão às coisas sem sentido, e é próprio das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, brincando, falar-lhes como se fossem pessoas vivas" (13).

O lúdico acaba reconhecendo constantes que tornam possível a sua reprodução:

"A mente humana é naturalmente levada a deleitar-se no uniforme" (14).

"É da natureza das crianças (este processo): a partir das idéias e dos nomes de homens, mulheres e coisas que conheceram pela primeira vez, apreendem e nomeiam mais tarde todos os homens, mulheres e coisas que têm com os primeiros alguma semelhança ou relação" (15).

(10) *Id*, Livro III, Secção 7a.

(11) Diz Lévi-Strauss: "L'esprit va ainsi de la diversité empirique à la simplicité conceptuelle, puis de la simplicité conceptuelle à la synthèse signifiante" (*La pensée sauvage*, Paris, Plon, cap. IV).

(12) *La Sc. N.*, Livro I, Secção 2a., "Degli Elementi", *degnità XXXVII*.

(13) *Id.*, *ib.*, *degnità XXXVII*.

(14) *Ib.*, *degn.* XLVII.

(15) *Ib.*, *degn.* XLVIII.

Determinando os axiomas que dão “o princípio dos caracteres poéticos, os quais constituem a essência das fábulas”, diz Vico:

“... o primeiro demonstra a natural inclinação do vulgo para imaginar as fábulas, e imaginá-las com decoro.

O segundo demonstra que os primeiros homens, como se fossem crianças do gênero humano, não sendo capazes de formar os gêneros inteligeíveis das coisas, tivram necessidade natural de imaginar os caracteres poéticos, que são gêneros ou universais fantásticos, a que se devem reduzir, como a certos modelos, ou retratos ideais, todas as espécies particulares semelhantes a seu gênero respectivo: pela qual semelhança as antigas fábulas não podiam imaginar-se senão com decoro” (16).

Os nomes analógicos ou simbólicos, “que davam às fábulas significados unívocos”, são a face da ordem, o aspecto regular e organizado, *decoroso*, da linguagem mitopoética.

A poesia, assim fundada nas exigências de simbolização, dos primeiros homens, sobrevive por lei “eterna”, porque sempre reaparecerão nos cursos da História as possibilidades de usar analogicamente a linguagem. O realismo epistemológico de Vico inclui o estágio da mimese, mas o supera ao postular um realismo lúdico-formalizante:

“Nas crianças é vigorosíssima a memória; portanto vívida até o excesso a fantasia, que nada mais é do que memória ou dilatada ou composta” (17).

As imagens, advindas da experiência e coletadas pela memória, ora crescem (princípio da expansão do significante) ora se organizam e produzem novos conjuntos (princípio da articulação).

A articulação é possível desde o momento em que os elementos de base, dados pela natureza humana (sons), se integram por meio de uma operação simbólica, denominativa. O que vem a dar em um salto qualitativo em re'ação ao modo de significar por gestos e gritos. Esse mínimo de mediação, que se faz graças a uma combinatória sensível, basta para a expressão analógica, por fábulas e poemas; mas não bastará à linguagem racional, “inteiramente humana”, que redistribui os universais fantásticos em categorias ou universais lógicos (18).

(16) *Ib., degn. XLIX.*

(17) *Ib., degn. L.*

(18) “Da tutto ciò sembra essersi dimostrato la locuzion poetica esser nata per necessità di natura umana prima della prosaica; come per necessità di natura umana nacquero, esse favole, universali fantastici, prima degli universali ragionati o sieno filosofici, i quali nacquero per mezzo di essi parlari prosaici. Perocché, essendo i poeti, innanzi, andati a formare la favella poetica con

Despegando-se da função poética, das redes sensoriais de afinidades, a linguagem convencional instaura o domínio das relações por idéias gerais. O nível mais alto de abstração alarga a distância entre formações sensíveis e enunciados lógicos, concentrando nestes o poder de fixar e controlar significados.

Do saber selvagem ao poético, e deste ao racional, dá-se uma progressiva mediatização, um crescente alongamento no interior dos sistemas pelos quais se diz a relação homem/mundo.

- (a) A imediação gestual ou vocal,
- (b) a articulação por similaridades, universais fantásticos ou estórias ("favo'ette") e
- (c) a articulação por meio de reagrupamento dos universais fantásticos em universais lógicos

são três sistemas, nascidos todos por necessidade, dominantes sucessivamente nas idades divina, heróica e humana, e recorrentes nos ciclos da História. A linguagem poética (idealmente o momento b) conserva, em qualquer tempo, o seu modo próprio de ser.

Se há um tema que deve ser explorado à luz das distinções de Vico, é o da condição da poesia em fases de cultura reflexiva e crítica.

Creio que alguns dos traços considerados essenciais ao texto poético pelas abordagens correntes em Teoria Literária (Formalismo, Estruturalismo, Semiótica do discurso...) podem entender-se como resultantes da *convivência de sistemas assimétricos de expressão*, tais como os descreveu Giambattista Vico. Termos como *ambiguidade, desvio e estranhamento* remetem, em última instância, ao uso conotativo e à polissemia da palavra. Conotação e plurissignificação tornam-se possíveis quando se cruzam:

(I) um plano semântico no qual para cada significante há um, e só um, significado (sistema institucional, do dicionário: *ouro=metal amarelo*);

(II) um outro p'ano semântico em que para um significante x há

(1) outros significantes, *x'*, *x''*, que mantêm com x correspondências sensoriais (sistemas intra-lingüísticos de afinidades: *ouro/touro/mouro; ouro/ouço...*),

(2) significados, *X'*, *X''*, ou mesmo *Y, Z...* que transbordam da categoria convencionada em (I) e obedecem a possibilidades várias de associação (sistemas simbólico: *ouro=luz; ouro=alegria; ouro=glória; ouro=dinheiro...*).

---

la composizione dell'idee particolari, da essa vennero poi i popoli a formare i parlari da prosa con contrarre in ciascheduna voce, come in un genere, le parti ch'aveva composte la favella poetica" (Livro II, Secção 2a., Cap. V, pp. 195-196).

O uso poético da linguagem, na vigência das idades “racionais” (que trazem em si as precedentes, mas as subordinam a sistemas lógicos), será, por força, polissêmico, enquanto enlaça modos diferentes de significar: o institucional, únicoco e denotativo; o mitopoético ou analógico; o selvagem ou sacrá.

Assim, por exemplo, um verso que não coincide com o período completo (fluxo sonoro ≠ segmento lógico) explica-se pela coexistência não-homóloga de conjuntos modulados pelo ritmo da linguagem e sentenças adequadas, sintáticamente, a certos significados.

O discurso prosaico e, em especial, os discursos científicos e apofânticos, descartam-se, por princípio, das semelhanças sonoras e desconfiam das virtudes simpáticas ou analógicas do signo: a sua moral é a da nua e sóbria exposição dos conceitos. O discurso poético, embora não consiga reemergir-se de todo nas águas do imaginário (pois seria tarefa do Sísifo livrar os signos do peso dos significados com que os grava continuamente a vida em sociedade), joga, o quanto pode, com os processos da “lógica poética”, isto é, com as figuras sonoras e sintáticas e semânticas, subsistindo como algo obscuro, objeto surpreendente e estranho nos céus sempre mais aclarados pelas luzes de uma paideia científica ou ideológica.

O fantasma de um irracionalismo de base ronda todo projeto de conferir autonomia à função poética da linguagem. Do Romantismo ao Simbolismo e ao Surrealismo desfilam protestos do Imaginário contra o tirânico prestígio da Consciência racional ou prática. São as várias poéticas do Inconsciente, do sonho e dos sentidos que se esforçam por mudar em penhor de glória a acusação movida por Platão à arte como pertubadora da polis ético-racional.

Em Vico não está posta a diáde poesia-filosofia em termos de absurdo-lógico, desordem-ordem, mentira-verdade; nem a sua obra dá margem a leituras inversas, báquicas, pelas quais o mito surgiria como a única verdade revelada e o saber racional como ilusão ou entropia. Esse jogo polar, fértil de mútuos anátemas, não ocorre em nenhum passo da *Scienza Nuova*, toda voltada para entender o *quid* do trabalho poético, o ser da Poesia, em termos de Linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia.

Há, mesmo, passos da obra que vêem a sutileza e a finura das artes e das técnicas clássicas em relação de osmose com a força abstrativa do intelecto:

“Porque a sutileza é fruto das filosofias; por isso, tão só a Grécia, que foi a nação dos filósofos, fulgurou com todas as belas artes que jamais inventou engenho humano: pintura, escultura, fun-

dição, arte de entalhar, as quais são sutilíssimas porque devem atraír as superfícies dos corpos que imitam” (19).

É um texto que não contradiz outros passos em que o filósofo acentua os traços corpóreos do poema, primeiro objeto de arte. Antes, completa-os e integra-os no fluxo da temporalidade a que estão sujeitas também as operações estéticas. Nas idades civis, a arte muda de fisionomia porque outros são os pontos de vista, outras as ideologias, outras as redes de significados que a rodeiam e amarram. Em tempos de aguda autoconsciência, a poesia mutua com o seu meio uma lucidez nova que adelgaça a sua carne e deixa transparecer uma armação óssea. Ela dispõe-se, então, ao lado de um pensamento que analisa enquanto imagina, abstrai enquanto forma, depura enquanto cria. Sua matéria passa da aristotélica “imitação das ações humanas” ao “impossibile credibile”, fórmula viquiana e barroca do verossímil: produto da imaginação que, nem por isso, deverá ser exorcizado com o selo do absurdo. Mesmo nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heróica, o poeta pode reconquistar, “com arte e indústria”, o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais. Mais de um século antes de Karl Marx ter desnudado a hostilidade do sistema capitalista à arte e à poesia, Vico advertira os esforços com que o poeta, barroco ou árcade, procurava submeter, na idade áurea do mercantilismo, a imaginação à Ordem, a fantasia ao Bom Gosto e, na tradição clásica francesa, a linguagem inteira às luzes da Razão.

Mas o que outrora foi ímpeto agora é razão. Os tratados de retórica foram todos escritos em tempos de metalinguagem: Vico sabia disso, pois, como professor de Eloquência, também precisou redigir as suas instituições oratórias. No entanto, os tropos e os metros, nelas estudados como artifícios, assumem, na *Scienza Nuova*, a sua verdadeira natureza de *corolários da lógica poética*. É só abrir a obra na secção destinada ao exame das figuras, dos “monstros” e das “transformações poéticas”.

A função da *metáfora* é “dar sentido e paixão a corpos mortos”, realizando uma operação de transporte semântico e existencial. Vico entende que o processo inerente à formação das mais belas metáforas seja o da *narração*, “de tal sorte que toda metáfora assim feita vem a ser uma breve fábula”. É estimulante para uma teoria do discurso integrada essa analogia: a atribuição de uma qualidade de um ser não designado a outro, explícito (metáfora), semelharia o processo antropormórfico que sustém a fábula mínima, elementar. Os exemplos estão na *Scienza Nuova*: metáforas e frases narrativas de extração animista são:

(19) Livro I, Secção 1a., “Annotazioni alla Tavola Cronologica”, pág. 38.

"ri o céu, o mar; o vento assobia; murmura a onda; geme o corpo sob um grande peso; e os camponeses do Lácio diziam "sitire agros", "laborare fructus", "luxuriare segetes"; e os camponeses italianos "andar in amore le piante", "andar in pazzia le vite", "lagrimare gli orni", e outras metáforas que se podem recolher, inumeráveis, em todas as línguas. O que tudo segue aquele axioma: que "o homem ignorante faz de si regra do universo", assim como nos exemplos alegados ele fez de si mesmo um mundo inteiro" (20).

Tal modo de significar foi dito, mais tarde, "figurado", em oposição a um hipotético falar "próprio", mas, na história ideal eterna, ele precedeu, onticamente, ao falar por gêneros e espécies.

"Por força dessa mesma lógica (poética), parto de tal metafísica (poética), tiveram os primeiros poetas que dar nomes às coisas a partir das idéias mais particulares e sensíveis; o que vêm a ser as duas fontes, esta da metonímia, aquela da sinédoque. Assim, a metonímia do autor pela obra nasceu porque os autores eram mais nomeados que as obras; a dos conteúdos pelas suas formas e adjuntos nasceu porque não sabiam abstrair as formas e as qualidades dos objetos; certamente, a das causas pelos efeitos faz uma só coisa com outras tantas pequenas fábulas com as quais imaginaram as cousas mulheres vestidas de seus efeitos: feia a Pobreza, ingrata a Velhice, pálida a Morte" (21).

Ao produzir-se a metonímia, ocorre uma concentração semântica em um dado termo: este arca com o significado de outro com o qual guarda relações de dependência ou causalidade. Não é a morte que é pálida, mas a face do morto; atribui-se poeticamente à morte (causa) o que, logicamente, se deveria dizer do rosto morto (efeito).

Quanto à *sinédoque*, Vico aprofunda a distinção de Quintiliano, no oitavo livro das *Instituições Oratórias* ("synecdoche, cum dico pluraliter quod singulare est"):

"A sinédoque passou a translato mais tarde, ao ascenderem os particulares a universais, ou ao se comporem as partes com outras de modo a perfazer os seus inteiros. Assim, "mortais" foram, no começo, propriamente, só os homens, os únicos que deviam sentir-se mortais. A "cabeça" pelo homem ou pela pessoa, o que é tão frequente no latim popular, porque dentro dos bosques se via de longe tão só a cabeça do homem; a qual palavra "homem" é térmo abs-

(20) Livro II, Secção 2a., Cap. II, "Corollari d'intorno a'tropi, mostri e trasformazioni poetiche", pág. 165.

(21) *Ib.*

trato que comprehende, como em um gênero filosófico, o corpo e todas as partes do corpo, a mente e todas as faculdades da mente, a alma e todas as disposições da alma. Assim deve ter acontecido que “*tignum*” e “*culmen*” significaram com toda propriedade “travezinha” e “palha” no tempo dos palheiros; depois, com o lustro das cidades, significaram toda a matéria e a cobertura dos edifícios.

Do mesmo modo, “*tectum*” pela “casa” inteira, porque nos primeiros tempos bastava um coberto para casa. Assim, “*puppis*” por “nave”, que a popa, por ser alta, é a primeira que se vê dos que ficam em terra firme, como nos tempos bárbaros reiterados se disse “vela” por “nave”. Assim, “*mucro*” pela “espada”, pois esta é palavra abstrata e, como em um gênero, comprehende maçã, guarda-mão, lâmina e ponta; e eles sentiram a ponta que lhes dava pavor. Assim, a matéria pelo todo formado, como o “ferro” pela “espada”, porque não sabiam abstrair as formas da matéria. Aquele laço de sinédoque e metonímia

*Tertia messis erat*

nasceu, sem dúvida, de necessidade de natureza, porque foi mister correr muito mais de mil anos para que surgisse entre as nações o vocábulo astronômico “ano”; assim como nos campos à roda de Florença ainda dizem “semeamos tantas vezes” por “tantos anos”. E aquele grupo de duas sinédoques e uma metonímia

*Post aliquot, mea regna videns, mirabor, aristas*  
bem acusa a dificuldade de explicar-se dos primeiros tempos rústicos, nos quais diziam “tantas espigas”, que são mais particulares do que as messes, para dizer “tantos anos”; e como fosse demasiado custosa a expressão, os gramáticos nela supuseram excessiva arte” (22).

Vico acaba reafirmando a sua hipótese pela qual o que se diz “tropos”, nos tempos reflexivos, seriam, a rigor, “modos necessários de se explicarem todas as primeiras nações poéticas, e, na sua origem, continham toda a sua propriedade nativa; mas depois que, com o maior desdobramento da mente humana, se encontraram palavras para significar formas abstratas, ou gêneros que comprehendiam as suas espécies, ou que compunham as partes com os seus inteiros, tais modos de falar dos primeiros povos foram considerados transportes. Por aí se começam a erradicar aqueles dois erros comuns aos gramáticos: que a fala dos professores seja própria, imprópria a dos poetas; e que primeiro tenha sido o falar da prosa, depois o do verso” (23).

(22) *Ib.*, pp. 166-167.

(23) *Ib.*, p. 167.

Deslocando a *ironia* (último tropo fundamental) para os tempos de reflexão, já propensos a jogar com as “máscaras da verdade” e pouco dispostos a aceitar o mito como “vera narratio”, Vico acaba reduzindo os “modos de explicar-se” da fala poética aos dois processos básicos da *analogia* (sími'e, metáfora) e da *dependência* espacial, temporal ou causal (metonímia, sinédoque).

Corolário da mesma lógica é a constituição de certos personagens-nomes (semideuses ou heróis ou sábios) que aparecem nas fabulações de todos os povos, também por necessidade de natureza, e não como resultado de influências de uma cultura em outra. As figuras de *Hermes Trimegisto*, herói cultural egípcio, inventor de práticas úteis à vida cotidiana; de *Sólon*, legislador popular na Atenas aristocrática; de *Rômulo*, ordenador dos estratos sociais de Roma; de *Drácon*, juiz drástico da antiga Hélade; de *Orfeu*, domesticador da natureza ferina e inventor da lírica; de *Zoroastro*, mestre da sabedoria religiosa persa; enfim, de *Homero*, primeiro grande Poeta da gentilidade — são todas *caracteres poéticos*, menos indivíduos históricos do que nomes-símbolo que compendiam funções e relações da vida social.

Vê-se de novo, em ato, a teoria dos universais fantásticos, signos constituintes do primeiro vocabulário mítico. No caso dos caracteres, o processo pelo qual se dá um nome a toda uma classe de fenômenos será dito, na idade reflexiva, “*antonomásia*”; na *Scienza Nuova*, ele aparece como uma hipótese para explicar a formação de certos nomes próprios.

Generalizando: está implícita uma visão da história da linguagem como trânsito do *símbolo* (expressão motivada) ao *signo institucional*. E, em particular, uma teoria da função poética como reabertura ao dinamismo da motivação.

*Linguagem e escrita*. Houve uma idade primordial, em que a linguagem era quase muda, mimese por gestos e atos: tempo de deuses ctônicos, de gigantes, de homens-bestas. Dentre aqueles atos e gestos muitos visavam à interação social, mas, não se tendo ainda formado sequer os universais fantásticos, representava-se pelo desenho o teor das mensagens a transmitir. Assim, a primeira escrita foi icástica, *ut pictura poësis*, feita de *hieróglifos*, sinais sagrados.

Vieram depois os tempos heróicos, já não mais imersos na terrível e sacra naturalidade. Articulam-se as palavras-frase, símbolos das relações entre o homem e o seu mundo. Ao mesmo tempo, e Vico destaca a *simultaneidade*, inventa-se a *escrita simbólica*, que não é mimética, mas produto da atribuição comunitária de sentido a certas formas ligadas, por laços de afinidade, a certos significados. É um grau de abstração, ainda não puramente lógico, mas mediado por “significações análogas”, as

únicas que facultam o aparecimento dos universais poéticos. Por exemplo, a imagem de “três espigas ou de três atos de ceifar significava naturalmente três anos”. Em outras palavras: do todo de alimentos produzido anualmente pela comunidade escolhe-se um dado particular (uma espiga) e atribui-se à imagem, ao traço inscrito, um significado comunicável, o valor de “um ano”. A abstração é ainda, de algum modo, motivada pela experiência, assim como, em outro passo, Vico fez derivar a imaginação da memória dilatada e composta; mas o fator motivante não está isolado; a abstração é também *simbólico-formal* e *transmissível como signo*, vindo a integrar um instituto social, a língua. A motivação remete o traço às necessidades e às vivências grupais; a simbolização define o seu estatuto próprio de universal analógico; enfim, o uso social dá-lhe um caráter de moeda intercambiável que irá prevalecer nos códigos semânticos dos tempos civis.

Nestes últimos, a analogia sensível foi percebida como equívoca: logo, precária enquanto modo de marcar com nitidez o nexo entre som e idéia. Ao símbolo figurado começa a apor-se a legenda, a inscrição que se pretende unívoca: é a etapa avançada da abstração, o *alfabeto fonético*. Os traços, outrora icônicos, passam a letras. Vico propõe como invenções correlatas a escrita alfabetica e a fixação de uma nomenclatura da realidade: “Dallo che venne “caratteri” e “nomi” convertirsi tra loro” (24).

Foram estes os “corsi” da escrita: hieroglífica (mimese, abstração 1), simbólica (abstração 2), alfabetica (ou “convencionada” ou “epistolar”: abstração 3). Nos *ricorsi* da História, os homens simples, que não puderam ser instruídos nos signos institucionais dos escribas, assinaram seus nomes em cruz, isto é, por meio de um símbolo. E na alta Idade Média, que dá cabal exemplo do retorno dos tempos poéticos, fazem-se de novo simbólicos os sistemas de comunicação. Escudos, brasões, emblemas, estandartes, insígnias, armoriais, medalhas, moedas, ritos, liturgias, cerimoniais ... diziam então, mais que os raros textos, das relações entre homem e sociedade (25).

O modo analógico de comunicar sofre, na cultura analítica, a concorrência do falar por gêneros. A *tópica sensível*, que tanto deve à memória e à fantasia, matrizes da invenção, sevê preterida por uma *tópica crítica*. Esta tem por método peculiar a redução:

(24) Livro II, Secção 2a., Cap. VI, pág. 206.

(25) Não cabe aqui desenvolver as poderosas intuições de Vico no nível da análise genética das várias instâncias que compõem os sistemas simbólicos. Lembro apenas a história que se faz na *Scienza Nuova* das relações entre a necessidade de definir os limites das terras, após a invasão germânica, e o uso de insígnias, próprio da nobreza feudal, de que é exemplo o parentesco entre “marca”, “marco” e “marquês”.

o uso de nomes-sigla que contraem a variedade dos universais fantásticos na unidade dos gêneros. Uma frase como “ferve-me o sangue no coração” (“mi bolle il sangue nel cuore”), que ata em um feixe contínuo as percepções de fervura, sangue e coração, é contraída no conceito de *ira*. O vocábulo individual segue à expressão-frase; se esta associa, aquele resulta de um mecanismo de decomposição. Pelo mesmo princípio redutor, que age sempre a *posteriori*, os múltiplos traços da escrita hieroglífica e da simbólica se apertam nas poucas letras do alfabeto, produto de convenção nas sociedades civis. O sistema das proporções seria este: o alfabeto está para os gêneros lógicos, assim como os símbolos para os universais fantásticos e os hieroglifos para as expressões gestuais do tempo divino.

Nas sociedades altamente racionais reina, quase sem contraste, o discurso conceitual. Articulam-se como estruturas ideais de significado o silogismo, na Grécia clássica e, no *ricorso* moderno, as proposições dedutivas e matemáticas. Vico, na sua Itália meio cartesiana, meio jesuítica, teme que a arrogância dos novos racionalistas faça para sempre estéreis as mentes dos jovens, pois a educação geométrica, quando exclusiva, adelgaça numa só linha o engenho, mas deixa-o rombo e inepto à intuição do natural, à inteligência do poético e do histórico (26).

A crítica lúcida não leva, porém, ao gesto fácil da impaciência. A poesia vive o seu purgatório nas idades analíticas, mas é também verdade que nestas podem prevalecer valores consensuais de moderação e equidade, inviáveis nos tempos heróicos. As leis civis tomam o lugar dos ordálios e dos veredictos proferidos em nome do sangue e da honra patrícia. Faz-se mediada pela palavra eclesial e teológica a terrível relação com o sagrado. O direito das gentes codifica-se e atinge todos os cidadãos. O furor heróco, mas atroz, das guerras de clã ou de religião cede à linguagem cautelosa dos tratados diplomáticos. Os regimes políticos, transcorridas as fases da teocracia e da nobreza feudal, assumem um facies popular, mesmo quando monárquicos. O gênio divino de alguns poucos é substituído pela instrução mediana da maior parte, enformada pelas artes críticas. A sublimidade, cujas expressões são tantas vezes selvagens, baixa a um tom sóbrio e deferente nas relações humanas. Os estímulos da “libido bestial” e os terrores da “espantosa superstição”, uns e outros violentíssimos na primei-

(26) “Ma con tali logiche i giovinetti trasportati innanzi tempo alla critica, portati a ben giudicare innanzi di ben apprendere contro il corso natural dell’idee, che prima apprendono, poi giudicano, finalmente ragionano: ne diviene la gioventù arida e secca nello spiegarsi, e senza far mai nulla, vuol giudicar d’ogni cosa” (Da *Autobiografia*, ed. aos cuidados de Croce, Bari, Laterza, 1947, cap. III).

ra idade, represam-se em “honestos matrimônios” e no culto espiritual e ordenado do Deus único:

“A terceira natureza foi humana, inteligente, por isso modesta, benigna e razoável, a qual reconhece por leis a consciência, a razão, o dever”. Nela, a autoridade não se assenta na dominação, mas “no crédito de pessoas experientes, de singular prudência nas coisas da ação e de alta sabedoria nas coisas do entendimento” (27).

Desponta, assim, dialèticamente, no discurso de Vico (mente poética em tempos analíticos) o ideário da Ilustração italiana que ressalta os valores da “civiltà” e da “ragionevolezza”, mas não volta as costas para a herança que de Giotto à Renascença situara Arte e Poesia no centro da vida humana em sociedade:

“A fala poética, como a temos meditado por força desta lógica poética, escorreu por um longuissimo período dentro do tempo histórico, como os grandes rápidos rios se espalham muito dentro do mar e conservam doces as águas aí lançadas pela violência do curso” (28).

A ingrata condenação platônica da Arte, em nome da Ética e da Política, seria de novo proferida por Rousseau e por Hegel, mas foi poupada à fantasia especulativa de Giambattista Vico.

Alfredo Bosi

(27) *Sc. N.*, Livro IV, Secção 1a.

(28) *Id.*, Livro II, Secção 2a. Cap. III, pág. 169.