


Marshall  
McLuhan

a galáxia  
de utenberg

Marshall McLuhan

*a galáxia  
de Gutenberg*

*a formação do homem tipográfico*

*tradução de* LEÔNIDAS GONTIJO DE CARVALHO

*e*

ANÍSIO TEIXEIRA

*apresentação da edição brasileira de*

ANÍSIO TEIXEIRA

*Companhia Editora Nacional  
Editora da Universidade de S. Paulo*

1972

impresso no Brasil

CCSE  
COLEÇÃO CULTURA, SOCIEDADE, EDUCAÇÃO  
DIREÇÃO: ANÍSIO TEIXEIRA

Volume 19

Do original em língua inglesa  
*the gutenberg galaxy*  
*the making of typographic man*

© University of toronto press, 1962

Primeira edição norte-americana, 1965 Reimpresso em 1966, 1967

FICHA CATALOGRÁFICA  
(Preparada pelo Centro de Catalogação na Fonte, Câmara Brasileira do Livro, SP)

M145g McLuhan, Marshall, 1911-  
A galáxia de Gutenberg; a formação do homem tipográfico; tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP [1972] 390p. (Cultura, sociedade, educação, v. 19)  
Bibliografia.  
1. Comunicação de massa — Meios 2. Comunicação escrita e impressa 3. Tecnologia e civilização I. Título. II. Série.  
CDD-301.24  
O 001.552

Índice para catálogo sistemático:

1. Comunicação escrita e impressa 001.552
2. Comunicação impressa 001.552
3. Cultura e tecnologia: Sociologia 301.24
4. Imprensa tipográfica: Invenção: Efeitos: Sociologia 301.24
5. Palavra impressa: Comunicação escrita 001.552
6. Tecnologia de comunicação: Efeitos: Sociologia 801.24
7. Tecnologia e cultura: Sociologia 301.24
8. Tipografia: Invenção: Efeitos: Sociologia 301.24

*Rio, 9/4/1970*

*Obra publicada com a colaboração da*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
REITOR: *Prof. Dr. Miguel Reale*

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO *Comissão Editorial:*

Presidente — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri (Instituto de Biociências). Membros: Prof. Dr. A. Brito da Cunha (Instituto de Biociências), Prof. Dr. Carlos da Silva Lacaz (Instituto de Ciências Biomédicas), Prof. Dr. Irineu Strenger (Faculdade de Direito) e Prof. Dr. Pêrsio de Souza Santos (Escola Politécnica).  
*direitos para a língua portuguesa adquiridos pela*

COMPANHIA EDITORA NACIONAL

Rua dos Gusmões, 639 01212 - São Paulo, SP  
*que se reserva a propriedade desta tradução*

## *A galáxia de Gutenberg*

McLuhan neste livro estuda a cultura manuscrita na Antiguidade e na Idade Média e daí parte para a análise e a interpretação da cultura da página impressa, da cultura tipográfica, mostrando-nos até que ponto transformou ela a cultura oral anterior. É essa cultura que entra novamente em mudança no princípio de nosso século. McLuhan estuda então a cultura da era eletrônica e o renascimento das formas orais da civilização. Trata-se de livro sem paralelo na literatura atual e indispensável à compreensão da transformação caleidoscópica que ora se opera em nossa visão do mundo, em nosso modo de pensar, de sentir e de agir dentro da cena tumultuada da cultura e da vida contemporânea. Impossível resumi-lo, mas cabe acentuar que o livro, além de nos permitir acompanhar a reconstrução da cultura desde o aparecimento do alfabeto e compreender a imensa transição ocorrida com a introdução da imprensa, do jornal e do livro, dá-nos também a visão da *reconfiguração* da galáxia de Gutenberg com os novos meios de comunicação de nossa era eletrônica. A tudo isto, junta-se a forma nova de apresentar a evolução cultural do mundo, mediante a apresentação dos fatos em configurações sucessivas sob a forma de mosaicos no curso dos acontecimentos. Deste modo, o livro é um exemplo e uma ilustração do próprio sentido da nova e imensa transição que estamos vivendo.

ANÍSIO TEIXEIRA

ORELHA DO LIVRO

# Sumário

Apresentação .....	12
Introdução .....	14
Prólogo .....	15
A Galáxia de Gutenberg .....	24
A Galáxia de Gutenberg .....	25
Rei Lear é perfeita ilustração do processo de despojamento sofrido pelos homens, ao passarem de um mundo de papéis ou funções para um mundo de ocupações ou tarefas.....	29
"Rei Lear" é a primeira manifestação verbal, na história da poesia, da angústia da terceira dimensão.....	31
A assimilação e interiorização da tecnologia do alfabeto fonético traslada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão .....	34
Esquizofrenia pode ser consequência, inevitável da alfabetização.....	38
Será que a interiorização de meios de comunicação, tais como as letras, alterando a relação entre nossos sentidos, revoluciona os processos mentais? .....	40
A civilização que traslada o bárbaro ou homem tribal do universo do ouvido para o da vista está agora em dificuldades com o mundo eletrônico.....	43
O físico moderno sente-se à vontade com a teoria de campo, de origem em rigor oriental, ou não-ocidental.....	46
A nova interdependência eletrônica recria o mundo à imagem de uma aldeia global .....	50
A alfabetização afeta a fisiologia bem como a vida psíquica do africano.....	52
Porque sociedades não-alfabetizadas não podem "ver" filmes e fotos sem que para isto sejam devidamente treinadas.....	55
A platéia africana não pode aceitar nosso papel passivo de consumidores na presença do filme.....	58
Quando a tecnologia estende ou prolonga um de nossos sentidos, a cultura sofre uma transposição tão rápida quanto rápido fôr o processo de interiorização da nova tecnologia .....	60

É impossível construir-se uma teoria de mudança cultural sem o conhecimento das mudanças do equilíbrio relacional entre os sentidos resultantes das diversas exteriorizações de nossos sentidos.....	63
O confronto no século vinte entre as duas faces de cultura — a alfabética e a eletrônica — empresta à palavra impressa papel crucial em deter o retorno à África interior .....	66
A tendência atual de reforma do alfabeto ou da ortografia é a de acentuar o sentido auditivo mais do que o visual .....	69
O alfabeto é um absorvedor e transformador agressivo e militante de culturas, conforme Harold Innis foi o primeiro a mostrar .....	72
O herói de Homero transforma-se em um homem dividido, ambivalente, ao assumir um ego individual .....	74
O mundo dos gregos demonstra por que as aparências visuais não podem interessar um povo que não tenha antes "interiorizado" a tecnologia alfabética.....	77
O <i>ponto de vista</i> dos gregos tanto em arte como em cronologia pouco tem em comum com o nosso, mas assemelhava-se muito ao da Idade Média .....	80
Os gregos inventaram suas novidades artísticas e científicas depois da interiorização do alfabeto .....	83
A continuidade das artes medieval e grega foi assegurada pelo elo entre <i>caelatura</i> ou gravação e iluminura .....	86
A crescente importância do visual entre os gregos os desviou da arte primitiva que a idade eletrônica agora reinventa depois de ter interiorizado o <i>campo unificado</i> da simultaneidade elétrica.....	88
Uma sociedade nômade não pode ter a experiência do espaço fechado .....	90
Em muito da arte e do pensamento modernos, primitivismo fez-se o <i>clichê</i> comum e da moda.....	93
A <i>Galáxia de Gutenberg</i> tem o propósito de mostrar por que a cultura do alfabeto predispõe o homem a dessacralizar seu modo de ser.....	95
O método do século vinte é usar não um único porém muitos modelos para a exploração experimental — a técnica do juízo suspenso .....	97
A tipografia domina apenas um período (o terço final) da história da leitura e escrita.....	100
Até agora cada cultura tem constituído para as sociedades uma fatalidade mecânica: a interiorização automática de suas próprias tecnologias .....	102
As técnicas de uniformidade e repetibilidade foram introduzidas em nossa cultura pelos romanos e pela Idade Média.....	104

A palavra <i>moderno</i> foi termo de reproche usado pelos humanistas patrísticos contra os escolásticos medievais que desenvolveram a nova lógica e a nova física.....	107
Na Antiguidade e na Idade Média ler era necessariamente ler em voz alta.....	110
A cultura manuscrita é uma espécie de conversação, mesmo porque o escritor e seu auditório se achavam fisicamente ligados pela forma de recitação que era o modo de publicação dos livros.....	112
O manuscrito deu forma às convenções literárias medievais em todos os níveis.....	115
O folclore tradicional das crianças escolares é boa ilustração do abismo que separa o homem do manuscrito do homem tipográfico.....	119
O local de leitura dos monges medievais era realmente uma cabina de som.....	121
Nas escolas de cânticos sacros a gramática servia, sobretudo, para estabelecer a fidelidade oral.....	123
O estudante medieval tinha que ser paleógrafo, redator e editor dos autores que lia.....	125
Tomás de Aquino explica porque Sócrates, Cristo e Pitágoras evitaram confiar à escrita seus ensinamentos.....	128
O aparecimento dos escolásticos ou <i>moderni</i> no século doze constituiu nítido rompimento com os <i>antigos</i> eruditos do saber tradicional cristão.....	131
O escolasticismo, como o senecanismo, estava diretamente ligado às tradições orais do saber aforismático.....	133
Como a arquitetura gótica, a cultura do manuscrito se preocupava mais com a transparência (luz através) do que com a iluminação (luz sobre).....	136
A iluminura, a glosa e a escultura medievais eram por igual aspectos da arte da memória: arte central da cultura manuscrita.....	140
Para o homem oral a letra do texto contém todos os níveis de significação possíveis.....	142
O simples aumento na quantidade do fluxo de informação favoreceu a organização visual do conhecimento e fez surgir a perspectiva mesmo antes da tipografia.....	144
O conflito que opunha as estruturas escritas às estruturas orais se produziu igualmente na vida social da idade média.....	147
O mundo medieval acabou num furor de conhecimento aplicado — novo conhecimento medieval aplicado à reconstituição da Antiguidade.....	150

A Itália da Renascença tornou-se uma espécie de coleção de cenários da Antiguidade, à maneira de Hollywood, e o novo antiquarismo da Renascença abriu para os homens de qualquer classe um caminho para o poder .....	152
O rei como ídolo medieval .....	154
A invenção da tipografia confirmou e estendeu a nova tendência visual do conhecimento aplicado, dando origem ao primeiro bem de comércio uniformemente reproduzível, à primeira linha de montagem e à primeira produção em série .....	158
Um ponto de vista fixo torna-se possível com a palavra impressa e põe fim à imagem como organismo plástico.....	160
Como a magia natural da câmara obscura antecipou Hollywood, transformando o espetáculo do mundo exterior em bem de consumo, ou pacote de bens.....	162
São Tomás More oferece plano para uma ponte sobre o turbulento rio da filosofia escolástica .....	164
A cultura manuscrita não podia ter autores nem públicos tais como os que foram criados pela tipografia .....	166
O comércio de livros na Idade Média era comércio de segunda-mão semelhante ao que se faz atualmente com pinturas dos <i>mestres antigos</i> .....	169
Até mais de dois séculos depois do advento da tipografia ninguém descobria como manter o mesmo tom ou atitude ao longo de uma composição em prosa.....	171
A acentuação visual do fim da Idade Média turvou e toldou a piedade litúrgica tanto quanto hoje a clareou e iluminou a tensão do campo eletrônico.....	173
A Renascença foi o ponto de confronto entre o pluralismo medieval e a homogeneidade e o mecanicismo modernos — fórmula para <i>blitz</i> e metamorfose .....	178
Pedro Ramus e John Dewey, ambos educadores, estiveram, como dois surfistas, na crista da onda produzida pelo choque de dois períodos antitéticos: o de Gutenberg e o de Marconi ou eletrônico.....	182
Rabelais nos oferece a visão do futuro da cultura tipográfica como o paraíso do consumidor de conhecimento aplicado.....	185
A celebrada e terrena taticidade de Rabelais era a vasta ressaca da cultura manuscrita em refluxo.....	188
A tipografia sendo a primeira mecanização de um ofício manual constitui-se ela própria perfeito exemplo não de novo conhecimento, mas de aplicação prática de conhecimento já existente .....	189



Toda tecnologia inventada e <i>exteriorizada</i> pelo homem tem o poder de amortecer a atenção consciente do homem no período inicial de sua assimilação, ou <i>interiorização</i> .....	192
Com Gutenberg, a Europa entra na fase tecnológica do progresso, fase em que mudar, a própria mudança, se torna o arquétipo, a norma primeira e universal da vida social.....	195
O conhecimento aplicado na Renascença teve que tomar a forma de tradução do acústico em termos visuais e do plástico em forma retiniana .....	199
A tipografia tendeu a alterar a função da linguagem transformando-a, de meio de percepção e indagação, num bem portátil de consumo.....	202
A tipografia não é apenas tecnologia, mas, ela própria, recurso natural ou produto básico, como o algodão ou a madeira ou o rádio: e, como qualquer bem de produção, modela as relações intersensoriais do indivíduo, bem como os padrões de interdependência comunal, ou coletiva .....	205
A paixão pela medida exata começou a ser dominante com a Renascença .....	208
A ruptura entre a cabeça e o coração, que produziu a palavra impressa, é o traumatismo de que sofre a Europa desde Maquiavel até o presente .....	212
O pensamento maquiavélico e a mentalidade comercial estão unidos na mesma fé de carvoeiro no poder absoluto da segmentação. Dividir para reinar, o primeiro pela dicotomia do poder e da moralidade, a segunda pela dicotomia do dinheiro e da moralidade.....	216
Dantzig explica por que a linguagem do número teve que ser acrescida para satisfazer às necessidades criadas pela nova tecnologia das letras.....	219
Como os gregos se defrontaram com a confusão de línguas, quando o número invadiu o espaço euclidiano .....	221
O grande divórcio no século dezesseis entre a arte e a ciência veio com a descoberta de métodos mais rápidos de calcular .....	224
Francis Bacon, a voz anunciadora dos <i>moderni</i> , tinha ambos os pés plantados na Idade Média.....	227
Francis Bacon efetuou o estranho enlace do livro medieval da natureza com o novo livro de composição tipográfica .....	230
O Adão de Bacon é um místico medieval, e o de Milton, um organizador sindical.....	233
Até onde a página impressa produzida em massa se tornou um sucedâneo da confissão auricular? .....	236
Aretino, como Rabelais e Cervantes, proclamou a tipografia como invenção gargantuesca, fantástica e sobre-humana .....	239

Marlowe antecipou-se ao grito bárbaro de Whitman criando um sistema nacional de PA — Discurso-Público (Public Address) em versos brancos — um sistema nascente de som em versos jâmbicos capaz de adaptar-se às novas histórias de sensação e sucesso .....	242
Ao transformar as línguas vernáculas em meios de comunicação de massa, que são sistemas fechados, a tipografia criou as forças uniformes e centralizadoras do nacionalismo moderno.....	245
O divórcio da poesia e da música refletiu-se primeiro na página impressa .....	247
A polifonia oral da prosa de Nashe atenta contra o decoro linear e literário .....	249
A princípio, todo mundo tomou a prensa tipográfica como máquina de imortalidade, exceto Shakespeare .....	251
O caráter portátil do livro, à semelhança do cavalete do pintor, muito contribuiu para o novo culto do individualismo.....	256
O caráter uniforme e repetitivo do texto impresso criou a <i>aritmética política</i> do século dezessete e o <i>cálculo hedonístico</i> do século dezoito .....	258
A lógica tipográfica criou o estrangeiro, o homem alienado, como o tipo do homem integral, isto é, intuitivo e <i>irracional</i> .....	262
Cervantes confrontou o homem tipográfico na figura de Dom Quixote.....	264
O homem tipográfico pode exprimir as configurações da tecnologia tipográfica, mas não é capaz de lê-las.....	267
Os historiadores, embora cientes de que o nacionalismo se originou no século dezesseis, não têm ainda explicação para essa espécie de paixão que precedeu a teoria .....	270
O nacionalismo reclama direitos iguais tanto para as nações, como para os indivíduos.....	272
Os exércitos de cidadãos de Cromwell e Napoleão foram as manifestações exemplares da nova tecnologia .....	275
A luta secular contra os mouros imunizara os espanhóis contra a tipografia.....	278
O texto impresso teve o efeito de purificar o latim... até o ponto de suprimir-lhe a existência.....	281
A tipografia estendeu seu próprio caráter à regularização e fixação das línguas.....	283
A palavra impressa alterou não só a ortografia e gramática como também a acentuação e a flexão nas línguas, e assim tornou possível a <i>má gramática</i> .....	286
O nivelamento da flexão e do jogo de palavras passou a fazer parte do programa de conhecimento aplicado no século dezessete .....	288

A palavra impressa criou a uniformidade nacional e o centralismo governamental, mas também criou o individualismo e a oposição ao governo, como tal.....	291
Ninguém jamais cometeu erros de gramática numa sociedade não-alfabetizada .....	295
A redução das qualidades tácteis da vida e da linguagem constitui o refinamento que se procurou na Renascença e que, agora, se repudia na idade eletrônica .....	297
O homem tipográfico tem novo sentido do tempo: cinemático, sequencial, pictorial .....	298
O desnudamento da vida consciente e sua redução a um único nível criou o novo mundo do inconsciente no século dezessete. Eliminaram-se do palco os arquétipos ou as atitudes da mente individual, ficando ele preparado para acolher os arquétipos do subconsciente coletivo.....	301
A filosofia foi tão ingênua quanto a ciência em sua inconsciente aceitação dos pressupostos da dinâmica da tipografia.....	303
Heidegger desliza (surfe) sobre a onda eletrônica tão triunfantemente quanto Descartes sobre a onda da mecânica.....	305
A tipografia quebrou as vozes do silêncio .....	308
A galáxia de Gutenberg dissolveu-se teoricamente em 1905 com a descoberta da curvatura do espaço, mas na prática foi invadida pelo telégrafo duas gerações antes disso .....	311
Pope, em Dunciad, acusa o livro impresso de agente de renascimento primitivista e romântico. A pura quantidade visual evoca a ressonância mágica da horda tribal. O eco da bilheteria de teatro lembra o da câmara de encantação dos bardos .....	314
O novo inconsciente coletivo, Pope o viu como a crescente contracorrente da maré montante da auto-expressão individual.....	318
O último volume de The Dunciad proclama o poder de metamorfose mecânica do conhecimento aplicado como espantosa paródia da eucaristia .....	320
A GALÁXIA RECONFIGURADA, ou a difícil situação do homem-massa numa sociedade individualista .....	323
Índice Bibliográfico.....	337

# Apresentação

O que faz deste livro — *A Galáxia de Gutenberg* — talvez o seu livro fundamental é que nele Marshall McLuhan, baseado em sua identificação das tecnologias com extensões do homem, dos seus sentidos, das suas formas de ser, oferece-nos uma explicação da transformação do homem da cultura oral e manuscrita no homem da cultura tipográfica e moderna, com um poder de penetração e imaginação não atingido por qualquer outro escritor.

A tecnologia da tipografia precedeu, com efeito, todas as outras tecnologias avançadas que marcam nossa época. A linguagem já nos havia dado as línguas e com elas a mente e a inteligência humana. O alfabeto e a escrita nos deram a civilização, que atingiu seu apogeu intelectual na Hélade e o apogeu material no Império Romano.

Com a queda do Império Romano, a civilização sobrevive na longa era medieval com o cristianismo, ainda uma expressão da cultura escrita greco-judaico-romana, a qual vem a redespertar com o Renascimento.

Mas é a invenção da tipografia que marca a grande transformação. A tecnologia da imprensa da ao homem, com o livro, — "a primeira máquina de ensinar", na expressão de McLuhan — a posse do saber, e armando-o com uma perspectiva visual e um ponto de vista uniforme e preciso, o liberta da tribo, a qual explode, vindo, nos dias de hoje, transformar-se nas grandes multidões solitárias dos imensos conglomerados individuais.

Inicia-se a fase da Galáxia de Gutenberg com a descoberta da tipografia, desdobrando-se a cultura heleno-latina nas variedades das culturas vernáculas e nacionais, fundindo-se os grupos feudais nas nações modernas, com o aparecimento do Público, do Estado, do Indivíduo e das civilizações nacionais. O novo meio de comunicação que é a palavra impressa faz-se o grande instrumento da civilização. McLuhan dá-nos o retrato de toda a época e aos traz até a porta dos tempos de hoje, com a Reconfiguração da Galáxia em face dos novos meios de comunicação.

Não exageram os que dizem ser McLuhan — um dos mais debatidos pensadores da década que ora se encerra — figura a ombrear-se com a dos fundadores do pensamento contemporâneo. O que lhe marca a atuação é o novo ângulo pelo qual procura desvendar as origens e o modo por que se formou o que chamamos o espírito moderno, nossa visão do mundo, nosso modo de ser e existir, nossa cultura.

A sua obra é como a revelação de uma fotografia. Não é um criador de pensamento, ou de ideologia, ou de teorias de natureza humana ou de sociedade, mas alguém que busca ver e descrever o que se passou com a evolução do homem em seu esforço por desenvolver-se e criar o seu mundo, inventando as tecnologias que lhe estenderam os sentidos e o poder de formar suas culturas. Tudo isto, porém, fez o

homem em seu longo e penoso esforço criador, tomando seu poder como algo de admirável, por certo, mas não sabendo bem como explicá-lo, nem dele tendo a completa consciência.

A obra de McLuhan é uma tentativa original e penetrante de descoberta dessa explicação, que ele vai encontrar escondida em pressentimentos, ocasionais sugestões e raros e acidentais rasgos de luz e consciência.

O esforço de McLuhan tem incrível penetração e tal originalidade de intuição e percepção que chega a ser desconcertante, dando-nos, por vezes, uma certa vertigem, sobretudo aos que se fizeram integral e plenamente homens gutenberguianos da cultura da palavra impressa, a cultura que nos fez "indivíduos", que criou o "público", o "Estado", as "nações", o "pensamento científico", desinteressado e objetivo, a "secularização" global da vida humana.

No momento em que tudo isso está em crise e estamos ameaçados de voltar à cultura tribal de períodos anteriores, pode-se compreender porque McLuhan está sendo saudado como um precursor, um profeta, um revelador das formas pelas quais o homem chegou ao relativo domínio do mundo material e se adaptou, como pôde, às suas próprias invenções e criações, de tudo resultando a grande fusão — melhor diria, confusão — moderna, a que chamamos nossa civilização ocidental.

Para a nova era dessa civilização que está indiscutivelmente a anunciar-se, ler e procurar penetrar o difícil, novo e original pensamento de McLuhan não é apenas um raro e alto prazer, mas dever e necessidade de cada um de nós que sofremos as perplexidades e incertezas da imensa transição.

A novidade dos nossos tempos tumultuados, com o início da era eletrônica em substituição à mecânica e tipográfica de nossa extinta era moderna, pela maior transformação tecnológica de toda a história, será a de que vamos entrar na nova era tribal da aldeia mundial pelos novos meios de comunicação, mas agora em contraste com os nossos antepassados espontaneístas e semiconscientes, em estado de alerta, como diz McLuhan.

Para estarmos assim despertos, contudo, precisamos, sem dúvida, de o ter lido, como um dos mais autorizados videntes da nova era.

**Anísio Teixeira**

Rio, 7/12/1969.

# Introdução

A *Galáxia de Gutenberg* adota e desenvolve uma abordagem dos seus problemas por campo, apresentando-os sob a forma de um mosaico de numerosos dados e citações que os evidenciam ou comprovam. Tal imagem em mosaico constitui o único meio prático de revelar operações causais na história. O procedimento alternativo seria o de apresentar uma série de quadros de relacionamentos determinados e fixos dentro de um espaço pictórico.

Deste modo, a galáxia, ou constelação de eventos sobre que se concentra o presente estudo, é ela própria o mosaico de formas em perpétua interação pelo qual se operou e se opera a caleidoscópica transformação — particularmente acentuada em nosso tempo.

Podia haver certa vantagem em substituir a palavra galáxia por meio ambiente. Qualquer nova tecnologia de transporte ou comunicação tende a criar seu respectivo meio ambiente humano. O manuscrito e o papiro criaram o ambiente social de que pensamos em conexão com os impérios da antiguidade. O estribo e a roda criaram ambientes únicos de enorme alcance. Ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas mas ativos processos que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias. Em nosso tempo, a súbita passagem da tecnologia mecânica da roda para a tecnologia do circuito elétrico representa uma das maiores mudanças de todo o tempo histórico. A impressão por tipos móveis criou novo ambiente inteiramente inesperado: criou o *público*. A tecnologia do manuscrito não teve a intensidade do poder de difusão necessário para criar *públicos* em escala nacional. As nações, como viemos a chamá-las nos séculos recentes, não precederam nem podiam preceder o advento da tecnologia de Gutenberg, do mesmo modo que não poderão sobreviver ao advento do circuito elétrico com o poder de envolver totalmente todo povo em todos os outros povos.

O caráter único do "público" criado pela palavra impressa esteve na intensa autoconsciência visualmente orientada tanto do indivíduo quanto do grupo. As consequências desse intenso acento visual com o crescente isolamento do sentido da vista dos demais sentidos são apresentadas neste livro. Seu tema é a extensão das modalidades visuais de continuidade, uniformidade e conexão tanto da organização do tempo quanto do espaço. O circuito elétrico não facilita a extensão das modalidades visuais em grau que de algum modo se aproxime do poder visual da palavra impressa.

A parte final desse livro — A Galáxia reconfigurada — trata do entrelaçamento das tecnologias elétrica e mecânica, ou da palavra impressa, e talvez o leitor ali encontre o melhor prólogo.

# Prólogo

Este livro é, sob muitos aspectos, complementar ao *The Singer of Tales*, de Albert B. Lord. O professor Lord continuou a obra de Milman Parry, cujos estudos sobre Homero o levaram a notar entre a poesia oral e a escrita diferenças naturais, de forma e de função. Convencido de que os poemas de Homero eram composições orais, Parry "propôs-se à tarefa de provar de maneira, se possível incontestável, o caráter oral dos poemas e, para esse fim, devotou-se ao estudo dos poemas épicos iugoslavos". O estudo desses poemas modernos visava — explicava ele — "fixar com exatidão a *forma* da poesia épica oral (...). Seu método consistiu em observar os bardos iugoslavos trabalhando numa florescente tradição de canções não escritas e ver como a forma de suas canções dependia de terem eles que aprender a praticar sua arte sem ler e escrever" <sup>(1)</sup>.

O livro do professor Lord, como os estudos de Milman Parry, correspondem perfeitamente ao tipo de estudos a se fazerem sobre nossa era de eletricidade, como *A Galáxia de Gutenberg* irá procurar explicar. Estamos hoje tão avançados na era da eletricidade quanto os elisabetanos se achavam, então, na da tipografia e mecânica. E vimos experimentando as mesmas confusões e indecisões que eles sentiram por viverem simultaneamente em duas formas contrapostas de sociedade e experiência. Enquanto os elisabetanos se viam colocados entre a experiência corporativa medieval e o individualismo moderno, nós invertemos sua posição, confrontando uma tecnologia elétrica que parece tornar o individualismo obsoleto e a interdependência corporativa, compulsória.

Patrick Cruttwell dedicou todo um estudo (*The Shakesperean Moment*) às estratégias artísticas nascidas da experiência elisabetana de vida em um mundo dividido, que estava a dissolver-se e resolver-se ao mesmo tempo. Também nós vivemos momento de semelhante entrechoque de culturas que se contrastam, e *A Galáxia de Gutenberg* visa descobrir e descrever os modos pelos quais as *formas* de experiência e de visão e expressão mental foram modificadas, primeiro pelo alfabeto fonético e depois pela impressão tipográfica. O estudo que Milman Parry empreendeu com referência às *formas* e seu contraste entre a poesia oral e a escrita, estende-se aqui às *formas* de pensamento e à organização da experiência na sociedade e na área política. Que este estudo sobre a natureza divergente da organização social oral e escrita não tenha sido feito há mais tempo é, realmente, difícil de explicar. Talvez o motivo de tal omissão fosse simplesmente o de que a tarefa somente seria exequível quando as duas formas conflitantes da experiência oral e da experiência escrita mais uma vez viessem a coexistir, como sucede hoje em dia. O professor Harry Levin deixa isso claro no prefácio que escreveu para o livro *The Singer of Tales* (pág. XIII), do professor Lord:

---

<sup>1</sup> Citado em *The Singer of Tales*, pág. 3.

O termo "literatura", pressupondo o emprego de *letras*, subentende que as obras verbais da imaginação são transmitidas por meio da escrita e da leitura. A expressão "literatura oral" é, obviamente, em seus termos, uma contradição. Viveremos, entretanto, num tempo em que a própria alfabetização se diluiu de tal forma pela difusão que dificilmente se podia invocá-la como critério estético. A palavra, tal como é falada ou cantada, juntamente com a imagem visual do locutor ou cantor, vem, entretanto, reconquistando seu domínio através da tecnologia eletrônica. Uma cultura baseada no livro impresso, que foi a dominante desde a Renascença até ultimamente, legou-nos — juntamente com suas incomensuráveis riquezas — pedantismos e modismos que devem ser postos de lado. Devemos encarar com olhos novos a tradição, considerada não como a aceitação inerte de uma coleção fossilizada de temas e convenções, porém como o hábito orgânico de recriar o que se recebe e passa adiante.

A omissão dos historiadores quanto ao estudo da revolução nas *formas* de pensamento e de organização social resultantes do alfabeto fonético tem seu paralelo na história socioeconômica. Já em 1864-1867, Karl Rodbertus elaborava sua teoria de "A vida econômica na antiguidade clássica". Em *Trade and Market in the Early Empires* (pág. 5), Harry Pearson descreve a inovação de Rodbertus como se segue:

Essa idéia caracteristicamente moderna da função social do dinheiro não foi suficientemente apreciada. Rodbertus compreendeu que a transição da "economia natural" para uma "economia monetária" não era simplesmente questão técnica que resultasse da substituição da troca ou barganha pela compra a dinheiro. Insistiu, ao invés, em que uma economia monetarizada envolvia estrutura social completamente diferente da que acompanhava a economia em espécie. Devia-se mais salientar tal mudança na estrutura social que acompanhava o uso do dinheiro do que o fato técnico do seu uso, pensava ele. Houvesse esse ponto sido desenvolvido de modo a incluir as várias estruturas que acompanhavam as atividades comerciais no mundo antigo, e ter-se-ia resolvido a controvérsia antes que ela começasse.

Em outras palavras, tivesse Rodbertus explicado melhor que diferentes formas de dinheiro e intercâmbio estruturavam de modo diferente as sociedades, e ter-se-iam evitado gerações de confusa controvérsia. A questão ficou finalmente explicada quando Karl Bucher abordou o mundo clássico não pelo nosso modo convencional de retrospecto histórico, porém pelo lado primitivo. Partindo das sociedades não-alfabetizadas e avançando para o mundo clássico, "ele mostrou como se podia compreender melhor a vida econômica antiga se a encarássemos na perspectiva da sociedade primitiva ao invés da sociedade moderna" (2).

É tal perspectiva reversa do mundo ocidental alfabetizado que *Singer of Tales*, de Albert Lord, apresenta ao leitor. Ora, também nós estamos vivendo num tempo de eletricidade ou pós-alfabetizado, em que o compositor de *jazz* emprega todas as técnicas da poesia oral. Não é difícil em nosso século uma identificação empática com todas as formas e modos orais.

Na era eletrônica que sucede à era tipográfica e mecânica dos últimos quinhentos

---

<sup>2</sup> *Trade and Market in the Early Empires*, pág. 5.



anos encontramos, com efeito, novos modelos e estruturas de interdependência humana e de expressão que são "orais" na forma, mesmo quando os componentes da situação sejam possivelmente não-verbais. Examinamos mais amplamente esta questão na parte final de nosso livro. Em si, não é questão difícil, mas exige certa reorganização da vida imaginativa. Essa mudança de modos de ver e de tomar consciência das coisas é sempre retardada pela persistência dos modelos mais velhos de percepção. Os elisabetanos, aos nossos olhos, parecem muito medievais. Mas o homem medieval tinha-se na conta de clássico, do mesmo modo que nós nos consideramos homens modernos. A nossos sucessores, no entanto, pareceremos como inteiramente Renascença em caráter e completamente inconscientes dos novos e importantes fatores que pusemos em ação durante os últimos cento e cinquenta anos.

Longe, entretanto, de ser determinista, o presente estudo elucidará — esperamos — um fator capital das transformações sociais que poderá conduzir a genuíno aumento de autonomia humana. Peter Drucker, ao escrever sobre a "Revolução Tecnológica" de nossos tempos em *Technology and Culture* (vol. II, n.º 4, 1961, pág. 348), diz: "há apenas uma coisa que não sabemos sobre a Revolução Tecnológica, mas que é essencial: Que aconteceu para que se produzisse a mudança básica nas atitudes, crenças e valores que a deflagrou? O *Progresso Científico* — procurei mostrar — pouco teve a ver com isso. Mas, até que ponto teria sido responsável a grande mudança na visão do mundo que, um século antes, conduziu à grande Revolução Científica?" *A Galáxia de Gutenberg* vai pelo menos tentar alcançar aquela "única coisa que não sabemos". Mas mesmo que o faça, poderá muito bem deixar evidente que existem outras mais!

O método empregado em todo este estudo está diretamente relacionado ao que Claude Bernard apresentou em sua clássica introdução *O estudo da medicina experimental*. A observação — explica Claude Bernard (págs. 8-9) — consiste em notar fenômenos sem perturbá-los, mas: "O experimento, segundo os mesmos fisiologistas, implica, ao contrário, a ideia de uma variação ou perturbação que o pesquisador introduz nas condições de fenômenos naturais (...). Para fazer isso, suprimimos um órgão no sujeito vivo por meio de corte ou ablação, e da perturbação produzida no organismo inteiro ou numa função especial, deduzimos a função do órgão que falta".

O trabalho de Milman Parry e do professor Albert Lord visava observar todo o processo poético sob condições orais, e contrastar o resultado com o processo de poesia que, sob condições escritas, admitimos como sendo "normal". Quer dizer, Parry e Lord estudaram o organismo poético quando a função auditiva fora suprimida pela alfabetização. Poderiam também ter considerado o efeito sobre o organismo produzido pela extraordinária extensão e força que a alfabetização dera à função visual da linguagem. Este seria um fator que, no método experimental talvez tenha sido esquecido justamente porque era mais difícil considerá-lo. Mas, dada intensa e exagerada ação a um dos sentidos, "a perturbação produzida no organismo inteiro ou numa função especial" seria igualmente observável.

O homem — *homo faber*, o homem criador de instrumentos — quer na fala, quer na escrita, quer no rádio, há muito vem se empenhando em atender um ou outro de

seus órgãos dos sentidos a ponto de perturbar todos os seus outros sentidos e faculdades. Mas tendo feito essas experiências, o homem tem consistentemente deixado de acompanhá-las pela observação.

J. Z. Young, escrevendo sobre *Dúvida e certeza na ciência*, pondera (págs. 67-68):

O efeito dos estímulos externos ou internos é romper a ação harmônica de alguma parte do cérebro ou de todo ele. A título de hipótese podemos imaginar que a perturbação, de certo modo, rompe a unidade do arranjo ou dispositivo existente e que anteriormente se formara no cérebro. Este escolhe então aqueles elementos dos impulsos recebidos que tendem a recompor o modelo e a devolver as cédulas à sua pulsação regular e sincrônica. Não tenho a pretensão de poder desenvolver detalhadamente essa ideia de modelos em nosso cérebro; mas tem ela grandes possibilidades no sentido de nos levar a compreender como tendemos a adaptar-nos ao mundo e a adaptar o mundo a nós. O cérebro, de certa maneira, inicia sequências de atos que tendem a fazê-lo voltar a seu padrão rítmico, constituindo essa volta o ato de consumação ou de conclusão. Se a primeira sequência de ação falha, isto é, não consegue fazer cessar a perturbação originária, são então tentadas outras sequências. O cérebro examina seus dispositivos um após outro, ajustando o insumo de elementos trazidos pelos estímulos com seus variados modelos até que, de algum modo, se consiga uma concordância que restabeleça a harmonização. Esta talvez somente possa ser obtida depois de árdua, variada e prolongada busca. No curso dessas tentativas a esmo formam-se novos modelos de conexões e de ação que, por sua vez, determinarão futuras sequências.

A busca irremediável por um "encerramento", por uma "completação", ou por um novo equilíbrio processa-se tanto pela supressão como pela extensão do próprio sentido ou função humanos. Como *A Galáxia de Gutenberg* é uma série de observações históricas das novas completações ou fusões culturais resultantes das "perturbações", primeiro da alfabetização e depois da palavra impressa, a afirmação seguinte de um antropólogo poderá, neste ponto, auxiliar o leitor:

O homem hoje em dia desenvolveu para tudo que costumava fazer com o próprio corpo, extensões ou prolongamentos desse mesmo corpo. A evolução de suas armas começa pelos dentes e punhos e termina com a bomba atômica. Indumentária e casas são extensões dos mecanismos biológicos de controle da temperatura do corpo. A mobília substitui o acocorar-se e sentar-se no chão. Instrumentos mecânicos, lentes, televisão, telefones e livros que levam a voz através do tempo e do espaço constituem exemplos de extensões materiais. Dinheiro é meio de estender os benefícios e de armazenar trabalho. Nosso sistema de transportes faz agora o que costumávamos fazer com os pés e as costas. De fato, podemos tratar de todas as coisas materiais feitas pelo homem como extensões ou prolongamentos do que ele fazia com o corpo ou com alguma parte especializada do corpo<sup>(3)</sup>.

Essa exteriorização ou expressão de nossos sentidos, que é a linguagem e a fala, é um instrumento — o instrumento que "tornou possível ao homem acumular experiência e conhecimento de forma a ser fácil a sua transmissão e o máximo uso possível"<sup>(4)</sup>.

---

<sup>3</sup> Edward T. Hall, *The Silent Language*, pág. 79.

<sup>4</sup> Leslie A. White, *The Science of Culture*, pág. 240.

Linguagem é metáfora no sentido que não só armazena como *transporta* ou *traduz* a experiência de um modo para outro. Dinheiro é metáfora no sentido de que armazena habilidade e trabalho e também traduz uma habilidade em outra. Mas a base ou princípio de toda essa troca e tradução, ou metáfora, encontra-se em nosso poder racional de traduzir todos os sentidos um no outro. E isto fazemos em cada instante de nossa vida. Pelas extensões ou prolongamentos, dos nossos sentidos, seja a roda, o alfabeto ou o rádio, tivemos que pagar certo preço; e o preço está em que tais extensões maciças dos sentidos constituem sistemas *fechados*. Nossos sentidos corpóreos ou privados *não* são sistemas fechados, mas se traduzem infindavelmente um no outro nessa experiência que denominamos consciência. Mas, nossas extensões dos sentidos — instrumentos e tecnologias — foram, através dos séculos, sistemas fechados, incapazes de se entrelaçarem numa ação recíproca ou de produzirem um estado de consciência coletivo. Agora na idade da eletricidade, a própria instantaneidade da coexistência entre nossos instrumentos tecnológicos deu lugar a crise sem precedente na história humana. As extensões de nossas faculdades e sentidos passaram a constituir um campo único de experiência que exige se fazer coletivamente consciente. Nossas tecnologias, à semelhança de nossos sentidos particulares, exigem agora um intercurso e mútuo relacionamento que torne possível sua coexistência *racional*. Enquanto nossas tecnologias foram tão lentas quanto a roda ou o alfabeto ou o dinheiro, o fato de se terem constituído sistemas separados e fechados foi, social e psiquicamente, suportável. Já isto não se pode dar agora, quando a visão, o som e o movimento são em toda extensão simultâneos e globais. Uma proporção de adequado intercurso entre essas extensões de nossas funções humanas é agora tão necessária coletivamente quanto sempre foi para nossa racionalidade particular e pessoal o intercurso dos sentidos para nosso senso individual ou "espírito", como outrora o denominávamos.

Até agora os historiadores do desenvolvimento da cultura têm tido a tendência de isolar os eventos tecnológicos, muito à maneira pela qual os físicos clássicos tratavam os eventos físicos. Louis de Broglie, descrevendo *A revolução na física*, empresta muita importância a essa limitação inerente ao método cartesiano ou newtoniano, os quais tanto se aproximam dos processos dos historiadores que adotam um "ponto de vista" individual (pág. 14):

Fiéis ao ideal cartesiano, os físicos clássicos mostravam-nos o universo como 'semelhando imenso mecanismo que se podia descrever com perfeita precisão por meio da localização de suas partes no espaço e de suas modificações no decorrer do tempo. (...) Tal concepção, no entanto, apoiava-se em várias hipóteses implícitas que eram admitidas quase sem delas termos consciência. Uma das hipóteses era que a estrutura de espaço e tempo na qual procuramos quase instintivamente localizar todas as nossas sensações é uma estrutura perfeitamente rígida e fixa, na qual, em princípio, se pode rigorosamente localizar cada evento físico, independentemente de todos os processos dinâmicos que o envolvem e circundam.

Veremos como as concepções não só de Descartes como de Euclides são instituídas pelo alfabeto fonético. E a revolução, que de Broglie descreve, deriva não do alfabeto, porém do telégrafo e do rádio. J. Z. Young, biólogo, salienta esse mesmo ponto

de Broglie. Depois de explicar que a eletricidade não é uma coisa que "flui", uma "corrente", porém a "condição, a situação que observamos quando existem certas relações espaciais entre coisas", prossigue (pág. 111):

Algo semelhante aconteceu quando os físicos descobriram meios de medir distâncias muito curtas. Verificou-se não ser mais possível usar o antigo modelo, pelo qual se supunha consistir a operação em dividir-se alguma coisa chamada matéria em uma série de fatias ou pequenos pedaços, cada um com propriedades definidas denominadas tamanho, peso, ou posição. Os físicos não dizem agora que a matéria "é feita" de corpos chamados átomos, prótons, elétrons, etc. O que fizeram foi renunciar ao método materialista de descrever suas observações em termos de algo feito como que por um processo humano de fabricação, como um bolo, por exemplo. A palavra átomo ou elétron não é usada como sendo o nome de uma peça. É empregada como parte da descrição das observações dos físicos. Não tem significado, exceto quando empregada por pessoas que conhecem os experimentos pelos quais aquelas observações se revelam.

E, acrescenta ele, "é importante compreender que grandes mudanças nos modos ordinários de falar e agir do homem estão ligadas à adoção de novos instrumentos".

Tivéssemos antes, no devido tempo, refletido sobre esse fato básico, teríamos facilmente dominado a natureza e os efeitos de todas as nossas tecnologias, ao invés de sermos empurrados às tontas por elas. Seja como for, *A Galáxia de Gutenberg* é uma meditação prolongada sobre esse tema de J. Z. Young.

Ninguém teve mais consciência da futilidade de nossos sistemas fechados de escrever a história que Abbot Payson Usher. Seu trabalho clássico, *História das invenções mecânicas*, explica porque tais sistemas fechados não podem entrar em contato com os fatos das transformações históricas: "As culturas da antiguidade não se adaptam aos padrões das sequências lineares da evolução social e econômica desenvolvida pela escola histórica alemã. (...) Abandonando-se os conceitos lineares de desenvolvimento e encarando-se o desenvolvimento da civilização francamente como um processo multilinear, muito se teria feito para melhor se compreender quanto a história da cultura ocidental foi a de uma integração progressiva de muitos elementos separados" (págs. 30-31).

De certo modo, "um ponto de vista histórico" é uma espécie de sistema fechado, estreitamente ligado à tipografia e que floresce onde os efeitos inconscientes das letras florescem sem serem contrabalançados pelas forças culturais. Alexis de Tocqueville, cuja educação de letras foi muito modificada por sua cultura oral, parece-nos hoje ter tido uma espécie de clarividência no tocante aos modelos de mudança que iriam operar na França e América de seu tempo. Não teve um ponto de vista, uma posição fixa de onde traçasse uma completa perspectiva visual dos eventos. Ao contrário, procurou a dinâmica atuante em seus dados:

Mas, se vou mais além e procuro entre essas características a principal, que inclui quase todo o restante, descubro que na maioria das operações do espírito cada americano apela tão-só para os esforços individuais de sua própria compreensão.

Os Estados Unidos são, portanto, um dos países onde os preceitos de Descartes são menos

estudados e mais bem aplicados. (...) Toda gente se fecha inteiramente em si e insiste em julgar dali o mundo (<sup>5</sup>).

Sua habilidade em estabelecer a interação entre os modos escritos e orais da estrutura da percepção capacitou Tocqueville a lances de intuições "científicas" da psicologia e da política. Graças a essa interação dos dois modos de percepção, alcançou compreensão profética, enquanto outros observadores estavam meramente exprimindo seus pontos de vista pessoais. Tocqueville sabia muito bem que a cultura tipográfica tinha não só produzido a perspectiva cartesiana como também as características especiais da psicologia e política americanas. Por meio de seu método de observar a interação entre modos divergentes de percepção, Tocqueville pôde reagir a seu mundo, não por seções, porém como a um todo e, além disto, como a um todo que era um *campo* aberto. E tal é o método que A. P. Usher, nota haver estado ausente do estudo da história e das mudanças culturais. Tocqueville empregou processo semelhante ao que J. Z. Young descreve (pág. 77): "Pode ser que grande parte do segredo dos poderes do cérebro esteja na enorme oportunidade oferecida pela interação entre os efeitos da estimulação de cada parte dos campos receptores. É essa provisão de posições de interação ou de mistura e fusão que nos permite reagir ao mundo *como um todo* em muito maior grau do que o podem fazer outros animais". Mas, de forma alguma, são nossas tecnologias uniformemente favoráveis a essa função orgânica de interação e interdependência. A tarefa deste livro é investigar essa questão com respeito à cultura alfabética e tipográfica. Hoje em dia não há pesquisa que mais se imponha e que se tem de empreender à luz de novas tecnologias que afetam profundamente as operações tradicionais e os valores alcançados pela alfabetização e cultura tipográfica.

Há um trabalho recente que parece libertar-me do pecado de mera excentricidade e novidade no presente estudo. E *The Open Society and its Enemies* (A sociedade aberta e seus inimigos), de Karl R. Popper, um trabalho dedicado ao estudo de aspectos de destribilização no mundo antigo e de retribalização no mundo moderno. Com efeito, a "sociedade aberta" resultou da alfabetização fonética, como se verá dentro em pouco, e está agora ameaçada de erradicação pelos meios de comunicação elétricos, conforme se discutirá na conclusão deste estudo. Desnecessário dizer que o "está", ao invés de o "deve" de todos esses desenvolvimentos, é só o que está aqui sendo discutido. O diagnóstico e a descrição devem preceder a valorização e a terapia. Substituir diagnóstico por valorização moral é processo bastante natural e comum, mas não necessariamente proveitoso.

Karl Popper dedica a primeira parte de seu grande estudo à destribilização da antiga Grécia e à reação a este fato. Mas, nem em relação à Grécia nem ao mundo moderno presta ele qualquer atenção à dinâmica de nossos sentidos tecnologicamente estendidos como fatores, quer para criar sociedades abertas, quer para torná-las fechadas. Suas descrições e análises derivam de um ponto de vista econômico e político. O trecho abaixo é especialmente pertinente a *A Galáxia de Gutenberg* porque começa

---

<sup>5</sup> *Democracy in America*, 2.<sup>a</sup> Parte, Livro I, Capítulo I. Na tradução brasileira, desta editora, *Democracia na América*, págs. 167-168. (N. do Trad.)

com a interação de culturas através do comércio e termina na dissolução do estado tribal, chegando mesmo a sugerir dramatização semelhante à de Shakespeare em *Rei Lear*.

Segundo Popper, as sociedades tribais, ou fechadas, têm uma como unidade biológica, enquanto "nossas sociedades abertas funcionam, em grande parte, por meio de relações abstratas, tais como troca ou cooperação". Que esse relacionamento, pelo qual se abrem as sociedades fechadas, é obra do alfabeto fonético, e não de qualquer outra forma de escrita ou tecnologia, constitui tema de *A Galáxia de Gutenberg*. Por outro lado, o fato de serem as sociedades fechadas o produto de tecnologias da fala, ou linguagem oral, do tambor e da audição, prenuncia, neste início da idade eletrônica, o englobamento da família humana inteira numa só tribo mundial. E essa revolução eletrônica é apenas um pouco menos perturbadora e desconcertante para os homens das sociedades abertas do que o fora a revolução da alfabetização fonética para as antigas sociedades tribais ou fechadas, por essa mesma revolução transformadas e remodeladas em suas atuais linhas aerodinâmicas. Popper não apresenta nenhuma análise das causas de tal mudança, mas faz uma descrição (pág. 172) da situação que é muito pertinente *A Galáxia de Gutenberg*:

Por volta do século vi a. C, esse desenvolvimento havia conduzido à dissolução parcial dos antigos modos de vida e mesmo a uma série de revoluções e reações políticas. E não só provocou tentativas para manter e reter o tribalismo pela força, como em Esparta, como também levou àquela grande revolução espiritual — a invenção da discussão crítica — em consequência da qual o pensamento se libertou de obsessões mágicas. Ao mesmo tempo, encontramos os primeiros sintomas de uma nova intranquilidade. *Começara a jazer-se sentir a tensão, o mal-estar da civilização.*

Esse mal-estar, essa tensão, é consequência da ruptura da sociedade fechada. É sentida ainda mesmo em nossos dias, especialmente em tempos de mudança social. É a tensão criada pelo esforço que a vida numa sociedade aberta e parcialmente abstrata exige continuamente — pelo esforço para sermos racionais, para nos privarmos, pelo menos, de algumas das satisfações sociais e emocionais, para nos desembaraçarmos por nós mesmos e para aceitarmos responsabilidades. Precisamos — creio — suportar essa tensão como preço a ser pago por todo aumento do conhecimento, na razoabilidade, na cooperação e no auxílio mútuo e, conseqüentemente, em nossas chances de sobrevivência e de crescimento demográfico. É o preço que temos de pagar por sermos humanos.

A tensão está mais estreitamente ligada ao problema da luta de classes, que surge, pela primeira vez, com a ruptura da sociedade fechada. A sociedade fechada, como tal, desconhece esse problema. Pelo menos para seus membros dominantes, escravidão, casta e governo de classe são coisas "naturais", no sentido de serem inquestionáveis. Mas com a ruptura da sociedade fechada, essa certeza desaparece e com ela também todo sentimento de segurança. A comunidade tribal (e mais tarde a "cidade") é o lugar de segurança para o membro da tribo. Cercado de inimigos e de forças perigosas ou mesmo mágicas e hostis, ele sente a comunidade tribal, do mesmo modo que uma criança sente a família e o lar, na qual exerce seu papel que ele conhece bem e exerce igualmente bem. A ruptura da sociedade fechada, criando como cria o problema de classe e outros problemas de *status* social, deve ter tido o mesmo efeito sobre os cidadãos que uma séria briga de

família e a dissolução de um lar podem acarretar sobre os filhos. Naturalmente essa espécie de tensão era sentida pelas classes privilegiadas, agora que se sentiam ameaçadas mais fortemente por aqueles que tinham sido oprimidos anteriormente; mas mesmo esses últimos também se sentiam inquietos. Assustava-os também a ruptura de seu mundo "natural". E conquanto continuassem a lutar, sentiam-se muitas vezes relutantes em explorar suas vitórias sobre seus inimigos de classe que eram apoiados pela tradição, pelo *status quo*, pelo nível de educação mais elevado e por natural sentimento de autoridade.

Estas meditações levam-nos diretamente a uma meditação sobre o *Rei Lear* e a grande luta de família em que o século XVI se viu envolvido nos primórdios da era de Gutenberg.

# **A Galáxia de Gutenberg**





## A Galáxia de Gutenberg



Quando o Rei Lear, revelando "nosso desígnio mais secreto" propõe a subdivisão do reino, está enunciando uma decisão *avant-garde* e politicamente ousada para os primeiros anos do século dezessete:

*Somente conservaremos ainda  
O nome e todos os títulos de um rei, quanto ao resto,  
O domínio, a renda e a administração  
Serão vossos, filhos bem amados,  
E, para confirmá-lo,  
Esta coroa partilhai entre vós* <sup>(1)</sup>.

Lear está propondo ideia extremamente moderna de delegação de autoridade do centro para as margens. Seu "desígnio mais secreto" teria sido imediatamente reconhecido como maquiavelismo de esquerda por uma plateia elisabetana. Os novos modelos de poder e organização, que haviam sido discutidos durante o século precedente, estavam sendo, então, nesses primeiros anos do século dezessete, defrontados em todos os níveis de vida social e privada. *Rei Lear* é apresentação da nova estratégia de cultura e poder, em tudo que afeta ao Estado, à família e à alma do indivíduo:

*Neste íterim, queremos revelar-vos nosso propósito mais secreto  
Dai-me aquele mapa.  
Ficai sabendo que dividimos  
Nosso reino em três partes.*

O mapa era também novidade no século dezesseis, idade da projeção *Mercator*, e chave da nova visão de periferias de poder e riqueza. Colombo fora cartógrafo antes de ser navegante; e a descoberta de que era possível continuar a navegar num curso em linha reta, como se o espaço fosse uniforme e contínuo, constitui capital mudança no modo de ver do homem na Renascença. E o que é mais importante, o mapa suscita imediatamente tema fundamental do *Rei Lear*, a saber: o isolamento do sentido visual como uma espécie de obcecação.

É na primeira cena do drama que Lear, usando o termo convencional de Maquiavel, revela seus "desígnios mais secretos". Antes, nessa primeira cena, o segredo e impenetrabilidade da natureza, por assim dizer, manifesta-se na arrogância com que Gloucester se refere à bastardia de seu belo filho do amor, Edmundo: "Mas eu tenho,

---

<sup>1</sup> *The Complete Works of Shakespeare*, org. por G. L. KITTREDGE. Todas as citações de *Rei Lear*, a menos que sejam anotadas diferentemente, são do Ato I, cena I. As transcrições todas se referem à edição de Kittredge.

senhor, um filho legítimo, cerca de um ano mais velho que este, que nem por isso me é mais querido". A alegria com que Gloucester se refere ao nascimento de Edmundo é objeto depois de alusão por Edgar:

*O lugar obscuro e corrupto onde ele te gerou  
Custou-lhe os olhos, (v.III)*

Edmundo, filho do amor, abre a segunda cena do drama, dizendo:

*Tu, Natureza, és minha deusa,  
Meus serviços a ti pertencem. Por que deveria eu  
Suportar a afronta do preconceito e permitir  
Que a malícia dos povos me deserdasse  
Por haver nascido umas doze ou catorze luas  
Mais cedo que meu irmão?*

Edmundo tem *l'esprit de quantité* (\*) tão essencial à meditação pelo tato e à impessoalidade do espírito empírico. É apresentado como uma força da natureza, indene a pura experiência humana e à "malícia dos povos". É um agente primacial na fragmentação das instituições humanas. Mas o grande fragmentador é o próprio Lear, com sua inspiração de estabelecer uma monarquia constitucional por meio da delegação de autoridade. O plano que tem para si é o de tornar-se um especialista:

*Somente conservaremos ainda  
O nome e todos os títulos de um rei.*

Goneril e Regan, seguindo sua deixa de especialista, lançam-se a um torneio de dedicação filial com ardor especializado e competitivo. É Lear que as fragmenta, insistindo numa competição divisionista de elogios:

*Dizei-me, minhas filhas,  
(Uma vez que da governança, dos interesses territoriais  
E dos cuidados do Estado nos despojaremos),  
De qual de vós poderemos dizer que mais nos ama  
A fim de que possamos dar nossa maior dádiva  
Onde a natureza lance o desafio do mérito. Goneril,  
Nossa filha mais velha, falai primeiro.*

O individualismo competitivo constituía um escândalo em uma sociedade desde muito alicerçada nos valores corporativos e coletivos. Sabemos o papel desempenhado pela palavra impressa na instituição de novos modelos de cultura, mas, além disto, uma consequência natural da influência especializante das novas formas de conhecimento foi assumirem todas as modalidades de poder, caráter fortemente centralista. Enquanto a função do monarca feudal era inclusiva, o rei na realidade incluindo em si mesmo todos os seus súditos, o príncipe da Renascença tendia a tornar-se um centro de poder exclusivo, cercado de seus súditos individuais. E o resultado desse centralismo, ele mesmo dependente de muitos desenvolvimentos novos nas comunicações e no comércio, foi o hábito da delegação de poderes e o da especialização de muitas funções

---

\* Em francês no original inglês.

em áreas e indivíduos diferentes. Em *Rei Lear*, como em outras peças, Shakespeare revela a mais completa lucidez quanto às consequências para a sociedade e para o indivíduo resultantes da divisão de funções e da perda de atributos e apanágios em benefício da rapidez, precisão e aumento do poder. Suas penetrantes intuições aparecem com tal riqueza em seus versos que se torna muito difícil qualquer escolha entre eles. Assim, logo nas primeiras palavras de sua ária, Goneril está em cheio dentro da nova forma de percepção:

*Amo-vos mais do que poderiam dizer as palavras;  
Mais que a vista, o espaço e a liberdade:*

A separação e divisão dos próprios sentidos humanos será um dos temas desse drama. A separação da vista dos demais sentidos já se fizera sentir ao expressar Lear seu "designio mais secreto", para isto recorrendo ao mero mapa visual. Mas, enquanto Goneril se prepara para despojar-se da vista como manifestação de dedicação, Regan acorre ao desafio, exclamando:

*(...) Declaro-me  
Inimiga de todas as outras alegrias  
Que o mais precioso domínio dos sentidos  
Possa exprimir, (...)*

Regan despojar-se-á de todos os sentidos humanos enquanto possuir a afeição de Lear.

A alusão ao "mais precioso domínio dos sentidos" mostra Shakespeare fazendo demonstração quase escolástica de que o relacionamento e a interação, entre os sentidos, constitui a própria essência da racionalidade. Seu tema em Lear é o de John Donne em *An Anatomy of the World* (Anatomia no mundo):

*Destruíu-se tudo, desapareceu toda coerência;  
Tudo se fez simples provisão, tudo é Relação:  
Príncipe, Súdito, Pai, Filho, são coisas esquecidas,  
Pois cada homem sozinho julga Que tem de ser uma Fênix (...)*

A explosão do "mais precioso domínio dos sentidos" significa o isolamento dos sentidos entre si por diferenças de intensidade, com a conseqüente irracionalidade e conflito entre juízos e pessoas e funções. Essa ruptura das relações entre juízos (ou sentidos) e pessoas e funções é o tema de Shakespeare mais tarde, em suas últimas obras.

Cordélia, ao observar a brilhante agilidade daqueles especialistas em piedade filial, Goneril e Regan, exclama:

*(...) Tenho certeza de que meu amor  
É mais rico que minhas palavras.*

Mas a plenitude de sua racionalidade nada vale ante o especialismo das irmãs. Não tem ela um ponto de vista fixo de onde possa desencadear os dardos de sua eloquência. As irmãs estão preparadas para ocasiões especiais, aprimoradas pela fragmentação de senso e de motivo para cálculos exatos. São, como Lear, Maquiavéis de

*avant-garde*, capazes de lidar explícita e cientificamente com o desafio das circunstâncias. São resoluta e conscientemente livres não só do domínio dos sentidos, como de sua contrapartida moral, a "consciência". Pois esse senso de proporção e medida entre motivos "torna-nos todos covardes". E Cordélia é uma covarde impedida de atuar de forma especializada pelas complexidades de sua consciência, de sua razão e de seu papel ou lugar na sociedade e na vida.



## Rei Lear é perfeita ilustração do processo de despojamento sofrido pelos homens, ao passarem de um mundo de papéis ou funções para um mundo de ocupações ou tarefas



*Rei Lear* é uma espécie de descrição detalhada de um caso, no processo histórico, da passagem do homem de um mundo de papéis e funções para o novo mundo de ocupações e tarefas. Tal processo implica um despojamento que não ocorre instantaneamente, exceto na visão do artista. Shakespeare, contudo, viu que isso estava acontecendo em seu tempo. Não falava sobre o futuro. Entretanto, o antigo mundo de papéis e funções se prolongava e arrastava como um fantasma, do mesmo modo que no Ocidente, depois de um século de eletricidade, ainda se sente a presença dos antigos valores da alfabetização, do individualismo, do privado da separação.

Kent, Edgar e Cordélia estão "fora de fase" na linguagem de W. B. Yeats. São "feudais" em sua lealdade total, que consideram perfeitamente natural, aos seus papéis ou funções. No papel, ou função, eles não exercem nenhuma autoridade, ou poderes delegados. São centros autônomos. Conforme Georges Poulet assinala em *Studies in Human Time* (pág. 7): "Não havia, pois, para o homem da Idade Média, apenas um tempo, uma duração. Havia *durações*, colocadas uma acima da outra, e não somente na universalidade do mundo exterior, mas dentro de si mesmo, em sua própria natureza, em sua própria existência humana". O fácil hábito de se configurarem as situações, que durou vários séculos, rende-se — com a Renascença — à percepção de sequências contínuas, lineares e uniformes, tanto para o tempo quanto para o espaço e as relações pessoais. E ao mundo analógico de funções e proporções opõe-se subitamente um novo mundo linear, como em *Troilus e Cressida* (III, III):

*Toma logo o caminho;  
Pois a honra viaja numa trilha tão estreita  
Onde um só passa de cada vez.  
Conserva-te, pois, na trilha  
Porque a emulação tem mil filhos  
Que buscam um por um te acompanhar.  
Se cederes  
Ou te afastares do caminho reto à frente,  
Como uma maré montante,  
Todos se precipitarão para passar  
E deixar-te-ão para trás.*

3q

A ideia de segmentação homogênea de pessoas e relações e funções somente

podia surgir no século dezesseis, como o resultado da dissolução de todos os laços do senso comum e da razão. *Rei Lear* dá-nos uma demonstração completa do que era sentir-se viver ao longo da mudança do tempo e espaço medievais para o da Renascença, de um sentido inclusivo para um sentido exclusivo do mundo. A sua mudança de atitude para com Cordélia reflete exatamente a ideia dos Reformadores, no tocante à natureza degradada. Diz Poulet (pág. 10):

Para eles, também, tanto o homem como a natureza eram animados pela divindade. Para eles também houvera tempo em que a natureza e o homem haviam participado do poder criador. (...) Esse tempo, porém, não mais existia para eles. Ao tempo em que a natureza era divina sucedera agora o tempo da natureza degradada; degradada pela própria falta do homem pelo ato livre, em consequência do qual se separara de sua origem, isolara-se de sua fonte, negara Deus. E, daquele momento em diante, Deus se afastara da natureza e do homem.

Lear é bem explícito ao designar Cordélia como puritana:

*Que ela, com o orgulho, a que chama de sinceridade, se case.*

Os Reformadores, ao acentuarem a função e independência do indivíduo, não viam, naturalmente, sentido algum em todas as formalidades que são inerentes aos papéis ou funções completamente impessoais da sociedade. Evidencia-se para a plateia, entretanto, que é mais a dedicação que Cordélia vota a seu papel tradicional que a torna tão indefesa na presença do novo individualismo, tanto de Lear como das irmãs:

*Amo vossa Majestade*

*De acordo com o laço que nos une, nem mais nem menos.*

Ela sabe perfeitamente que a devoção ao seu *papel* reduz-se a "nada", ante os termos do novo individualismo empolgante e expansivo. Poulet descreve (pág. 9) esse novo mundo como "não mais senão imenso organismo, gigantesca rede de intercâmbios e de influências recíprocas, a qual era animada e guiada interiormente, em seu desenvolvimento cíclico, por uma força em toda parte a mesma, perpetuamente diversificada, que se podia indiscriminadamente chamar Deus, ou Natureza, ou a Alma do Mundo, ou Amor".



## "Rei Lear" é a primeira manifestação verbal, na história da poesia, da angústia da terceira dimensão



Parece que Shakespeare não recebeu o devido tributo por ter feito em *Rei Lear* a primeira e, tanto quanto sei, a única peça de perspectiva tridimensional verbal em qualquer literatura. Depois, somente em *Paraíso perdido*, de Milton (II, 11.1-5) é que, de novo, se proporciona deliberadamente ao leitor um ponto de vista visual e fixo:

*Alto, num trono de Realeza que  
De muito ofusca a riqueza de Ormus e da Índia  
Ou das regiões do esplêndido Oriente, sua mão de opulências  
sem par fazendo chover sobre seus Reis bárbaros pérolas e ouro,  
Glorificando, senta-se Satanás (...)*

A escolha arbitrária de uma única posição estática cria um espaço pictorial com ponto de fuga. Esse espaço pode ser preenchido trecho por trecho e difere inteiramente do espaço não-pictorial em que cada coisa simplesmente ressoa ou modula seu próprio espaço visualmente em forma bidimensional.

O extraordinário e único exemplo de arte verbal tridimensional vamos encontrá-lo em *Rei Lear* no Ato IV, cena VI. Edgar esforça-se por convencer Gloucester, então cego, a acreditar na ilusão de que eles se encontram à borda de um íngreme rochedo:

*Edgar: (...) Atenção! Estás ouvindo o mar?  
Gloucester: Não, verdadeiramente, não.  
Edgar: Nesse caso então teus outros sentidos  
desenvolvem-se de maneira imperfeita  
Dada a angústia de teus olhos. (...)  
Vem, sir. Aqui está o lugar.  
Fica quieto Como é horrível e como entontece  
Lançar os olhos para aquelas profundezas!*

A ilusão da terceira dimensão é debatida detalhadamente em *Art and Illusion* (Arte e Ilusão), de E. H. Gombrich. Longe de ser um modo normal da visão humana, a perspectiva tridimensional é um modo de enxergar convencionalmente adquirido, tanto adquirido quanto o é o meio de reconhecer as letras do alfabeto ou de seguir uma narrativa cronológica. Que foi uma ilusão adquirida, Shakespeare ajuda-nos a perceber por meio de seus comentários sobre os outros sentidos em relação à vista. Gloucester está preparado para ilusões porque perdeu subitamente a vista. Seu poder de visualização está agora completamente separado de seus outros sentidos. E é o sentido da visão, deliberadamente isolado dos outros sentidos, que confere ao homem a ilusão

da terceira dimensão, conforme Shakespeare torna explícito nesse ponto. Há também necessidade de fixar com atenção o olhar:

*Vem, sir. Este é o lugar. Fica quieto. Como é horrível  
E como entontece lançar os olhos para aquelas profundezas!  
Os corvos e as gralhas que esvoaçam ali no ar  
São do tamanho de besouros; à meia encosta  
Está pendurado alguém a colher perrexil — officio horrível!  
Diria que não é maior que sua própria cabeça.  
Os pescadores que estão andando na praia  
Parecem ratos; e lá embaixo a grande barca,  
Dir-se-ia a sua lancha; e esta, uma bóia,  
Que não se enxerga quase, de tão pequena.  
O ruído Das vagas que bramem de encontro aos inúmeros penedos, estéreis  
Não pode ser ouvido destas alturas. Não vou olhar mais  
Receio que uma vertigem ou uma perturbação na vista  
Me faça cair de cabeça para baixo.*

O que Shakespeare faz aí é colocar cinco painéis de duas dimensões, um atrás do outro. Dando a esses painéis planos uma torção em diagonal, eles se seguem um ao outro, como se estivessem numa perspectiva a partir do ponto "imóvel" de observação. Ele está perfeitamente cômico de que a disposição para esse efeito de ilusão resulta da separação dos sentidos. Tendo ficado cego, Milton aprendera a se utilizar da mesma espécie de ilusão visual. E por volta de 1709, o bispo Berkeley, em *New Theory of Vision* (Nova teoria da visão) denunciava o absurdo do espaço visual newtoniano como simples ilusão abstrata dissociada do sentido do tacto. A separação dos sentidos e a consequente interrupção de sua interação recíproca que caracteriza a sinestesia tátil podem muito bem ter sido um dos efeitos da tecnologia de Gutenberg. Esse processo de separação e redução de funções certamente alcançara um ponto crítico nos primeiros anos do século dezessete, quando se publicou *Rei Lear*. Determinar, porém, como essa revolução na vida dos sentidos humanos possa ter advindo da tecnologia de Gutenberg requer que se aborde a questão de maneira algo diferente da simples citação de certos exemplos de sensibilidade num grande drama daquele período crítico.

*Rei Lear* é uma parábola, uma espécie de demonstração indutiva da loucura e das atribuições da nova vida de ação da Renascença. Shakespeare explica minuciosamente que o próprio princípio de *ação* consiste no parcelamento das operações sociais e da vida sensorial individual em segmentos especializados, daí resultando uma busca frenética por uma nova interação global das forças operantes, a qual, por sua vez, leva a furiosa ativação de todos os elementos e pessoas afetadas pela nova tensão.

Cervantes teve igual percepção e seu *Dom Quixote* é galvanizado pela nova forma do livro tanto quanto Maquiavel ficara hipnotizado pelo segmento especial de experiência que escolheu para levar ao mais alto grau de conscientização. A abstração que Maquiavel fez da entidade do poder pessoal da matriz social foi comparável à abstração muito anterior da *roda* do magma das formas animais. Esse gênero de abstração permite muito mais movimento. Mas a visão que oferecem Shakespeare e



Cervantes é a da futilidade de tal movimento e da ação resultante, deliberadamente enquadrada num plano fragmentário ou especializado.

W. B. Yeats condensa num epigrama, sob forma hermética, os temas de *Rei Lear* e *Dom Quixote*:

*Locke caiu num desmaio  
E o jardim morreu.  
De sua costela Deus tirou  
A máquina de fiar.*

A vertigem de Locke foi o transe hipnótico induzido pela intensificação do componente visual na experiência até ocupar ele todo o campo da atenção. A psicologia define a hipnose como a ocupação do campo da atenção por um só dos sentidos. Em tal momento "o jardim" morre. Isto é, o jardim representa o intercâmbio de todos os sentidos em táctil harmonia. Com o interesse concentrado em um sentido apenas, emerge de forma explícita o princípio mecânico de abstração e repetição. Tecnologia é - conforme disse Lyman Bryson — explicitação. E ser explícito implica expressar cada coisa por vez, uma só sensação por vez, uma só operação mental ou física por vez. Como o objeto deste livro é discernir as origens e modos da configuração gutenberguiana dos acontecimentos, será útil considerar os efeitos do alfabeto sobre as populações primitivas de hoje, pois elas *estão* em relação ao alfabeto fonético como *estávamos* nós outrora.



## A assimilação e interiorização da tecnologia do alfabeto fonético traslada o homem do mundo mágico da audição para o mundo neutro da visão



J. C. Carothers, escrevendo em *Psychiatry* (novembro de 1959) sobre "Cultura, psiquiatria e a palavra escrita", expôs certo número de observações colhidas das comparações entre os primitivos não-alfabetizados e os primitivos alfabetizados de um lado, e entre o homem analfabeto e o homem ocidental em geral, de outro lado. Começa (pág. 308) com a conhecida observação de que

em virtude do tipo de influências educacionais que incidem sobre os africanos em sua infância, desde os primeiros tempos, e, de fato, durante toda a sua vida, um homem passa a considerar a si mesmo como parte um tanto insignificante de organismo muito maior - a família e o clã — e não como unidade independente e confiante em si; pouca vazão se permite à iniciativa pessoal e à ambição; e não se efetiva nenhuma integração significativa da experiência do homem em bases pessoais e individuais. Em contraste com essa constrição no nível intelectual, concede-se grande liberdade no nível temperamental, e espera-se que o homem viva muito no "aqui e agora", seja bastante extrovertido e manifeste livremente seus sentimentos.

Numa palavra, a ideia que temos do africano nativo como "desinibido" resulta de havermos esquecido a completa inibição e repressão de sua vida mental e pessoal, inevitáveis num mundo não-alfabetizado:

Enquanto a criança ocidental é logo cedo iniciada em jogos de blocos de construção, em chaves nas fechaduras, torneiras e numa multiplicidade de artigos e eventos que a compelem a pensar em termos de relações espacial-temporais e de causação mecânica, a criança africana recebe, ao invés, uma educação que depende muito mais exclusivamente do mundo falado, o qual é relativamente sobrecarregado de drama e emoção (pág. 308).

Isto é, uma criança em qualquer meio ocidental está cercada por uma tecnologia visual abstrata e explícita de tempo uniforme e de espaço contínuo e também uniforme, em que a "causa" é eficiente e contínua e as coisas se movimentam e acontecem em planos distintos e em ordens sucessivas. A criança africana, no entanto, vive no mundo mágico e implícito da palavra oral ressoante. Ela não encontra causas eficientes, e sim causas formais do campo configurativo, tais como as que qualquer sociedade não-alfabetizada cultiva. Carothers repete mais de uma vez que os "africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som — mundo carregado de importância pessoal e direta para o ouvinte — enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual em sua totalidade, lhe é indiferente". Como o mundo da audição é um mundo hiperestético e quente, e o da visão, relativamente frio e neutro, o ocidental afigura-se

ao povo da cultura auditiva como criaturas tão frias como os peixes <sup>(2)</sup>.

Carothers analisa a familiar ideia, típica da cultura oral ou analfabeta, do "poder" das palavras, pela qual o pensamento e a conduta dependem da ressonância mágica delas e de sua força para impor inexoravelmente suas implícitas suposições. Cita Kenyatta no tocante às encantações eróticas entre os kikuyus:

É muito importante adquirir o uso correto das palavras mágicas e de suas próprias entoações, pois o sucesso na aplicação eficaz da magia depende de saber articular essas palavras em sua ordem ritual. (...) Na execução desses atos de magia do amor, o individualismo tem que recitar uma fórmula mágica. (...) Depois dessa recitação ele chama em voz alta, pelo nome, a moça e começa a falar-lhe *como se ela estivesse ouvindo* (pág. 309).

Tudo é questão de "palavras rituais em ordem ritual", para usar a expressão de Joyce. Ora, cumpre lembrar, mais uma vez, que, hoje em dia, qualquer criança ocidental cresce nessa espécie de mundo mágico da repetição, ressuscitado pela publicidade do rádio e da televisão.

Carothers pergunta em seguida (pág. 310) como a alfabetização numa sociedade pôde revelar-se capaz de efetuar a mudança da crença nas palavras como forças naturais, ressonantes, vivas e ativas, para a ideia das palavras como "sentido" ou "significado" para a mente:

A meu ver, foi somente quando a palavra escrita, e ainda mais a palavra impressa, apareceram em cena que se constituiu o cenário para as palavras perderem seus poderes mágicos e suas vulnerabilidades. Por que isso?

Desenvolvi o tema, num artigo anterior com referência à África, de que a população rural não-alfabetizada vive em grande parte num mundo de som, em contraste com os europeus ocidentais que, em grande parte, vivem num mundo de visão. Em certo sentido, os sons são coisas dinâmicas ou, pelo menos, são sempre indicadores de coisas dinâmicas — de movimentos, eventos, atividades, pelos quais o homem, quando em grande parte desprotegido contra os azares da vida nas matas ou nas estepes sul-africanas, tem que estar sempre alerta (...). Os sons perdem muito dessa importância na Europa Ocidental, onde o homem muitas vezes desenvolve, e precisa desenvolver, notável capacidade para considerá-los. Enquanto para os europeus, em geral, "ver é acreditar", para os africanos rurais a realidade parece residir muito mais no que se ouve e diz. (...) De fato, a gente vê-se compelido a acreditar que os olhos são considerados por muitos africanos mais como um instrumento da vontade que como órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção.

Carothers reafirma que o ocidental depende, em alto grau, da forma visual das relações espacial-temporais sem o que é impossível ter o senso mecanístico das relações causais tão necessário à ordem de nossas vidas. Os pressupostos muito diferentes, entretanto, que governam a vida perceptual dos africanos nativos levaram-no a perguntar (pág. 311) qual tenha sido o possível papel das palavras escritas na mudança

---

<sup>2</sup> Ver capítulo sobre "Acoustic Space", de E. Carpenter e H. M. McLuhan, em *Explorations in Communication*, págs. 65-70.

dos hábitos de percepção, da ênfase na audição para a da visão:

Quando as palavras são escritas, tornam-se elas, naturalmente, parte do mundo visual. Como a maioria dos elementos do mundo visual, tornam-se coisas estáticas e perdem, como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral e da palavra falada em particular. Perdem muito do elemento pessoal, no sentido de que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto a palavra escrita muito comumente não, podendo ser lidas ou não, conforme nos dite o capricho. Perdem assim aqueles entretrens emotivos e aquelas ênfases que foram descritas, por exemplo, por Monrad-Krohn. (...) Assim, em geral, as palavras, ao tornarem-se visíveis, juntam-se a um mundo de relativa indiferença para com o espectador — um mundo do qual se abstraiu o "poder" mágico da palavra.

Carothers continua suas observações na área da "livre ideação", permitida nas sociedades letradas e completamente fora de questão com referência a comunidades orais e não-alfabetizadas:

O conceito de que o pensamento verbal é separável da ação e é, ou pode ser, ineficaz e limitado à vida interior do homem (...) tem importantes implicações socioculturais, pois é somente em sociedades que reconhecem poderem os pensamentos ser assim contidos, não emergindo pela sua própria força nas asas do poder, que as restrições sociais podem, pelo menos em teoria, dar-se ao luxo de ignorar a ideação (pág. 311).

Assim é que, numa sociedade ainda tão profundamente oral como a da Rússia, onde se faz espionagem pelo ouvido e não pelos olhos, por ocasião dos memoráveis julgamentos de "expurgos" políticos na década de trinta, os ocidentais manifestaram-se surpresos e desconcertados com o fato de muitos terem confessado culpa total não por causa do que haviam feito, mas do que haviam pensado. Numa sociedade altamente letrada ou alfabetizada, portanto, o conformismo do comportamento visível, observável, liberta o indivíduo para desvios interiores, para o inconformismo do pensamento, o que não se dá na sociedade oral onde a verbalização interior constitui ação social efetiva:

Nessas circunstâncias, está implícito que restrições de conduta *têm que* incluir restrições de pensamento. Como toda conduta em tais sociedades é governada e concebida em função de diretivas altamente sociais, e como o pensamento resultante das reflexões dificilmente pode ser outro senão o pensamento pessoal e particular de cada indivíduo, segue-se, como algo implícito na atitude daquelas sociedades, que dificilmente podem elas reconhecer sequer a possibilidade da existência de tal pensamento. Portanto, se ocorrer, e quando ocorrer, tal pensamento, em níveis que não sejam estritamente práticos e utilitários, julgar-se-á que deriva do demônio ou de outras más influências exteriores, sendo algo que deve ser temido ou evitado tanto em si próprio, como nos outros (pág. 312).

Talvez seja um pouco inesperado ouvir referir-se aos padrões compulsivos e rígidos de uma comunidade profundamente oral — auditiva como "governados e concebidos em função de diretivas altamente sociais", pois nada pode exceder ao automatismo e rigidez de uma comunidade oral e não-alfabetizada em seu coletivismo não-pessoal. A realidade é que é muito alta a incompreensão entre as comunidades alfabetizadas ocidentais e as várias comunidades "primitivas" ou auditivas que restam

ainda no mundo. Áreas como a China e a Índia em geral são ainda auditivas e tácteis. A alfabetização fonética tal como a que ali penetrou muito pouca coisa alterou. Mesmo a Rússia ainda é oral em seus pendores. Só gradativamente a alfabetização modifica subestruturas de linguagem e sensibilidade.

Alexander Inkeles, em seu livro *Public Opinion in Rússia* (opinião pública na Rússia) (pág. 137), mostra de forma clara como a tendência comum e inconsciente, mesmo dos grupos letrados russos, tem sentido completamente contrário a tudo que uma comunidade há muito alfabetizada consideraria "natural". A atitude russa, como a de qualquer sociedade oral, inverte nossa escala de valores:

Nos Estados Unidos e Inglaterra, o que se preza é a liberdade de expressão, o próprio direito em abstrato. (...) Na União Soviética, pelo contrário, são os *resultados* de exercer a liberdade que estão à frente na atenção, sendo a preocupação pela liberdade propriamente dita, secundária. É por essa razão que as discussões entre representantes soviéticos e anglo-americanos não chegam, caracteristicamente, a nenhum acordo nas propostas específicas, embora ambas as partes afirmem dever haver liberdade de imprensa. O americano geralmente fala em liberdade de *expressão*, no direito de dizer ou não dizer certas coisas, direito que alega existir nos Estados Unidos e não existir na União Soviética. O representante soviético geralmente fala sobre o *acesso aos meios de expressão*, não absolutamente sobre o direito de dizer coisas, e tal acesso, afirma ele, é negado a quase todos nos Estados Unidos e existe para quase todos na União Soviética.

A preocupação dos soviéticos com os *resultados* dos meios de comunicação é natural em qualquer sociedade oral, onde a interdependência resulta da interação imediata de causa e efeito na estrutura total. Tal é o caráter de uma aldeia ou, desde o aparecimento dos meios de comunicação eletrônica, tal é o caráter da aldeia global. E é a comunidade da publicidade e das relações públicas (PR) que mais está a par dessa nova e básica dimensão de interdependência global. Como a União Soviética, estão os agentes de publicidade interessados no *acesso* aos meios de comunicação e nos *resultados*. Não têm qualquer interesse pela auto-expressão e ficariam chocados com qualquer tentativa de servir-se alguém, digamos, de um anúncio público de petróleo ou carvão para veículo de opinião particular ou de sentimento pessoal. Do mesmo modo, os burocratas letrados da União Soviética não podem conceber qualquer pessoa desejando servir-se dos meios de comunicação pública num sentido particular ou privado. E essa atitude nada absolutamente tem a ver com Marx, Lenine ou comunismo. É a atitude normal e tribal de qualquer sociedade oral. A imprensa soviética assemelha-se à nossa Madison Avenue (\*) no modelar e orientar a produção e os processos sociais.

---

\* Em Nova York, a rua onde funcionam as grandes agências de publicidade transformada em sinônimo de publicidade.



## Esquizofrenia pode ser consequência, inevitável da alfabetização



Carothers salienta que, antes da escrita fonética separar, como veio a separar, em dois mundos à parte, o pensamento da ação, não havia alternativa senão considerar todo homem responsável por seus pensamentos tanto quanto por seus atos. A grande contribuição de Carothers consistiu em assinalar a ruptura entre o mundo mágico da audição e o mundo neutro da visão, e mostrar como, dessa cisão surgiu o indivíduo destribilizado. Segue-se, portanto, que o homem letrado, desde seu aparecimento, quando o encontramos no mundo grego, é um homem dividido, partido, esquizofrênico, como todo letrado ou alfabetizado tem sido desde a invenção do alfabeto fonético. A mera escrita, contudo, não tem a força peculiar da tecnologia fonética para destribilizar o homem. Uma vez generalizado o alfabeto fonético e abstraído o significado do som da palavra, traduzindo-se o som em um código visual, viram-se os homens às voltas com uma experiência nova que os transformou. Nenhum modo pictográfico ou ideográfico ou hieroglífico de escrever tem a força *destribilizante* do alfabeto fonético. Nenhuma outra espécie de escrita, salvo a fonética, chegou jamais a desprender o homem do domínio possessivo de total interdependência e interrelação que é o do mundo auditivo. Desse mundo ressonante e mágico de relações simultâneas que é o espaço oral e acústico existe apenas um caminho para a liberdade e independência do homem destribilizado. Esse caminho é *via* do alfabeto fonético, o qual conduz imediatamente os homens a graus diversos de esquizofrenia dualista. Eis como Bertrand Russell (em sua *História da filosofia ocidental* pág. 39) descreve essa condição do mundo grego nos primeiros espasmos da dicotomia e dos traumas da alfabetização:

Nem todos os gregos, mas grande número deles, eram apaixonados, descontentes, em conflito consigo mesmos, conduzidos de um lado, pelo intelecto e, de outro, pelas paixões, com imaginação para conceber o céu e a voluntariosa arrogância que cria o inferno. Tinham a máxima "nada em excesso", mas, na realidade, eram exagerados em tudo — no simples pensamento, na poesia, na religião e no pecado. Foi a combinação de paixão e intelecto que os tornou grandes. (...) Havia, de fato, duas tendências na Grécia: uma, apaixonada, religiosa, mística, voltada para o além; outra, alegre, empírica, racionalista e interessada em adquirir conhecimento sobre uma diversidade de fatos.

A divisão de faculdades que resultou da ampliação tecnológica ou da exteriorização de um ou outro sentido é aspecto que de tal modo impregnou e saturou o século passado que hoje podemos tomar consciência, pela primeira vez na história, de como se iniciam tais mutações de cultura. Aqueles que experimentam primeiro o impacto de uma nova tecnologia, seja o alfabeto ou o rádio, são os que reagem mais profundamente. Com efeito, as novas posições relativas entre os sentidos, que

imediatamente se estabelecem com a ampliação tecnológica da visão ou da audição, oferecem ao homem um surpreendente mundo novo, que evoca uma nova e vigorosa "clausura", ou seja, um novo modelo de interação entre todos os sentidos conjugados. O choque inicial, entretanto, gradativamente se vai dissipando, à medida que a comunidade inteira absorve o novo hábito de percepção em todas as suas áreas de trabalho e associação. A verdadeira revolução, contudo, somente se efetiva nessa fase posterior e prolongada de "ajustamento" de toda a vida social e pessoal ao novo modelo de percepção estabelecido pela nova tecnologia.

Os romanos levaram a efeito a transformação alfabética da cultura para os novos termos visuais. Já os gregos, quer antigos, quer bizantinos, apegaram-se, muito à antiga cultura oral, como demonstra sua desconfiança pela ação e pelo conhecimento aplicado.

Com efeito, o conhecimento aplicado, seja na estrutura militar, seja na organização industrial, depende da uniformidade e homogeneidade das populações que a cultura alfabético-visual promove. "É certo", escreveu o simbolista Allan Poe, "que o simples ato de ditar ou escrever tende, em alto grau, a dar forma lógica ao pensamento." A composição linear e alfabética tornou possível a súbita invenção de "gramáticas" de pensamento e ciência pelos gregos. Essas gramáticas ou grafias corretas tiradas de processos pessoais e sociais eram visualizações de funções e relações não-visuais. As funções e os processos não eram novos. Mas o instrumento para a atenta análise visual, a saber, o alfabeto fonético, era tão novo para os gregos como a câmara cinematográfica é nova para o nosso século.

Mais tarde indagaremos porque o fanático especialismo dos fenícios, que talharam na cultura hieroglífica o alfabeto, não os fertilizou para outras atividades culturais ou artísticas. Mas, enquanto esperamos, é importante notar que Cícero, o enciclopédico sintetizador do mundo romano, quando investiga o mundo grego, reprova Sócrates por ter sido o primeiro a criar uma cisão entre o espírito e o coração. Os pré-socráticos, em geral, encontravam-se ainda numa cultura não-alfabetizada. Sócrates achava-se na confluência entre aquele mundo oral e a cultura visual e alfabetizada. Mas, nada escreveu. A Idade Média considerava Platão como simples escriba ou amanuense de Sócrates. E Tomás de Aquino considerava que nem Sócrates nem Nosso Senhor puseram por escrito seus pensamentos, porque a espécie de interação das mentes que é ensinar não é possível por meio da escrita <sup>(3)</sup>.

---

<sup>3</sup> Utrum Christus debucrit doctrinam Suam Scripto tradere. *Summa Theologica*, 3. Parte, q. 42, art. 4.



## Será que a interiorização de meios de comunicação, tais como as letras, alterando a relação entre nossos sentidos, revoluciona os processos mentais?



O que preocupava Cícero, o romano prático, era o fato de haverem os gregos criado dificuldades para o seu próprio programa relativamente ao *doctus orator*. Nos capítulos XV-XXIII do terceiro livro de *De oratore*, apresenta-nos ele uma história da filosofia desde o começo de seu próprio tempo, procurando explicar como vieram os filósofos profissionais a criar uma separação entre a eloquência e a sabedoria, entre o conhecimento prático e o conhecimento que professavam seguir pelo seu próprio mérito. Antes de Sócrates, o saber fora o preceptor de como viver retamente e falar bem. Mas com Sócrates veio a cisão entre a língua e o coração. Era inexplicável que, de todas as pessoas, tivesse sido o eloquente Sócrates quem desse início à cisão entre pensar sabiamente e falar bem: "(...) *quorum princeps Sócrates fuit, is, qui omnium eruditorum testimonio totiusque judicio Graeciae cum prudentia et acumine et veritate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset omnium fuit facile princeps (...)*"

Mas depois de Sócrates, as coisas, na opinião de Cícero, agravaram-se. Os estoicos, a despeito de recusarem praticar a eloquência, foram os únicos de todos os filósofos a considerá-la virtude e sabedoria. Para Cícero, sabedoria é eloquência porque somente pela eloquência pode o conhecimento ser aplicado ao espírito e ao coração dos homens. Era o conhecimento aplicado que obcecava o espírito de Cícero, o romano, como depois observou o espírito de Francis Bacon. E para Cícero, como para Bacon, a técnica de aplicação do saber dependia, como o método romano de construção com tijolos ou blocos, da possibilidade de repetição uniforme e de segmentos homogêneos de conhecimento.

Se se introduz uma tecnologia numa cultura, venha ela de fora, ou de dentro, isto é, seja ela adotada, ou inventada pela própria cultura, e se essa tecnologia der novo acento ou ascendência a um ou outro de nossos sentidos, altera-se a relação mútua entre todos eles. Não mais nos sentimos os mesmos, nem nossa vista e ouvido e demais sentidos permanecem os mesmos. A interação entre os nossos sentidos é permanente, salvo em condições de anestesia. Mas qualquer sentido pode, quando elevado a alta intensidade, atuar como um anestésico para os outros sentidos. O dentista se utiliza agora do "audiac" — indução de ruído — para eliminar a sensibilidade. A hipnose funda-se no mesmo princípio de isolar-se um sentido a fim de anestesiá-lo os demais. O resultado é uma ruptura da relação normal entre os sentidos, uma espécie de perda de



identidade. O homem tribal, analfabeto, vivendo sob a intensa pressão da organização auditiva de toda experiência, está, como se fosse, em estado de transe.

Platão, no entanto, que, à Idade Média, afigurava-se apenas o escriba de Sócrates, pôde, enquanto escrevia (<sup>4</sup>), voltar as vistas para o mundo não-alfabetizado e sobre ele assim pronunciar-se:

Levaria muito tempo para repetir tudo o que Thamus disse a Theuth em louvor ou crítica às várias artes. Mas quando chegaram às letras da arte da escrita, isto, disse Theuth, tornará os egípcios mais sábios e dar-lhes-á melhores lembranças; é um remédio específico tanto para a memória como para o espírito, ao que Thamus replicou: Ó engenhosíssimo Theuth, o pai ou inventor de uma arte nem sempre é o melhor juiz da utilidade ou inutilidade de suas próprias invenções para os que delas se servem. E, nesse caso, vós que sois o pai das letras, fostes, movido pelo amor paternal por vossos próprios filhos, levado a atribuir-lhes uma qualidade que não têm; pois essa vossa descoberta criará o esquecimento na alma dos estudantes, porque eles não se servirão da memória; confiarão nos caracteres escritos e exteriores e não se lembrarão de si mesmos. O específico que descobristes é um auxiliar não para a memória, porém para a reminiscência, e vós dais a vossos discípulos não a verdade, porém tão-só a aparência de verdade; eles serão ouvintes de muitas coisas e nada terão aprendido; darão a impressão de ser oniscientes e, em geral, nada saberão; serão uma companhia fastidiosa com aparência de sabedoria, sem a sua realidade.

Platão não revela aí, nem em qualquer outro lugar, nenhuma consciência de como o alfabeto fonético havia alterado a sensibilidade dos gregos; nem teve disto consciência ninguém em seu tempo ou depois. Antes de seu tempo, entretanto, os criadores de mitos, equilibrados entre as fronteiras do mundo oral da tribo e o das novas tecnologias de especialismo e individualismo, haviam tudo previsto e tudo disseram em poucas palavras. O mito de Cadmo diz como esse rei, que havia introduzido, na Grécia, a escrita fenícia ou o alfabeto fonético, havia semeado os dentes do dragão, e deles brotaram os homens armados. Isso, como acontece com todo mito, é uma formulação sucinta de todo um complexo social que se desenvolvera num período de séculos. Mas foi somente em anos recentes que a obra de Harold Innis desvendou inteiramente o mito de Cadmo. (Ver, por exemplo, *The Bias of Communication* e *Empire and Communications*.) O mito, à semelhança do aforismo e da máxima, é característico da cultura oral, pois, até que a alfabetização privasse a linguagem de sua ressonância multidimensional, cada palavra era em si própria um mundo poético, uma "divindade momentânea", ou uma revelação, como parecia aos homens não-alfabetizados. Em *Language and Myth*, Ernest Cassirer examina esse aspecto da consciência humana antes da alfabetização, ao analisar o alcance e a extensão dos estudos atuais sobre as origens e desenvolvimento da linguagem. Ao fim do século dezenove, inúmeros estudiosos de sociedades não-alfabetizadas começaram a alimentar dúvidas quanto ao universalismo, ou natureza *a priori*, das categorias lógicas. Hoje em dia, quando a função da alfabetização fonética na criação das técnicas de enunciar proporções ("lógica formal") é muito conhecida, há ainda os que supõem, e, entre eles, até mesmo alguns antropologistas, que o espaço euclidiano e a percepção visual de três dimensões

---

<sup>4</sup> *Phaedrus*, trad. de B. Jowett, 274-275. Todas as citações de Platão são extraídas da trad. de Jowett.

constituem evidências universais da espécie humana. A ausência de tal espaço na arte primitiva é considerada por tais estudiosos como devida à falta de habilidade artística. Cassirer, referindo-se à ideia da palavra como mito (a etimologia de *mythos* indica que este vocábulo significa "palavra"), diz (pág. 62):

Segundo Usener, o nível mais distante até onde podemos chegar na busca da origem dos conceitos religiosos é o das "divindades do momento", designação que dá às imagens nascidas da necessidade ou do sentimento específico de um momento crítico (...) imagens que ainda trazem a marca de toda a antiga volatilidade e gratuidade de tais momentos. Mas parece que as novas descobertas, que a etnologia e a religião comparada colocaram à nossa disposição durante as três décadas posteriores à publicação do trabalho de Usener, nos capacitam a dar mais um passo à frente.



## A civilização que traslada o bárbaro ou homem tribal do universo do ouvido para o da vista está agora em dificuldades com o mundo eletrônico



Este passo à frente, a que se refere Cassirer, conduz a um sentido mais generalizado das manifestações da potência divina, fora e além dos "arquétipos" particulares e individualizados e das epifanias das "divindades do momento". Deve muitas vezes haver intrigado os sábios e os físicos de nosso tempo o fato de encontrarmos, na medida em que mais recuamos no exame da mentalidade não-alfabetizada, exatamente as ideias mais avançadas e sofisticadas que, hoje, em nosso século vinte, começam a prevalecer sobre arte e ciência. A explicação deste paradoxo é um dos propósitos deste livro. Em volta deste tema se consome diariamente muita emoção<sup>1</sup> e controvérsia na proporção em que nosso mundo se desloca de uma orientação visual para uma orientação auditiva em sua tecnologia elétrica. A controvérsia naturalmente ignora, por completo, a causa do processo e agarra-se ao "conteúdo". Pondo de lado os efeitos do alfabeto na criação do espaço euclidiano para a sensibilidade dos gregos, bem como na descoberta simultânea da perspectiva e da narrativa cronológica, a controvérsia nos obriga a voltar com J. C. Carothers, por uns instantes, para o mundo dos primitivos, pois é no mundo não-alfabetizado que é mais fácil discernir como operaram as letras fonéticas na modelação de nosso mundo ocidental.

Que os gregos fossem capazes de fazer mais com a palavra escrita do que outras comunidades, tais como as dos babilônios e egípcios, decorre, segundo H. A. L. Fisher (*A History of Europe*, pág. 19), de, não terem eles estado sob "o controle paralisante do sacerdócio organizado". Mesmo assim, porém, eles tiveram apenas breve período de exploração e descoberta antes de se fixarem num padrão *estereotipado* de pensamento repetitivo. Carothers é de opinião que a primeira "intelligentsia" grega não só teve o estímulo do rápido acesso à sabedoria alcançada por outros povos, como, não tendo nenhuma própria, não tinham interesses adquiridos no conhecimento obtido que viessem a dificultar a aceitação imediata e o desenvolvimento do novo conhecimento. É exatamente tal situação que, hoje, coloca o mundo ocidental em grande desvantagem quando confrontado com os países "atrasados". É nossa enorme provisão de tecnologia letrada e mecânica que nos torna tão impotentes e ineptos no lidar com a nova tecnologia elétrica. A nova física é domínio auditivo, e a sociedade há muito letrada ou alfabetizada não está à vontade com a nova física nem jamais o estará.

Isso, naturalmente, decorre de não se atentar para a completa discrepância entre o alfabeto fonético e qualquer outra espécie de escrita seja ela qual for. Somente o

alfabeto fonético estabelece uma cisão entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual; e, portanto, somente a escrita fonética tem o poder de trasladar o homem da esfera tribal para a esfera civilizada, isto é, de substituir-lhe o ouvido pela vista. A cultura chinesa é consideravelmente mais requintada e sensível do que a do mundo ocidental em qualquer de suas épocas. Mas, os chineses são tribais, povo do ouvido. "Civilização" é termo que deve agora ser usado tecnicamente para significar homem destribalizado, para quem os valores visuais têm prioridade na organização do pensamento e da ação. Não visa isto a dar qualquer novo significado ou valor à civilização, mas somente especificar-lhe o caráter. O fato de ser a maioria dos povos civilizados grosseira e insensível em suas percepções, comparado com a hiperestesia das culturas orais e auditivas, é inteiramente óbvio, pois os olhos não têm nada da delicadeza do ouvido. Carothers prossegue observando (pág. 313) que:

Tanto quanto o pensamento de Platão possa ser considerado representativo do pensamento dos gregos, é muito claro que a palavra, fosse ela pensada ou escrita, ainda retinha para eles, dentro do nosso ponto de vista, vastos poderes no mundo "real". Embora por fim fosse considerada como, em si mesma, não atinente à conduta, ou comportamento humano, veio agora a ser considerada como fonte e origem não só da conduta como de toda descoberta: era a única chave para o conhecimento, e somente o pensamento — em palavras ou figuras — podia abrir todas as portas para compreender o mundo. Em certo sentido, realmente, a força das palavras ou de outros símbolos visuais tornou-se maior que antes. (...) Agora o pensamento verbal e matemático tornou-se a única verdade, e todo o mundo sensorial passou a ser considerado como ilusório, exceto na medida em que pensamentos fossem ouvidos ou vistos.

No *Crátilo*, diálogo que assim chamou em homenagem a seu professor de linguagem e gramática, Platão faz Sócrates dizer (438):

Mas se essas coisas somente podem ser conhecidas através de nomes, como poderemos admitir que os que deram nomes tinham conhecimento ou pudessem ser legisladores antes que existissem quaisquer nomes e, portanto, antes que pudessem deles ter conhecimento?

*Crátilo*: Creio, Sócrates, que a verdadeira explicação seja que um poder mais que humano deu às coisas seu primeiro nome e que os nomes que assim foram dados são necessariamente seus verdadeiros nomes.

Essa teoria de Crátilo constituiu o fundamento da maior parte dos estudos da linguagem até a Renascença. As suas raízes se perdem na antiga "magia" oral da espécie das "divindades do momento", tal como voltou a ser reconhecida novamente hoje em dia por várias razões. Que é muito estranha à cultura meramente letrada e visual, pode-se facilmente constatar pelas observações de incredulidade que Jowett nos oferece como sua contribuição ao diálogo (\*).

Carothers recorre a *The Lonely Crowd* (A multidão solitária) (pág. 9), de David Riesman, para orientar-se melhor em suas indagações concernentes aos efeitos da escrita sobre as comunidades não-alfabetizadas. Riesman caracterizou nosso mundo

---

\* Jowett é o tradutor inglês de Platão. (N. do Trad.)

ocidental como desenvolvendo em seus "membros típicos um caráter social cuja conformidade está garantida pela tendência que manifestam de adquirir, cedo na vida, uma série de objetivos internalizados". Riesman não se esforçou por descobrir porque a cultura do manuscrito dos mundos antigo e medieval não teria conferido uma direção internalizada, nem porque uma cultura da palavra impressa tivesse inevitavelmente de conferi-la. Isto é o que tentaremos fazer neste livro. Mas pode-se de logo dizer que "direção internalizada" depende de um "ponto de vista fixo". Um caráter estável e firme é um caráter dotado de perspectiva inflexível, de uma postura visual quase hipnotizada, por assim dizer. A leitura de manuscritos era coisa praticamente demasiado lenta e desigual para poder conduzir seja a um ponto de vista fixo, seja ao hábito de deslizar firmemente em planos únicos de pensamento e informações. Conforme veremos, a cultura manuscrita é intensamente auditiva e tátil comparada com a da palavra impressa; e isso significa que hábitos independentes e desinteressados de observação são por natureza impróprios, se não contrários, às culturas manuscritas, sejam as do antigo Egito, Grécia, China, ou as medievais. No lugar do frio desprendimento e isolamento visual, o mundo manuscrito põe a empatia e participação de todos os sentidos. Já as culturas não-alfabetizadas experimentam tão esmagadora tirania do ouvido sobre os olhos que não se pode identificar nenhum intercurso equilibrado entre os sentidos em tais extremos do auditivo — do mesmo modo que o intercurso equilibrado dos sentidos se tornou extremamente difícil depois que a palavra impressa reforçou o componente visual na experiência ocidental com extrema intensidade.



## O físico moderno sente-se à vontade com a teoria de campo, de origem em rigor oriental, ou não-ocidental



Carothers acha que, na classificação de Riesman, os povos "dirigidos pela tradição" correspondem "bem exatamente aos das áreas ocupadas por sociedades não-alfabetizadas, ou nas quais a grande maioria da população não foi tocada pela alfabetização" (pág. 315). Deve-se compreender que ser "tocado" pela alfabetização não é questão súbita ou repentina, nem questão global em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Isso se tornará muito claro ao observarmos a marcha dos séculos dezesseis e seguintes. Hoje em dia, porém, na medida em que a eletricidade cria condições de extrema interdependência em escala global, movimentamo-nos de novo celeremente para um mundo auditivo de eventos simultâneos e de tomada global de consciência. Entretanto, os hábitos de alfabetização persistem em nossa linguagem, em nossas sensibilidades e na disposição que damos aos espaços e tempos de nossas vidas diárias. Não sobrevivendo alguma catástrofe, a alfabetização e a predominância visual poderiam subsistir e manter-se por longo tempo, resistindo à eletricidade e à percepção global do "campo unificado". Mas, também se poderá dar o inverso. Os alemães e os japoneses, conquanto muito adiantados na tecnologia letrada e analítica, retiveram o âmago da unidade tribal auditiva e da total conjunção. O advento do rádio e da eletricidade em geral constituiu, não só para eles, como para todas as culturas tribais, a mais intensa experiência. As culturas há muito alfabetizadas oferecem naturalmente mais resistência à dinâmica auditiva do total campo elétrico da cultura de nosso tempo.

Riesman, referindo-se às pessoas "dirigidas pela tradição", diz (pág. 26):

Como o tipo de ordem social que vimos discutindo é relativamente imutável, a conformidade do indivíduo tende a ser ditada em grau muito extenso pelas relações de poder entre os vários grupos etários e de sexo, os clãs; as castas, as profissões, etc. — relações que têm durado séculos e que sucessivas gerações modificam apenas ligeiramente, se é que modificam. A cultura controla minuciosamente a conduta, e (...) etiqueta cuidadosa e rígida governa a esfera fundamentalmente influente das relações de parentesco. (...) Pouca energia se emprega no sentido de descobrir novas soluções para esses problemas velhos como o tempo (...).

Riesman assinala que, para satisfazer até mesmo às rígidas exigências do complexo ritual religioso e de etiqueta, "a individualidade do caráter não necessita de ser altamente desenvolvida". Ele fala como homem altamente letrado ou alfabetizado, para quem "desenvolvimento" significa ter um ponto de vista particular e pessoal. Alto desenvolvimento como o poderia conceber um primitivo não seria acessível ao nosso

modo visual de perceber e conhecer. Pode ajudar-nos a fazer uma ideia da atitude de um membro de sociedade dirigida pela tradição para com as melhorias tecnológicas, a pequena história que nos conta Werner Heisenberg em *The Physicist's Conception of Nature* (Concepção da natureza segundo o físico). Um físico moderno, com seu hábito de percepção de "campo" e seu sofisticado afastamento de nossos hábitos convencionais de espaço newtoniano, facilmente encontra no mundo pré-alfabetizado um tipo congenial de compreensão e saber.

Heisenberg, no trecho que referimos, está a tratar da "ciência como elemento do intercurso entre o homem e a natureza" (pág. 20):

Nesse sentido, tem-se dito muitas vezes que as modificações de grandes conseqüências em nosso ambiente e em nosso modo de vida, causadas por esta idade de tecnologia, alteraram também perigosamente nosso modo de pensar e que, aí, se encontram as raízes das crises que têm abalado nossos tempos e que, por exemplo, também se manifestam na arte moderna. Na verdade, esta objeção é muito mais antiga que a tecnologia e ciência modernas, o uso de instrumentos remontando aos primórdios do homem. Vejamos como há dois mil e quinhentos anos um sábio chinês, Chuang-Tau, falou sobre o perigo da máquina. Eis o que disse:

"Quando Tzu-Gung viajava através das regiões ao norte do rio Han, viu um velho trabalhando em seu horto. O homem tinha cavado um canal para irrigação. Descia a um poço, trazia uma vasilha d'água nos braços e despejava-a no canal. Conquanto seus esforços fossem tremendos, os resultados pareciam muito deficientes.

"Disse Tau-Gung:

"— Há um meio pelo qual podereis irrigar uma centena de canais num só dia e com que podereis realizar maior tarefa com pouco esforço. Não gostaríeis de ouvir sobre isso?

"O horticultor levantou-se, então, fitou-o e perguntou: — E qual seria esse meio?

"Tzu-Gung respondeu: — Tomareis de uma alavanca de madeira, pesada numa ponta e leve na outra. Podereis, desse modo, trazer a água para cima com a mesma rapidez com que ela brota. É o que chamamos monjolo de poço.

"A cólera transpareceu logo no rosto do homem, e ele disse: — Ouvi meu mestre dizer que quem quer que use máquina acaba fazendo tudo como se fosse uma máquina.

Aquele que faz seu trabalho como uma máquina passa a ter o coração à semelhança da máquina, e aquele que traz o coração de uma máquina no peito perde sua simplicidade.

Aquele que perde a simplicidade torna-se inseguro na humana lida de sua alma. A insegurança nas lides da alma é algo que não se harmoniza com o senso honesto da vida.

Não é que não saiba de tais recursos; é que sinto pejo de usá-los."

Evidentemente esse pequeno conto antigo revela muita sabedoria, pois "insegurança nas lides da alma" talvez seja uma das mais apropriadas descrições da condição de homem em nossa crise moderna; a tecnologia e a máquina, espalharam-se pelo mundo até um ponto que nosso sábio chinês não teria podido sequer suspeitar.

A espécie de "simplicidade" considerada pelo sábio é produto mais complexo e

sutil que tudo que pode produzir uma sociedade em que a tecnologia e a vida dos sentidos são especializadas. Mas talvez o valor real da história está em que impressionou Heidenberg. Não teria interessado a Newton. A física moderna não só abandona o espaço visual e especializado de Descartes e Newton, como volta a entrar no espaço auditivo e sutil do mundo não-alfabetizado. E na sociedade mais primitiva, como na idade atual, tal espaço auditivo é um campo total de relações simultâneas, em que "mudança" tem tão pouca significação e atração quanto tinha para o espírito de Shakespeare ou para o coração de Cervantes. Independente de toda questão de valores, o que temos de aprender hoje é que nossa tecnologia elétrica tem consequências para nossas percepções e hábitos de ação mais comuns e que tais consequências estão recriando rapidamente em nós os processos mentais dos homens mais primitivos. Elas não afetam propriamente nossos pensamentos e ações, matéria em que estamos treinados para ser críticos, mas afetam nosso mais comum senso de vida, o qual cria os vértices e as matrizes de pensamento e ação. Este livro procurará explicar porque a cultura tipográfica da palavra impressa confere ao homem uma linguagem de pensamento que o deixa completamente desarmado para enfrentar a linguagem de sua própria tecnologia eletromagnética. A estratégia a que qualquer cultura deve recorrer num período como esse foi indicada por Wilhelm von Humboldt:

Com os seus objetos vive o homem principalmente — de fato, visto que seu sentimento e sua atuação dependem de suas percepções, pode-se dizer exclusivamente — como a linguagem os traduz e a ele os apresenta. Pelo mesmo processo com que tira de si mesmo o fio para tecer a linguagem, o homem nela se aprisiona; e cada língua traça um círculo mágico em torno do povo ao qual pertence, círculo do qual nenhum homem pode escapar, salvo saindo dele para entrar noutra (<sup>5</sup>).

A consciência de tal situação é que veio criar, em nossos tempos, a técnica do juízo suspenso, pelo qual podemos transcender as limitações de nossas próprias suposições, submetendo-as ao espírito crítico. Podemos agora viver, não apenas anfibiamente em dois mundos divididos e distintos, mas pluralisticamente, em muitos e simultâneos mundos e culturas. Não estamos, como anteriormente, limitados a uma só cultura — a uma única razão e proporção entre os sentidos humanos — do mesmo modo que já não nos reduzimos a um só livro, ou uma só língua, ou uma só tecnologia. Culturalmente, nossa necessidade hoje em dia é a mesma do cientista que, vigilante e atento, busca lucidamente corrigir as limitações, desvios e unilateralidades dos instrumentos de pesquisa. Compartimentalizar o potencial humano por culturas únicas, cedo se fará tão absurdo quanto se vem tornando a especialização por matérias ou disciplinas. Não é provável que nossa era seja mais obsessiva que qualquer outra, mas tornou-se, como nenhuma outra, conscientemente sensível ao fato da obsessão e às condições que a promovem. Contudo, nosso fascínio por todas as fases do inconsciente, pessoal e coletivo, bem como por todos os modos de consciência primitiva, começou no século dezoito com a primeira reversão violenta contra a cultura tipográfica e a indústria mecânica. O que começou como "reação romântica" para a volta à inteireza orgânica

---

<sup>5</sup> Citado por Cassirer, em *Language and Myth*, pág. 9.



pode ou não ter apressado a descoberta das ondas eletromagnéticas. Mas certamente as descobertas eletromagnéticas recriaram o "campo" simultâneo de todos os negócios humanos, de modo que a família humana existe agora sob as condições de uma "aldeia global". Vivemos num único espaço compacto e restrito em que ressoam os tambores da tribo. E isto, em tal grau, que a preocupação pelo "primitivo" é hoje em dia tão banal quanto a do século dezenove pelo "progresso" e igualmente irrelevante para nossos problemas.



## A nova interdependência eletrônica recria o mundo à imagem de uma aldeia global



Seria, por certo, de surpreender, se a descrição que Riesman faz dos povos dirigidos pela tradição não correspondesse ao conhecimento que Carothers nos dá das sociedades tribais africanas. Seria igualmente de espantar se o leitor comum de descrições de sociedades primitivas não fosse capaz de vibrar com profundo sentimento de afinidade ante tais relatos, uma vez que nossa nova cultura da era de eletricidade volta a dar base tribal a nossas vidas. Temos à mão o testemunho lírico de um biólogo muito romântico, Pierre Teilhard de Chardin, em seu *Phenomenon of Man* (O fenômeno humano) (pág. 240):

Ora, até o ponto em que — sob o efeito dessa pressão e graças à sua permeabilidade psíquica — os elementos humanos se infiltrarem cada vez mais um no outro, suas mentes (misteriosa coincidência) ficaram mutuamente estimuladas com essa proximidade. E assim, como que dilatadas em si próprias, cada uma estendeu pouco a pouco o raio de sua influência sobre a terra que, por esse mesmo motivo, se via cada vez mais contraída. O que, de fato, estamos vendo acontecer no paroxismo moderno, já foi dito e rédito muitas vezes. Através da descoberta de ontem da estrada de ferro, do automóvel e do aeroplano a influência física de cada homem, antigamente restringida a poucos quilômetros, estende-se agora a centenas de léguas ou mais. Melhor ainda: graças ao prodigioso evento biológico representado pela descoberta das ondas eletromagnéticas, cada indivíduo encontra-se doravante (ativa e passivamente) simultaneamente presente, em terra e mar, em todo recanto da terra.

As pessoas de inclinação literária e crítica consideram a estridente veemência de Chardin tão desconcertante quanto seu cândido entusiasmo pela membrana cósmica que se estendeu em torno do globo com a expansão elétrica de nossos vários sentidos. A exteriorização de nossos sentidos cria o que Chardin chama a "noosfera", ou seja, o cérebro tecnológico do mundo. Ao invés de transformar-se em uma vasta biblioteca alexandrina, o mundo converteu-se num computador, num cérebro eletrônico, exatamente como numa peça infantil de ficção científica. E como nossos sentidos saíram para fora de nós, o *Grande Irmão* <sup>(1\*)</sup> entrou, tomando-lhes o lugar. Deste modo, a menos que tenhamos consciência dessa dinâmica, entraremos numa fase de terror pânico, perfeitamente característica de um pequeno mundo ressonante de tambores tribais, de total interdependência e de forçada coexistência. É fácil perceber sinais desse pânico em Jacques Barzun que se manifesta como um indômito e feroz "luddite" <sup>(2\*)</sup> em

---

<sup>1\*</sup> Personagem do romance de George Orweil: "1948". (N. do Trad.)

<sup>2\*</sup> Participante de um grupo de trabalhadores que (em 1811-1816) tentavam impedir a utilização de máquinas que pudessem reduzir a mão-de-obra, quebrando-as e incendiando fábricas, etc. (N. do Trad.)

seu livro *The house of the Intellect* (A casa do intelecto). Sentindo que tudo que lhe é caro e valioso se origina da atuação do alfabeto em e sobre nossa mente, Jacques Barzun propõe a abolição de toda arte moderna, toda ciência e toda filantropia. Extirpado esse trio, julga ele que podemos fechar a caixa de Pandora. Pelo menos Barzun localiza seu problema, embora não tenha nenhuma pista quanto à espécie de atuação exercida por aqueles três elementos. O terror é o estado normal de qualquer sociedade oral, porquanto nela tudo afeta tudo o tempo todo.

Retornando ao tema anterior da conformidade, prossegue Carothers (págs. 315-316): "O pensamento e o comportamento não são considerados como separados; são tidos ambos como conduta, formas de comportamento". Desejar o mal é, afinal de contas, o mais terrível tipo de *comportamento* conhecido em muitas dessas sociedades, e um medo latente ou vivo dele jaz sempre no espírito de todos os seus membros". Em nossa longa luta para recuperar para o mundo ocidental certa unidade de sensibilidade, unidade de pensamento e de sentimento, não conseguimos ficar melhor preparados para aceitar as consequências tribais dessa unidade do que estávamos preparados para a fragmentação da psique humana pela cultura tipográfica.



## A alfabetização afeta a fisiologia bem como a vida psíquica do africano



Carothers encerra sua análise dos efeitos da escrita fonética sobre o africano com a citação de trechos (págs. 317-318) de um artigo publicado num jornal diário de Quênia, o *East African Standard*. O autor, um médico missionário, deu ao artigo o título de "Como a civilização afetou o africano":

O propósito deste artigo é mostrar como um mínimo de educação provocou transformação extraordinariamente rápida e de importantes consequências nos rapazes e moças africanos, tanto assim que, numa geração, suas características e reações passaram por mudanças que não julgaríamos possíveis senão depois de vários séculos.

As altas qualidades do africano não tocado por missões ou instrução impressionam quase toda gente. Os africanos desta nossa região são bons trabalhadores, alegres, honestos e geralmente dotados de notável sinceridade. Não se queixam, nem são afetados pela monotonia ou pelo desconforto. Mas não é raro ouvirem-se comparações desagradáveis entre esses africanos e os nascidos de pais cristãos ou os que começaram a frequentar a escola na infância. Um escritor, entretanto, que pôde visitar escolas em Madagascar, diz que essas crianças ainda não tocadas pela instrução são naturalmente letárgicas. Permanecem sentadas quietas durante muito tempo: o impulso para brincar parece estar adormecido. São indiferentes à monotonia, e sua letargia mental habilita-as a realizar, para crianças, prodigiosos atos de resistência. Tais crianças, naturalmente, são as que se vão fazer, quando adultos, os africanos ineducados, incapazes de preencher qualquer posto de trabalho qualificado. Quando muito, poderão ser treinados a executar trabalho que não requiera raciocínio. Essa é a penalidade paga por suas boas qualidades.

O africano permanecerá em permanente estado de servidão — pelo menos na servidão da ignorância — a menos que haja a disposição de correr o risco de destruição daquelas suas qualidades pelas mudanças que a instrução traz e o desejo de reconstruir o seu caráter dentro de mentalidade completamente diferente. Essa mentalidade diferente pode revelar-se no esquivar-se ele ao trabalho, na agitação por causa de alimentação ou num desejo de ter a esposa morando com ele independentemente das dificuldades que isso possa causar ao patrão. As razões são claras: toda a aptidão do africano para sentir interesse, prazer e dor fica imensamente aumentada pela instrução ainda mesmo que rudimentar.

Para o africano instruído (usando-se o termo ainda mesmo que o padrão atingido pelo menino escolar africano seja relativamente baixo), um novo sentido de interesse foi despertado através de nova variedade da vida, e a monotonia tornou-se-lhe uma provação do mesmo modo que é para o europeu normal. Precisa de maior força de vontade para poder ser fiel a trabalho desinteressante, e a falta de interesse lhe traz fadiga.

O articulista volta-se em seguida para as novas atitudes, no tocante a gosto, sexo

e dor, resultantes da alfabetização:

Observo também que o sistema nervoso do africano nativo não afetado pela instrução é tão letárgico, que necessita ele de pouco sono. Muitos de nossos trabalhadores caminham alguns quilômetros para chegar às suas ocupações, trabalham bem o dia todo, voltam depois para casa e passam a maior parte da noite vigiando suas hortas contra as depredações de porcos selvagens. Durante semanas consecutivas dormem apenas duas ou três horas por noite.

A importante inferência a se tirar de tudo isso é que jamais se verão novamente os africanos da velha geração com os quais quase todos nós trabalhamos. A nova geração é completamente diferente, capaz de elevar-se a grandes alturas e de descer a grandes profundidades. Ela requer e merece que se tenha uma compreensão mais simpática de suas dificuldades e de suas tentações ainda maiores. É preciso que se ensine isso aos pais africanos antes que seja demasiado tarde, a fim de que compreendam que estão tratando com elementos mais aproveitáveis do que eles o foram em seu tempo.

Carothers acentua o fato de que é realmente instrução muito rudimentar que produz esses efeitos, apenas "certa familiaridade com símbolos escritos — na leitura, escrita e aritmética".

Por fim (pág. 318), Carothers volta-se por um momento para a China, onde a tipografia fora inventada no século VII ou VIII e, no entanto, "parece ter exercido pouca influência na emancipação do pensamento". Apresenta o testemunho de Kenneth Scott Latourette, que escreve em *The Chinese, Their History and Culture* (Os chineses, sua história e cultura) (pág. 310):

O hipotético visitante que viesse de Marte talvez esperasse que a Revolução Industrial e os métodos científicos modernos tivessem aparecido primeiro na China antes que no Ocidente. Os chineses são tão operosos e têm mostrado tal engenho em invenções e se antecipado ao Ocidente na conquista, por meio de processos empíricos, de tantos conhecimentos úteis na agricultura e medicina que, mais que as nações do Ocidente, podiam ter sido considerados como os precursores e líderes no que se designa de abordagem científica aos problemas de compreensão e domínio das forças naturais. Não deixa de surpreender que um povo que foi pioneiro na invenção do papel, da tipografia, da pólvora e da bússola — para falar tão-só de algumas de suas inovações mais conhecidas — não tivesse também sido o primeiro na criação do tear mecânico, da máquina a vapor e de outras máquinas revolucionárias dos séculos dezoito e dezenove.

O objetivo da tipografia entre os chineses não era criar produtos uniformes e repetidos para um mercado e um sistema de preços. A impressão era uma versão nova de seus moinhos-de-orações, um meio visual de multiplicar aquelas fórmulas mágicas muito à feição da publicidade nos dias de hoje.

Temos, contudo, muito a aprender da atitude chinesa para com a impressão. O caráter mais óbvio da impressão é, com efeito, a repetição, do mesmo modo que o efeito óbvio da repetição é hipnose ou obsessão. Por outro lado, imprimir ideogramas é completamente diferente de tipografia baseada no alfabeto fonético, porque o ideograma, ainda mais que o hieroglifo, é uma estrutura, uma complexa *Gestalt* que envolve todos os sentidos ao mesmo tempo. O ideograma não proporciona nenhuma

separação e especialização dos sentidos, nenhuma fragmentação da vista, do som e do significado, fragmentação que constitui o elemento essencial do alfabeto fonético. Deste modo, as inúmeras especializações e separações de função inerentes à indústria e ao conhecimento aplicado simplesmente não chegaram aos chineses. Hoje em dia parece que estão aplicando o sistema do alfabeto fonético, o que importará na liquidação *in tato* de sua cultura atual e tradicional. Avançarão depois pelos caminhos da esquizofrenia e multiplicarão as dicotomias rumo ao poder material e à agressividade de organização, segundo o modelo romano, ou seja, irradiação do poder do centro para a periferia.

Carothers procura encontrar fundamento para a indiferença inicial dos chineses pelo industrialismo na extrema exigência que faz à escrita — ou à impressão chinesa — de alta erudição para ser compreendida. Isso é verdade, em graus variados, de todas as formas não-alfabéticas de escrita.

Não nos parece ter tal fundamento qualquer relevância e, neste ponto, o comentário de Latourette vai ajudar-nos a compreender esta questão e outras que virão.

A maior parte da abundante literatura chinesa foi escrita no estilo clássico. (...) A língua clássica chinesa apresenta grandes dificuldades. É altamente artificial. Está quase sempre repleta de alusões e citações, e, para a apreciar e até mesmo para a compreender, o leitor tem que recorrer a vasto acervo de conhecimentos sobre a literatura existente (...). Somente depois de percorrer prodigioso acervo de literatura e especialmente de decorar grande parte de toda ela, é que o letrado obtém uma espécie de sexto sentido que o capacita a adivinhar qual das diversas significações é a correta. A própria leitura da língua clássica, portanto, requer longa preparação. A composição ou redação é tarefa ainda mais complexa. Poucos são os ocidentais que alcançaram um estilo aceitável, e muitos chineses modernos, produtos acabados do currículo atual, estão longe de ter a necessária proficiência.

A observação final de Carothers é que os estudos genéticos de grupos humanos não oferecem nenhuma certeza e dão realmente muito poucos dados, comparados com os que oferecem as abordagens culturais e ambientais. A meu ver, a ecologia cultural tem bases razoavelmente estáveis no sensorio humano e qualquer extensão do sensorio pelos prolongamentos tecnológicos tem influência apreciável no estabelecimento de novos sistemas de relações entre os sentidos. Como as línguas são tecnologias, no sentido de constituírem prolongamento ou expressão (exteriorização) de todos os sentidos ao mesmo tempo, ficam elas mesmas imediatamente sujeitas ao impacto ou intrusão de qualquer expansão mecânica de algum sentido. Isto é, a escrita afeta diretamente a palavra não só em suas inflexões e sintaxe, como também em sua enunciação e usos sociais (<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> H. M. McLuhan, "O Efeito do Livro Impresso sobre a linguagem no século XVI", em *Explorations in Communication*, págs. 125-135.



## Porque sociedades não-alfabetizadas não podem "ver" filmes e fotos sem que para isto sejam devidamente treinadas



Como o objeto deste livro é elucidar os reais efeitos causados pela escrita fonética na aquisição de novos modos de percepção, vamos passar a considerar aqui a comunicação <sup>(7)</sup> que o professor John Wilson, do Instituto Africano da Universidade de Londres, fez de suas observações na África. Para os membros de sociedades alfabetizadas não é fácil compreender porque os não-alfabetizados não podem ver em três dimensões, ou em perspectiva. Supomos que esta seja a visão normal e que nenhum treinamento seja necessário para ver fotografias ou filmes. As experiências de Wilson que decorreram de tentativa de empregar filmes para ensinar os indígenas a ler, vão mostrar-nos que não é assim:

Verificamos, então, logo a seguir, algo extremamente interessante. Esse homem — o inspetor sanitário — fizera um filme cinematográfico, em movimento de câmara muito lenta, para mostrar o que se exigiria de uma família comum numa aldeia africana primitiva para se desembaraçar da água estagnada — drenar as poças, juntar todas as latas vazias e guardá-las num canto, etc. Mostramos esse filme a uma assistência e perguntamos o que tinham visto: a resposta foi a de que tinham visto uma galinha, ou alguma ave doméstica. Ora, nós ignorávamos que havia uma ave no filme! Examinamos então muito minuciosamente todos os quadros, um por um, procurando a tal ave, e, com efeito, verificamos haver, mais ou menos por um segundo, uma ave atravessando por um canto a imagem. Alguém a tinha assustado e ela fugira correndo para o lado direito, em baixo, na cena. Isso foi tudo que fora visto no filme. As outras cenas que se esperara fossem entendidas, lhes escaparam de todo. Mas apanharam algo que somente conseguimos ver depois que inspecionamos minuciosamente todo o filme. Por quê? Imaginamos toda sorte de explicações. Talvez fosse o rápido movimento da galinha. Tudo o mais fora feito em movimento de câmara lenta — gente andando vagarosamente e pegando as latas, fazendo demonstrações e tudo mais, e a galinha, ao que parece, fora a única cena real para eles. Também haveria a possibilidade de que a ave tivesse algum significado religioso, mas logo rejeitamos tal ideia.

*Pergunta:* Você poderia descrever mais detalhadamente a cena do filme?

*Wilson:* Posso. Havia o movimento muito lento de um guarda sanitário caminhando, deparando com uma lata com água dentro, pegando então a lata e despejando a água no solo com muito cuidado; depois esfregando o solo para que os mosquitos não pudessem procriar ali e colocando a seguir cuidadosamente a lata num cesto, no lombo de um burro. Isso era para mostrar como se dispunha do lixo. Lembraria o caso dos guardas dos parques

---

<sup>7</sup> "Film Literacy in África" (Alfabetização pelo filme na África), *Canadian Communications*, vol. I, n.º 4, verão de 1961, págs. 7-14.

com seus bastões pontudos a recolher pedaços de papel e colocando-os no saco. Tudo isso era feito lentamente para mostrar quanto era importante recolher aquelas coisas por causa dos mosquitos que procriam em água estagnada. Depois as latas foram levadas muito cuidadosamente adiante e lançadas à terra e recobertas para que não houvesse mais água estagnada. O filme teve uns cinco minutos de duração. A galinha apareceu por um segundo nessa espécie de cenário.

*Pergunta:* Quer você dizer literalmente que, ao conversar com a plateia, veio a perceber que eles só tinham visto a galinha e nada mais?

*Wilson:* Perguntamos simplesmente a eles: Que foi que vocês viram neste filme?

*Pergunta:* Não o que *pensaram*?

*Wilson:* Não, o que viram.

*Pergunta:* Quantas pessoas havia na plateia às quais fez essa pergunta?

*Wilson:* Umas trinta.

*Pergunta:* Ninguém respondeu outra coisa além de "vimos a galinha"?

*Wilson:* Não, esta foi a primeira resposta imediata que deram: "Vimos uma galinha".

*Pergunta:* Eles viram um homem também?

*Wilson:* Bem, depois que continuamos a fazer-lhes perguntas, disseram que tinham visto um homem, mas o realmente interessante foi que não haviam captado qualquer sentido no filme, e, de fato, descobrimos depois, não tinham visto nenhuma cena, ou quadro, por inteiro — tinham explorado a cena à procura de detalhes. Depois soubemos pelo artista executor do filme e por um especialista de olhos que uma plateia evoluída, uma plateia acostumada a ver filmes, focaliza a vista um pouco à frente da tela de modo a poder alcançar toda a cena. Neste sentido, uma imagem, um quadro, uma pintura, um filme não é senão uma convenção. Tem-se primeiro de contemplar a cena como um todo, o que não podiam fazer aquelas pessoas por não estarem acostumadas a ver filmes. Quando lhes exibimos o filme, começaram a percorrê-lo por partes, rapidamente, quase à maneira de um "câmera man" de televisão que estivesse atentando para os detalhes que desejasse acentuar. Ao que parece, isto é o que os olhos não acostumados a ver filmes fazem — percorrem e perscrutam a cena — e a nossa plateia não havia ainda perquirido todo um quadro e já a cena mudara, *a despeito* da técnica de câmara lenta empregada no filme.

Os fatos principais estão nesse final do trecho citado. A alfabetização da às pessoas o poder de focalizar um pouco à frente da imagem de modo a poder captá-la, por inteiro, num golpe de vista. As pessoas não-alfabetizadas, não havendo adquirido esse hábito, não contemplam os objetos como o fazemos. Ao contrário, percorrem os objetos e imagens como costumamos fazer com uma página impressa, segmento por segmento. Não têm, portanto, um ponto de observação exterior a cena, ou ao objeto. Deixam-se absorver inteiramente por ele e o passam a viver. Os olhos não o veem em perspectiva, porém taticilmente, por assim dizer. Os espaços euclidianos que dependem muito de separar a vista do tacto e do som não lhes são conhecidos.

Outras dificuldades que aqueles nativos tiveram com o filme irão ajudar-nos a ver quanto as convenções da alfabetização estão inseridas até mesmo nas formas não-verbais, como o filme:

O ponto que desejo acentuar é o de que acredito devermos ser muito cautelosos com os filmes; eles podem ser interpretados à luz de nossa experiência. Daí pensarmos que — se vamos usar esses filmes — temos que adotar alguma espécie de treino e ensino e fazer certas pesquisas. Descobrimos também alguns fatos fascinantes nesse trabalho de



pesquisas. Descobrimos que o filme, conforme é produzido no Ocidente, é uma peça de simbolismo altamente convencionalizada, ainda quando pareça muito realista. Por exemplo, descobrimos que, se estivéssemos contando uma história acerca de dois homens a uma plateia africana e um dos homens tivesse terminado sua parte, saído de cena, desaparecendo da tela, a plateia desejaria saber o que lhe havia acontecido; não aceitaria que sua atuação estivesse terminada e que não havia mais interesse por ele na história. Desejaria saber o que havia acontecido com aquele sujeito e tivemos que escrever a história dessa maneira, acrescentando muita matéria que para nós não era necessária. Tivemos que segui-lo pela rua até que ele virasse naturalmente numa esquina, não poderia sair por um lado da cena, como se desaparecesse.

Era bem compreensível que ele podia desaparecer ao dobrar a esquina, mas a ação tinha que seguir assim um curso natural.

Cenas panorâmicas perturbavam muito a plateia, porque ela não sabia o que estava acontecendo. Julgavam que os objetos e detalhes na cena estavam literalmente movendo-se. Como se vê, não podiam aceitar a convenção de tal apresentação. Tampouco a ideia de uma pessoa sentada e quieta enquanto a câmara se aproximava para um "close-up"; era coisa estranha, isso de uma imagem começar a crescer até ocupar toda a cena. Conhecemos a maneira comum de começar um filme; mostra-se a cidade, em seu todo, depois mergulha-se numa rua, chega-se depois a uma casa, leva-se afinal a câmara por dentro de uma janela, etc. Isso era interpretado literalmente como se a gente estivesse caminhando para a frente e fazendo todas essas coisas até acabar sendo introduzida através da janela para dentro da casa.

Resulta de tudo isto que, para empregar o filme como meio realmente eficaz, tínhamos que começar por um processo de educação em certas convenções úteis e fazer filmes que ensinassem às pessoas utilizarem-se dessas convenções, habituando-as por exemplo, a ver um personagem sair para fora da cena. Tínhamos que mostrar que havia uma rua e fazer o homem seguir por ela, até voltar-se na esquina e, depois, na parte seguinte do filme, cortar a cena, imediatamente depois de sua partida.



## A platéia africana não pode aceitar nosso papel passivo de consumidores na presença do filme



Um aspecto básico de qualquer plateia alfabetizada é a aceitação do papel passivo de consumidor na presença de um filme ou de um livro. Uma plateia africana, no entanto, não aprendeu a seguir em silêncio cada um para si próprio o desdobramento de uma narrativa:

Esta é uma questão importante. A plateia africana não fica sentada em silêncio, sem participar. Os presentes gostam de participar; de modo que a pessoa que exhibe o filme e faz o comentário deve fazê-lo com vivacidade e ser comunicativa, estimulando e acolhendo as reações. Se há uma situação em que um personagem canta uma canção, esta canção deve ser cantada e a plateia, convidada a participar. Tal participação da plateia tem que ser levada em conta quando se faz o filme, providenciando-se oportunidades para a mesma. Em nossa experiência, os encarregados de comentar e apresentar os filmes, além de sua vivacidade, tinham que ser treinados até o mais alto grau no tocante ao significado do filme em sua interpretação para diferentes plateias. Eram africanos tirados da classe de professores e especialmente treinados para a tarefa.

Mas, mesmo quando treinado para acompanhar a ação do filme, um nativo de Gana não pode acompanhar uma película sobre os nigerianos. Não sabe generalizar sua experiência de um filme para outro, tal a profundidade de envolvimento em sua experiência pessoal. Esse envolvimento empático, natural na sociedade oral e no homem audiotáctil, é que se rompe e quebra com o alfabeto fonético que separa o componente visual do complexo sensorial. Isso conduz a um outro ponto das observações de Wilson. Salientou ele a importância da técnica de Chaplin na feitura de filmes para plateias de indígenas. É que, então, a história está nos gestos, e estes podem ser complicados, mas precisos. Wilson notou a incapacidade dos africanos para acompanhar narrativas complexas, mas, por outro lado, sua sutileza na dramatização:

Uma coisa que ignorávamos naquele tempo e sobre que devíamos saber muito mais, era que aquelas plateias africanas são excelentes na representação de papéis. Parte da educação da criança numa sociedade pré-alfabetizada está na representação de papéis; ela aprende a representar o papel de pessoas mais idosas em certas situações determinadas. Uma coisa que felizmente descobrimos foi que os desenhos animados tinham perfeita acolhida. Isso nos causou estranheza até que descobrimos que brincar com bonecas é passatempo muito comum.

Mas nesse particular há mais a dizer do que Wilson supõe. Tivesse ele televisão à disposição, e teria ficado surpreso ao descobrir quanto os africanos a compreenderiam mais prontamente que o filme, pois com o filme a gente é a câmara, e o homem não-alfabetizado não usa os olhos como uma câmara. Com a televisão, no entanto, a gente é

a tela. E a televisão é bidimensional e escultural em seus contornos tácteis. Não é um meio para narrativa, não é tanto visual quanto audiotáctil. Essa é a razão por que é empática e por que o modo ótimo da imagem na televisão é o desenho animado. O desenho animado empolga os nativos como as nossas crianças, porque é um mundo em que o componente visual é tão pequeno, que o espectador tem tanto a fazer quanto num jogo de palavras cruzadas<sup>8</sup>.

Mais importante ainda, o contorno muito nítido do desenho animado, do mesmo modo que o das pinturas rupestres, tendem a constituir uma zona de interação dos sentidos e, portanto, de carácter predominantemente háptico ou táctil, quer dizer, tanto a arte do desenhista como a do gravador ou *celator*, são fortemente tácteis e palpáveis. Mesmo a geometria euclidiana é, pelos padrões modernos, muito táctil.

É esta uma questão de que trata William Ivins Jr., em *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Arte e Geometria: um estudo em intuições espaciais). Explica ele por que os gregos nunca chegaram a dar expressão verbal a certas hipóteses ou suposições inerentes à sua consciência de espaço: "Os gregos nunca mencionaram entre os axiomas e postulados de sua geometria sua hipótese básica sobre congruência e, no entanto (...) ela figura entre os elementos mais fundamentais da geometria grega e exerce papel determinante em sua forma, sua influência e suas limitações" (pág. X). Congruência era uma dimensão visual, nova e excitante, desconhecida das culturas audiotácteis. Como diz Ivins a esse respeito: "Ao contrário dos olhos, as mãos são incapazes, sem ajuda, de descobrir se três ou mais objetos estão alinhados" (pág. 7). Esta, a razão evidente de haver Platão tanto insistido por que "ninguém destituído do conhecimento de geometria entrasse" em sua academia. Motivos semelhantes levam o músico vienense Carl Orff a recusar ensinar música, em sua escola, às crianças que já tenham aprendido a ler e escrever. Julga ele que a atitude visual formada pela leitura torna-as completamente inaptas para desenvolver suas faculdades audiotácteis na música. Ivins passa a explicar por que temos a ilusão de espaço como sendo uma espécie de continente, ou recipiente, com existência própria, quando, na realidade, o espaço é "uma qualidade ou relação das coisas, não tendo sem elas qualquer existência" (pág. 8). Todavia, em comparação com séculos posteriores, "os gregos inclinavam-se para o tacto e (...) toda vez que tinham de decidir entre um modo visual ou um modo táctil de pensar, instintivamente escolhiam o táctil", (págs. 9-10) e assim continuamos até muito tempo depois de Gutenberg, na experiência ocidental. Considerando a história da geometria grega, Ivins observa: "(...) vezes sem conta, durante, um período de seis ou sete séculos, eles chegaram até à porta da geometria moderna, mas, inibidos por suas ideias tac-tilmusculares e métricas, nunca puderam abrir essa porta e passar para os grandes espaços abertos do pensamento moderno" (pág. 58).

---

<sup>8</sup> Relativamente a mais dados sobre a nova orientação do espaço na contemplação de televisão, ver "Inside the Five Sense Sensorium", de H. M. McLuhan, em *Canadian Architect*, junho de 1961, vol. 6, n.º 6, págs. 49-54.



## Quando a tecnologia estende ou prolonga um de nossos sentidos, a cultura sofre uma transposição tão rápida quanto rápido fôr o processo de interiorização da nova tecnologia



Embora o tema principal desse livro seja a Galáxia de Gutenberg ou uma configuração de eventos, que está muito além do mundo do alfabeto e da cultura da escrita, é preciso saber-se por que, sem o alfabeto, não teria havido Gutenberg. E, portanto, precisamos ter certo conhecimento das condições de cultura e percepção que tornaram possível primeiro, a escrita, e depois, talvez, de algum modo o alfabeto<sup>9</sup>.

O relato de Wilson sobre os anos de treinamento perceptual necessário para habilitar os adultos africanos a verem filmes cinematográficos tem perfeita analogia com as dificuldades que os adultos ocidentais experimentam com a arte "abstrata". Em 1925, Bertrand Russell escreveu seu *ABC of Relativity* (ABC da relatividade) assinalando na primeira página que:

Muitas das novas ideias podem ser expressas em linguagem não-matemática, mas nem por isso se tornam elas menos difíceis de compreender. O que se exige é uma modificação da imagem, da representação imaginativa, que fazemos do mundo. (...) A mesma espécie de modificação impunha Copérnico ao ensinar que a terra não está imóvel. (...) Para nós não existe dificuldade nesta ideia, porque a aprendemos antes de nossos hábitos mentais se tornarem fixos. Do mesmo modo, as ideias de Einstein parecerão mais fáceis para as gerações que crescem com elas; para nós, é inevitável certo esforço de reconstrução imaginativa.

Em termos mais simples, pode-se dizer que o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um ou mais de nossos sentidos em sua ação exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada. O fato é comparável ao que sucede ao acrescentar-se uma nova nota a uma melodia. E quando o equilíbrio de relações entre os sentidos se altera em qualquer cultura, então o que antes parecia claro pode subitamente tornar-se confuso, e o que era vago ou opaco, transluzente. Conforme Heinrich Wölfflin formulou a questão em 1915, em seu revolucionário *Principies of Art History* (Princípios de história da arte) (pág. 62), "o efeito é o que conta, não os fatos sensoriais". Wölfflin começou seus estudos com as descobertas do escultor Adolf von

---

<sup>9</sup> Os coreanos, por volta de 1403, estavam fabricando tipos fundidos de metal por meio de perfurações e matrizes — *The invention of Printing in China and Its Spread Westward* (Invenção da impressão tipográfica na China e sua propagação pelo Oriente) por T. F. Carter. Carter não tinha interesse na relação que existe entre o alfabeto e a tipografia e provavelmente ignorava que se admite que os coreanos tinham um alfabeto fonético.

Hildebrand, cujo *Problem of Form in the Figurative Arts* (Problemas de forma nas artes figurativas) fora o primeiro a explicar claramente a desordem da percepção sensorial comum do homem e o papel da arte em elucidar essa confusão. Hildebrand mostrara como a taticidade era uma espécie de sinestesia ou intercâmbio entre os sentidos e, como tal, era o núcleo central dos mais ricos *efeitos* em arte. Devido à imprecisão da imagem na percepção tátil, o espectador vê-se compelido a exercer um papel ativo e participante. Quando os africanos assistem a filmes, como se fossem formas indeterminadas de descrição e definição a exigem participação ativa, a incongruência diverte-nos. Trabalhar partindo antes do efeito que da causa, o que, como já vimos, era natural aos russos, foi para nós um modo novo de procedimento em fins do século dezenove. Voltaremos com mais detalhes a tratar da matéria mais adiante neste livro.

Um trabalho recente de Georg von Bekesy, *Experiments in Hearing* (Experiências em audição), apresenta solução exatamente oposta à que acabam de nos dar Carothers e Wilson quanto ao problema do espaço. Enquanto estes últimos procuram falar acerca da percepção de povos analfabetos em termos da experiência de alfabetizados, o professor von Bekesy prefere começar sua exposição sobre o espaço acústico em si mesmo. Como alguém proficiente em espaços auditivos, ele está nitidamente cômico das dificuldades que existem em falar sobre o espaço da audição, pois o espaço acústico é forçosamente um universo em "profundidade" <sup>(10)</sup>. É extremamente interessante que, ao procurar esclarecer a natureza da audição e do espaço acústico, o professor von Bekesy tenha evitado deliberadamente a posição do ponto de vista e da perspectiva em favor do campo mosaico. E, para este fim, recorre à pintura bidimensional, sem perspectiva, como meio de ilustrar a profundidade ressonante do espaço acústico. Eis suas próprias palavras (pág. 4):

É possível discutir duas formas para abordar um problema. Uma, que se pode denominar de método teórico, consiste em formular o problema nos termos do que já se conhece, fazer acréscimos ou extensões na base de princípios aceitos, e depois proceder à comprovação dessas hipóteses experimentalmente. Outra, que se pode chamar de método mosaico, considera cada problema por si mesmo, com pouca referência ao campo no qual se encontra, e procura descobrir relações e princípios existentes na área circunscrita.

Von Bekesy passa depois a apresentar suas duas formas de pintura:

Uma estreita analogia com esses dois métodos pode encontrar-se no campo da arte. No período entre os séculos onze e dezessete os árabes e os persas desenvolveram um alto domínio das artes de descrição. (...) Mais tarde, durante a Renascença, desenvolveu-se nova forma de representação na qual se tentou dar unidade e perspectiva à pintura e representar a atmosfera. (...)

Quando já se tenha alcançado grande progresso no campo da ciência e já conhecida a maioria das variáveis pertinentes aos seus múltiplos problemas, pode-se facilmente resolver um novo problema tentando-se enquadrá-lo no conjunto dos dados conhecidos. Mas, quando o quadro de referência é incerto, e grande o número de variáveis, o método mosaico é muito mais fácil.

---

<sup>10</sup> Ver "Espaço Acústico".

O método mosaico não só é "muito mais fácil" no estudo do simultâneo que é o campo auditivo, como é a única abordagem relevante. Com efeito, o mosaico ou pintura "bidimensional" é o modo pelo qual há a suavização do campo visual como tal, a fim de que possa haver o máximo de intercâmbio entre todos os sentidos. Tal foi a estratégia dos pintores "desde Cézanne": pintar como se estivessem segurando os objetos e não como se os estivessem vendo.



## É impossível construir-se uma teoria de mudança cultural sem o conhecimento das mudanças do equilíbrio relacional entre os sentidos resultantes das diversas exteriorizações de nossos sentidos



Convém muito nos determos nessa questão, porquanto veremos que, a partir da invenção do alfabeto, desenvolveu-se no Ocidente um contínuo movimento para a separação dos sentidos, de funções, estados emocionais e políticos, bem como de tarefas — fragmentação que terminou — pensou Durkheim — na *anomia* do século dezenove. O paradoxo da tese apresentada pelo professor von Bekesy está em que o mosaico bidimensional é, de fato, um mundo multidimensional de ressonância interestrutural. É o mundo tridimensional do espaço pictórico que é, realmente, uma ilusão abstrata, produzida pela intensa separação do sentido da vista dos demais sentidos.

Não se trata de questionar valores ou preferências. O que é necessário, contudo, para qualquer outra compreensão diferente, é saber-se porque o desenho "primitivo" é bidimensional, ao passo que o desenho e a pintura do homem alfabetizado tendem para a perspectiva. Sem tal conhecimento, não podemos compreender por que o homem deixou de ser "primitivo" ou audiotáctil na tendência de seus sentidos. Nem poderíamos chegar a entender porque o homem "desde Cézanne" abandonou o visual em favor dos modos audiotácteis de percepção e de organização da experiência. Esclarecida essa questão, podemos abordar mais facilmente o papel que tiveram o alfabeto e a tipografia na atribuição de função dominante ao sentido da vista na linguagem e na arte e em toda a extensão da vida política e social. Com efeito, enquanto o homem não elevou desse modo o comportamento visual do seu *sensorium*, as comunidades não conheceram senão a estrutura tribal. A destrabalização do indivíduo, pelo menos no passado, dependeu de uma intensa vida visual promovida e alimentada pela cultura letrada e de letras somente do tipo alfabético. Porque a escrita alfabética não é apenas única, mas tardia. Houve muita escrita antes dela. De fato, qualquer povo que cessa de ser nômade e passa a seguir modos sedentários de trabalho está propenso e a caminho de inventar a escrita. Todos os nômades não só não tiveram escrita como não desenvolveram arquitetura, nem o "espaço fechado", pois escrita é um modo de fechar, visualmente, sentidos e espaços não-visuais. É, portanto, uma forma de abstrair o visual do intercurso comum dos sentidos em globo. E, enquanto a linguagem é uma exteriorização (manifestação) de todos os sentidos ao mesmo tempo, a escrita é uma abstração da palavra.

Atualmente é mais fácil apreender essa tecnologia específica da escrita. Os novos

institutos para ensino de leitura rápida, ou dinâmica, trabalham na base da dissociação entre os movimentos dos olhos e a verbalização interior. Veremos mais adiante como toda leitura nos mundos antigo e medieval era em voz alta. Com a palavra impressa, os olhos aceleraram-se e silenciou-se a voz. Mas a verbalização interior era tida como inseparável do seguimento horizontal das palavras pela linha na página. Hoje em dia, sabemos que se pode separar a leitura da verbalização por meio da leitura vertical. Esta prática, naturalmente, lança a tecnologia alfabética da separação dos sentidos a um extremo de inanidade, mas é importante para se compreender como teve início a escrita em qualquer dos seus tipos.

Num ensaio intitulado *A History of the Theory of Information* (História da teoria da informação), lido perante a Sociedade Real, em 1951, E. Colin Cherry, da Universidade de Londres, observou que "nos primeiros tempos, a invenção foi grandemente dificultada pela incapacidade do homem de dissociar a estrutura mecânica da forma animal. A invenção da roda foi um primeiro notável esforço desse tipo de dissociação. O grande surto das invenções que começou no século dezesseis apoiou-se na gradual dissociação da máquina da forma animal". A tipografia foi a primeira mecanização de um antigo artesanato e levou facilmente à crescente mecanização de todo o artesanato. As fases modernas desse processo constituem o tema de *Mechanization Takes Command* (A mecanização assume o comando), de Siegfried Giedion.

Giedion, entretanto, preocupa-se em traçar, com minúcia, as fases pelas quais, no século passado, usamos mecanismos para recuperar a forma orgânica:

Em seus célebres estudos sobre os movimentos dos homens e dos animais por volta de 1870, Edward Muybridge colocou uma série de trinta câmaras em intervalos de doze polegadas, disparando os obturadores eletromagneticamente assim que o objeto em movimento passava diante da chapa (...) Cada quadro mostra o objeto numa fase isolada conforme fora captado em cada câmara (pág. 107).

Quer isso dizer, o objeto é trasladado da forma orgânica ou simultânea para um modo estático ou pictórico. Ao girar uma sequência desses espaços estáticos ou pictoriais com suficiente velocidade, cria-se a ilusão de inteireza orgânica, ou uma interação de espaços. Assim, a roda passa finalmente a ser o meio de afastar nossa cultura da máquina (\*).

Mas foi por meio da eletricidade aplicada à roda que esta mais, uma vez se fundiu com a forma animal. De fato, a roda é agora obsoleta na era da eletricidade e dos mísseis. Mas a hipertrofia é o sinal de obsolescência, conforme veremos repetidas vezes. Justamente porque a roda está agora voltando, no século vinte, à forma orgânica, faz-se agora muito fácil compreender como o homem primitivo a "inventou". Qualquer criatura em movimento é uma roda, no sentido de que a repetição de movimento tem em si um princípio cíclico e circular. Assim as melodias de sociedades letradas são ciclos que se repetem. Mas a música de povo não-alfabetizado não tem tal forma abstrata cíclica e repetitiva como a melodia. A invenção, numa palavra, é translação de uma espécie de

---

\* Uma vez que mostra que a máquina reproduz a forma animal. (N. do Trad.)



espaço para outra.

Giedion dedica certo tempo à obra do fisiologista francês, Etienne Jules Morey (1830-1904), que criou o miógrafo para registrar os movimentos dos músculos: "Morey muito conscientemente se refere a Descartes, mas ao invés de representar graficamente seções, traduz o movimento orgânico em forma gráfica" (pág. 19).



## O confronto no século vinte entre as duas faces de cultura — a alfabética e a eletrônica — empresta à palavra impressa papel crucial em deter o retorno à África interior\*



A invenção do alfabeto, à semelhança da invenção da roda, foi a primeira tradução ou redução de um complexo e orgânico intercâmbio de espaços num único espaço. O alfabeto fonético reduziu o uso simultâneo de todos os sentidos, que é a expressão oral, a um simples código visual. Hoje, pode-se efetuar essa espécie de translação numa ou noutra direção, através de uma variedade de formas espaciais, as quais chamamos de "mídia", ou "meios de comunicação". Mas cada uma dessas formas de espaço tem propriedades particulares e incide sobre nossos outros sentidos ou espaços de modo também particular.

Hoje, não é difícil compreender a invenção do alfinete porque — como assinalou A. N. Whitehead em *Science and the Modern World* (A ciência e o mundo moderno) (pág. 141) — o método de descobrir foi a grande descoberta do século dezanove:

A maior invenção do século dezanove foi a invenção do método de inventar. Entrou em existência um novo método. Para compreendermos nossa época, podemos deixar de lado todos os detalhes de mudança, tais como estradas de ferro, telégrafos, rádios, teares, tinturas sintéticas. Temos que concentrar-nos no método em si; isto é, na verdadeira novidade que rompeu com os fundamentos da antiga civilização. (...) Um dos elementos do novo método é justamente a descoberta da maneira de transpor a distância existente entre as ideias científicas e o seu produto final. Trata-se de um processo de ataque disciplinado a cada dificuldade, uma após outra.

O método da invenção, como demonstrou Edgar Poe em sua "Filosofia da Composição", consiste simplesmente em tomar como ponto de partida a solução do problema, ou o efeito visado. Recua-se, depois, passo a passo para o ponto de onde se teria de começar a fim de alcançar a solução ou efeito. Tal é o método dos romances policiais, do poema simbolista e da ciência moderna. Precisa-se, entretanto, do passo dado pelo século vinte para além desse método de invenção, se queremos compreender a origem e a ação das formas novas tais como a roda ou o alfabeto. E esse passo não é o de voltar para trás, recuando do *produto* até o seu ponto de origem, o de acompanhar e seguir o *processo* em si mesmo sem referência ao produto. Acompanhar os contornos do processo, como se faz na psicanálise, onde esse método proporciona o único meio de

---

\* Referência à expressão de Conrad "The África within" — a África que está no "interior" da experiência ocidental.

evitar o produto do processo, isto é, neurose ou psicose.

É propósito deste livro estudar primariamente a fase tipográfica da cultura alfabética. Esta fase, entretanto, encontrou hoje em dia os novos modos orgânicos e biológicos do mundo eletrônico. Quer isto dizer que, no extremo do seu desenvolvimento mecanicista, vê-se interpenetrada pela ação eletro biológica, conforme De Chardin explicou. E é essa reversão de caráter que torna nossa era "conatural", por assim dizer, das culturas não-alfabetizadas. Não temos mais dificuldades em compreender a experiência de primitivos ou de não-alfabetizados simplesmente porque a estamos recriando eletronicamente em nossa própria cultura. (A pós-alfabetização, entretanto, é um modo de interdependência completamente diferente da pré-alfabetização.) Por conseguinte, deter-me sobre as primeiras fases da tecnologia alfabética não deixa de ser importante para se compreender a era de Gutenberg.

Colin Cherry teve isto a dizer sobre os primórdios da escrita:

Uma história detalhada das linguagens falada e escrita seria irrelevante para o nosso estudo, mas, ainda assim, há certas questões de interesse que podem ser consideradas como ponto de partida. As primeiras escritas das civilizações do Mediterrâneo eram por meio de desenhos de imagens ou figuras, ou escrita "logo gráfica": simples figuras para representar objetos e também, por associação, ideias, ações, nomes, etc. Além disto, o que é muito mais importante, desenvolveu-se a escrita fonética, na qual se criaram símbolos para os sons. Com o decorrer do tempo, as figuras foram reduzidas a símbolos mais formais conforme determinava a dificuldade de se empregar um cinzel ou um pincel de caniço, ao mesmo tempo que a escrita fonética se simplificava com a formação de um grupo de duas ou três dúzias de letras de alfabeto, divididas em consoantes e vogais.

Temos nos hieróglifos egípcios um exemplo supremo do que agora se chama *redundância* em linguagens e código; uma das dificuldades em decifrar a pedra de Roseta reside no fato de que uma palavra polissilábica poderia dar a cada sílaba não um único símbolo, porém, certo número de outros diferentes comumente usados a fim de que a palavra pudesse ser perfeitamente compreendida. (O efeito, quando literalmente transcrita para o inglês, é o de tartamudeio.) Por outro lado, as línguas semíticas revelam, em seus primórdios, admitir a redundância. A antiga escrita hebraica não tinha vogais: o hebraico moderno não as tem também, salvo em livros infantis. Muitas outras escritas antigas não têm vogais. O russo eslavo avançou mais um passo na condensação: nos textos religiosos, palavras comumente empregadas eram abreviadas em poucas letras, de modo semelhante ao emprego atual do sinal "&", de abreviações tais como *lb* (*pound* — libra) e o crescente uso de iniciais, e.g., EUA, UNESCO, o.k.

Não está no evitar-se a redundância a chave para o alfabeto fonético e seus efeitos sobre as pessoas e a sociedade. "Redundância" é um conceito de "conteúdo", ele próprio um legado da tecnologia do alfabeto. Isto é, qualquer escrita fonética é um código visual para a fala. A fala é o "conteúdo" da escrita fonética. Não é, entretanto, o conteúdo de nenhuma outra espécie de escrita. Variedades pictográficas e ideográficas de escrita são *Gestalts* ou instantâneos de várias situações pessoais ou sociais. De fato, podemos ter uma boa ideia das formas não-alfabetizadas de escrita pelas equações matemáticas modernas, como  $E=MC^2$ , ou pelas antigas "figuras de retórica" gregas e

romanas. Tais equações ou figuras não têm conteúdo, mas são estruturas como uma melodia individual que evoca seu próprio mundo. As figuras de retórica são posturas da mente, como a hipérbole, ou a ironia, ou a litotes, ou o símile, ou a paronomásia. Escrita pictorial de toda espécie é um balé dessas posturas que delicia muito mais nossa tendência moderna para a sinestesia e riqueza audiotáctil de experiência que a forma alfabética simples e abstrata. Seria conveniente hoje em dia que se ensinasse às crianças muitos ideogramas chineses e hieróglifos egípcios como meio de intensificar sua apreciação de nosso alfabeto.

Escapou, portanto, a Colin Cherry, esse caráter único de nosso alfabeto, que é não apenas o de dissociar ou abstrair a vista e o som, mas o de retirar todo e qualquer significado do som das letras, salvo na medida em que letras sem sentido se relacionam com os sons sem sentido também. Na medida em que qualquer outro significado é emprestado à visão ou ao som, a separação entre o sentido visual e os outros sentidos fica incompleta, como é o caso em todas as formas de escrita salvo a do alfabeto fonético



## A tendência atual de reforma do alfabeto ou da ortografia é a de acentuar o sentido auditivo mais do que o visual



E interessante notar que existe hoje em dia crescente insatisfação em relação à dissociação entre nossos sentidos e as formas alfabéticas. À página 81 damos uma amostra de recente tentativa de criação de novo alfabeto, capaz de dar caráter mais fonético à nossa palavra escrita. O traço mais notável a observar na amostra é sua semelhança, senão identificação com página altamente textural e táctil de um manuscrito antigo. Em nosso desejo de restaurar certa unidade de intercurso entre nossos sentidos, tateamos em busca de antigas formas de manuscritos que têm de ser lidos em voz alta ou então não ser lidos. Lado a lado com esse desenvolvimento extremado está o dos novos institutos de ensino da leitura rápida (dinâmica).

Neles educa-se o leitor para comandar a vista de modo que os olhos acompanhem a página verticalmente pelo centro, evitando toda verbalização e os movimentos incipientes da laringe que acompanham a série de instantâneos colhidos pelos olhos, quando percorrem as linhas da esquerda para a direita, a fim de comporem o filme sonoro mental que chamamos de leitura.

A obra mais definitiva que temos sobre as letras fonéticas é *The Alphabet*, de David Diringer. Ele assim começa sua exposição (pág. 37):

O alfabeto é o último em data dos sistemas de escrita, sendo o mais altamente desenvolvido, o mais conveniente, o mais facilmente adaptável. É agora usado universalmente pelos povos civilizados; aprende-se facilmente sua técnica na infância. É óbvio que existe enorme vantagem no uso de letras que representam sons simples ao invés de ideias ou sílabas; nenhum sinólogo conhece todos os 80.000 ou mais símbolos chineses, mas também está longe de ser fácil aprender aproximadamente os 9.000 símbolos chineses utilizados pelos seus escolares. Quanto mais simples é escrever usando apenas os 22 ou 24 ou 26 sinais ou letras do nosso alfabeto! Além disto, o alfabeto permite passar-se de uma língua para outra sem grande dificuldade. O nosso alfabeto, agora utilizado para as línguas inglesa, francesa, italiana, alemã, espanhola, turca, polonesa, holandesa, checa, croata, gaulesa, finlandesa, húngara e outras, originou-se do alfabeto outrora usado pelos antigos hebreus, fenícios, aramaicos, gregos, etruscos e romanos.

Graças à simplicidade do alfabeto, a escrita generalizou-se e se fez praticamente comum; não mais é privilégio quase exclusivo das classes sacerdotais ou de outras classes privilegiadas como acontecia no Egito, na Mesopotâmia ou na China. O ensino reduziu-se, em grande parte, a uma questão de leitura escrita, e fez-se acessível a todos. O fato de haver a escrita alfabética sobrevivido por três e meio milênios, com modificações relativamente pequenas, e a despeito da introdução da máquina de impressão e da

máquina de escrever e do uso extensivo da escrita estenográfica, é a melhor prova de sua eficiência e aptidão para atender às necessidades de todo o mundo moderno. Foi tal simplicidade, adaptabilidade e conveniência que garantiram o triunfo do alfabeto sobre os outros sistemas de escrita.

A escrita alfabética e suas origens constituem uma história em si mesmas; oferecem novo campo para pesquisas que estudiosos americanos estão começando a chamar de "alfabetologia". Nenhum outro sistema teve história assim tão extensa, tão complexa e tão interessante.

A observação de Diringer de que a escrita alfabética é "agora empregada universalmente pelos povos civilizados" é um pouco tautológica, porquanto foi somente pelo alfabeto que os homens se destribalizaram ou individualizaram para criar a "civilização". As culturas podem elevar-se artisticamente muito acima de civilização, mas sem o alfabeto fonético permanecem tribais, como se dá com as culturas chinesa e japonesa. É necessário acentuar que minha preocupação é pelo processo de dissociação sensorial pela qual se efetiva a destribalização dos homens. Se é uma "boa coisa" essa emergência do indivíduo e destribalização do homem, não cabe a nenhum indivíduo determinar. Mas, identificar-se e reconhecer-se o processo pelo qual isto se operou pode desembaraçar a questão das névoas e mias-mas morais que agora a envolvem.

helping the bliend man  
long agœ thær livd a  
bliend man. hee livd whær  
trees and flouers grœ; but  
the bliend man cœd not see  
the trees or flouers.  
  
the pœr man had to feel  
the wæ to gœ with his stick.  
tap-tap-tap went his stick on  
the rœd. hee waukt slœly.

The New York Times

Figura 1, de *New York Times*, 20 de julho de 1961.

O Novo Alfabeto de 43 Unidades: Esta é uma página extraída de uma obra denominada "Jesus, o Auxiliador", impressa na Grã-Bretanha, no alfabeto romano experimental e

aumentado. O alfabeto, baseado em grande parte na fonética, contém o alfabeto convencional, com as letras "q" e "x" eliminadas e dezenove letras novas a ele adicionadas. Não há letras maiúsculas. Pelo sistema, a letra "o" é imutável no som de "long", mas "ago" é escrito "agoe" com o "o" e o "e" ligados. Outra letra nova é o "z" invertido, para sons com "trees". O "s" convencional é usado em palavras como "see". Outras letras novas incluem "i" e "e" ligados por uma barra transversal para palavras tais como "blind"; "o" e "u" ligados para palavras tais como "flowers" e dois "o" que ficam unidos. Em setembro, cerca de 1.000 crianças inglesas começarão a aprender a ler com este alfabeto fonético experimental.



## O alfabeto é um absorvedor e transformador agressivo e militante de culturas, conforme Harold Innis foi o primeiro a mostrar



Uma outra observação de Diringer, em seu livro, merece destaque. Esta observação é a de que uma tecnologia que se utiliza de letras para representar sons mais do que ideias ou "sílabas" é acessível a todos os povos. Em outras palavras, quer isto dizer que, qualquer sociedade que possua alfabeto, pode traduzir quaisquer culturas vizinhas para seu sistema alfabético. Este processo, porém, somente é válido para culturas alfabéticas. Nenhuma cultura não-alfabética pode adotar uma cultura alfabética; porque o alfabeto não pode ser apenas assimilado; ele chega para modificar, liquidar ou reduzir. Contudo, nesta era eletrônica, talvez tenhamos descoberto os limites da tecnologia do alfabeto. Já não nos deve surpreender que povos, como o grego e o romano, que haviam passado pela experiência do alfabeto, tenham também sido levados à conquista e à organização-a-distância. Harold Innis, em *Empire and Communications* (Império e comunicações) foi o primeiro a tratar desse tema e a explicar com precisão o verdadeiro significado do mito de Cadmo. O rei grego Cadmo, que introduziu o alfabeto fonético na Grécia, segundo se conta, teria semeado os dentes do dragão e deles brotaram homens armados. (Os dentes do dragão talvez se refiram às antigas formas dos hieróglifos.) Innis também explicou a razão por que a palavra impressa gera nacionalismo e não tribalismo; e por que cria sistemas de preços e mercados tais que não podem existir sem a palavra impressa. Em suma, Harold Innis foi o primeiro a perceber que o *processo* de mudança estava implícito nas *formas* da tecnologia dos meios de comunicação. Este meu livro representa apenas notas de pé de página à sua obra, visando explicá-la.

Diringer não põe em relevo senão um aspecto em relação ao alfabeto, pouco importando como ou quando foi ele alcançado:

Seja como for, deve-se acentuar que o grande feito dessa invenção não foi a criação dos *sinais*. Foi, sim, a adoção de um sistema puramente alfabético o qual, além disso, denotava cada som por meio de um único sinal. Por esse achado, simples como possa parecer-nos agora, seu inventor, ou inventores, devem figurar entre os maiores benfeitores da humanidade. Nenhum outro povo, no mundo, salvo o desses inventores, foi capaz de desenvolver uma verdadeira escrita alfabética. Os povos mais ou menos civilizados do Egito, Mesopotâmia, Creta, Ásia Menor, Vale do Indo e América Central alcançaram um estágio adiantado na história da escrita, mas não foram além de uma fase de transição. Alguns povos (os antigos cipriotas, os japoneses e outros) desenvolveram um silabário. Mas somente os semitas sírio-palestinos produziram o gênio, ou gênios que criaram a escrita alfabética, da qual se originaram todos os alfabetos passados e atuais.



Cada civilização importante modifica seu alfabeto, e o tempo pode tornar sua relação com alguns de seus parentes mais próximos quase irreconhecível. Assim, o brâmane, a grande matriz dos alfabetos da Índia, o alfabeto coreano e os alfabetos mongóis derivam da mesma fonte que o grego, o latim, o rúnico, o hebraico, o árabe e o russo, embora seja praticamente impossível a um leigo perceber real semelhança entre eles (págs. 216-217).

Por meio do sinal sem significação própria ligado ao som igualmente sem significado, construímos a forma e o sentido do homem ocidental. Nas próximas páginas procuraremos delinear, mais ou menos sumariamente, os efeitos do alfabeto na cultura manuscrita nas sociedades antiga e medieval. Depois disso, examinaremos mais detidamente as transformações que a máquina de impressão tipográfica trouxe à cultura alfabética.



## O herói de Homero transforma-se em um homem dividido, ambivalente, ao assumir um ego individual



Em seu livro *Art and Illusion* (Arte e ilusão), E. H. Gombrich escreve (pág. 116):

Se eu tivesse que reduzir o último capítulo a uma fórmula sucinta, ela seria: "A criação precede a imitação". Antes de o artista jamais querer imitar ou reproduzir as cenas do mundo visível desejou ele criar coisas por elas próprias. (...) A própria violência com que Platão denunciou esse artifício lembra-nos o importante fato de ser, ao tempo em que ele escrevia, a *mimesis* ou imitação invenção recente. Há muitos críticos agora que partilham de sua aversão, por uma razão ou outra, mas mesmo eles admitiriam que há poucos espetáculos mais excitantes em toda a história da arte do que o grande despertar da escultura e pintura gregas entre o século sexto antes de nossa era e o tempo da mocidade de Platão por volta do século quinto a.C.

Etienne Gilson ressalta a distinção que existe entre fazer ou criar e igualar ou imitar em seu livro *Painting and Reality* (Pintura e realidade). E enquanto, antes de Giotto, uma pintura era uma coisa, de Giotto até Cézanne ela tornou-se a representação de coisas. Ver seu capítulo VIII sobre "Imitação e criação".

Houve, naturalmente, na poesia e na prosa, conforme veremos, o mesmo desenvolvimento para a representação e para a narrativa linear direta. O que é essencial, entretanto, para se compreender todo o processo, é notar que *mimesis*, no sentido de Platão (não de Aristóteles) é o efeito necessário de se separar o modo visual do ordinário envolvimento em que nos lança o intercâmbio audiotáctil dos sentidos. É este processo, resultante da experiência do alfabeto fonético, que arranca as sociedades do mundo do espaço e tempo "sagrados" para o espaço e tempo "profanos" ou destribilizados do homem civilizado e pragmático. Tal é o tema de *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (O Sagrado e o Profano: natureza da religião), de Mircea Eliade.

Em *The Greeks and the Irrational* (Os Gregos e o Irracional), E. R. Dodds discute a instabilidade emocional e as manias dos heróis de Homero: "E podemos também perguntar-nos por que um povo tão civilizado, lúcido e racional — como os jônios — não eliminou de seus poemas nacionais esses laços com Bornéu e um passado primitivo, do mesmo modo que havia eliminado o medo dos mortos (...)" (pág. 13). Mas é sua página seguinte que nos será mais especialmente útil:

Sua própria conduta (...) tornou-se-lhe estranha. Não pode compreendê-la. Para ele não faz parte de seu Ego. Esta é uma observação perfeitamente verdadeira, e não se pode duvidar, creio, de sua importância para alguns dos problemas que estivemos considerando. Nilsson, a meu ver, tem também razão em afirmar que experiências desta natureza exerceram

certo papel — juntamente com outros elementos, tais como a tradição cretense de deuses tutelares — na criação do mecanismo de intervenção *física* divina a que Homero recorre tão constantemente e, em nosso modo de ver, muitas vezes tão abusivamente. Consideramo-la abusiva, porque a maquinaria divina nos parece em muitos casos não fazer outra coisa senão superpor-se a uma causação psicológica natural. Mas não deveríamos nós talvez antes dizer que a maquinaria divina "duplica" e reproduz uma intervenção psíquica — isto é, apresenta-a em forma pictórica concreta? Isso não seria supérfluo, ou abusivo, pois somente desta maneira se poderia torná-la vivida para a imaginação dos ouvintes. Os poetas homéricos eram destituídos dos aprimoramentos de linguagem que teriam sido necessários para "configurar" adequadamente um milagre puramente psicológico. Que mais natural que devessem primeiro acrescentar e depois substituir uma antiga, surrada e fria fórmula, como *μειος εμβαλε θυμω*, fazendo com que o deus aparecesse com sua presença física e exortasse seu protegido com a palavra falada? Quanto mais vivida que uma simples premonição interior é a famosa cena do capítulo primeiro na *Iliada*, em que Atenéia agarra Aquiles pelos cabelos e o adverte para que não ataque Agamenão! Atenéia, porém, só é visível a Aquiles: "nenhum outro a viu". É uma insinuação clara de que ela é projeção, expressão pictórica de uma premonição interior — uma premonição que Aquiles poderia ter descrito por uma frase vaga como *ενεπυευσε φρεσι δαμω*.

E, a meu ver, em geral a premonição interior, ou o súbito e inexplicável sentimento de poder, ou a súbita e inexplicável perda de julgamento, é o germe do qual se desenvolveu o mecanismo das intervenções divinas.

O herói tornou-se um homem fragmentado, dividido, ambivalente, ao movimentar-se para a posse do ego individual. E a "fragmentação" ou "divisão" manifesta-se nos modelos de pintura ou na "maquinaria" representativa de situações complexas que o homem tribal ou auditivo não se esforçou por visualizar. O modo mágico desaparece na medida em que os eventos interiores se tornam visualmente manifestos. Mas tal manifestação é também redução e distorção de relações complexas que são sentidas mais intensamente quando existe pleno intercurso, o pleno jogo de todos os sentidos ao mesmo tempo.

*Mimesis* afigurou-se a Platão — o que é bastante compreensível — como variedades de representação especialmente visual. Em sua *Poética*, quarto livro, Aristóteles tornou a *mimesis* o ponto central de todo o seu mundo cognitivo e epistemológico, não a limitando a um só sentido. Contudo, o primeiro choque com a alfabetização e, portanto, com a visualidade como forma abstraída dos demais sentidos, refletiu-se em Platão como uma diminuição da percepção ontológica ou um empobrecimento do Ser. Bergson pergunta algures como poderíamos ser capazes do conhecimento, se algum agente pudesse duplicar a velocidade de *todos* os eventos no mundo? Muito simplesmente, respondeu. Verificaríamos uma grande perda de riqueza da experiência. Tal parece ter sido a atitude de Platão para com a alfabetização e a *mimesis* visual.

Gombrich começa o décimo capítulo de *Art and Illusion* (Arte e Ilusão) com novas observações sobre a *mimesis* visual:

O capítulo anterior levou essa pesquisa de volta à velha verdade de que a descoberta das aparências não foi tanto devida a uma cuidadosa observação da natureza, quanto à invenção de efeitos pictóricos. Acredito, realmente, que os antigos escritores, que se achavam ainda tomados do senso de maravilha ante a capacidade do homem de enganar os olhos, chegaram mais próximo da compreensão desse cometimento que muitos críticos posteriores, (...) mas se pusermos de lado a teoria de Berkeley sobre a visão, segunda a qual "enxergamos" um campo plano mas "construímos" um espaço tátil, poderemos talvez desembaraçar a história da arte de sua obsessão por espaço e pôr em destaque outras descobertas, como a ilusão da luz e da textura, por exemplo, ou o domínio da expressão fisionômica.

A *New Theory of Vision* (Nova teoria da visão) de Berkeley (1709), é agora aceita pelos psicólogos de nossa vida dos sentidos. Mas Berkeley estava interessado em refutar Descartes e Newton que haviam abstraído inteiramente da interação dos outros sentidos o sentido da visão. Por outro lado, a supressão do sentido da visão em favor do complexo audiotátil produz as distorções da sociedade tribal e das configurações do jazz e imitações de arte primitiva que irromperam sobre nós com o rádio, mas não exatamente "por causa" do rádio (<sup>11</sup>).

Gombrich não só dispõe de todas as informações mais relevantes sobre a origem do modo pictórico de representação, como também conhece todos os seus reais problemas. Ele termina sua *Art and Illusion* com os seguintes comentários (págs. 117-118):

Há finalmente a história da pintura grega, conforme podemos acompanhá-la pelos vasos de cerâmica pintados, que nos documentam a descoberta da redução do tamanho (para a perspectiva na pintura) e a conquista do espaço em princípios do século V e da luz no século IV. (...) Emanuel Loewy, no começo do século I, desenvolveu suas teorias sobre a reprodução da natureza na arte grega, as quais acentuavam a prioridade dos estilos conceptuais e seu ajustamento gradual às aparências naturais. (...) Mas essas teorias por si próprias pouco explicavam. Com efeito, por que teria esse processo começado relativamente tão tarde na história da humanidade? A esse respeito, nossa perspectiva mudou bastante. Para os gregos, o período arcaico representava o alvorecer da história, e a cultura clássica nem sempre pôde desembaraçar-se dessa herança. Desse ponto de vista parecia muito natural que o despertar da arte, a partir dos estilos primitivos, coincidissem com o nascimento de todas as outras atividades que, para o humanista, se identificam com a civilização: o desenvolvimento da filosofia, da ciência e da poesia dramática.

---

<sup>11</sup> O artigo de Georg von Bekesy sobre "Semelhanças entre Sensações de Audições e Tacto", *Psychological Review*, janeiro de 1959, págs. 1-22, pode ajudar-nos a compreender por que nenhum sentido pode funcionar isolado, nem pode escapar às modificações trazidas pela operação dos demais sentidos, e pela sua dieta, ou seja, os objetos ou sugestões que os alimentem.



## O mundo dos gregos demonstra por que as aparências visuais não podem interessar um povo que não tenha antes "interiorizado" a tecnologia alfabética



A descoberta que a representação de "aparências naturais" é completamente anormal, e também inteiramente imperceptível como tal a povos não-alfabetizados, criou em nossos dias certa perturbação de espírito. Com efeito, as mesmas distorções da realidade que associamos a nossas convenções de percepção abstratamente visual também invadiram a matemática, a ciência e as artes verbais da lógica e da poesia. E com o começo, no século passado, das geometrias não-euclidianas, da lógica simbólica e da poesia simbolista, confirmou-se a mesma descoberta. Vale dizer, a codificação da experiência em um plano só, linear, visual e sequente é completamente convencional e limitada. Está em perigo de ser posta de lado hoje em dia, em toda a área da experiência ocidental. Há muito estivemos acostumados a enaltecer os gregos pela invenção da ordem visual na escultura, pintura, ciência, bem como na filosofia, literatura e política. Mas, atualmente, tendo aprendido como jogar com cada um dos sentidos, isoladamente, os estudiosos olham sem entusiasmo para os gregos, devido à sua limitação e timidez: "Seja lá o que mais possa dizer a história, conforme a reconstituí, um fato ela ressalta, e é o de que a arte e a geometria gregas se baseavam nas mesmas intuições sensoriais e tactilmusculares que, sob muitos aspectos, desenvolveram-se de modo idêntico, e que suas limitações estavam implícitas naquelas intuições" (<sup>12</sup>).

Do ponto de vista, portanto, da aguda e intensa consciência que hoje temos dos componentes visuais da experiência, o mundo grego afigura-se tímido e tateante. Nada existe, porém, na fase manuscrita da tecnologia alfabética, que fosse suficientemente intenso para romper o globalismo sensorial e separar inteiramente do tátil, o visual. Nem mesmo o alfabeto romano teve força para fazê-lo. Foi somente com a experiência da produção em massa de tipo exatamente uniforme e repetível que a fissão dos sentidos ocorreu e a dimensão visual se separou dos outros sentidos.

Oswald Spengler observou em *The Decline of the West* (Decadência do Ocidente) (pág. 89) a liquidação da conscientização visual do Ocidente em nossa nova física, saudando com alegria tribal o retorno ao invisível:

Uma vez que o elemento-espaco do ponto perdeu seu último e persistente resíduo de visualidade e, ao invés de ser representado para os olhos e como a interseção de linhas

---

<sup>12</sup> Ivins, *Art and Geometrpy*, pág. 59.

coordenadas, passou a definir-se como um grupo de três números independentes, não havia mais qualquer objeção essencial à substituição do número 3 pelo número geral <sup>11</sup>. A noção de dimensão modificou-se radicalmente. Não era mais uma questão de considerar metricamente as propriedades de um ponto com referência a sua posição num sistema intuitivamente visível, mas a das dimensões em número ilimitado que representam as propriedades inteiramente abstratas de um grupo de números. (...)

"Inteiramente abstratas" significa o intercâmbio ressonante e não-visual do audiotáctil, pelo qual a eletricidade e especialmente o rádio iriam fazer ressurgir de novo aquele estrato da experiência Ocidental a que Conrad chamara "a África interior".

Parece que a extensão de um outro de nossos sentidos por meios mecânicos, tais como a escrita fonética, pode atuar como uma espécie de torção para o caleidoscópio do sensorio inteiro. Dá-se uma nova combinação ou uma nova razão ou proporção entre os componentes existentes, de onde resulta um novo mosaico de formas possíveis. É fácil ver, hoje em dia, que tal mudança de razão ou proporção entre os sentidos ocorre em cada caso de mudança de uma tecnologia exterior. Por que não fora isto notado antes? Talvez porque, no passado, as mudanças ocorressem um tanto gradativamente. Hoje experimentamos tal série de novas tecnologias em nosso próprio mundo e, além disso, temos meios de observar tantas outras culturas, que somente grande falta de atenção é que nos poderia agora ocultar o papel dos novos meios de informação na alteração de posição e de relações de nossos sentidos.

Tão-somente para o fim de nos orientarmos, talvez seja útil comparar e contrastar alguns exemplos de literatura e arte no mundo grego recentemente letrado ou alfabetizado, de um lado, e o mundo não-alfabetizado, do outro.

É importante, entretanto, notar que os romanos ultrapassaram realmente os gregos no conhecimento das propriedades visuais:

Lucrécio não fala sobre os problemas de representação, nem está neles interessado. Entretanto, a descrição que faz dos fenômenos puramente ópticos, ultrapassa consideravelmente as observações cautelosas de Euclides. É uma descrição completa, não do cone visual que se expande, porém do aparente cone de contração, ou diminuição, que é sua réplica. As ideias que Lucrécio expressa um quarto de século antes do trabalho de *De Architectura* são o equivalente óptico do sistema de perspectiva que Vitruvius descreve (<sup>13</sup>).

Do mesmo modo, os romanos também ultrapassaram os gregos em sua inclinação para a vida de ação, de conhecimento aplicado e organização linear de diversos níveis de vida. Na arte, essa inclinação manifesta-se na disposição de planos horizontais, um atrás do outro, de modo a representar a ação por meio de um deslocamento oblíquo dos planos. Há, porém, uma observação de John White, em *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Nascimento e renascimento do espaço pictórico) (pág. 237), especialmente valiosa para eliminar a mais notável característica da narrativa grega: "Todas as formas jazem num único plano. Todo movimento é num só sentido". Num trabalho dedicado inteiramente à vitória do sentido da visão sobre os demais sentidos, White examina o

---

<sup>13</sup> John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, pág. 257.

desenho espacial na antiguidade e nas épocas posteriores. "Os simples motivos geométricos, que apareceram pela primeira vez nas superfícies delicadas e curvas de vasos antigos não parecem reproduzir aprimorada construção teórica. Em si mesmos esses não provocam indagações quanto à natureza dos sistemas de perspectiva que, se existiram, não deixaram traços nos trabalhos que sobreviveram" (Pag. 270).



## O ponto de vista dos gregos tanto em arte como em cronologia pouco tem em comum com o nosso, mas assemelhava-se muito ao da Idade Média



Segundo White, embora alguns aspectos ou traços de perspectiva se encontrem na antiguidade, não havia, então, maior interesse por tais tentativas. Na Renascença veio-se a reconhecer que a perspectiva exigia pontos de vista determinados e *fixos*. Conquanto natural à cultura da palavra impressa esse relevo do ponto de vista pessoal, para a cultura manuscrita, o assunto simplesmente não interessava. A dinâmica do individualismo e do nacionalismo estava apenas latente no método do copista, ou escriba, pois, no produto sobremodo táctil do manuscrito, o leitor não encontrava meios de separar do complexo audiotáctil o sentido visual, como já fazia o leitor dos séculos dezesseis e dezessete. Muita coisa do que Bernard van Groningen afirma, em seu estudo sobre o sentido do tempo entre os gregos *In the Grip of the Past* (Nas garras do passado), é útil para compreendermos os efeitos de uma orientação visual sobre esse sentimento do tempo. Como era de esperar, o sentimento novo de ordem cronológica e de continuidade do curso dos acontecimentos não era, entre os gregos, senão uma capa sobre a antiga concepção mítica e cósmica do tempo simultâneo, comum a todas as comunidades não-alfabetizadas. Van Groningen observa (pág. 17): "Os gregos frequentemente se referem ao passado e, ao fazê-lo, ligam o assunto em questão a uma concepção cronológica. Mas assim que investigamos o verdadeiro significado, evidencia-se que a ideia não é temporal, mas usada num sentido geral".

Ora, em relação ao tempo, isto é o mesmo que, em relação ao espaço, reduzir o tamanho da figura na pintura, sem ter um ponto de vista fixo ou um ponto de fuga para a perspectiva.

Essa, realmente, foi a fase grega de abstração visual. Obedecendo de certo modo ao mesmo espírito — pondera van Groningen — tentou Heródoto, "tendo-se libertado de mitos e hipóteses míticas", "empregar o passado como explicação do presente, ou, pelo menos, de fase subsequente de desenvolvimento" (pág. 26). Tal visualização de sequências cronológicas é desconhecida nas sociedades orais, como é agora irrelevante na era elétrica do movimento de informação. O "fio da narrativa" numa literatura é tão imediatamente revelador quanto a linha na pintura ou escultura. Ela explica exatamente até que ponto se processou a dissociação do sentido de visão dos outros sentidos. Erich Auerbach (<sup>14</sup>) demonstra como na literatura se reproduziram todos os aspectos do

---

<sup>14</sup> *Mimesis: The Representation of Beality in Western Literature*. Este livro dedica-se à análise estilística da arte da narrativa nas literaturas do Ocidente, desde Homero até o presente.



desenvolvimento grego até então já identificados nas outras artes. Assim Aquiles e Ulisses de Homero, são apresentados em quadros verticais e planos, por meio de "descrições plenamente exteriorizadas, sob iluminação uniforme e conexão ininterrupta, nas quais a livre expressão situa-todos os incidentes em primeiro plano, revelando significados incontestáveis, com um mínimo de desenvolvimento histórico e de perspectiva psicológica". (...)

O visual tende ao explícito, ao uniforme e ao consequente na pintura, na poesia, na lógica, na história. Os estilos não-letrados ou não-alfabetizados tendem ao implícito, simultâneo e descontínuo, seja no passado primitivo, ou no presente eletrônico.

Van Groningen liga a nova ideia visual e consequente de cronologia ao "despertar do sentido científico na Grécia", pelo qual, é verdade, procura-se observar os fatos com exatidão, mas deseja-se ainda mais conhecer a explicação, que se julga estar nas causas anteriores. Essa ideia visual de "causalidade" encontrou sua manifestação extrema na física de Newton. Sir Edmund Whittaker escreve em *Space and Spirit* (Espaço e espírito) (pág. 86):

O newtonianismo, como o aristotelismo, procura compreender o mundo tentando descobrir a ligação dos eventos entre si; e isso se efetua por meio da ordenação de nossas experiências de conformidade com a categoria de causa e efeito, descobrindo-se para cada fenômeno seus agentes determinantes ou antecedentes. A afirmação que essa ligação é universal e que nenhum evento acontece sem causa, é o *postulado* de *causalidade*.

A extrema distorção visual dessa ideia de causa revela-se inteiramente incongruente num mundo elétrico e simultâneo. Sir Edmund acrescenta (pág. 87) a título de contraste:

Assim, a ideia de força tendia a ser substituída pelas ideias de interação e da energia possuída pelo agregado de um conjunto de partículas; e ao invés de considerar corpos singulares sob a influência de forças, os físicos matemáticos desenvolveram teorias, tais como as de Lagrange na dinâmica, em que se obtêm equações matemáticas capazes de prever o futuro de todo um sistema de corpos simultaneamente, sem de nenhum modo recorrer às ideias de "força" ou "causa". (...)

Os filósofos pré-socráticos ou pré-alfabetizados, à semelhança dos cientistas pós-alfabetizados de nossos dias, têm apenas que atentar para a ressonância interna de um problema para derivá-lo, e todo o universo, da água ou do fogo, ou de alguma outra simples "função cósmica". Isto é, os pensadores de nossos tempos podem cair na tendência auditiva da teoria de "campo" com a mesma facilidade com que os gregos saltaram para a planície da visualidade abstrata e da linearidade unilateral. Os gregos, disse van Groningen (págs. 36-37), procuravam ansiosamente o passado:

Ulisses em parte alguma é o aventureiro que, atraído pelo desconhecido, gosta de ir cada vez mais para longe, ou que, encantado pelos eventos futuros e incitado pelos mistérios do porvir, lança-se à frente em busca de regiões que estão sempre se afastando. Muito ao contrário. Ele apenas deseja voltar; o passado fascina-o; deseja a restauração das coisas do passado, viaja por compulsão, impelido pela cólera de Poséidon, o deus da terra estranha e desconhecida que atrai os aventureiros, mas que assusta Ulisses. Essa peregrinação

interminável significa para ele adversidade e infortúnio; a volta, felicidade e paz. O futuro misterioso amargura-lhe o coração; tem que fortalecer-se contra o futuro; mas sente-se seguro com o passado, com o que lhe é conhecido.

A ideia do passado, descoberto por meio da nova cronologia visual como área de paz numa perspectiva distante era, de fato, uma novidade. Teria sido impossível salvo pelo alfabeto fonético, e é uma visão que nos é bastante difícil imaginar hoje em dia como podendo voltar de novo a ser acessível. A análise que van Groningen faz das razões da obcecação dos gregos pelo passado, resultantes da necessidade de segurança científica e psicológica, ajuda a explicar a predileção literária natural de todas as idades humanistas pelas ruínas, pois em parte alguma o passado fala tão eloquentemente às meditações solitárias do erudito como de entre as ruínas. Há uma outra característica de tempo que une a atualidade grega ao passado: "O tempo discutido é nitidamente homogêneo. Traz o caráter de uma ininterrupta sequencia de ocorrências nas quais tudo está em seu lugar certo" (pág. 95).



## Os gregos inventaram suas novidades artísticas e científicas depois da interiorização do alfabeto



Homogeneidade, uniformidade e repetibilidade eis as notas componentes e básicas de um mundo novo a emergir da matriz audiotáctil. Os gregos usaram esses componentes como ponte ligando o presente ao passado, mas não o presente ao futuro. Van Groningen escreve (pág. 95): "O grego sabe, e o oriental não, quanto é incerto o futuro; um passado calmo e um presente próspero não são absolutamente garantia de um futuro feliz. Só podemos, portanto, avaliar uma vida humana (...) quando ela se tornou um passado completo, com a morte do homem, como se deu com Talus, o ateniense".

A análise de William Ivins confirma fortemente van Groningen, nesta sua observação: "A concepção que eles têm do futuro é, naturalmente, apenas a de um esperado, temido ou desejado paralelo do passado". Mas o elemento visual na sensibilidade grega estava ainda muito enraizado no complexo audiotáctil, o que deu ao seu século v, como à nossa era elisabetana, o caráter de uma sensibilidade relativamente equilibrada<sup>(15)</sup>.

Ivins assinala em *Art and Geometry* (Arte e geometria) (págs. 57-58) que essa mesma limitação de mero paralelismo visual afetou a geometria grega:

Terminados os trabalhos de Pappus a situação dos últimos geômetras gregos era a de conhecerem duas razões focais, três seções cônicas de focos-diretrizes e a transformação visual de um círculo em elipse. Conheciam também, e a esses voltarei depois, não só determinados casos de invariância das proporções não-harmônicas como também casos do "porismo" de Euclides, o último dos quais foi a maior aproximação possível do Teorema de Desargues. Mas, consideravam essas coisas como proposições isoladas, sem nenhuma relação entre si. Tivessem esses últimos gregos apenas acrescentado a elas uma outra ideia, a de que as linhas paralelas se encontram no infinito e teriam tido em mãos, pelo menos, os equivalentes lógicos das ideias básicas para a continuidade geométrica e para a perspectiva e a geometria da perspectiva. Vale dizer que repetidas vezes, durante um período de seis ou sete séculos, chegaram até a porta da geometria moderna mas, inibidos por suas ideias tactilmusculares e métricas, não puderam abrir essa porta e passar para os grandes espaços abertos do pensamento moderno.

A uniformidade, continuidade e homogeneidade constituíam o novo modo na lógica grega, como já acontecera com a geometria. Jan Lukasiewicz acentua em *Aristotes Syllogistic* (Silogística de Aristóteles): "A silogística, segundo a concepção de Aristóteles, requer que os termos sejam homogêneos no tocante a suas possíveis posições como

---

<sup>15</sup> Ver a expansão desse tema em *The Shakespearean Moment*, de Patriek Gruttewell.

sujeitos e predicados. Esta parece a verdadeira razão por que Aristóteles omitia os termos singulares" (pág. 7). E: "Essa é a maior falha da lógica de Aristóteles, não terem lugar nela termos e proposições singulares. Qual era a causa?" (pág. 6). A causa era a mesma, como em todas as demais pesquisas gregas: a de buscarem eles as novidades de ordem visual e homogeneidade linear. Nosso analista, porém, tem mais outra observação (pág. 15) sobre a natureza inseparável da "lógica" e da faculdade visual e abstrata: "A lógica formal moderna esforça-se por obter a maior exatidão possível. Esse alvo só pode ser alcançado por meio de uma linguagem precisa, formada de sinais estáveis e visualmente perceptíveis. Tal linguagem é indispensável para qualquer ciência". Mas, tal linguagem é feita pela exclusão de tudo que não tenha sentido visual, até mesmo as palavras.

A única preocupação aqui é determinar o grau de influência que o alfabeto teve sobre os que primeiro o usaram. Linearidade e homogeneidade das partes foram "descobertas", ou antes mudanças na vida sensoria dos gregos sob o novo regime da escrita fonética. Os gregos expressaram esses novos modos de percepção visual nas artes. Os romanos estenderam a linearidade e a homogeneidade pelas esferas civis e militares e pelo mundo do arco e do espaço visual, ou fechado. Não somente estenderam as "descobertas" gregas, como sofreram o mesmo processo de destribalização e visualização. Estenderam a linearidade por todo um império e a homogeneização para o processamento-em-massa de cidadãos, da estatuária e dos livros. Hoje os romanos sentir-se-iam bem à vontade nos Estados Unidos e os gregos, em comparação, prefeririam as culturas "atrasadas" e orais de nosso mundo, tais como a Irlanda e o Velho Sul da América do Norte.

A qualidade e o grau de experiência literária dos gregos não foram suficientemente intensos para capacitá-los a trasladar sua herança audiotátil para o espaço "fechado" ou "pictórico" que só ficou largamente acessível à sensibilidade humana depois da imprensa. Entre a extrema visualidade da perspectiva e os planos horizontais dos gregos e da arte medieval há maior grau de abstração ou dissociação de nossa vida sensoria que muito naturalmente sentimos ser a diferença entre o mundo moderno. Desde que métodos empáticos de arte e de análise cultural nos dão fácil acesso a todas as modalidades de sensibilidade humana, não mais ficamos limitados à perspectiva de sociedades passadas. Recriamo-las.

Há completa uniformidade nos efeitos da aparição do componente visual em toda parte do mundo antigo. O firme aumento da importância dada às impressões da retina desde os tempos gregos até os tempos dos romanos foi assinalado por John Hollander em *The Untuning of the Sky* (A dissonância do céu) (pág. 7):

Mas, com exceção da poesia oral e pré-literária, novas complicações ao estudo da poesia como expressão sonora surgem com a existência e o uso das linguagens escritas. Se se deve considerar um poema como forma de expressão altamente complexa numa linguagem falada, sua forma escrita torna-se simples codificação dela, palavra por palavra, sobre a página. A poesia será, portanto, definida em termos de padrões de classes de sons. Mas já a partir do primeiro uso da metrficação grega pelos latinos, a análise literária viu-se

frente a poesias cujas versões escritas, ou codificações, contêm significativos elementos individuais e convencionais que não aparecem nas versões originais ou orais e vice-versa. Declarar, portanto, que tanto a música como a poesia se compõem de sons, sem especificar o grau em que isto é verdade, é impropriedade desnorteante. As dificuldades de tal redução resultaram não só em confusões de conceitos ou categorias estéticas, como também nas confusões que produziram os desnecessários conflitos entre as tradicionais teorias europeias de prosódia desde os tempos helênicos. O *locus classicus* dessas confusões para nossa história da literatura esteve em se identificar o que foi verdadeiramente um sistema musical (metro grego) a um sistema mais prosódico e gráfico (escansão quantitativa latina). Parece geralmente verdade que convenções literárias tomadas do estrangeiro, bem como renascimentos e adaptações de tradições passadas, estão invadindo a estrutura linguística da poesia no nível da escrita. Qualquer análise minuciosa e formalística da estrutura da poesia e de sua relação com a língua na qual é escrita tem que tratar da linguagem escrita como um sistema em si mesmo, e o mesmo fazer com a linguagem falada.

Alfred Einstein, em *Short History of Music* (Breve história da música) (pág. 20), apresenta ainda outros aspectos dessas mudanças para a organização visual das estruturas musicais na Idade Média:

A música sendo puramente vocal, a notação dispensava indicações de ritmo; ela, porém, possuía uma inteligibilidade imediata que faltava ao sistema grego, porquanto verdadeiramente dava uma representação visual da ascensão e queda da melodia. Tornou-se o fundamento seguro sobre que se edificou a notação moderna (...)

Einstein estendeu sua análise à própria área de Gutenberg (pág. 45):

Essa influência internacional tornou-se possível graças à invenção da impressão de música por volta de 1100. Isso produziu uma revolução tão grande na história da música, quanto, anteriormente, a impressão de livros na história da cultura europeia geral. Um quarto de século depois das primeiras tentativas de Gutenberg, tipógrafos alemães e italianos imprimiram missais. O passo decisivo — a impressão da notação, por meio de tipo, de música medida — foi dado por Ottaviano dei Petrucci, de Fossombrone (...) em Veneza. Veneza passou a ser o principal centro de impressão e publicação de música polifônica.



## A continuidade das artes medieval e grega foi assegurada pelo elo entre *caelatura* ou gravação e iluminura



Em *Approach to Greek Art* (Em torno da arte grega) (pág. 43), Charles Seltman escreve:

Os gregos não tinham papel; o papiro era caro, reservado para documentos e não servia para nele se desenhar. Os tabletes de cera não duravam. Na verdade, a superfície dos vasos era o papel de desenho do artista. (...) É significativo que a partir de 650 a.C. os oleiros atenienses já tivessem criado um grande comércio de exportação e estivessem enviando seus produtos para além-mar, para Egina, Itália e Oriente.

Seltman mostra nessa passagem por que os gregos não se aproveitaram tanto da alfabetização quanto os romanos com sua alta organização de produção de papel e comércio de livros. Atribui-se ordinariamente ao declínio dos suprimentos de papiro, no último período do império romano, o colapso dos impérios e de seu sistema de estradas. A estrada romana era, com efeito, em todos os sentidos, a estrada do papel<sup>16</sup>.

O principal tema de *Approach to Greek Art*, de Seltman, é que o mais importante modo de expressão dos gregos não era o do escultor, porém o do *caelator* ou gravador (pág. 12):

Durante mais de quatro séculos fomos habituados a pensar que as melhores obras que os gregos fizeram foram no mármore. E por esta razão é que podemos ler em obras sobre a arte grega, escritas há pouco mais de vinte anos, que "a escultura era, em muitos sentidos, a arte mais característica da Grécia: (...) aquela que atingiu o mais alto desenvolvimento". Tal tem sido o método usual com que se aborda a arte grega. Nela o galardão devia caber à escultura na pedra, com a qual grandes obras fundidas no bronze estavam muitas vezes associadas; em seguida viria a pintura, que é agora representada principalmente pelos desenhos feitos nas superfícies dos vasos antigos; em terceiro lugar viriam as denominadas "artes menores", sob cujo título se agrupavam por condescendência e comodidade os

---

<sup>16</sup> Harold Innis escreve abundantemente a esse respeito em *Empire and Communications* bem como em *The Bias of Communication*. No capítulo sobre "O Problema de Espaço", neste último livro (págs. 92-131), êle se estende sobre a influência da palavra escrita na redução da intensidade das dimensões orais e mágicas do espaço acústico: "A tradição oral dos druidas da qual disse César destinar-se a desenvolver a memória e impedir que o saber se tornasse geralmente acessível, fora completamente destruída". E logo adiante: "O desenvolvimento do Império e do direito romano refletia a necessidade de instituições para atender ao surto do individualismo e cosmopolitismo que se seguiu ao colapso da *polis* e da cidade-estado" (pág. 13). Se o papel e as estradas eliminaram as cidades-estados e instalaram o individualismo em lugar do "animal político" de Aristóteles, "o declínio no uso de papiro, especialmente depois da disseminação do maometismo, tornou necessário o emprego de pergaminho" (pág. 17). Sobre a atuação do papiro no comércio de livros e também no Império, veja-se igualmente *From Papyrus to Print*, de George Herbert Bushnell e especialmente *Ancilla to Classical Learning*, de Moses Hadas.

trabalhos dos cortadores de matrizes, os gravadores de pedras preciosas, os joalheiros e os *caelatores* (cinzeladores de metal). Mas corresponderia, de qualquer modo, tal "classificação" às ideias que os próprios gregos tinham dos artistas e da arte?

O certo é que tinham modos de ver muito diferentes.

Mesmo na distante idade de bronze os habitantes da Grécia e das ilhas nutriam grande respeito pelos esmerados trabalhadores de metal. Sua arte era ao mesmo tempo mistério e prazer, e julgava-se que deviam seus dons a seres sobrenaturais, em torno dos quais se desenvolveram muitas lendas. Havia criaturas chamadas Dactilos, fundidores de bronze; Curetes e Coribantes, armeiros; Cabiras, que eram hábeis ferreiros; Telquinos, talentosos trabalhadores em ouro, prata e bronze que fizeram armas para os deuses e as primeiras estátuas; e finalmente os poderosos Ciclopes que forjavam os raios de Zeus. Todos esses seres eram misteriosos gigantes, duendes e divindades locais — santos patronos de oficinas e forjas, os quais convinha apaziguar, e de cujos nomes alguns significavam "Dedos", "Martelo", "Tenaz" e "Bigorna". Depois, ao tempo em que o poema épico de Homero começava a tomar forma, um desses seres parece ter crescido em estatura a ponto de atingir dignidade olímpica.

Gravar em relevo, cinzelar e gravar no "ouro, prata, bronze, marfim ou em pedras preciosas" constituía a arte denominada em latim *caelatura*. É significativo que, em nossos tempos, achemos natural observar muitas produções antigas à luz em que Seltman as via:

Empolgantes que são os mármores do Partenão e certos lápides impressionantes da obra da Ática, não é entre esses trabalhos que se deve procurar a mais bela arte do século V. Os artistas mais admiradores entre os próprios gregos não eram os pedreiros, nem mesmo os modeladores, fundidores e os que davam o retoque final nos belos bronzes, porém os *caelatores* (pág. 72).

O trabalho do *caelator* e gravador é muito mais tátil que visual e corresponde à nova tendência de nossa idade da eletricidade. Com respeito a este nosso livro, o argumento de Seltman é da maior relevância, porquanto ele estuda a arte do *caelator* através de todos os tempos gregos e romanos e ao longo do mundo medieval na arte da iluminura (pág. 115):

A pintura nessa época podia também exibir a excelência a que chegara, especialmente na confecção de miniaturas em vidro cravado sobre um fundo de folha dourada. Certo grego chamado Bounneris assinou uma dessas peças (Gravura 102a) com o retrato de uma mãe e dois filhos, e outro trabalho semelhante não assinado (Gravura 102g) mostra agradável figura masculina. Esta é uma bela arte aristocrática que daria mais tarde origem à arte de iluminura em velino; e é arte contemporânea do filósofo Plotino, homem mais sensível às belas-artes do que o foram Platão ou Aristóteles.



A crescente importância do visual entre os gregos  
os desviou da arte primitiva que a idade eletrônica  
agora reinventa depois de ter interiorizado o  
*campo unificado* da simultaneidade elétrica



O primado da arte do *caelator* é, numa palavra, indício e chave para percebermos a maneira tátil da sensibilidade que permeia e se entrelaça com a fase incipiente da alfabetização, seja na Grécia e Roma, seja nas iluminuras planas da Idade Média.

Seltman, como a maioria de seus contemporâneos, aborda a arte grega não do ponto de vista de uma perspectiva, porém como uma configuração ou um mosaico de elementos num campo. A coexistência e a interação entre as figuras no campo plano criam uma atmosfera multinivelada e multi-sensível de consciência. Esse modo de abordar tende a compartilhar do caráter do espaço auditivo inclusivo e não fechado, conforme Georg von Beltesy mostrou em *Experiments in Hearing* (Experiências em audição). E outro não foi o método usado em toda parte, até mesmo por Percy Wyndham Lewis, o analista e crítico do retorno, no século vinte do espaço auditivo, em *Time and Western Man* (O tempo e o homem ocidental). E, assim, Seltman busca a abordagem pelo campo acústico até mesmo para traçar a história das origens da perspectiva (pág. 31):

(...) Não se pode descrever Homero como poeta mais infantil do que Esquilo, mas como poeta diferente; Platão não é citado como estilista mais maduro que Tucídides, porém como escritor diferente, com tema diferente; as epístolas de São Paulo não são mais decadentes que as de Cícero, e sim apenas diferentes. Para a literatura do mundo antigo essa fórmula de Progresso e Decadência não faz sentido. Estaremos justificados em aplicá-la às belas-artes?

"Bem", poder-se-ia replicar: "mas, por que tal preocupação com ilusão tão inofensiva quanto essa de Progresso e Decadência?" Mas acontece que não é tão inofensiva porquanto implica outra doutrina. Implícito na fórmula está o dogma de que artistas gregos anteriores deviam ter estado a esforçar-se o tempo todo para atingir um naturalismo, uma imitação que semelhasse a vida que, entretanto, estava além de sua capacidade. Todavia, voltando à comparação literária, não se alega geralmente que, na apresentação dramática, Esquilo — para considerarmos o passado — estivesse a se esforçar para ser tão verdadeiro quanto Menandro; ou Shakespeare tão verdadeiro quanto Shaw no tocante à semelhança com a vida. É até mesmo concebível — e mais provável — que Esquilo tivesse desaprovado a Nova Comédia, e Shakespeare, a Shaw.

Seltman mantém toda a diversidade dos interesses gregos em atuação simultânea, como se esperasse, por assim dizer, pela sobrevivência de um novo tema ou



uma influência nova dentro da complexa configuração. Observa os modos poéticos e ressoantes se reduzirem às linhas visuais e simples da prosa e cita as esculturas do Partenão como "a mais perfeita obra de prosa artística dos gregos". Cita essas formas de representação da escultura (pág. 66) como prosa, por causa de seu "realismo descritivo":

Persiste, entretanto, o fato de que a prosa literária e a prosa artística começaram a aparecer entre os gregos mais ou menos ao mesmo tempo, e que, antes de o século V ter terminado, cada uma havia produzido sua obra-prima: a história de Tucídides e as esculturas do Partenão.

Que causa ou causas levaram a adotar o realismo descritivo na arte até quase a exclusão do formalismo poético? Não adianta falar em desenvolvimento ou progresso, pois o Partenão não se originou de Olímpio, como tampouco a história de Tucídides se originou dos dramas de Esquilo. Antes, parece que os gregos do século V, tendo feito experiências na arte realista, começaram a achá-la mais em conformidade com seu gosto do que a arte formal, porquanto haviam adquirido certa preferência pela verossimilhança.



## Uma sociedade nômade não pode ter a experiência do espaço fechado



Ao invés de me valer das incomparáveis observações de Seltman sobre a *caelatura* grega, a sua arte de gravar em baixo relevo, como trampolim para a análise da cultura manuscrita medieval, vou ampliar um pouco mais o presente mosaico de exposição e demonstração. Antes de abordar os cinco séculos da galáxia de Gutenberg, convém notar quão profundamente indiferentes são os homens não-alfabetizados pelos valores visuais na organização da percepção e da experiência. Essa indiferença é compartilhada pelos artistas "desde Cézanne". Um grande historiador da arte, como Siegfried Giedion, extrapolou a nova concepção do espaço que passou a arte a fazer "depois de Cézanne", a ponto de nela incluir a "cultura popular" e a "história anônima". Para ele, a arte é ideia tão abrangente e compreensiva quanto era *mimesis* para Aristóteles. Está atualmente terminando um trabalho de fôlego sobre *Os começos da arte* que segue *pari passu* sua análise artística de todos os modos abstratos de mecanização do século vinte. É necessário compreender a estreita correlação que existe entre o mundo e a arte do homem da caverna e a intensa interdependência orgânica dos homens na era da eletricidade. Podia-se, naturalmente, objetar que uma disposição lírica para aplaudir as tentativas audiotáceis da criança e da arte da caverna denota apenas obsessão ingênua e não-crítica pelas formas inconscientes de uma cultura elétrica ou simultânea. Experimentaram, entretanto, viva emoção muitos dos últimos românticos ao chegarem, subitamente, à "compreensão" da arte primitiva. Conforme Émile Durkheim insistira em acentuar, o homem não podia mais quase suportar a fragmentação do trabalho e da experiência resultante da especialização visual. Porque a verdadeira arte "abstrata" é a do realismo, ou naturalismo, baseada na separação da faculdade visual do intercâmbio dos demais sentidos. E o que se vem chamando arte abstrata é, de fato, o resultado de profundo intercâmbio dos sentidos, com dominação variável da audição e do tacto. A meu ver, "tacto" não é tanto um sentido separado quanto a própria interação atuante dos sentidos. Essa é a razão por que ele diminui de importância, ao dar-se a intensificação separada e abstrata da faculdade da visão.

Numa passagem muito interessante desse seu próximo livro sobre os começos da arte publicada em *Explorations in Communication* (Pesquisas em comunicações) (págs. 71-89), Giedion explica a consciência de espaço dos pintores da época da caverna:

Não se encontraram traços de habitação humana no interior das cavernas. Estas eram lugares sagrados, nos quais, com a ajuda de pinturas magicamente poderosas, celebravam-se os rituais sagrados.

Essas cavernas não possuem espaço no sentido que damos à palavra, pois nelas reina

perpétua escuridão. As cavernas são, falando espacialmente, vazias. Isto é perfeitamente sentido por qualquer pessoa que tenha tentado, sozinha, encontrar o caminho para sair de uma delas. O fraco raio de luz de sua tocha é tragado pela absoluta escuridão em redor, enquanto os túneis rochosos e rampas que se esboroam se repetem em todos os sentidos e ecoam novamente a pergunta: onde está a saída deste labirinto?

### *A luz e a arte das cavernas*

Nada destrói mais os verdadeiros valores da arte primeva que o clarão da luz elétrica nesse reino de noite eterna. Fachos ou pequenas lâmpadas de pedra para queimar gordura animal, de que se encontraram exemplos, permitem-nos obter apenas vislumbres fragmentários das cores e linhas dos objetos desenhados. Sob essa luz frouxa e tremulante, eles apresentam movimentação quase mágica. As linhas gravadas e até mesmo as superfícies coloridas perdem sua intensidade sob uma luz forte e, as vezes, desaparecem completamente. Somente dessa maneira pode o fino traçado dos desenhos ser visto, sem que o sufoque e apague o fundo rude e tosco da caverna.

Talvez já tenhamos dito bastante para mostrar que o homem pré-histórico não associava as cavernas com a arquitetura. Em seu modo de ver, as cavernas simplesmente lhe propiciavam locais apropriados para o desempenho de suas artes mágicas. Daí escolher tais lugares com extremo cuidado.

Um buraco no solo não é um espaço "fechado" porque, à semelhança de um triângulo ou de uma tenda índia (dos Peles-vermelhas), apenas exhibe linhas de força. Um quadrado não exhibe linhas de força: traduz em termos visuais o espaço tátil que contém. Essa tradução não ocorre antes da escrita. E qualquer pessoa que se dê ao trabalho de ler *The Division of Labour* (A divisão do trabalho), de Émile Durkheim, encontrará as razões por quê. Pois enquanto a vida sedentária não permitisse certa especialização relativamente às tarefas humanas, não houve nenhuma especialização da vida sensorial suscetível de provocar o aumento da intensidade visual. Antropologistas deram-me a entender que qualquer espécie de talhamento ou escultura é já uma indicação de certa tensão na área visual. Seria, portanto, razoável que gente nômade, não tendo senão muito pouca especialização de tarefas ou de vida sensorial, jamais pudesse desenvolver espaços retangulares. Mas, assim que começassem a possuir alguma escultura estariam se encaminhando para o estágio seguinte de visualização que é o de talhar e escrever e o de espaços fechados em ângulos retos. A escultura, agora como sempre, é a fronteira entre os espaços da vista e do som. Não é um espaço cercado. Modula o espaço como o faz o som. E a arquitetura, também, possui essa misteriosa dimensão da fronteira entre os dois mundos espaciais. Le Corbusier afirma que é preciso esperar a noite para senti-la melhor. Somente, em parte pertence ao mundo visual.

O livro *Eskimo* (Esquimó), de E. S. Carpenter, estuda os conceitos de espaço entre os esquimós, revelando sua atitude completamente "irracional" ou não-visual em relação às formas e orientação espaciais:

Não conheço exemplo de um Aivilique descrevendo o espaço primariamente em termos visuais. Eles não consideram o espaço como sendo estático e, portanto, mensurável; não têm, por conseguinte, unidades formais de medição espacial do mesmo modo que não têm

divisões uniformes de tempo. O talhador é indiferente às exigências do olho óptico, deixa cada peça preencher seu próprio espaço, cria seu próprio mundo, sem referência ao ambiente ou a qualquer coisa exterior a eles.(...) Na tradição oral, o contador de lendas fala como muitos-para-muitos, não como pessoa-para-pessoa. A fala e a canção dirigem-se a todos.(...) Como poeta, contador de lendas e talhador, o esquimó transmite tradição anônima a todos.(...) Pode-se ver ou ouvir, de qualquer direção, igualmente bem, a obra de arte.

A orientação do espaço multidirecional, que é acústico ou auditivo, faz com que o esquimó se divirta muito com os esforços ingentes que os visitantes fazem para contemplar as figuras na "posição certa". Páginas de revistas quando pregadas no teto dos iglus (Moradia de gelo dos esquimós) para evitar goteiras muitas vezes tentam o visitante branco a esticar o pescoço para contemplá-las. Do mesmo modo, o esquimó pode começar a desenhar ou a gravar no lado de uma tábua e continuar no verso para diante. Não existe ainda palavra para arte em sua língua: "Todo aivilique adulto é um exímio escultor no marfim: esculpir é uma necessidade normal e essencial do mesmo modo que a escrita o é para nós".

Giedion discorre sobre os mesmos temas de espaço em *Explorations in Communication* (pág. 84): "Como acontece geralmente na arte primeva, os olhos do caçador da Idade do Gelo descobrem as imagens dos animais que procura na estrutura das rochas. O francês descreve esse reconhecimento de formações naturais como "épouser les contours". Algumas linhas, um pouco de entalhe na rocha, ou alguma cor são o bastante para fazer aparecer o animal. A tecnologia das ondas eletromagnéticas nos forçou a reconhecer todas as formas como orgânicas e a perceber com precisão os aspectos de interdependência e função; esta percepção é inseparável do retorno da paixão que experimentamos pelo contorno das coisas. Vale dizer, a recuperação dos valores orgânicos e primitivos nos domínios da arte e da arquitetura constitui a pressão central da tecnologia do nosso tempo. Há, entretanto, alguns antropologistas, ainda hoje em dia, que vagamente supõem terem os homens não-alfabetizados percepções do espaço euclidiano (<sup>17</sup>). E muitos mais que apresentam seus dados sobre a vida primitiva, em termos de modelos euclidianos de organização. Dificilmente, portanto, podemos nos surpreender de se considerar um J. G. Carothers uma figura rara. Como um psicólogo que rompera as fronteiras de sua especialização e entrara na área antropológica, estava completamente despreparado para o que encontrou. O que encontrou é, de fato, ainda conhecido apenas de poucos. Se os efeitos da palavra escrita, ao substituir as dimensões auditivas da experiência pelas visuais, chegaram a ser conhecidas por Mircea Eliade, por exemplo, continuaria ele a manifestar o mesmo zelo pela "ressacralização" da vida humana?

---

<sup>17</sup> E. S. CARPENTER é de opinião que Vladimir G. Bogaaz (1800-1936) talvez tenha sido o primeiro antropólogo a declarar ter o homem não-alfabetizado concepção não-euclidiana do espaço. Debate esses temas num artigo "Ideias de Espaço e Tempo no Conceito da Religião Primitiva", *American Anthropologist*, vol. 27, n.º 2, abril de 1925, págs. 205-266.



## Em muito da arte e do pensamento modernos, primitivismo fez-se o *clichê* comum e da moda



É possível que todo o grupo influenciado por Marinetti e Moholy-Nagy se tenha deixado seduzir por uma má compreensão das origens e causas tanto da configuração profana da vida, quanto da configuração "sacra". Aliás, o oposto também é possível: que, mesmo admitindo resultar de mera ação mecânica da tecnologia a "sacralização", ou "dessacralização" da vida humana, todo o grupo de "irracionalistas" em nosso século tenha escolhido ainda o modo "sacro" ou auditivo de organização da experiência. Se não por outro motivo, porque este é o modo novo emergente do nosso tempo eletromagnético ou eletrônico, como acentua Teilhard de Chardin. E porque, para muitos, o novo, como tal, é um mandamento do além a ser venerado mesmo quando seja um mergulho nos padrões não-alfabetizados da consciência. Embora não vejamos nenhuma inerente relevância ou importância religiosa, quer no "sagrado" quer no "profano", como os apresentou ou definiu Eliade ou qualquer outro místico "irracional" de nossos tempos, não podemos subestimar a força puramente cultural das formas não-letradas ou letradas da vida para moldar as percepções e inclinações da comunidade humana inteira. As misérias do conflito entre as igrejas oriental e romana, por exemplo, constituem um caso perfeitamente óbvio do tipo de oposição que existe entre as culturas orais e visuais, nada tendo a ver com a fé.

Eu perguntaria, entretanto, se não é tempo de colocar essas "coisas infantis" sob certa espécie de freio e equilíbrio, a fim de que as perpétuas lavagens de cérebro que impõem à comunidade humana ficassem sujeitas a certo grau de previsão e controle. Tem-se dito que a guerra inevitável é aquela cujas causas não puderam ser descobertas. Como não pode haver maior contradição ou choque entre as culturas humanas do que os que ocorrem entre as que representam a vista e as que representam o ouvido, não é de estranhar que a metamorfose para o modo visual, ocorrida outrora com a homem do Ocidente, nos pareça agora apenas um pouco menos angustiante do que nossa metamorfose presente para o modo auditivo do homem eletrônico. Tais mudanças, contudo, são suficientemente traumatizantes por si mesmas, para que seja ainda necessário que os representantes das culturas auditivas e os das culturas ópticas se lancem uns contra os outros em acessos de sádicos farisaísmos.

Mircea Eliade começa sua introdução em *The Sacred and the Profane* (O sagrado e o profano) por um manifesto em que anuncia o retardado reconhecimento de "o Sagrado" ou do espaço auditivo em nosso século. Aclama Rudolf Otto em *Das Heilige* (O sagrado), publicado em 1917, nos seguintes termos (págs. 8 e 9 do seu livro): "Deixando de lado a parte racional e especulativa da religião, Otto concentrou-se principalmente no

seu aspecto irracional, pois ele havia lido Lutero e compreendera o que o "Deus vivo" significava para um crente. Não era o Deus dos filósofos — de Erasmo, por exemplo; não era uma ideia, uma noção abstrata, uma mera alegoria moral. Era um poder *terrível*, manifestado na cólera divina". Eliade explica depois seu projeto: "As páginas que se vão ler têm por objetivo ilustrar e definir essa oposição entre o sagrado e o profano". Sentindo que "o ocidental moderno experimenta certo mal-estar diante de muitas manifestações do sagrado", como quando, "para muitos seres humanos, o sagrado pode manifestar-se em pedras ou árvores", propõe mostrar porque o homem "das sociedades arcaicas tende a viver tanto quanto possível no sagrado ou em estreita proximidade com os objetos consagrados":

Nossa principal preocupação nas páginas seguintes será elucidar este assunto — mostrar de que modo o homem religioso procura permanecer tanto quanto possível num universo sagrado e, em face disto, comparar o que sua experiência total da vida vem ser em comparação com a experiência do homem sem sentimento religioso, do homem que vive, ou deseja viver, num mundo dessacralizado. Deve-se dizer logo que o mundo completamente profano, o cosmo completamente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano. Não nos cabe mostrar por quais processos históricos e em resultado de que mudanças nas atividades espirituais e na conduta veio o homem moderno a dessacralizar o seu mundo e adotar uma existência profana. Para nossos fins, basta observar que a dessacralização permeia a existência inteira do homem não-religioso das sociedades modernas e que, em consequência, ele acha cada vez mais difícil redescobrir as dimensões existenciais do homem religioso nas sociedades arcaicas (pág. 13).

Eliade incide em grosseira ilusão ao supor que o homem moderno "acha cada vez mais difícil redescobrir as dimensões existenciais do homem religioso nas sociedades arcaicas". O homem moderno, desde as descobertas eletromagnéticas, há mais de um século, revestiu-se de todas as dimensões do homem arcaico, e mais do que ele. A arte e a erudição do século passado tornaram-se um monótono *crescendo* de primitivismo arcaico. A própria obra de Eliade é uma popularização extremada dessa arte e erudição. Mas não quer isso dizer que esteja ele errado quanto aos fatos. Certamente está certo ao dizer que "o cosmo completamente dessacralizado é uma descoberta recente na história do espírito humano". De fato, a descoberta resulta do alfabeto fonético e da aceitação de suas consequências, especialmente depois de Gutenberg. O que ponho em dúvida, entretanto, é a qualidade de suas intuições que requerem que a voz humana se ponha a tremer e ressoar com veemência de pregador, ao referir-se e fazer citações sobre a "história do espírito humano".



## A Galáxia de Gutenberg tem o propósito de mostrar por que a cultura do alfabeto predispõe o homem a dessacralizar seu modo de ser



Na parte final deste livro aceitaremos o papel que Eliade declinou, quando disse: "Não nos cabe mostrar por quais processos históricos (...) o homem moderno dessacralizou seu mundo e adotou uma existência profana". Mostrar exatamente por qual processo histórico isso foi feito constitui o tema de *A Galáxia de Gutenberg*. E, tendo mostrado o processo, podemos, pelo menos, tomar decisão consciente e responsável sobre se vamos escolher mais uma vez o modo tribal que tanta fascinação exerce sobre Eliade:

O abismo que divide as duas modalidades de experiência — sagrada e profana — tornar-se-á aparente quando passarmos a descrever o Espaço sagrado e a construção ritual da morada humana, ou as variedades das experiências religiosas do tempo, ou as relações do homem religioso com a natureza e o mundo de instrumentos, ou a consagração da própria vida humana, a sacralidade com que se pode impregnar as funções vitais do homem (alimento, sexo, trabalho, etc). Bastará que nos lembremos do que a cidade ou a casa, a natureza, as ferramentas ou o trabalho passaram a ser para o homem moderno e não-religioso, ver-se-á para podermos ver com meridiana clareza tudo que distingue esse homem de outro que pertença a qualquer sociedade arcaica, ou mesmo de um camponês da Europa cristã. Para a consciência moderna, o ato fisiológico — comer, sexo, etc. — é em alguns tão-só um fenômeno orgânico. (...) Mas para o primitivo, tal ato não é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um sacramento, isto é, uma comunhão com o que é sagrado.

O leitor perceberá bem cedo que *sagrado* e *profano* são dois modos de ser no mundo, duas situações existenciais adotadas pelo homem no decurso da história. Esses modos de ser no mundo não são de interesse tão-só para a história de religiões ou para a sociologia; não são objeto tão-somente de estudo histórico, sociológico ou etnológico. Em último análise, os modos *sagrado* e *profano* de ser dependem das diferentes posições que o homem conquistou no cosmo; não interessam, por conseguinte, ao filósofo nem a qualquer pessoa que procura descobrir as possíveis dimensões da existência humana (págs. 14-15).

Eliade prefere qualquer homem oral ao homem dessacralizado ou alfabetizado; mesmo "um camponês da Europa cristã" retém algo da antiga ressonância auditiva e da aura do homem sacro, conforme os românticos insistiram há mais de dois séculos. Na medida em que uma cultura não é letrada, ou alfabetizada, ela tem para Eliade os indispensáveis ingredientes sacros (pág. 17):

É óbvio, por exemplo, que os simbolismos e cultos da Mãe Terra, da fecundidade humana e

agrícola, do caráter sagrado da mulher, e de coisas semelhantes, não podiam desenvolver-se e constituir um sistema religioso rico e complexo senão através da descoberta da agricultura; é igualmente óbvio que uma sociedade pré-agrícola, dedicada à caça, não podia sentir a qualidade sagrada da Mãe Terra do mesmo modo ou com a mesma intensidade. Há, portanto, diferenças na experiência religiosa, explicadas por diferenças em economia, cultura e organização social — em suma, pela história. Existe, no entanto, entre os caçadores nômades e os agricultores sedentários uma semelhança em conduta que nos parece infinitamente mais importante que suas diferenças; *ambos vivem num cosmo sacralizado*, ambos compartilham de uma qualidade cósmica sagrada, manifestada igualmente no mundo animal e no mundo vegetal. Basta-nos apenas comparar tais situações existenciais com a do homem das sociedades modernas *que vive num cosmo dessacralizado*, para percebermos imediatamente tudo que o separa deles.

Já vimos que o homem sedentário ou especializado, contrariamente ao homem nômade, está a caminho de descobrir o modo visual da experiência humana. Mas enquanto o *homo sedens* evita as espécies mais potentes de condicionamento óptico, tais como as que se encontram na alfabetização, as meras sombras de vida sacra, como as que se mantêm entre o homem nômade e o sedentário, não desconcertam Eliade. Preferir Eliade chamar o homem oral de "religioso" é, naturalmente, tão fantasioso e arbitrário quanto chamar as loursas de bestiais. Mas isto não produz qualquer confusão para os que compreendem que "religioso" para Eliade é — conforme insiste desde o começo — o irracional. Ele se encontra nessa companhia muito grande de vítimas da alfabetização que aquiesceram em supor que o "racional" é o explicitamente linear, sequencial e visual. Vale dizer, ele prefere mostrar-se como um espírito do século dezoito em rebelião contra o modo visual dominante que, naquele tempo, era novidade. Foi o que se deu com Blake e uma legião de outros. Hoje, Blake seria violentamente anti-Blake, porque a reação de Blake contra o visual abstrato é agora o *clichê* dominante e a claqué dos grandes batalhões, a movimentarem-se arregimentados em rotinas de sensibilidade.

"Para o homem religioso o espaço não é homogêneo; ele sente interrupções e falhas nele" (pág. 20). A mesma coisa com o tempo. Para o físico moderno, como também para o não-alfabetizado, o espaço não é homogêneo, tampouco o tempo. Em contraste, o espaço geométrico inventado na antiguidade, longe de ser diferente, único, pluralista, sacro, "pode ser contado e delimitado em qualquer direção; mas nenhuma diferenciação qualitativa e, por conseguinte, nenhuma orientação são dadas em virtude da estrutura que lhe é inerente" (pág. 22). A asserção seguinte aplica-se inteiramente à ação recíproca e relativa dos modos óptico e auditivo na modelação da sensibilidade humana:

Deve-se acrescentar ao mesmo tempo que essa existência profana jamais é encontrada em estado puro. Em qualquer grau que tenha dessacralizado o mundo, o homem que se decidiu em favor de uma vida profana jamais consegue eliminar completamente a conduta religiosa. Isto tornar-se-á mais claro à medida que prosseguirmos; parece mesmo que a existência mais dessacralizada preserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo (pág. 23").





## O método do século vinte é usar não um único porém muitos modelos para a exploração experimental — a técnica do juízo suspenso



William Ivins, Jr., em *Prints and Visual Communications* (Comunicação pela imprensa e visual), acentua (pág. 53) o quanto é natural no mundo da palavra escrita adotar-se a posição estritamente nominalista com a qual nenhum homem não-alfabetizado podia sonhar:

(...) As Ideias de Platão e as formas, essências e definições de Aristóteles são espécimes dessa transferência da realidade do objeto para a fórmula verbal, suscetível de ser exatamente repetível e dar, deste modo, a aparência de permanência. Uma essência não é, de fato, parte do objeto mas parte de sua definição. Também, acredito, as conhecidas noções de substância e atributo (qualidade atribuível) derivam dessa dependência operacional de descrições e definições verbais exatamente repetíveis — com efeito, a própria ordem linear, em que têm de ser usadas as palavras resulta numa análise ou separação por ordem sintática de tempo das qualidades, as quais na realidade são simultâneas e tão entrelaçadas e inter-relacionadas que nenhuma delas pode ser removida dos feixes de qualidades que chamamos de objetos, sem mudar tanto ela própria quanto todas as outras qualidades. Uma qualidade, em suma, é apenas uma qualidade dentre um grupo de outras, e se se mudar qualquer delas todas as outras necessariamente também mudarão. Qualquer que possa ser a situação do ponto de vista da análise verbal, o que desejo acentuar é que do ponto de vista de consciência visual, como a que se procura ter num museu, o objeto é uma unidade que não pode ser quebrada ou partida em qualidades separadas sem que se tornem elas apenas uma coleção de abstrações que tem existência conceptual, mas não realidade. O fato, que não deixa de ser divertido, é que as palavras e sua ordem sintática necessariamente linear não nos permitem descrever os objetos, compelindo-nos a tentar listas pobres e inadequadas de ingredientes teóricos, que lembram concretamente as receitas de pratos dos manuais de cozinha.

Qualquer cultura de alfabeto fonético pode facilmente cair do hábito de dispor as coisas uma sob outra ou uma dentro de outra, devido estar o leitor sob constante pressão causada pelo fato subliminar de que o código escrito traduz para ele uma experiência de "conteúdo", que é a linguagem falada. Já nas culturas não-alfabéticas ou não-escritas, nada existe da linguagem subliminar. A razão por que achamos difícil compreender os mitos está justamente neste fato: não excluem eles qualquer faceta da experiência como o fazem as culturas alfabetizadas. Todos os níveis de significação são simultâneos. Assim, quando se fazem perguntas a primitivos sobre o simbolismo freudiano de seus pensamentos ou sonhos, eles insistem em que todos os significados estão exatamente ali, na declaração verbal. O trabalho de Jung e Freud é tradução laboriosa do estado de consciência dos iletrados para os termos da consciência dos

letrados e como toda tradução, deturpa e omite. A principal vantagem da tradução está no esforço criativo que ela promove, conforme Ezra Pound passou a vida a explicar e ilustrar. E a cultura que está empenhada em traduzir um modo radical, tal como o auditivo, para outro modo como o visual, está fadada a viver em estado de fermentação criadora, como foi o caso da Grécia clássica ou da Renascença. Nosso próprio tempo, entretanto, é um caso ainda mais intenso de tal fermentação e exatamente porque estamos em um esforço ainda maior de "tradução".

Como nossa época volta agora a trasladar-se de novo para os modos oral e auditivo, em virtude da pressão eletrônica da simultaneidade, ganhamos aguda consciência de quanto foi ingênua e não-crítica a aceitação de metáforas e modelos visuais de muitos dos séculos passados. A análise linguística agora desenvolvida por Gilbert Ryle, em Oxford, é uma crítica implacável dos modelos visuais em filosofia:

Devemos começar por abandonar o modelo que, de uma forma ou outra, domina muitas hipóteses sobre a percepção. A pergunta muito apreciada, porém espúria, "Como pode uma pessoa ir além de suas sensações para compreender as realidades exteriores?", é muitas vezes feita como se a situação fosse a seguinte: Numa cela sem janelas encontra-se um prisioneiro que ali vive em confinamento solitário desde o nascimento. Tudo que lhe vem do mundo exterior são lampejos de luz projetados sobre as paredes da cela e ruídos ouvidos através das pedras; no entanto, desses lampejos observados e das batidas nas paredes ele passa ou parece passar a tomar conhecimento de jogos de futebol, jardins e eclipses do sol, não observados. Como, pois, apreende ele os códigos ou linguagens e as cifras nas quais seus sinais são organizados, ou mesmo como descobre que existem coisas tais como códigos, letras, caracteres e cifras? Como pode interpretar as mensagens que, de certo modo decifra, dado o fato de que os vocabulários dessas mensagens são os do futebol e da astronomia e não os dos lampejos de luz e dos ruídos?

Esse modelo é, naturalmente, o quadro familiar da mente, como um fantasma, um "espírito" dentro de uma máquina. Sobre as deficiências gerais do modelo nada mais se precisa dizer. Contudo, certas falhas particulares precisam ser notadas. O uso dessa espécie de modelo envolve a hipótese explícita ou implícita de que, do mesmo modo que o prisioneiro pode ver lampejos de luz e ouvir pancadas, mas não pode, infelizmente, ver ou ouvir jogos de futebol, assim podemos observar nossas sensações visuais e outras sensações, mas não podemos, infelizmente, observar todos<sup>(18)</sup>.

Tornamo-nos extremamente cômicos de modelos e tendências culturais quando nos movimentamos de uma forma dominante de percepção para outra, como entre o grego e o latim ou o inglês e o francês. Assim, não mais nos surpreendemos que o mundo oriental não tenha conceito de "substância" ou de "forma substancial", uma vez que não experimenta a pressão visual para dividir a experiência em tais parcelas. E vimos como a experiência e conhecimento no mundo da palavra impressa permitiram a Williams Ivins interpretar a importância e significação da tipografia como ninguém mais o fez. Em *Prints and Visual Communications* (pag. 54), eis o princípio geral que nos oferece:

---

<sup>18</sup> Ryle, *The Concept of Mind*, págs. 223-224.

Assim, quanto mais precisamente pudermos circunscrever nossos dados para o raciocínio sobre o mundo dos dados que nos venham através de um só e mesmo canal sensorial, tanto mais aptos ficaremos para a correção do nosso raciocínio, muito embora seu alcance possa ser muito mais restrito. Uma das coisas mais interessantes em nossa prática científica moderna foi a invenção e a perfeição de métodos pelos quais os cientistas podem adquirir grande parte de seus dados básicos, através de um mesmo canal sensório de percepção. Compreendo que na física, por exemplo, os cientistas se sentem mais satisfeitos quando podem obter seus dados com a ajuda de algum disco ou outro engenho que possa ser lido pela vista. Assim, o calor, o peso, as dimensões e muitas outras coisas que na vida comum são apreendidas através dos sentidos, sem ser o da visão, tornaram-se para a ciência questões de percepção visual das posições de apontadores mecânicos.

Não implica isso que, se pudermos inventar um meio uniforme capaz de traduzir todos os aspectos de nosso mundo para a linguagem de um só sentido, teremos então uma distorção que é científica por ser uniforme e coerente? Blake pensava que isto havia realmente ocorrido no século dezoito, ao procurar libertar-se "da simples visão e do sono de Newton". Com efeito, o domínio de um só sentido é a fórmula para a hipnose. E uma cultura pode ficar encerrada no sono de qualquer dos sentidos. O despertar se produz quando sobrevém a excitação de qualquer dos outros sentidos.



## A tipografia domina apenas um período (o terço final) da história da leitura e escrita



Até agora, não nos vimos ocupando senão com a palavra escrita e sua faculdade de transferir ou trasladar o espaço audiotáctil do homem não-alfabetizado e "sacro" para o espaço visual do homem civilizado ou alfabetizado ou "profano". Assim que essa transferência ou metamorfose ocorre, vemo-nos logo num mundo de livros, manuscritos ou tipográficos. Daqui por diante, nosso interesse estará em livros manuscritos e impressos, e nos resultados daí advindos para a cultura e a sociedade. Do século quinto a. C. até o século quinze a. D., o livro era trabalho de escriba ou copista. Somente uma terça parte da história do livro no mundo ocidental foi tipográfica. Tem assim, sua oportunidade, citarmos aqui o que diz G. S. Brett em *Psychology Ancient and Modern* (Psicologia antiga e moderna) (págs. 36-37):

A ideia de que o conhecimento é essencialmente saber de livros parece ser muito noção da época moderna, provavelmente derivada da distinção medieval entre clérigos e leigos, à qual veio dar nova ênfase ao caráter literário e um tanto extravagante do humanismo do século dezesseis. A ideia primitiva e natural de conhecimento é a de "sagacidade ou astúcia", ou do homem de recursos e espírito. Ulisses é o tipo original de pensador, do homem cheio de ideias, capaz de vencer os Ciclopes e alcançar importantes triunfos do espírito sobre a matéria. Saber ou conhecimento, portanto, é capacidade de vencer as dificuldades da vida e obter êxito neste mundo.

Brett, nesse ponto, especifica a dicotomia natural que o livro traz para qualquer sociedade, além da divisão ou ruptura interior que produz no indivíduo dessa sociedade. Em suas obras James Joyce revela no assunto clarividência rica e complexa. Em *Ulisses*, seu personagem Leopold Bloom, o homem de muitas ideias e estratégias, é um agente de publicidade. Joyce viu as semelhanças entre a fronteira moderna do verbal e do pictórico, de um lado, e de outro, o mundo de Homero, equilibrado entre a velha cultura sacra e a nova sensibilidade letrada ou alfabetizada, ou profana. Bloom, judeu recém-destrribalizado, vive na moderna Dublin, no mundo irlandês parcialmente destrribalizado. Tal fronteira é o mundo moderno da propaganda, congenial, portanto, da cultura em transição de Bloom. No episódio de Ítaca, ou décimo sétimo de *Ulisses*, lemos: "Quais eram habitualmente suas reflexões finais? As de um anúncio, só e único, que fizesse o transeunte parar admirado, uma novidade de cartaz, do qual todos os acréscimos estranhos fossem excluídos, ficando reduzido aos termos mais simples e eficientes, não excedendo o campo da visão casual e rápida, de acordo com a velocidade da vida moderna".

Em *Beoks atthe Wake* (Livros na vigília) (págs. 67-68), James S. Atherton assinala:

Entre outras coisas Finnegans Wake é uma história da escrita. Começamos escrevendo sobre "Um osso, um seixo, uma pele de carneiro (...) leave them to cook in the mutthering pot: and Gutenmorg ioith his cromagnon charter, tintingfats and great prime must once for omniboss stepp rubrickredd out of the ivordpress" (20.5). O "mutthering pot" é uma alusão à alquimia, mas há algum outro sentido ligado à escrita, pois na vez seguinte que a palavra aparece é num trecho relativo a melhoria em sistemas de comunicação. O trecho é: "Ali the airish signics of her dipandump helpabit from an Father Hogam till the Mutther Masons..." (223.3). "Dipandump helpabit" combina os sinais no ar com os dedos do alfabeto de surdos e mudos com os altos e baixos do ABC comum e os mais pronunciados altos e baixos da escrita "ogham" irlandesa. O Mason, que se segue a isso, deve ser o homem desse nome que inventou as penas de aço. Mas tudo que posso sugerir para "mutther" é o "cochichar" dos maçons que não se adapta ao contexto, embora eles também façam sinais no ar (\*).

"Gutenmorg with his cromagnon charter" expressa por meio de uma glosa mítica, o fato de que a escrita significou a emergência do homem da caverna, ou sacro, de dentro do mundo auditivo de ressonância simultânea para o mundo profano da luz do dia. A menção aos pedreiros (*Masons*) refere-se ao mundo dos assentadores de tijolos como o próprio modo do uso das palavras. Na segunda página de *Wake*, Joyce faz um mosaico, um escudo de Aquiles, por assim dizer, com todos os temas e modos da fala e comunicação humanas: "*Bygmeister Finnegan of the Stuttering Hand, freemen's mauer, lived in the broadest way immarginable in his ruchlit toofarback for messuages before joshuan judges had given us numbers (...)*" Joyce faz, em *Wake*, seus próprios desenhos da caverna de Altamira, configurando toda a história da mente humana, em termos de suas atitudes e ações fundamentais no curso de todas as fases da cultura e da tecnologia. Como o título que escolheu indica, ele viu que a vigília (*wake*) do progresso humano pode desaparecer novamente na noite do homem sacro ou auditivo. O ciclo Finn (*Finnegans Wake*) de instituições tribais pode voltar na era da eletricidade, mas se voltar novamente, façamos dele uma vigília (*Wake*) ou um despertar (*Awake*), ou ambas as coisas. Joyce não via vantagem em ficarmos fechados em cada ciclo de cultura como num transe ou sonho. Descobriu os meios de viver simultaneamente em todos os modos de cultura ao mesmo tempo e completamente consciente. O meio que menciona para essa autoconsciência e correção da distorção cultural é o seu "colideoroscópio". Esse termo indica o intercâmbio em mistura coloidal de todos os componentes da tecnologia humana ao estenderem eles nossos sentidos e mudar o equilíbrio de suas inter-relações no caleidoscópio social do entrechoque cultural: "deor", selvagem, o oral ou sacro; "scope", o visual, ou profano, e civilizado.

---

\* Foram deixadas no texto original as citações de Joyce. É que Joyce utiliza em seu livro todos os recursos dos diversos jargões de Dublin, dissonâncias, calemburgos e jogos de palavra para compor um todo refratário à tradução exata. Ora, o propósito do Autor de tirar dessa forma de composição particular uma significação especial é incompatível com uma tradução em que naturalmente não se poderia obter os mesmos efeitos de alusão e transfiguração dos sons. Daí o Trad. preferir deixar as citações no original, traduzindo apenas o que lhe pareceu traduzível. O mesmo fez o tradutor francês, apesar da singular plasticidade de sua língua. (N. do Trad.)



## Até agora cada cultura tem constituído para as sociedades uma fatalidade mecânica: a interiorização automática de suas próprias tecnologias



Até agora a maioria dos povos recebeu suas culturas como uma fatalidade, à maneira do clima, ou da língua vernácula; mas nosso conhecimento e vivência empática dos modos exatos de múltiplas culturas, que, isoladas, constituíam outras tantas prisões, veio libertar-nos dessa fatalidade. Dai ser o título da obra de Joyce — *Finnegans Wake* — ele próprio um manifesto. Num estudo dos mais abalizados, *Man: His First Million Years* (O Homem: seu primeiro milhão de anos), Ashley Montagu tece comentários (págs. 193-194) sobre aspectos da não-alfabetização que ferem, de certo modo, nossos temas neste livro:

O homem não-alfabetizado lança a rede do pensamento sobre o mundo no seu todo. A mitologia e a religião podem estar estreitamente ligadas, mas enquanto uma se origina da vida cotidiana do homem, a outra se origina de sua preocupação com o sobrenatural. E o mesmo se dá com sua visão do mundo, na qual envolve elementos seculares, religiosos, mitológicos, mágicos e experienciais, todos fundidos em um só conjunto.

Em sua maioria os não-alfabetizados são extremados realistas. Tendem a trazer o mundo sob seu controle, e muitas de suas práticas visam a assegurar que a realidade funcione de conformidade com seus propósitos. Uma vez convencido de que os espíritos estão de seu lado, pode então qualquer homem fazer os preparativos necessários para o êxito de sua expedição. Forçar a realidade a se conformar com seu desejo, manobrando-a da maneira ritualmente prescrita, é, para o não-alfabetizado, parte da realidade.

É necessário compreender que as pessoas não-alfabetizadas se identificam muito mais intimamente com o mundo em que vivem do que as alfabetizadas. Quanto mais "alfabetizadas", tanto mais tendem as pessoas a ficar desligadas do mundo em que vivem.

A realidade para o não-alfabetizado é o que acontece. Se as cerimônias calculadas para aumentar a fecundidade dos animais e a fertilidade do solo com melhor safra das plantas, são seguidas desses aumentos, então as cerimônias estão não só ligadas a tais efeitos, como delas também fazem parte, pois sem aquelas cerimônias rituais não teria ocorrido o aumento dos animais, nem o da produção das plantas. Assim raciocina o não-alfabetizado. Não é que se caracterize por um espírito ilógico; seu espírito é perfeitamente lógico e, na realidade, dele se utiliza muito bem. Um homem branco e culto que fosse subitamente lançado no deserto central da Austrália provavelmente não sobreviveria por muito tempo. Os aborígenes australianos, no entanto, dominam perfeitamente bem tal situação. Os aborígenes de todos os países ajustaram-se a seus ambientes, demonstrando, fora de qualquer dúvida, a alta categoria de suas inteligências. O mal com o não-alfabetizado não

está em ser ilógico, porém em aplicar com demasiada frequência a lógica, baseada em premissas insuficientes. Geralmente admite que os eventos associados, ou que acontecem juntos, estão causalmente ligados. Isso, porém, é erro que a maioria das pessoas civilizadas comete na maioria das vezes, e sabe-se que o mesmo também acontece entre cientistas experimentados! Os não-alfabetizados tendem a apegar-se muito rapidamente à regra de associação como causação, mas na maioria das vezes isso dá resultado, e pela regra do pragmatismo o que dá resultado é tido como verdadeiro.

Nada poderia estar mais longe da verdade que a ideia de que os não-alfabetizados são criaturas completamente crédulas e cheias de superstições e temores, sem nenhuma capacidade ou oportunidade para pensamento independente e original. Além de um sólido bom-senso geral, o não-alfabetizado comumente demonstra muito senso prático, baseado na apreciação das duras realidades da vida. (...)

O que Montagu nos diz neste trecho de referência ao profundo senso prático do homem não-alfabetizado aplica-se perfeitamente, como glosa, ao Bloom ou Ulisses de Joyce — o homem cheio de recursos e astúcia. Que poderia parecer mais prático a um homem colhido entre o Cila da cultura literária e o Caribde da tecnologia pós-alfabetização do que tornar-se uma balsa de textos de publicidade? Ele está a proceder como o marinheiro de Poe em *Maelstrom*, que estudou a ação do redemoinho das águas e pôde assim salvar-se. Não será nossa tarefa, talvez, nesta nova idade eletrônica, também a de estudar a ação do novo turbilhão em que hoje se perde o conjunto das culturas mais antigas?



## As técnicas de uniformidade e repetibilidade foram introduzidas em nossa cultura pelos romanos e pela Idade Média



*Prints and Visual Communications*, de William Ivins, constitui contribuição fundamental para qualquer estudioso do papel dos livros na formação do saber humano e da sociedade. O fato de Ivins ter-se colocado um pouco à margem do aspecto literário central do livro parece ter-lhe dado vantagem sobre os literatos. O estudante da literatura e filosofia inclina-se a interessar-se pelo "conteúdo" do livro e a ignorar-lhe a forma. Essa falha é peculiar à alfabetização fonética na qual a pessoa que lê tem sempre de recriar a fala ou palavra que é o "conteúdo" do código visual. Nenhum escriba ou leitor chinês poderia cometer o erro de ignorar a própria forma de escrever porque seus símbolos de escrita não separam a fala ou palavra do código visual como separa o alfabeto fonético. No mundo da alfabetização fonética essa separação entre forma e conteúdo é inevitável e universal, afetando tanto o estudioso ou "scholar" quanto o leitor ou não-letrado. Assim, os laboratórios da Companhia Telefônica Bell despendem milhões de dólares em pesquisas, mas jamais sequer deram-se conta do que é o telefone e do que ele representa para a fala e as relações pessoais. Ivins, como perito em estampas ou ilustrações de impressão, veio a perceber a diferença que existe entre elas e os livros impressos em que aparecem. Isto, por sua vez, fê-lo notar a grande diferença entre os livros impressos e os manuscritos. No princípio de seu livro (págs. 2-3) chama a atenção para a importância da repetibilidade inerente aos caracteres da escrita fonética a fim de acentuar que a mesma importância se encontra na impressão pré-Gutenberg de estampas gravadas em blocos de madeira:

Embora não haja história da civilização européia que sobremodo não encareça a invenção, em meados do século quinze, dos processos de imprimir palavras com tipos móveis, costumam tais histórias omitir completamente a descoberta pouco tempo antes dos processos de imprimir gravuras e diagramas. Um livro, desde que contenha um texto, é um repositório de símbolos de palavras exatamente repetíveis, dispostos numa ordem exatamente repetível. O homem vem usando tais compilações impressas pelo menos há cinco mil anos. À luz desse fato pode-se afirmar que a impressão de livros nada mais foi que um meio de fazer mais barato coisas muito antigas e familiares. Pode-se mesmo dizer que, durante certo tempo, a impressão com tipos era pouco mais que um meio de reduzir o número de provas para revisão. Antes de 1501 poucos livros foram impressos em edições maiores que a manuscrita de mil exemplares a que Plínio, o Moço, se referiu no segundo século de nossa era. A impressão de estampas, porém, diferentemente da de palavras com tipos móveis, trouxe à luz uma coisa completamente nova: tornou possível, pela primeira vez, um texto pictográfico que se podia repetir com exatidão durante a vida efetiva da superfície da fôrma de impressão. Esta repetição exata de textos pictográficos teve efeitos



incalculáveis sobre o conhecimento, o pensamento, a ciência e a tecnologia de toda espécie. Não seria exagero dizer que, depois da invenção da escrita, não houve invenção mais importante que a do texto pictográfico que se podia repetir com exatidão.

O caráter demasiado óbvio da repetibilidade exata que é inerente à tipografia passa despercebido ao letrado. Empréstimo pouca importância a essa característica meramente tecnológica, ele se concentra no "conteúdo", como se estivesse ouvindo o autor. Já Ivins, como artista, cômico de que as estruturas formais são, por si mesmas, enunciados complexos, pôde submeter as gravuras, a tipografia e o manuscrito a um tipo de exame e estudo raro e todo especial. Viu e compreendeu (pág. 3) como as formas tecnológicas podem, elas próprias, modelar as ciências tanto quanto as artes:

Para nossos tataravós e para seus avós e pais antes da Renascença, impressos, gravuras e gráficos impressos, eram nem mais nem menos do que os únicos enunciados pictóricos suscetíveis de ser reproduzidos com exatidão. (...) Até um século atrás, as impressões feitas pelas técnicas antigas preenchiam todas as funções que são agora preenchidas por nossas fotogravuras de traços e meios tons, pelas nossas fotografias e modelos, por nossos vários processos de cores, caricaturas políticas e anúncios ilustrados. Se definirmos a impressão desse ponto de vista funcional, ao invés de nos atermos a quaisquer restrições de processo ou valor estético, evidenciar-se-á que, sem a impressão, teríamos muito pouco de nossas ciências modernas, tecnologias, arqueologias ou etnologias — pois todas elas dependem primeiro ou finalmente, de informações transmitidas por enunciados pictóricos ou visuais exatamente repetíveis ou reproduzíveis.

Isto significa que, longe de serem obras menores de arte, as estampas ou gravuras impressas, os produtos da arte de imprimir, figuram entre os mais importantes e poderosos instrumentos da vida e do pensamento modernos. Certamente não podemos esperar perceber-lhes o papel real a menos que nos afastemos do esnobismo das noções e definições dos colecionadores modernos, e comecemos a pensar nos impressos como enunciados ou comunicações pictoriais exatamente repetíveis ou reproduzíveis, sem dar atenção ao acidente de raridade ou ao que, no momento, podemos considerar como mérito estético. Temos que encará-los do ponto de vista de ideias gerais e funções particulares e, especialmente, temos que pensar a respeito das limitações que suas técnicas lhes impuseram, a eles como portadores de informações e a nós, como recebedores dessas informações.

A tecnologia da repetibilidade exata foi uma ênfase que os romanos introduziram na análise visual dos gregos. Essa ênfase na linha contínua e uniforme com sua indiferença pelos valores orais da organização pluralística foi, na opinião de Ivins (págs. 4-5), efetivamente transmitida à Idade das Trevas e desta para diante:

Até muito recentemente, os historiadores têm sido literatos e filólogos. Como estudiosos do passado, raramente encontraram qualquer coisa que não estivessem procurando. Admiraram-se tanto do que os gregos disseram que pouca atenção deram ao que os gregos não fizeram ou não souberam fazer. Ficaram tão horrorizados com o que a Idade das Trevas não disse, que pouca atenção deram ao que nela se sabia e fazia. Pesquisas modernas, levadas a efeito por homens capazes de descer até disciplinas como economia e tecnologia, estão mudando rapidamente nossas ideias sobre essas questões. Na Idade das Trevas, para usarmos seu nome tradicional, havia pouco tempo de lazer disponível para se aprimorar na literatura, na arte, na filosofia e na ciência teórica mas muitas pessoas, ainda

assim voltaram suas mentes perfeitamente aptas para os problemas sociais, agrícolas e mecânicos. Além disso, durante todos aqueles séculos academicamente aviltados, longe de ter havido uma queda na capacidade com relação à mecânica, houve uma série ininterrupta de descobertas e invenções que deu à Idade das Trevas e depois dela à Idade Média uma tecnologia e, portanto, uma lógica que, em muitos dos mais importantes aspectos, ultrapassaram de muito tudo que havia chegado a ser conhecido pelos gregos ou pelos romanos do Império Ocidental.

O tema de Ivins é que "as Idades das Trevas e Média em sua pobreza e necessidade produziram a primeira grande colheita do que se veio a chamar a engenhosidade ianque". Talvez Ivins se exceda nessa ênfase sobre as Idades das Trevas e Média como "cultura de técnicas e tecnologias", mas seu modo de ver constitui abordagem que torna compreensível o escolasticismo, e que nos prepara para a grande invenção medieval — a tipografia — que foi o momento de "partida" para os novos espaços do mundo moderno (<sup>19</sup>).

---

<sup>19</sup> IVINS cita o artigo de Lynn White sobre "Tecnologia e Invenção na Idade Média", em *Speculum*, vol. XV, abril de 1940, págs. 141-159.



## A palavra *moderno* foi termo de reproche usado pelos humanistas patrísticos contra os escolásticos medievais que desenvolveram a nova lógica e a nova física



Depois do livro de Ivins, muitos outros surgiram sobre ciência medieval que confirmam suas observações. *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (A ciência da mecânica na Idade Média), de Marshall Clagett, é um exemplo. Do seu livro, escolherei alguns trechos que ilustram a continuação do desenvolvimento da tendência visual que vimos surgir no mundo grego como efeito da alfabetização fonética. Para começar, citamos: "Evidenciar-se-á do material que apresentei nos dois primeiros capítulos que a estática medieval, à semelhança de outros aspectos da mecânica medieval, depende bastante dos conceitos mecânicos gregos e da análise levada a efeito pelos mecanicistas gregos: "o autor da *Mechanica* aristotélica, Arquimedes, Hero e outros" (pág. XXIII).

E ainda: "as realizações da cinemática medieval eram em grau muito alto parte integrante dos debates dos escolásticos sobre os enunciados aristotélicos relativos à força e ao movimento. (...) Especialmente importante foi o desenvolvimento de conceito de velocidade instantânea e conseqüentemente de análise de várias espécies de aceleração" (pág. XXV).

Mais de um século antes do advento da tipografia, cientistas do Merton College, Oxford, desenvolveram um teorema sobre "aceleração constante e movimento constante na velocidade possuída pelo corpo em aceleração constante no instante médio do tempo da aceleração". Com a invenção dos tipos uniformes e móveis a se repetirem uniformemente, penetramos ainda mais nesse mundo medieval de quantidades mensuráveis. A contribuição de Clagett foi a de revelar as linhas de continuidade entre a análise visual dos gregos e a ciência medieval, mostrando quanto o espírito escolástico desenvolveu os conceitos gregos.

A cinemática de Merton difundiu-se pela Itália e França. Consistiu na ideia de se traduzir o movimento em termos visuais:

A ideia básica do sistema é simples, consistindo em usar figuras geométricas, especialmente áreas, para representar a quantidade de uma qualidade. A extensão da qualidade numa questão seria representada por uma linha horizontal, ao passo que as intensidades qualitativas em diferentes pontos seriam representadas por perpendiculares erigidas sobre a extensão da linha. No caso de movimento a linha horizontal de extensão representa tempo, e as perpendiculares de intensidade, a velocidade (pág. 33).

Clagett apresenta o tratado de Nicholas de Oresme "Das Configurações de

Qualidades", no qual Oresme diz: "Cada coisa mensurável, exceto números, é concebida à maneira de quantidade contínua". Isso nos faz lembrar o mundo grego, no qual, conforme Tobias D. Dantzig assinala em seu livro *Number: The Language of Science* (Número: a linguagem da ciência) (págs. 141-142):

A tentativa de se aplicar aritmética racional a um problema de geometria resultou na primeira crise na história da matemática. Os dois problemas relativamente simples — a determinação da diagonal de um quadrado e a da circunferência de um círculo — revelaram a existência de novas entidades matemáticas para as quais não se pôde encontrar lugar no domínio racional. (...)

Subsequente análise mostrou que os processos de álgebra eram geralmente também inadequados. Evidenciou-se, portanto, que uma extensão do campo do número era inevitável. (...) E como o antigo conceito falhou no terreno da geometria, devia-se procurar na geometria um modelo para o novo. A linha reta contínua e indefinida parecia idealmente adaptada para tal modelo.

Número é a dimensão da taticidade, conforme Ivins explicou em *Art and geometry* (Arte e geometria) (pág. 7): "Em qualquer conjunto contínuo a mão necessita de formas simples e estáticas e gosta das que são repetidas. Conhece os objetos separadamente, um após outro e, diferentemente dos olhos, não tem meio de obter uma visão ou percepção praticamente simultânea de um grupo de objetos, englobando-os em um só estado de atenção. Ao contrário dos olhos, a mão se não for ajudada, é incapaz de descobrir se três ou mais objetos estão em linha".

Mas o que nos interessa acerca da primeira crise na matemática são as manifestas ficções a que se precisa recorrer a fim de transladar o visual para dentro do táctil. Mas as maiores ficções vamos encontrá-las adiante, no cálculo infinitesimal.

Conforme veremos, ao examinarmos o século dezesseis, número e visualidade, ou taticidade e experiência da retina, separaram-se completamente e tomaram rumos divergentes, vindo a estabelecer os impérios rivais da arte e da ciência. Essa divergência, tão marcadamente iniciada no mundo grego, foi mantida em estado relativamente latente até o sinal da partida com o advento de Gutenberg. Durante os séculos de cultura manuscrita veremos que o visual não se desligou completamente da taticidade, muito embora diminuísse drasticamente o domínio do acústico. Examinaremos isto em separado quando considerarmos os hábitos medievais de leitura. A relação da taticidade com o visual, tão necessária para compreensão do destino afortunado ao alfabeto fonético, somente ficou completamente definida depois de Cézanne. Assim Gombrich torna a taticidade o tema fundamental de *Art and Illusion* (Arte e ilusão), como também o faz Heinrich Wölfflin em *Principles of Art History* (Princípios de história da arte). E a razão para essa nova ênfase foi que, numa era da fotografia, o divórcio do visual do intercâmbio dos demais sentidos acabou sendo levado até o ponto de provocar um estado de reação. Gombrich registra as fases dos debates e análises do século dezenove sobre os "dados dos sentidos" que induziram Helmholtz à sua teoria da "inferência inconsciente", segundo a qual a experiência sensorial, mesmo a mais simples, provoca uma ação mental. A "taticidade", ou o intercâmbio entre todos os sentidos, foi

considerada a própria essência dessa "inferência", o que deu lugar imediatamente à desintegração da ideia de "imitação da natureza" como sendo uma questão visual. Gombrich escreve (pág. 16):

Dois pensadores alemães destacam-se nesta história. Um é o crítico Konrad Fiedler, que insistiu, em oposição aos impressionistas, que "mesmo a impressão mais simples dos sentidos que se afigura meramente a matéria-prima para as operações do espírito, já é um fato mental, e o que denominamos mundo exterior é, na realidade, o resultado de um complexo processo psicológico".

Mais foi um amigo de Fiedler, o escultor neoclássico Adolf von Hildebrand, que se dispôs a analisar esse processo num pequeno livro intitulado *O Problema da Forma nas Artes Figurativas*, que foi publicado em 1893 e despertou a atenção de toda uma geração. Hildebrand também desafiou os ideais do naturalismo científico apelando para a psicologia da percepção: se tentarmos analisar nossas imagens mentais para descobrir os elementos primários que as constituem, verificamos que elas se compõem de dados dos sentidos derivados da visão e das lembranças de tacto e movimento. Uma esfera por exemplo parece aos olhos um disco chato; é o tacto que nos informa sobre as propriedades de espaço e forma. Qualquer tentativa da parte do artista para eliminar este conhecimento é fútil pois sem ele não perceberia absolutamente o mundo. Sua tarefa é, pelo contrário, compensar a ausência de movimento em seu trabalho clarificando sua imagem, a fim de transmitir deste modo não só sensações visuais como também aquelas lembranças de tacto que nos capacitam a reconstituir a forma tridimensional em nossa mente.

Difícilmente seria por acidente que o período, em que essas ideias foram tão ardentemente debatidas, viesse também a ser o período em que a história da arte se emancipou do antiquarismo, da biografia e do esteticismo. Questões, que haviam sido aceitas como naturais durante tanto tempo subitamente pareceram problemáticas e exigiram novos exames. Quando Bernard Berenson escreveu seu brilhante ensaio sobre os pintores florentinos, que apareceu em livro em 1896, formulou seu credo estético em termos da análise de Hildebrand. Com seu talento para a frase exata, resumiu quase todo o empolado livro do escultor nesta frase: "O pintor somente pode realizar sua tarefa se dá valor táctil às impressões da retina". Para Berenson, Giotto ou Pollaiuolo conseguem prender-nos a atenção porque haviam feito precisamente isso (...)



## Na Antiguidade e na Idade Média ler era necessariamente ler em voz alta



Não é exagero dizer que, com Aristóteles, o mundo grego passara da instrução oral para o hábito de ler", escreve Frederic G. Kenyon em *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Livros e leitores na Grécia e Roma antigas) (pág. 25). Mas pelos séculos afora "ler" implicava leitura em voz alta. De fato, apenas agora é que o decreto *nisi* (\*) foi baixado pelos institutos de leitura rápida para separar os movimentos dos olhos e da fala no ato de ler. O reconhecimento de que, na leitura da esquerda para a direita, fazemos uso das palavras, esboçando sua pronúncia com os músculos da garganta, levou à descoberta de ser esta a causa principal da lentidão na leitura. Mas fazer calar o leitor tem sido um processo gradual e mesmo a palavra impressa não conseguiu silenciar todos eles. Tendemos, entretanto, a associar o movimento e murmúrios dos lábios de um leitor com semi-alfabetismo, fato este que contribuiu para a ênfase que vieram os norte-americanos a dar ao método meramente visual para a leitura no ensino elementar. Todavia, encontramos Gerard Manley Hopkins fazendo uma cruzada pela acentuação táctil no uso das palavras, e por uma vigorosa poesia oral, exatamente ao tempo em que Cézanne estava dando valores tácteis à impressão da retina. Ao referir-se ao seu poema "Spelt from Sibyl's Leaves", Hopkins escreveu:

Desse longo soneto, lembrai-vos acima de tudo que o fiz para ser recitado, como todos os meus versos, como deve ser com toda arte viva, e recitar não é ler com os olhos, mas dizer em voz alta, descansada, poética (não afetada), com longas pausas, longas acentuações na rima e outras sílabas tônicas, etc. Este soneto deve ser cantado: o compasso está meticulosamente marcado em *tempo rubato* (<sup>20</sup>).

Prossegue ele: "Tome a respiração e leia com os ouvidos como sempre desejo que eu seja lido, e meus versos sairão bem".

E Joyce nunca se cansou de explicar como em *Finnegans Wake* "as palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá". Do mesmo modo que com Hopkins, a linguagem de Joyce só adquire vigor quando lida em voz alta, criando uma sinestesia ou intercâmbio geral dos sentidos.

Mas se a leitura em voz alta favorece a sinestesia e a tactilidade, o mesmo deve ter-se dado com os manuscritos antigos e medievais. Já vimos o exemplo de recente tentativa de criar uma tipografia oral (fonética) para os leitores ingleses modernos.

---

\* Expressão legal aposta aos decretos, significando: a ser cumprido a partir de tal data, a não ser que seja antes modificado. (N. do Trad.)

<sup>20</sup> John Pick, coord., *A Gerard Manley Hopkins Reader*, pág. XXII.

Naturalmente tal escrita apresenta a feição altamente textural e táctil de um antigo manuscrito. "Textura", nome dado para a letra gótica em seu próprio tempo, significava "tapeçaria". Os romanos, porém, haviam desenvolvido letras muito menos texturais e mais altamente visuais denominadas "romanas" e que são as que encontramos na impressão comum, como nesta página. Os primeiros impressores, no entanto, evitaram as letras romanas, exceto quando, para criar a ilusão do falso antigo, usavam as antigas letras romanas que os humanistas da Renascença tanto apreciavam.

É estranho que leitores modernos tenham demorado tanto a reconhecer que a prosa de Gertrude Stein, com sua falta de pontuação e de outros recursos visuais, obedece a uma estratégia cuidadosamente arquitetada para levar o leitor visual e passivo à atitude participante da leitura oral. O mesmo se dá com E. E. Cummings, ou Pound, ou Eliot. *Vers libre* é tanto para o ouvido quanto para os olhos. E em *Finnegans Wake*, quando Joyce deseja criar o "trovão", a "gritaria na rua", indicando uma fase importante da ação coletiva, apresenta o vocábulo exatamente como o de um manuscrito antigo: "A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerntonntuounthunntrovarrhounawnsk awntoohooohooardenenthurnuk!) outrora de um velho muito empertigado é contada primeiramente no leito e mais tarde na vida através dos menestréis cristãos. (...)"

Na ausência de recursos visuais o leitor ver-se-a fazendo exatamente o que os leitores antigos e medievais faziam, isto é, lendo em voz alta. Os leitores continuaram a ler em voz alta depois do começo da separação das palavras em fins da Idade Média e, mesmo depois do advento da palavra impressa, na Renascença. Mas todos esses desenvolvimentos fomentaram a rapidez e a acentuação visual. Hoje em dia, letrados que usam manuscritos os leem silenciosamente na maioria das vezes, e o estudo dos hábitos de leitura do mundo antigo e medieval ainda tem que ser feito. Os comentários de Kenyon (em *Books and Readers in Ancien Greece and Rome*) (pág. 65) vêm muito a propósito: "A falta de auxílios para a compreensão do leitor, ou de indicação para facilitar a consulta nos livros antigos, é digna de nota. A separação de palavras é praticamente desconhecida, exceto muito raramente quando uma vírgula invertida ou ponto é usada para marcar uma separação onde pudesse existir alguma ambiguidade. A pontuação está muitas vezes completamente ausente e jamais é satisfatória e sistemática". "Satisfatória e sistemática" teria de ser para os olhos; ora, a pontuação, mesmo nos séculos dezesseis e dezessete, continuava a ser para o ouvido e não para os olhos<sup>(21)</sup>.

---

<sup>21</sup> Ver referências sobre o assunto em meu artigo sobre "Efeito do livro impresso sobre a linguagem no século dezesseis", *Explorations in Communications*, págs. 125-135



## A cultura manuscrita é uma espécie de conversa, mesmo porque o escritor e seu auditório se achavam fisicamente ligados pela forma de recitação que era o modo de publicação dos livros



Não faltam indicações de que "ler", ao longo dos tempos antigos e medievais, significava leitura em voz alta, ou mesmo uma espécie de encantação. Ninguém, entretanto, chegou a colher os dados necessários para o conhecimento da matéria. Posso, apenas dar algumas amostras, colhidas de vários períodos, da espécie de evidência que existe disponível. Assim, em sua *Poética* (26), Aristóteles assinala que "a Tragédia pode produzir seus efeitos mesmo sem movimento ou ação, do mesmo modo que a poesia épica; porque da simples leitura de um drama, pode-se aquilatar a qualidade". Esclarecimentos incidentais sobre esse aspecto da leitura como recitação podemos colher da prática romana de recitação pública como forma principal de publicação de livros, prática que se manteve até o advento da tipografia. Kenyon (*Books and Readers*, págs. 83-84) nos fala dessa prática dos romanos:

Tácito nos conta como um autor era obrigado a, alugar uma casa e cadeiras e reunir ouvintes por meio de convites pessoais e Juvenal queixa-se de que um homem rico emprestava sua casa desocupada e mandava seus escravos libertos e fregueses pobres formar uma assistência, mas não arcava com o custo das cadeiras. Toda essa prática encontra sua analogia no mundo musical moderno, em que um cantor é obrigado a alugar um salão e esforçar-se para reunir uma assistência a fim de que sua voz possa ser ouvida; ou um patrocinador, desejando ajudá-lo, poderá ceder sua sala de visita para esse fim e usar sua influência para fazer os amigos virem ouvi-lo. Não se tratava de fase sadia para a literatura, porquanto encorajava composições que se prestavam a declamações retóricas; e é de duvidar-se que tenha a prática prestado qualquer serviço à circulação de livros.

Moses Hadas em *Ancilla to Classical Reading* (Subsídios à leitura clássica) trata da questão de publicação oral mais detidamente que Kenyon (pág. 50):

O conceito de literatura, mais como algo a ser ouvido em público que a ser perlustrado silenciosamente em particular, torna mais difícil aprender-se a ideia de propriedade literária. Nós mesmos ficamos mais conscientes da contribuição de um autor quando lemos seu livro do que de um compositor de quem ouvimos a execução de sua obra. Entre os gregos, o método regular de publicação era por meio de recitação pública, a princípio — o que é significativo — pelo próprio autor, e depois por leitores ou atores profissionais. A recitação pública continuou a ser o método regular de publicação, mesmo depois do livro e da arte de ler se terem feito de uso comum. Como isso afetou o meio de vida do poeta, é o que veremos em outra ocasião; aqui, apenas queremos nos deter um pouco para salientar



o efeito da apresentação oral sobre o caráter da literatura.

Assim como a música escrita para pequeno grupo de instrumentos tem um tom e andamento diferentes da destinada aos grandes recintos, o mesmo também acontece com os livros. A prensa tipográfica aumentou o auditório para o desempenho do autor até o ponto de se alterarem todos os aspectos do estilo. As considerações de Hadas são muito importantes nesse ponto:

Toda literatura clássica, poder-se-ia dizer, é concebida como uma conversação com, ou dirigida a um auditório. O teatro antigo é significativamente diferente do moderno porque peças representadas à luz do dia perante 40.000 espectadores não podem ser iguais a peças representadas perante 400 pessoas numa sala escura. Do mesmo modo, uma peça feita para declamação num festival não pode ser igual a uma peça destinada ao manuseio de um estudante fechado em seu isolamento. A poesia, em particular, mostra que todas as suas variedades se destinavam à apresentação oral. Mesmo epigramas representam um chamado vocal ao transeunte ("Ide, estranho", ou coisa semelhante) é, às vezes, como em alguns dos epigramas de Calímaco e de seus imitadores, considera-se a pedra gravada como travando breve diálogo com o viandante. O poema de Homero destinava-se naturalmente à leitura em público, e muito tempo depois que a leitura em particular se tornara comum, rapsodos faziam da recitação de poemas uma profissão. Pisítrato, que teve algo (ignoramos quanto) a ver com a redação definitiva do texto de Homero, também instituiu a leitura em público de seus poemas por ocasião das Panatenéias. De Diógenes Laércio (1.2.57) sabemos que "Solón providenciava para que as recitações públicas de Homero observassem uma ordem determinada; assim, o segundo recitador devia começar partindo do ponto em que o primeiro deixara".

A prosa, não menos que a poesia, era apresentada oralmente, conforme sabemos de relatos no tocante a Heródoto e outros, e a prática da apresentação oral afetava a natureza da prosa do mesmo modo que a da poesia. A aprimorada atenção quanto à sonoridade, que caracteriza as produções pioneiras de Górgias, não teria sentido a menos que suas peças se destinassem a serem recitadas. Foi o primor artístico que Górgias deu ao seu trabalho que permitiu a Isócrates afirmar que a prosa era a legítima sucessora da poesia e devia substituí-la. Críticos posteriores, como Dionísio de Halicarnasso, julgam os historiadores pela mesma maneira que julgam a oratória e fazem comparações entre suas obras sem levar em conta o que consideraríamos diferenças essenciais de gênero (págs. 50-51).

Hadas volta-se depois (págs. 51-52) para a muito conhecida passagem das *Confissões*, de Santo Agostinho:

Em todos aqueles tempos antigos e muito depois os leitores, até mesmo leitores quando em privado, pronunciavam regularmente as palavras de seu texto em voz alta, tanto em prosa como em poesia. A leitura silenciosa era anomalia tal que Santo Agostinho (*Confissões*, 5,3) considera o hábito de Ambrósio coisa muito rara: "Mas quando ele lia seus olhos deslizavam pelas páginas e seu coração procurava o sentido, mas a voz e a língua ficavam em repouso". Visitantes vinham contemplar este prodígio, e Santo Agostinho tece conjeturas sobre a sua explicação:

"Talvez ele temesse que algum autor que estava lendo enunciasse qualquer coisa obscuramente, e algum ouvinte atento ou perplexo desejasse que o explicasse, ou que

discutisse algumas das questões mais difíceis; deste modo, viesse assim a despende seu tempo, que precisava para entregar-se à leitura de tantos volumes como desejava; embora a conservação de sua voz (pois o falar mesmo pouco a podia enfraquecer) pudesse ser a mais verdadeira razão de ler para si próprio. Mas qualquer que fosse o intento com que o fazia, em tal homem seria certamente bom".



## O manuscrito deu forma às convenções literárias medievais em todos os níveis



Hadas retoma algures em seu excelente trabalho esse tema, mas, relativamente ao período medieval, quem novamente o levanta é H. J. Chaytor em *From Script to Print* (Da palavra escrita à impressa), obra à qual o presente livro deve boa parte da razão de ter sido escrito. Vamos acompanhá-lo um pouco no que nos diz:

Ninguém provavelmente contestará a afirmação de que a invenção da prensa tipográfica e o desenvolvimento dessa arte assinalam um momento decisivo na história da civilização. Mas o que já não se reconhece tão facilmente é o fato de que a associação e o hábito com a palavra impressa modificaram nosso modo de pensar sobre a arte literária e respectivos estilos, fez nascer ideias a respeito da originalidade e propriedade literária, praticamente inexistentes na era do manuscrito, e modificou o processo psicológico que nos serve para comunicar o pensamento por meio de palavras. A extensão do abismo que separa a era do manuscrito da era da palavra impressa não é sempre, nem inteiramente, compreendida por aqueles que começam a ler e criticar a literatura medieval. Quando tomamos para ler uma edição impressa de um texto medieval, que nos chega acompanhado de uma introdução e de toda uma aparelhagem crítica constituída das variantes, das notas e de um glossário, ainda assim levamos inconscientemente para sua leitura todos os preconceitos e prevenções a que nos habituaram anos de associação com a palavra impressa. Ficamos, então, sujeitos a esquecer que estamos tratando com a literatura de uma época em que as normas ortográficas ainda não se tinham fixado, e a correção gramatical e literária não era tida em alta conta, a linguagem era fluida e não necessariamente tida como marca de nacionalidade, período em que estilo significava observância de complicadas e rígidas normas de retórica. Na época do manuscrito, podia ser considerado como ação meritória copiar o livro de um homem e fazê-lo circular: na era da palavra impressa, tal ação resulta em processos e prejuízos. Escritores que desejam obter lucro divertindo o público agora escrevem, em sua maioria, em prosa; até meados do século treze, somente versos podiam contar com ouvintes. Por conseguinte, para que se possa julgar com justiça as obras literárias dos séculos anteriores à invenção da imprensa, deve-se fazer um esforço para compreender a extensão dos preconceitos sob os quais crescemos e resistir à tentação de não achar senão um interesse arqueológico, numa literatura medieval que não corresponde aos nossos critérios e nosso gosto. Nas palavras de Renan, "l'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différent de celui ou nous vivons" (\* ) (p.l).

Foi a obra de Chaytor, mostrando-me quanto as convenções literárias dependem da forma oral, escrita ou impressa, que me levou a sentir a necessidade de escrever *Galáxia de Gutenberg*. A linguagem e a literatura medievais eram, na época, o que são

---

\* Em francês no original. (A essência da crítica está em saber compreender situações muito diferentes daquelas em que estamos vivendo.) (N. do Trad.)

hoje o cinema ou o "show" de televisão, no sentido em que nas palavras de Chaytor:

(...) não suscitavam praticamente crítica formal no sentido em que a entendemos. Se um autor desejava saber se seu trabalho era bom ou mau, experimentava-o num auditório; se o aceitavam, era logo seguido por imitadores. Mas os autores não se sentiam presos a modelos ou sistemas (...) o auditório reclamava histórias com muita ação e movimento; o entrecho, via de regra, não revelava grande domínio em retratar o caráter dos personagens; isso ficava a cargo do recitador que, por meio de mudanças na voz e de gestos buscava esboçá-los (pág. 3).

O auditório do século doze tomava conhecimento dessas narrativas por sessões à maneira de folhetins, ao passo que "nós podemos sentar-nos num canto e ler um livro quando melhor nos apraz, e voltar às páginas anteriores à vontade. Em síntese, a história do progresso entre o manuscrito e a palavra impressa é a história da substituição gradual de métodos auditivos de comunicar e receber ideias, por métodos visuais" (pág. 4). Chaytor cita (pág. 7) um trecho de *Our Spoken Language* (Nossa língua falada), de A. Lloyd James (pág. 29), em que aborda a alteração que a alfabetização provocou em nossa vida sensorial:

"Som e vista, palavra falada e palavra impressa, olhos e ouvidos nada têm em comum. O cérebro humano nada fez que se compare em complexidade com essa fusão de ideias envolvidas na ligação dessas duas formas de linguagem. Mas o resultado da fusão é que uma vez realizada em nossos primeiros anos, ficamos para sempre incapazes de pensar com clareza, independência e segurança, acerca de qualquer dessas duas formas de expressão isoladamente. Não podemos pensar em sons sem pensar em letras; acreditamos que as letras têm sons. Pensamos que a página impressa é uma imagem do que dizemos, e que essa coisa misteriosa chamada "soletração" é sagrada. (...) A invenção da imprensa irradiou, espalhou e difundiu a linguagem impressa e deu-lhe um grau de autoridade que ela nunca mais perdeu".

Para salientar os efeitos cinestésicos e latentes até mesmo da leitura silenciosa, Chaytor cita o fato de "alguns médicos proibirem os pacientes, que estejam com séria infecção na garganta, de ler, porque a leitura silenciosa promove movimentos nos órgãos vocais, embora o leitor não os perceba". Refere-se também (pág. 6) à interação que produz a leitura entre os órgãos auditivos e os visuais:

Assim também quando falamos ou escrevemos, as ideias evocam imagens acústicas combinadas com imagens cinestésicas, as quais se transformam imediatamente em imagens visuais de palavras. O locutor ou o escritor dificilmente pode agora conceber a linguagem, salvo em forma impressa ou escrita; as ações reflexas pelas quais se realiza o processo de ler ou escrever tornaram-se tão "instintivas" e são praticadas com tal facilidade e rapidez que a mudança do auditivo para o visual escapa a quem lê, ou escreve, o que torna a análise do fenômeno em questão muito difícil. Pode ser 'que imagens cinestésicas e acústicas sejam inseparáveis e que a "imagem" como a representamos seja uma abstração para fins de análise, que não existe isolada e considerada em si mesma. Mas qualquer que seja a explicação que o indivíduo possa prestar de seus próprios processos mentais — e a maioria das pessoas está longe de ser competente a este respeito — persiste o fato de que sua ideia da linguagem modifica-se irrevogavelmente com sua experiência da palavra impressa.

A alternância de modos ou relações entre os padrões habituais da experiência de visão e de som cria um abismo de distância entre os processos mentais do leitor medieval e os do leitor moderno. Chaytor escreve (pág. 10):

Nada é mais estranho ao medievalismo que o leitor moderno que passa os olhos pelos cabeçalhos de um jornal e olha de relance suas colunas para vislumbrar algum ponto interessante, folheia as páginas de um ensaio ou dissertação para descobrir se merece algum exame mais cuidadoso e faz uma pausa para colher o argumento de uma página num rápido relance de olhos. Nem coisa alguma é mais estranha à modernidade que a vasta memória medieval, a qual, livre das associações da palavra impressa, podia aprender uma língua estrangeira com a facilidade com que a aprende uma criança, e reter na memória e reproduzir compridos poemas épicos e elaboradas poesias líricas. Dois pontos, portanto, têm que ser acentuados desde logo. O leitor medieval, com poucas exceções, não lia como nós o fazemos; estava na fase do nosso aluno infantil que soletra as palavras; cada palavra era para ele uma entidade separada e, por vezes, um problema que ele mussitava para si mesmo quando encontrava a solução; este fato devia interessar àqueles que têm de preparar para serem editadas obras desse período. Além disto, como os leitores eram poucos e os ouvintes numerosos, a literatura em seus primeiros tempos era produzida, em grande parte, para ser recitada em público; era, portanto, mais retórica que literária em caráter, e as regras da retórica governavam suas composições.

Quando o presente livro ia para o prelo, as observações de Dom Jean Leclercq a respeito da leitura em voz alta no período patrístico e medieval caíram, muito oportunamente, sob minha atenção. Seu livro *The Love of Learning and the Desire for God* (O amor pelo saber e o desejo por Deus) (págs. 18-19) coloca essa descurada questão na posição central que lhe cabe:

Se, portanto, aprender a ler é uma necessidade, é assim primariamente porque a leitura habilita o homem a participar na *lectio divina*. Em que isto consiste? Como se faz essa leitura? Para o compreendermos, devemos lembrar-nos do significado que as palavras *legere* e *meditari* têm para São Bento, significado que elas conservarão ao longo de toda a Idade Média; o que elas exprimem explicará um dos aspectos característicos da literatura monástica da Idade Média: o fenômeno da reminiscência, sobre o qual algo mais se dirá mais adiante. No tocante à literatura, cumpre fazermos aqui uma observação fundamental; na Idade Média, como na antiguidade, lia-se geralmente, não como hoje — que se lê principalmente com os olhos — mas com os lábios, pronunciando o que eles viam, e com os ouvidos, ouvindo as palavras pronunciadas, ouvindo o que se chamava "vozes das páginas". É uma leitura verdadeiramente acústica; *legere* significa ao mesmo tempo *audire*; compreende-se somente o que se ouve, conforme ainda costumamos dizer: "entendre le latin", "ouvir o latim", o que significa "compreendê-lo". Sem dúvida, leitura em silêncio ou leitura em voz baixa não era coisa desconhecida; nesse caso, era designada por expressões tais como as de São Bento: *tache legere sibi*, e segundo S. Agostinho: *legere in silentio*, em oposição a *clara lectio*. Frequentemente, quando *legere* e *lectio* são empregados sem outra explicação, significam uma atividade que, a semelhança do canto e da escrita, requer a participação de todo o corpo e de todo o espírito. Os médicos dos tempos antigos costumavam recomendar leitura aos pacientes como exercício físico, que se equiparava ao exercício de andar, correr ou jogar bola. O fato de que o texto que estava sendo composto ou copiado era muitas vezes escrito sob ditado em voz alta, feito a si próprio, ou a um secretário, explica de maneira satisfatória os erros, aparentemente devidos à audição, nos

manuscritos medievais; o uso do ditafone hoje em dia produz erros semelhantes.

Mais adiante (pág. 90) Leclercq discute os meios pelos quais o inevitável ato de ler em voz alta entrou em toda a concepção de meditação, oração, estudo e memória:

Isto resulta em mais que memória visual das palavras escritas. O que resulta é uma memória muscular das palavras pronunciadas e uma memória auditiva das que são ouvidas. O *meditatio* consiste em entregar-se com atenção a esse exercício de memorização total; é, portanto, inseparável de *lectio*. É o que grava, por assim dizer, texto sagrado no corpo e na alma.

Essa mastigação repetida das palavras divinas é, às vezes, descrita, usando-se o tema de nutrição espiritual. Nesse caso, o vocabulário é tomado do ato de comer, de digerir e da forma especial de digerir inerente aos ruminantes. Por esta razão, leitura e meditação são, às vezes, descritas pela palavra muito expressiva de "ruminatio". Por exemplo, ao elogiar um monge que rezava constantemente, Pedro, o Venerável, exclamou: "Sua boca ruminava as palavras sagradas sem descanso!" Relativamente a João de Gorze, afirmava-se que o murmúrio de seus lábios pronunciando os salmos semelhante o zumbido de uma abelha. Meditar é ligar-se inteiramente à sentença que está sendo recitada e pesar todas as suas palavras a fim de sondar toda a profundidade de seu significado. Significa assimilar o conteúdo de um texto por meio de uma espécie de mastigação que proporciona todo o sabor. Significa, como o dizem Santo Agostinho, São Gregório e João de Fécamp e outros, numa expressão intraduzível, saboreá-lo com o *galatum cordis* ou em *ore cordis*. Toda essa atividade é, forçosamente, uma oração; a *lectio divina* é uma leitura religiosa. O cisterciense Arnoul de Bohériss dá este conselho:

"Quando ele lê, deixa-o procurar o sabor, não a ciência. A Sagrada Escritura é o poço de Jacó donde são tiradas as águas que serão vertidas depois em orações. Não há, portanto, necessidade de ir ao oratório para fazer a prece; na própria leitura encontrar-se-ão meios para as preces e a contemplação."

Esse aspecto oral da cultura manuscrita não só afetou profundamente a maneira de compor e escrever, como também importou em que a escrita, a leitura e a oratória se mantivessem indissociáveis até muito tempo depois do advento da palavra impressa.



## O folclore tradicional das crianças escolares é boa ilustração do abismo que separa o homem do manuscrito do homem tipográfico



A diferença entre o homem da palavra impressa e o da palavra manuscrita é quase tão grande quanto a que existe entre o não-alfabetizado e o alfabetizado. Os elementos constitutivos da tecnologia de Gutenberg não eram novos. Mas ao se conjugarem no século quinze pela invenção da imprensa, produziram tal aceleração de ação social e pessoal, que se pode comparar à do "take-off", no sentido em que W. W. Rostow desenvolve esse conceito em *The Stages of Economic Growth* (As fases de crescimento econômico): "O *take-off* é aquele momento decisivo na história de uma sociedade em que deflagra o seu desenvolvimento e este se torna sua condição normal".

Em *Golden Bough* (O ramo de ouro) (vol. I, pág. XIII), James Frazer assinala idêntica aceleração produzida pelo aparecimento da alfabetização e da visualidade do mundo oral:

"Comparado com a evidência proporcionada pela tradição viva, o testemunho dos livros antigos sobre a religião dos primeiros tempos é de muito pouco valor. Isto, porque a literatura acelera o avanço do pensamento num ritmo tal que deixa o lento progresso da opinião transmitida de boca em boca, em incomensurável distância para trás. Duas ou três gerações de literatura podem fazer mais coisas para mudar o pensamento que dois ou três milênios de vida tradicional.(...) E assim acontece que, na Europa dos dias atuais, as crenças e práticas supersticiosas que foram transmitidas de boca, de pessoa a pessoa, são geralmente de tipo muito mais arcaico que a religião descrita na mais antiga literatura da raça ariana(...)"

É exatamente o mecanismo desse fenômeno que Iona e Peter Opie estudam em *Lore and Language of Schoolchildren* (Tradição popular e linguagem das crianças escolares) (págs. 1-2):

Enquanto uma canção de ninar passa de uma mãe ou de outro adulto para uma criança em seu colo, a canção das crianças na escola circula simplesmente de uma para outra, geralmente fora do lar e longe da influência do ambiente familiar. Por sua natureza, a poesia infantil no lar é uma quadrinha preservada e propagada não pelas crianças, porém pelos adultos, e, nesse sentido, é uma poesia de "adulto". É uma poesia que o adulto aprovou. Os versos da criança na escola não se destinam aos ouvidos do adulto. Na realidade, parte de sua graça está na ideia, geralmente certa, de que os adultos nada sabem sobre eles. Os adultos já superaram a tradição infantil. Se vêm a saber de suas criações, tendem a ridicularizá-las e, ativamente, procuram eliminar suas manifestações mais vivas. Certamente nada fazem para encorajá-las. E o folclorista e o antropologista podem, sem viajar um quilômetro para além de sua porta, estudar uma cultura vivaz e

descontraída (a palavra "cultura" é usada aqui propositalmente), a qual passa tão despercebida pelo mundo adulto e sofisticado e é tão pouco afetada por ele, quanto a cultura de alguma tribo de aborígenes em vias de desaparecimento, que viva sua vida infeliz no "hinterland" em terras reservadas aos índios. De fato, talvez o assunto seja digno de estudo mais profundo que o que lhe dispensamos aqui. Conforme Douglas Newton assinalou: "A fraternidade mundial das crianças é a maior das tribos selvagens e a única que não mostra sinais de estar desaparecendo".

Entre comunidades largamente separadas no espaço e no tempo, há uma continuidade e tenacidade de tradição completamente desconhecida das formas escritas.

Por mais agrestes ou rebeldes que as crianças escolares possam parecer exteriormente, são elas as mais calorosas amigas da tradição. À semelhança do selvagem, respeitam, até mesmo veneram, os costumes; e em sua auto-suficiente comunidade, sua tradição e linguagem básicas quase não se alteram de geração a geração. Os meninos continuam a fazer as mesmas piadas que Swift colecionava de seus amigos ao tempo da rainha Ana; pregam peças que os rapazes costumavam pregar no apogeu do Belo Brummel; fazem perguntas de adivinhação que se faziam quando Henrique VIII era menino. Meninas continuam a fazer proezas de magia (levitação) sobre que Pepys ouviu dizer ("Uma das coisas mais estranhas que já ouvi"): guardam passagens de ônibus e tampas de garrafas de leite em memória longínqua de uma jovem apaixonada, presa para resgate por um pai tirano; aprendem a curar verrugas (e nisso são bem sucedidas) à maneira que Francis Bacon aprendeu quando era moço. Caçoam do chorão da mesma maneira que Charles Lamb se lembrava que fazia; fazem a mesma exclamação "Halves!" (Metade) ao acharem alguma coisa, que as crianças ao tempo dos Stuart costumavam fazer; e censuram com uma quadrinha, empregada ao tempo de Shakespeare, o companheiro que procura tomar de novo um presente que havia dado. Procuram também ler a sorte através de caracóis, nozes e cascas de maçã — adivinhações que o poeta Gay descreveu há quase dois séculos e meio; medem os pulsos para saber se alguém os ama, à feição de Southey, na escola, quando procurava saber se um menino era bastardo; e quando segredavam entre si que o Padre Nosso dito ao contrário fazia Lúcifer aparecer, estavam perpetuando uma história que se comentava nos tempos elisabetanos.





## O local de leitura dos monges medievais era realmente uma cabina de som



Chaytor, em *From Script to Print* (pág. 19), foi o primeiro a se perguntar porque os monges medievais não liam senão em pequenos cubículos ou células, reservados à leitura, ou ao canto.

Por que esse trabalho para conseguir isolamento e intimidade em instituições cujos residentes, pela regra comunitária, passavam a maior parte do tempo entre os companheiros? Pela mesma razão porque a sala de leitura do *Museu Britânico* não é dividida em compartimentos à prova de som. O hábito de ler em silêncio tornou desnecessária tal providência; encha-se porém, a sala de leitores medievais e o zumbido dos murmúrios e sussurros seria insuportável.

Esses fatos requerem a maior atenção dos revisores de textos medievais. Quando um copista moderno levanta os olhos do manuscrito que tem à sua frente a fim de escrever, leva em seu espírito uma reminiscência visual do que viu. O que o escriba medieval levava consigo era uma lembrança auditiva e, provavelmente, em muitos casos, a lembrança de uma só palavra de cada vez (<sup>22</sup>).

Raia pelo fantástico que a cabina telefônica moderna recorde ainda outro aspecto do mundo medieval do livro, ou seja, as obras de consulta presas a correntes (como hoje os catálogos de telefone). Na Rússia, no entanto, até recentemente inteiramente oral, não havia catálogos de telefone. Memorizava-se a informação — o que é ainda mais medieval que o livro preso por corrente. Mas a memorização oferecia pequeno problema para o estudante pré-palavra impressa e muito menor ainda para as pessoas não-alfabetizadas. Os nativos analfabetos surpreendem-se muitas vezes com seus professores alfabetizados e perguntam: "Por que tomais nota por escrito das coisas? Não podeis lembrar-vos depois?"

Chaytor foi o primeiro a explicar (pág. 116) por que o livro impresso embota de modo tão acentuado a memória, enquanto o mesmo não acontece com o manuscrito:

Nossa memória fica embotada pelo livro impresso; sabemos que não precisamos de "sobrecarregar a memória" com questões que podemos descobrir tomando simplesmente de um livro na estante. Quando grande proporção de uma população é analfabeta e os livros são escassos, a memória é frequentemente de tal modo viva e tenaz que escapa à própria experiência do europeu moderno. Estudantes indianos podem aprender de cor um livro didático e reproduzi-lo palavra por palavra numa sala de exame; os textos sagrados são conservados intactos e transmitidos tão-somente por via oral. "Consta que se se perdessem todas as cópias impressas e escritas do *Rigveda*, poder-se-ia reproduzir

---

<sup>22</sup> Ver também J. W. CLAKK, *The Care of Books*.

imediatamente o texto com absoluta precisão". Esse texto é mais ou menos tão longo quanto o da *Iliada* e o da *Odisséia* juntos. A poesia oral russa e a iugoslava são recitadas por menestrelis que demonstram grande poder de memória e improvisação.

Mas a razão fundamental para a recordação imperfeita está no fato de se dar com o livro impresso uma separação mais completa do sentido visual em relação ao audiotáctil. Isso arrasta o leitor moderno à traslação completa da visão em som, à medida que *contempla* a página. A lembrança do material lido pelos olhos confunde-se então com o esforço para se lembrar dele, visual e auditivamente. Pessoas de "boa memória" são as que têm "memória fotográfica". Vale dizer, não trasladam, para diante e para trás, ou seja dos olhos para o ouvido e vice-versa, e não têm o que sabem "na ponta da língua", que é o que acontece quando não sabemos se devemos procurar na memória visual, ou na memória auditiva, a lembrança de uma experiência passada.

Antes de voltarmos a atenção para esse mundo oral e acústico da Idade Média em seus aspectos eruditos e artísticos, há duas passagens, uma da primeira fase e outra da última fase do mundo medieval, que dão a entender quanto era comum admitir-se ser a leitura atividade oral e até dramática.

A primeira passagem encontra-se em *The Rule of Saint Benedict* (A regra de São Bento), cap. 48: "Depois da sexta hora, tendo deixado a mesa, que eles repousem em seus leitos em perfeito silêncio; ou se alguém deseja ler para si, que leia de maneira que não perturbe os outros".

A segunda passagem, tiramo-la de uma carta de S. Tomás More a Martin Dorp, em que censura este último por suas cartas: "Mas estou surpreendido que alguém se meta na cabeça de querer ser lisonjeiro a ponto de enaltecer tais assuntos mesmo em vossa presença; e, conforme comecei a dizer, gostaria que pudésseis observar através da janela e ver a expressão do rosto, o tom da voz e a emoção com que se leem tais coisas" (<sup>23</sup>).

---

<sup>23</sup> E. F. Rogers, coord., St Thomas More: Selected Letters, pág. 13.



## Nas escolas de cânticos sacros a gramática servia, sobretudo, para estabelecer a fidelidade oral



Uma vez se tenha compreendido que a cultura oral tem muitas características de estabilidade inteiramente inexistentes no mundo visualmente organizado, torna-se fácil examinar e estudar a situação medieval. Também fica mais fácil apreender algumas das mudanças fundamentais registradas nas atitudes do século vinte.

Volto ligeiramente agora a atenção para um livro excepcional: O ensino da escrita nas universidades medievais de Istvan Hajnal (<sup>24</sup>). Eu abria o livro na expectativa de encontrar, nas entrelinhas, por assim dizer, a prova da prática antiga e medieval da leitura privada em voz alta. Não me achava preparado para descobrir que "escrever" era para o estudante medieval não só profundamente oral como inseparável do que agora se chama oratória e que era então chamada *pronuntiatio*, a qual era e continuou a ser a quinta grande divisão do estudo regular de retórica. A questão de se, saber por que a elocução ou a *pronuntiatio* era levada tão a sério no mundo antigo e no mundo medieval, adquire novo significado na obra de Hajnal: "A arte de escrever era tida em grande consideração porque viam nela a prova de sólida aprendizagem oral".

O fato da escrita ter sido considerada como a aprendizagem da arte da palavra ajuda a explicar porque se entrava tão jovem para a universidade medieval. Para estudarmos devidamente o desenvolvimento da escrita temos, com efeito, de levar em conta que os estudantes começavam seu curso na universidade com a idade de doze ou catorze anos. "Nos séculos doze e treze, a necessidade de conhecer a gramática latina, bem como os obstáculos materiais, como a raridade de pergaminho, podiam atrasar a idade em que se chegava a adquirir a escrita em sua forma definitiva".

Temos que ter em mente que não havia sistema educacional organizado fora das universidades. Assim, depois da Renascença, "encontramos frequentes alusões ao fato de que em Paris, nas pequenas classes de certos colégios, o ensino começava com o alfabeto". Temos, além disso, dados sobre estudantes no colégio que estavam com menos de dez anos de idade. A realidade é que, em relação à universidade medieval, temos que nos lembrar de que ela "abrangeia todos os níveis de instrução desde o mais elementar até o mais adiantado". A especialização, como a concebemos, não existia, e todos os níveis de instrução tendiam a ser mais inclusivos que exclusivos, constituindo um todo. Certamente esse caráter de unidade aplicava-se à arte de escrever naquele período, pois a escrita implicava tudo que para o mundo antigo e o medieval era *grammatica* ou *philologia*.

---

<sup>24</sup> *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, pág. 74; passagens traduzidas pelo autor deste livro.

No começo do século treze, diz Hajnal (pág. 39), existia "desde alguns séculos importante sistema de ensino destinado a preparar estudantes avançados. Esse preparo incluía, além do conhecimento de liturgia, funções práticas a ela associadas. No nível do coro ou da escola de cânticos sacros, aprendia-se a ler latim e, portanto, a gramática tornava-se necessária a fim de se poder recitar e copiar corretamente os textos em latim. A gramática servia, sobretudo, para assegurar a fidelidade oral".

Essa insistência sobre a fidelidade oral era para o homem medieval o equivalente à nossa própria ideia visual de erudição, envolvendo a precisão das citações e dos textos impressos. Hajnal, porém, esclarece em sua seção sobre "métodos de ensinar a escrever na universidade" a razão desse estado de coisas.

Em meados do século treze, a Faculdade de Artes a Universidade de Paris, viu-se numa encruzilhada no tocante a métodos. Presumivelmente o crescente número de livros existentes tornara possível a muitos professores abandonar o método de *dictamen* ou ditado e ensinar a passo rápido. Contudo, o método vagaroso de ditar estava ainda em voga. Segundo Hajnal (págs. 64-65), "depois de meticuloso exame (a Faculdade), pronunciou-se a favor do primeiro método: o professor falaria suficientemente depressa para a devida compreensão, porém demasiado depressa para que a pena pudesse acompanhá-lo. (...) Os estudantes que, para se oporem a esse dispositivo estatutário, se manifestassem por si mesmos, ou por meio de seus servos, ou de seus cúmplices, gritando, ou assobiando, ou batendo com os pés, seriam excluídos da Faculdade por um ano".



## O estudante medieval tinha que ser paleógrafo, redator e editor dos autores que lia



O choque era entre a antiga forma de ditado e a nova forma de diálogo e debate oral. E foi esse conflito de métodos que nos permitiu conhecer os detalhes do processo de ensino medieval. Nas páginas 65 e 66 do livro de Hajnal podemos ler o que se segue:

A menção de que os cursos eram conduzidos sem ditado fora da Faculdade de Arres mostra que esta pretendia romper com os métodos que se empregavam em seus cursos até aquele tempo. E o que é mais notável, a Faculdade esperava a oposição dos estudantes. (...) Os estudantes agarravam-se ao ditado, pois este, até aquele tempo, servia não só para demorar a preleção como também para dar aos estudantes textos complementares, e constituía o método dos cursos principais: *modus legendi libros*. (...) O ditado estava em uso mesmo nas dissertações dadas pelos candidatos em seus exames quando tinham que dar prova de leitura dos textos escritos.

Hajnal prossegue citando outro aspecto básico:

Não pode haver dúvida que uma das razões principais para o costume de ditar tinha sua explicação no fato de que, antes da era tipográfica, as escolas e os alunos não tinham suficiente suprimento de textos. Um livro manuscrito custava muito caro; o meio mais simples de conseguir textos era o do mestre ditá-los ao aluno. Era possível que houvesse alunos que escrevessem, sob ditado, os textos para fins comerciais. Até certo ponto, porém, o ditado teria sido uma questão comercial tanto da parte do estudante que escrevia e vendia o livro, como da parte do professor que, por esse meio, se assegurava de uma grande assistência, que não só servia para seus cursos na universidade, como também seria útil em sua carreira futura.(...) Além disso, a universidade exigia que os estudantes se apresentassem em seus cursos munidos dos livros que tinham feito ou então que houvesse pelo menos um livro que fosse compartilhado entre cada três estudantes. (...) Finalmente, ao candidatar-se para um diploma, o candidato tinha que apresentar os livros que lhe pertenciam. Nas carreiras liberais, era o corpo docente da profissão em apreço que examinava os candidatos para um cargo a fim de ver até que ponto ele estava munido de livros (<sup>25</sup>).

---

<sup>25</sup> Essas considerações nos lembram o caso do copista de Chaucer, parecendo lhe caber alguma razão em preferir na leitura à palavra "worthy" (digno) a palavra "worldly" (mundano) nesse discutido texto: (\*)

Um escrivão havia também em Oxford  
Que fazia muito estudara lógica. Seu cavalo era magérrimo,  
E êle mesmo não era lá muito gordo, posso afirmar,  
Mas parecia sadio e sóbrio;  
A indumentária estava muito surrada,  
Pois um emprego não tinha conseguido,  
Nem era tão mundano (worldly) para ter emprego;  
Para êle era mais importante à cabeceira  
Ter vinte livros encadernados de couro preto ou vermelho

A separação das palavras e da música do texto pela tecnologia da palavra impressa foi tão decisiva quanto a separação já efetuada pela mesma tecnologia da leitura visual e da leitura oral. Além disso, até o advento da palavra impressa, o leitor ou consumidor estava literalmente envolvido como produtor. Hajnal nos explica (pág. 68) como:

O método de "la dictée" (*dictamen*, ditado) nas escolas medievais indubitavelmente visava produzir um texto escrito e definitivo, suscetível de ser imediatamente usado, conveniente para ser lido por toda gente e apropriado para venda comercial ao surgir uma oportunidade. A pessoa que ditava dizia as palavras não uma ou duas vezes, porém, várias vezes. Mesmo depois de interditados os ditados nos cursos, permitiu-se aos professores ditarem certas teses particularmente importantes que deviam ser guardadas. (...)

Completamente distinto do modo preciso e meticuloso de ditado nos cursos de humanidades, denominado *modus pronuntiantium*, havia: "uma forma especial de ditado que sucedera ao *modus pronuntiatium*, era este outro método o de dar o curso, falando de maneira mais rápida, método destinado para uso dos *reportateurs*, estudantes adiantados, os quais podiam ensinar os outros baseados nas notas que haviam tomado".

Mas o modo vagaroso e preciso do *dictamen* ou ditado não visava tão-só produzir edições particulares de possível e fácil uso:

(...) ao oferecerem o curso desta maneira, tinha-se em consideração o preparo sumário dos estudantes.(...) É claro que os estudantes seguiam esses cursos não só para conseguirem textos, como também porque eram obrigados a aprendê-los no processo de escrevê-los correta e legivelmente. (...)

A expressão *modus pronuntiantium* não era usada nos estatutos simplesmente para designar que o procedimento do curso seria o de falar em voz alta e articular devidamente as palavras. O ensino de *pronuntiatio* era uma das tarefas fundamentais da *grammatica* latina: e os manuais de gramática dedicavam meticulosa atenção à questão. Era método aceito e estabelecido, cujo objetivo era inculcar boa pronúncia do latim falado, ensinar cuidadosamente a distinguir as letras, separar e modular palavras e frases. Os manuais de gramática tinham o cuidado de dizer que toda essa aprendizagem servia os propósitos de ensinar a escrever. Considerava-se essencial boa pronúncia. Era realmente essencial nesse tempo e o pré-requisito para o ensino da escrita. O ato de escrever silenciosamente sem intervenção da leitura do texto em voz alta não era ainda possível nesse período. O principiante não via ainda em redor de si o mundo semeado de palavras escritas e textos impressos. Necessitava ter pronúncia clara e disciplinada do texto se desejava aprender a escrever sem erros (pág. 69).

Hajnal observa certas vantagens marginais decorrentes da necessidade de ler e escrever, em voz alta (págs. 75-76):

Escrever sob ditado não constituía exercício de copiar tão simples quanto podia parecer à

---

Do que roupas ricas ou adornos berrantes.

(\*) Respectivamente "worthy" e "worldly", no texto. (N. do Trad.)

primeira vista. O fato é curioso, mas foi precisamente devido a esse sistema que os estudos puderam constantemente ser renovados e que pôde nascer toda uma nova literatura no seio daquelas faculdades. Com efeito, cada professor se esforçava por dar à matéria ensinada forma nova que se coadunasse com seus próprios postulados e suas respectivas concepções; e, na maioria das vezes, ditava aos estudantes os resultados dessas análises pessoais. Dessa maneira é que o movimento universitário pôde, desde seu início, nos parecer agora como verdadeiramente moderno.



## Tomás de Aquino explica porque Sócrates, Cristo e Pitágoras evitaram confiar à escrita seus ensinamentos



Hajnal observa depois (pág. 76) alguns aspectos dessa atividade de fazerem o professor e os alunos seu próprio livro, pelo qual pudemos penetrar no segredo das características do desenvolvimento da cultura manuscrita. Esta não só requeria como estimulava a atenção minuciosa em relação ao texto, a meditação em profundidade e considerável memorização:

Os manuais velhos e tradicionais, em sua maioria oriundos de tempos antigos, achavam-se sempre à mão para os professores; eles, porém, não viam muita vantagem em recopiá-los *ad infinitum*. Para aprender e ensinar dia a dia, indivíduo por indivíduo, adaptando o trabalho à preparação de cada um, passaram a condensar e a simplificar a matéria ensinada a fim de facilitar o estudo e apresentá-la em forma condensada e precisa.

Em síntese, mostra-nos Hajnal como o ensino da escrita

era método de ensino com múltiplos objetivos: a aprendizagem da escrita, a prática em composição e, ao mesmo tempo, o treinamento da mente para a percepção de novos conceitos e raciocínios e os modos de expressá-los. Constituiu-se movimento firme e vital que adicionava o prazer da prática e utilização de escrita à aquisição dos próprios textos. Esta foi talvez a causa original de vir o ensino na Idade Média a caracterizar-se cada vez mais pela prática de escrever. Não é de estranhar que, a partir do século catorze, a prática de escrever tenha acabado por se constituir a essência mesma da vida universitária em Paris.

É à luz da apresentação que Hajnal nos faz da escrita medieval que podemos compreender melhor a opinião de Santo Tomás de Aquino sobre os motivos pelos quais Sócrates e Cristo, sendo mestres, não quiseram, entretanto, confiar seus ensinamentos à escrita. É na questão 42 da terceira parte do *Summa Theologica* (isto é, o livro de texto de teologia) que Aquino pergunta: "Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere?" Aquino rejeita a ideia do aluno como sendo uma página a ser escrita - uma *tabula rasa*. Diz ele:

Respondo dizendo que estava certo que Cristo não confiasse à escrita seus ensinamentos. Primeiro, por causa de sua própria dignidade; pois quanto mais excelente o mestre, tanto mais excelente sua maneira de ensinar deve ser. E, portanto, estava certo que Cristo, como o mais excelente dos mestres, adotasse a maneira de ensinar pela qual a sua doutrina ficasse impressa no coração de seus ouvintes. Por essa razão se diz em São Mateus VII, 29, que "Ele os ensinava como tendo, para fazê-lo, autoridade..." Por essa razão, mesmo entre os pagãos, Pitágoras e Sócrates, que eram mestres de alta excelência, nada quiseram



escrever.

Não tivesse a própria escrita medieval estado tão próxima do modo oral de ensinar e a ideia da forma escrita como simples tecnicidade, e não ensino, não teria sido sequer plausível.

Com a esplêndida introdução que Hajnal nos oferece ao ensino medieval da escrita como processo unificado, envolvendo a retórica e co-extensivo com a aprendizagem da gramática e da literatura, torna-se fácil ligar toda a matéria a ambas as fases de estudos, tanto a primeira quanto a final. Por exemplo, em *De oratore* (I, XVI) Cícero diz que o poeta é o rival do orador, a ele quase se igualando. Que a poesia ou *grammatica* é a *ancilla* da retórica, fêz-se lugar-comum em Quintiliano, em Agostinho e por toda a Idade Média e Renascença (<sup>26</sup>).

O conceito de Cícero de *doctus orator* e da eloquência como espécie de sabedoria, como conhecimento em ação, tornou-se a carta básica da educação medieval graças a Agostinho. Mas Agostinho, eminente professor de retórica, não entregou essa carta cicerônica à Idade Média como sendo programa do discurso para a oratória de púlpito. Conforme Marrou enuncia a questão em seu grande estudo (<sup>27</sup>), "la culture chrétienne, augustinienne, emprunte moins à la technique du rheteur qu'à celle du grammairien". Em síntese, a filosofia e a gramática antigas eram enciclopédicas, programas linguisticamente orientados que Agostinho adotou para a Doutrina Cristã. Não foi tanto para a pregação, quanto para a compreensão e exposição da *sacra pagina*, que veio Agostinho a preferir o mundo da *grammatica*. E do mesmo modo que Hajnal mostrou como a simples escrita e o ensino da gramática podiam constituir uma só coisa com a arte da *pronuntiatio* ou elocução eloquente (<sup>28</sup>), Marrou explica como pôde se tornar a antiga *grammatica* a base para o estudo da Bíblia na Idade Média. Veremos como, nos séculos dezesseis e dezessete, as técnicas de exegese do mundo antigo e do medieval floresceram como nunca antes haviam florescido. Tornaram-se a base para o programa científico baconiano, antes de serem completamente rejeitadas pela nova matemática e novas técnicas de quantificação.

Um breve olhar pelas mudanças operadas nos vários métodos de exegese medieval preparará o leitor para alguns dos efeitos posteriores da impressão tipográfica sobre as artes e ciências. *O Study of the Bible in the Middle Ages* (O estudo da Bíblia na

---

<sup>26</sup> Ver C. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic*, e D. L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. Ambos acham desconcertante essa fusão que Cícero faz da poesia e da retórica. Milton, no entanto, aceitou-a. Em seu opúsculo *Sobre a Educação*, adota o ponto de vista de Cícero. Depois da gramática, diz êle, dever-se-ia estudar a lógica tanto quanto fosse útil para "uma retórica elegante e florida". A estas se adicionaria subsequentemente a poesia, ou de fato um tanto antes, pois que é menos sutil e fina, porém mais simples, sensíveis e apaixonada. Estas últimas palavras de Milton foram muitas vezes citadas fora de seu contexto e sem qualquer consideração pelo preciso sentido técnico da linguagem de Milton.

<sup>27</sup> H. I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, pág. 530, nota.

<sup>28</sup> No século dezesseis, os atores elisabetanos eram, às vezes, citados como "os retóricos". Isso era natural num tempo em que se estudava, *pronuntiatio* conjuntamente com as outras partes da retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *memória*. Ver o belo estudo de B. L. Joseph, *Elizabethan Acting*, em que transcreve dos manuais de gramática e retórica do século dezesseis as inúmeras técnicas de elocução e ação dramáticas com o que toda criança da escola elisabetana estava familiarizada.

Idade Média), de Beryl Smalley, dá-nos admirável balanço da situação, que se adapta inteiramente ao nosso propósito. Para se conhecer o "ponto de partida" ou as novas dimensões que tomaram a experiência e organização visual logo depois da impressão tipográfica, é interessante notar quanto dessa ênfase visual foi antecipada em várias áreas sem quaisquer relações com a tecnologia de Gutenberg. O breve exame que acabamos de fazer dos modos pelos quais a antiga *grammatica* persistiu em relação oral com a escrita medieval e o estudo dos textos, ajuda-nos a ver quanto a cultura manuscrita não era feita para intensificar o sentido da vista a ponto de separá-lo dos outros sentidos.

Smalley observa (pág. XIV): "Os professores da Idade Média consideravam a Bíblia como o livro escolar por excelência. O pequeno amanuense aprendia suas letras num Saltério, e a Bíblia era empregada para ensinar-lhe as artes liberais. O estudo da Bíblia acha-se, por conseguinte, ligado desde o início à história das instituições".



## O aparecimento dos escolásticos ou *moderni* no século doze constituiu nítido rompimento com os *antigos* eruditos do saber tradicional cristão



Vimos como Marrou mostrou que, graças a Agostinho, o estudo da Bíblia veio incorporar o antigo *egkuklios paideia*, ou seja, o programa enciclopédico da *grammatica* ou *retorica*, tal como havia sido definido por Cícero. Assim, foi a exegese das Escrituras que assegurou a continuidade do humanismo clássico nas escolas monásticas, desde Agostinho até Erasmo. Mas o aparecimento das universidades no século XII constituiu rompimento radical com as tradições clássicas. O programa das novas universidades concentrava-se muito na *dialectica* ou método escolástico, que havia tido seu apogeu em Roma conforme lemos em *Roman Declamation* (A declamação em Roma) (pág. 43), de S. F. Bonner:

Sob a República, a oratória era essencial para o êxito na vida pública, e toda matéria era viva e agudamente debatida; mas sob o Império, ela perdera muito de seu valor político. Não era tanto porque as cortes tivessem perdido grande parte de sua força; havia ainda processos civis e criminais para atrair o advogado. Era sobretudo a incerteza do sucesso na vida pública, sucesso que muito naturalmente o bom orador podia esperar, ao tempo da República. Sob o principado, quase tudo dependia do patrocínio do Império e da Corte; e tornava-se necessário escolher cuidadosamente as palavras, quando se falava em público, para que a prática da eloquência voltasse a ser popular. Escrevendo sob o governo de Tibério (senão sob Calígula), Sêneca, o velho, podia recordar-se da era de Augusto, como tempo em que havia "tanta liberdade de expressão"; mas mesmo então aquela liberdade, que o autor dos *Diálogos* e o filósofo em *Longinus* consideravam tão essencial para a boa eloquência, estava desaparecendo da vida pública romana.

E assim a oratória refugiou-se na arena mais segura das escolas, onde um homem podia expressar seu republicanismo sem temer consequências, e onde os aplausos dos concidadãos podiam compensar a perda do prestígio político. O termo *scholastica* entrou em voga — uma "oração escolástica" em contraste com a verdadeira "oração pública", e os expoentes dessas orações de exibição passaram a ser conhecidos como "escolásticos" — *scholastici*.

A ruptura entre a oratória política e a escolástica ou o debate acadêmico verificou-se, pois, muito antes da Idade Média. Bonner cita as *Controversiae* de Sêneca, o Velho, e observa (pág. 2): "Parece, daí, que Sêneca reconheceu três fases principais de desenvolvimento: (I) a *thesis* pré-ciceroniana; (II) as declamações privadas que Cícero e seus contemporâneos chamavam as *causae*; (III) a declamação propriamente dita, conhecida como *controversia* e, subsequentemente, também como *scholastica*."

Esses exercícios escolásticos na antiga Roma consistiam do exame *sic et non* das

teses. E em *Tópicos* (I,9), Aristóteles descreve essas teses como sendo uma afirmação ou negação de algum princípio filosófico excepcional, apresentando-as como exemplos de "que tudo está num estado de fluxo" ou de "que toda existência é Una".

Além disso, "tese" significava que o tópico não só podia ser paradoxal, como ser considerado com abstração de quaisquer circunstâncias particulares e de "dada pessoa, lugar ou tempo". Bonner acrescenta (pág. 3):

É na *Rhetorica* de Cícero, no *Institutio Oratória* de Quintiliano, e em retóricos gregos e romanos posteriores, que se encontram exemplos específicos das teses. Elas representam os grandes problemas do mundo e seu sentido, da vida e conduta humanas, que os gregos debateram através dos séculos nas cidades da Ásia Menor e sob as árvores da Academia, nos Jardins de Epicuro e sob o Pórtico, nas vilas da Itália e diante das colunatas de Roma.

A razão por que recordamos aqui o caráter da forma escolástica é que, do século doze ao século dezesseis, essa espécie de atividade altamente oral distanciou-se da *grammatica*, que formava a base das atividades monásticas, e mais tarde humanísticas. Com efeito, a *grammatica* tinha em conta, no mais alto grau, as circunstâncias históricas e as pessoas, lugares e momentos particulares. Com o advento do livro impresso, a *grammatica* reencontrou novamente a posição dominante que gozara antes que o escolaticismo, os *moderni* e as novas universidades a tivessem posto de lado. O esclarecimento na antiga Roma era também atividade oral, e Bonner cita a carta de Cícero a Ático na qual Cícero menciona uma lista de teses que ele mesmo declamara em reunião privada:

Versam elas quase exclusivamente sobre a questão de tiranos e tirania — "Deve-se trabalhar para a queda do tirano, mesmo que isso possa prejudicar o Estado, ou meramente impedir a elevação ao poder daquele que o derrubou?"(...) "Deve-se partir em auxílio de seu país, quando sob domínio de um tirano, mediante palavras persuasivas e oportunas mais do que pela força das armas?" Há oito dessas teses que Cícero diz ter declamado em grego e latim, tanto a favor como contra, a fim de desviar seu espírito e esquecer as frustrações que o assaltam (...) <sup>(29)</sup>.

---

<sup>29</sup> *Roman Declamation*, pág. 10. Cícero diz algures: "A filosofia será a declaração de minha velhice". Seja como fôr, foi a declaração da Idade Média.



## O escolasticismo, como o senecanismo, estava diretamente ligado às tradições orais do saber aforismático



Quando se compreende que tais defesas de teses eram inteiramente orais, torna-se mais fácil perceber por que os estudantes dessas artes precisavam de ter a memória provida de grande repertório de aforismos e *sententiae*. Foi esse um fator para a predominância do estilo de Sêneca entre os últimos outros romanos da literatura latina e para a longa associação desse estilo com o "método científico", tanto na Idade Média como na Renascença. Para Francis Bacon, tanto quanto para Abelardo, estava em "escrever por aforismos", ao invés de por "métodos", a diferença entre análise aguda e incisiva e mero propósito de persuasão pública.

Em *The Advancement of Learning* (O progresso do saber), obra que tem, ela própria, a forma de uma oração pública, Bacon prefere, por motivos intelectuais, a técnica escolástica do aforismo ao método ciceroniano de formulação explícita de informação, sob a forma de prosa contínua. Ouçamos Bacon:

Uma outra diversidade de Método, de grande consequência, está na distinção entre a apresentação do saber por meio de aforismos e a apresentação por meio de exposição metódica, caso em que podemos verificar que se tornou hábito tomar uns poucos axiomas ou observações sobre um assunto qualquer e desenvolvê-los em uma montagem de arte solene e formal, enchendo-a com algumas reflexões e ilustrando-a com exemplos, tudo isto dispondo ou arranjando numa aparência de método.

O método aforismático, entretanto, tem muitas e excelentes virtudes que a forma metódica não chega a alcançar. Porque, primeiro, põe à prova o escritor, permitindo julgá-lo se superficial ou sério; pois os Aforismos, a menos que sejam ridículos, só podem ser feitos do cerne e coração das ciências; eliminando-se assim as reflexões ilustrativas a enumeração de exemplos e igualmente o discurso de encadeamento de causas e as descrições de práticas. Assim nada resta para completar os Aforismos senão forte quantidade de observações; nenhum homem, portanto, perderá e nem sequer tentará escrever aforismos salvo aquele de bom julgamento e solidamente informado. Ao contrário, com a aplicação dos métodos,

*Tantum series juncturaque pollet,  
Tantum de médio sumptis accedit honoris;*

algum homem poderá fazer grande exibição de arte mas pouco dizer de importante, se desmontada a exposição. Além disto, os métodos são mais aptos a conquistar assentimento ou crença, mas menos aptos a indicar conduta ou ação a seguir, porque fazem uma espécie de demonstração em círculo, uma parte iluminando a outra, com o que satisfazem ao entendimento; mas os casos particulares, sendo dispersos, a diversidade de

conselhos coaduna-se melhor com direções particulares e dispersas. E, finalmente, os Aforismos, apresentando o conhecimento em fragmentos, convidam os homens a continuar a investigar; ao passo que os Métodos, presumindo exposições completas e totais, prendem os homens, dando-lhes tamanha segurança, que é como se já tivessem chegado ao máximo (pág. 142).

Custa-nos compreender como Francis Bacon, alegando apoiar-se em Sêneca tenha ficado, sob muitos aspectos, um escolástico. Adiante veremos como seu próprio "método" científico provinha diretamente de *grammatica* medieval.

Bonner, observando que os escolásticos ou declamadores romanos usavam temas para efeito (tais como o drama de Sêneca, usado tanto nos tempos romanos como na Renascença), pondera: (*Roman Declamation*, pág. 65):

Mas, à parte essas características, a dicção deles é em muito igual à dos escritores seus contemporâneos, e é típica do primeiro latim clássico (o "latim de prata").

A composição ressentia-se sobretudo do abuso de sentenças curtas e soltas, que dão ao estilo um tom brusco e áspero, e da falta de períodos bem construídos e harmoniosos, o que leva, algumas vezes, à declamação sem ritmo e sem vigor. O estilo desses excertos seria o que os críticos gregos chamariam de aspecto de forma que, como antídoto aos períodos estruturais, seria das mais eficazes, mas repetidamente usada acabava por fatigar a mente com sua monótona e penetrante acuidade.

Mas as "sentenças curtas e soltas" e as infundáveis aliterações, tais como as que Agostinho usava nos seus populares "sermões rimados", são as normas necessárias tanto para a prosa oral como para a poesia. (Veja o *Euphues* (\*) elisabetano.) É fácil medir o grau de aceitação da cultura tipográfica em qualquer tempo ou país pelo seu efeito na eliminação da literatura do trocadilho, do chiste, da aliteração e do aforismo. Assim, os países latinos ainda hoje mantêm em respeitável nível as máximas, as *sententiae* e os aforismos. E o renascimento *symboliste* (\*\*) da cultura oral não só começou primeiro nos países latinos como se apoiou muito em "sentenças curtas e soltas" e aforismos. Sêneca e Quintiliano, como Lorca e Picasso, eram espanhóis, para quem os modos auditivos tinham grande autoridade. Bonner (pág. 71) admira-se da simpatia com que Quintiliano encara os recursos eufuísticos da eloquência latina a despeito de distinguir-se "pelo seu bom senso e pelo espírito liberal de sua educação".

Mesmo essas breves notas sobre o senecianismo e o escolasticismo na antiga Roma ajudarão a compreender como a tradição oral na literatura ocidental, transmitida pela voga seneciana, só gradativamente veio a apagar-se pelo efeito da página impressa nos fins do século dezoito. Vê-se que o paradoxo de ser o senecianismo requintada marca intelectual no escolasticismo medieval e, ao mesmo tempo, vulgar no drama popular elisabetano, explica-se à luz desse fator oral. Mas para Montaigne, tanto quanto para Burton, Bacon e Browne, não havia enigma. A antítese e a "amble" de Sêneca (conforme descrita por George Williamson em *Senecam Amble*) proporcionaram os

---

\* *Euphues*, estilo afetado e elegante do período elisabetano. (N. do Trad.)

\*\* Em francês no texto. (N. do Trad.)

autênticos meios de observação e experiência científica do processo mental. Quando somente a vista está empenhada na operação, os gestos e ressonâncias em diversos níveis da ação oral seneciana perdem toda significação.

Somente dois pontos faltam nesta parte de nosso mosaico de *A Galáxia de Gutenberg*. O primeiro é de todos os tempos; o segundo está bem no âmago da metamorfose, via palavra impressa, do século dezesseis. O primeiro, portanto, é a questão do provérbio, da máxima, do aforismo, como modo indispensável à sociedade oral. O capítulo XVIII, de *The Waning of the Middle Age* (Declínio da Idade Média), de J. Huizinga, dedica-se ao tema de como, numa sociedade oral, antiga ou moderna,

(...) cada evento, cada situação, legendários ou históricos, tendem a cristalizar-se, tornar-se parábolas, exemplos, ou provas suscetíveis de servir de ilustração permanente de uma verdade moral corrente. Do mesmo modo, cada afirmação pode tornar-se um ditado, uma máxima, um texto a citar. Para cada problema de conduta, as Escrituras, as lendas, a história e a literatura fornecem uma multidão de exemplos ou de casos que, juntos, formam uma espécie de clã moral, a que o problema em questão pertence (pág. 277).

Huizinga mostra claramente que mesmo a matéria escrita é atraída necessariamente ao molde dos provérbios e aforismos, dos exemplos ou casos, pela forma oral do discurso. É essa a razão por que: "Na Idade Média, toda gente gostava de apoiar qualquer argumento sério numa citação a fim de lhe dar fundamento". Julgava-se, entretanto, ser a "citação" a voz direta de um *autor*, tendo autoridade pela sua expressão oral. Veremos que, com o advento da tipografia esse sentimento de autoridade perde-se completamente na confusão trazida pela mistura da antiga organização oral do conhecimento com a nova organização visual.

O segundo ponto com respeito à inclinação oral pelas *Sentenças* e aforismos, como formas, ao mesmo tempo, sintéticas e autorizadas, é que tal preferência se altera rapidamente no século dezesseis. Walter Ong dedicou grande atenção a essa mudança, fundando-se para sua análise na obra de Peter Ramus e na voga que ela teve. Deixemos para considerar mais adiante o importante trabalho do Padre Ong; basta citarmos aqui tão-somente seu artigo sobre "O método ramista e o espírito comercial" <sup>(30)</sup>. Ong acentua a mudança na sensibilidade humana resultante do aparecimento da tipografia, mostrando como "o uso da tipografia afastou a palavra de sua original associação com o som e a tratou mais como *coisa* no espaço".

Essa nova abordagem visual não tinha como não relegar para o passado, para um segundo plano, o estilo do aforismo oral dos compêndios de sentenças, adágios e máximas que, entretanto, haviam constituído o arsenal da cultura medieval. Nas palavras de Ong (pág. 160), "(...) Ramus tende a considerar o conhecimento com que ele nos abastece pelas suas artes, ou trabalhos, mais como um artigo de consumo do que como sabedoria". O livro impresso tenderá naturalmente a tornar-se mais uma obra para consulta do que uma voz da sabedoria.

---

<sup>30</sup> Em *Studies in the Benaissance*, vol. VIII, 1961, págs. 155-172.



## Como a arquitetura gótica, a cultura do manuscrito se preocupava mais com a transparência (luz através) do que com a iluminação (luz sobre)



A escolástica, como diversificação do humanismo literário monástico, não tardaria em ver-se confrontada pela torrente de textos antigos que despejavam as prensas tipográficas. Quatro séculos de intensidade dialética pareciam ir aí terminar; mas, o espírito e as conquistas da ciência e da abstração escolásticas iriam perdurar, como demonstraram homens como Clagett — até a preamar da ciência moderna.

A descoberta pelos escolásticos de meios visuais de traduzir graficamente as relações não-visuais de força e movimento estava em completa e radical divergência com o positivismo textual do humanista. Contudo, tanto humanistas como escolásticos foram, e com justiça, distinguidos pelo louvor e honras da ciência. No espírito de Francis Bacon, essa confusão toda natural atinge as proporções de um verdadeiro conflito. Veremos adiante como esta confusão irá ajudar-nos a esclarecer numerosos problemas.

A exegese da Bíblia não escapava a tais divergências de métodos, os quais, como Beryl Smalley sublinha em *Study of the Bible in the Middle Ages* (Estudo da Bíblia na Idade Média), diziam respeito à letra e ao espírito, ao visual e ao não-visual. Ela cita Orígenes:

Publiquei três livros (sobre a Gênese) com as afirmações dos Santos Padres referentes à letra e ao espírito. (...) Porque o Verbo veio ao mundo através de Maria, revestido pela carne; e ver não era compreender; todos viram a carne; o conhecimento da divindade foi dado a uns poucos eleitos. (...) A letra aparece como a carne; mas o sentido espiritual que ela encerra se percebe como divindade. Isto é o que encontramos ao estudar o Levítico. (...) Abençoados os olhos que veem o espírito divino através do véu das letras (pág. 1).

Ao tema da letra e do espírito, dicotomia que nos vem da escrita, faz frequente alusão Nosso Senhor ao dizer: "Está escrito, mas eu vos digo". Os profetas geralmente viviam em guerra com os escribas em Israel. Esse tema penetra na própria estrutura do pensamento e sensibilidade medievais, estando na origem da prática da "glosa", para fazer desprender a luz de dentro do texto, na fonte igualmente da técnica da utilização da luz para efeitos de transparência (luz através) e não para iluminação (luz sobre), o que constitui o próprio modo de ser de toda a arquitetura gótica. Como Otto von Simson afirma em *The Gothic Cathedral* (A catedral gótica) (págs. 3-4):

Numa igreja romana, a luz é algo distinto e contrastante com o pesado, sombrio e táctil material das paredes. A parede gótica parece ser porosa; a luz filtra-se através dela permeando-a, fundindo-se com ela e transfigurando-a. (...) A luz, que a matéria



comumente esconde, aparece como princípio ativo; e a matéria não tem realidade estética senão na medida em que participa da qualidade luminosa da luz e por ela é definida. (...) Nesse aspecto decisivo, pois, pode-se descrever o gótico como uma arquitetura transparente diáfana.

Esses efeitos de pedra diáfana são obtidos por meio de vitrais coloridos, mas são tais efeitos extremamente importantes para indicar como abordava a Idade Média os sentidos humanos e, sobretudo, os sentidos da Escritura.

Note-se que Simson assinala a qualidade tátil da pedra. Uma cultura manuscrita e oral não teme a tactilidade, que é o próprio ponto crucial da interação dos sentidos. E por essa interação é que se formava o relacionamento sensório, que constituía a rede ou quadro de distribuição dos sentidos por onde se iria filtrar a luz. O plano "liberal" que se julgava poder conter todos os significados era essa interação entre os sentidos. "Descobrimos então que aquilo que chamaríamos agora exegese, que se baseia no estudo do texto e da história bíblicos tem seu sentido mais amplo, reduzia-se à *exposição literal*".

Em *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Smalley cita trecho de *Carolingian Art* (A arte carolíngia), de R. Hinks: "Era como se fôssemos convidados a concentrar os olhos não na superfície física do objeto, mas no infinito conforme é visto através da gelosia (...): o objeto (...) existe — por assim dizer — meramente para definir e destacar certa porção do espaço infinito e torná-la perceptível e utilizável". Smalley comenta depois (pág. 2): "Essa descrição de técnica de vazamento para deixar passar a luz, na arte gótica original do norte da França, é também uma descrição exata da exegese, como a compreendia Cláudio. (...) Somos convidados a olhar não para o texto, porém através dele".

Provavelmente qualquer pessoa medieval ficaria confusa com nossa ideia de olhar através de alguma coisa. Para ela a realidade é que olharia para nós através das coisas ou do texto, admitindo que, pela contemplação, estaríamos banhados, pela divina luz mais do que olhando para ela. Os pressupostos sensórios da cultura manuscrita, antiga e medieval, que diferiam completamente de todos que vieram a prevalecer depois do advento de Gutenberg, foram impostos pela antiga teoria dos sentidos e pelo *sensus communis* <sup>(31)</sup>. Erwin Panofsky, em *Gothic Architecture and Scholasticism* (Arquitetura gótica e escolasticismo), também acentua a inclinação medieval pela transparência, pela luz coada através, tal como a descobre nos textos escolásticos, para esclarecer o problema da arquitetura:

"A doutrina sagrada", diz Tomás de Aquino, "serve-se da razão humana não para provar a fé, mas para tornar claro (*manifestare*) tudo mais que se acha nela incluso." Isso significa que a razão humana jamais pode esperar encontrar a prova direta desses artigos de fé (...) mas pode esclarecer e iluminar esses artigos e realmente os esclarece ou elucida. (...)

---

<sup>31</sup> Edmund Joseph Ryan dá-nos uma história da idéia de *sensus communis* conforme era entendido nos mundos grego e árabe, em *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* (Papel do senso comum na psicologia de Santo Tomás de Aquino). É uma doutrina que deu à tactilidade um lugar-chave e que permeia o pensamento europeu até a época de Shakespeare.

*Manifestatio*, pois, elucidação ou esclarecimento é o que eu denominaria o primeiro princípio controlador do escolasticismo nos seus primeiros tempos e em sua idade de ouro (...) se a fé tinha de ser "manifestada" através de um sistema de pensamento completo e auto-suficiente dentro de seus próprios limites, mas ainda assim distinto do domínio da revelação, tornar-se-ia necessário "esclarecer" a perfeição, a independência ou auto-suficiência e os limites desse sistema de pensamento. E isso só se poderia fazer por meio de um modelo de apresentação literária capaz de elucidar o próprio processo do raciocínio para a imaginação do leitor, do mesmo modo que o raciocínio, ao que se supunha, elucidava para seu intelecto a própria natureza da fé (págs. 29-31).

Panofsky comenta a seguir (pág. 43) o "princípio de transparência" na arquitetura: "Foi, entretanto, na arquitetura que a prática de elucidação alcançou seus maiores triunfos. Assim como o escolasticismo superior era governado pelo princípio de *manifestatio*, assim também era a arquitetura do gótico superior denominada — conforme Suger já observou — pelo que se pode chamar *princípio de transparência*". Pânofsky dá-nos depois (pág. 38) a teoria medieval dos sentidos, conforme fora exposta por Aquino: "Os sentidos deleitam-se nas coisas devidamente proporcionadas *como algo afim com eles próprios; porque o sentido também é uma espécie de razão como é todo poder ou faculdade cognitiva*". Armado com esse princípio de que existe uma proporção ou racionalidade nos próprios sentidos, Panofsky pode movimentar-se livremente entre as relações ou correspondências que existem entre o escolasticismo e a arquitetura medieval. Mas esse princípio da racionalidade dos próprios sentidos, concebida como luz através, como transparência do Ser, encontra-se também onipresente no estudo dos sentidos da Escritura, na exegese bíblica. Mas todas essas questões tornaram-se muito confusas com a crescente demanda de luz *sobre* ao invés de luz *através*, na medida em que a tecnologia posterior impôs à faculdade de visão sua separação cada vez mais radical dos demais sentidos. O dilema que de tudo isto resultou está perfeitamente definido por Otto von Simson em *The Gothic Cathedral* (pág. 3): "Não que os interiores góticos fossem especialmente claros (...) de fato, os vitrais eram fontes tão inadequadas de luz, que uma geração subsequente e menos dotada de visão substituiu muitos deles por janelas de vidro fosco ou branco, que hoje em dia transmitem a mais decepcionante impressão".

Depois de Gutenberg, a intensidade nova que adquire a vista exige que a luz se projete *sobre* a superfície de todas as coisas. Também a ideia de espaço e tempo se modifica, passando-se a considerá-los como receptáculos a serem *enchidos* com objetos ou atividades. Entretanto, na idade do manuscrito, em que o visual estava em relação mais estreita com o áudio-táctil, o espaço não era um receptáculo visual. Quase não havia mobília num aposento medieval, conforme Siegfried Giedion explica em *Mechamization Takes Command* (A mecanização assume o comando) (pág. 301):

E, ainda assim, havia conforto na Idade Média, mas um conforto que obedecia a outras dimensões e que não se podia medir pela escala material. A satisfação e o prazer que eram conforto na Idade Média tinham sua fonte na configuração de espaço. Conforto é a atmosfera de que o homem se cerca e na qual vive. À semelhança do Reino de Deus medieval, é algo que escapa ao alcance das mãos. O conforto medieval é o conforto de espaço.

Um aposento medieval afigura-se completo mesmo quando não tem mobiliário. Nunca está nu. Seja a catedral, o refeitório ou a câmara comunal, é pelas suas proporções, seus materiais e sua forma que ele vive. Esse sentido de dignidade do espaço não terminou com a Idade Média. Durou até que o industrialismo do século dezenove obscureceu e toldou a nossa sensibilidade. Todavia, nenhuma idade posterior renunciou tão enfaticamente quanto a Idade Média ao conforto do corpo. O ascetismo monástico imperceptivelmetne modelou o período à sua própria imagem.



## A iluminura, a glosa e a escultura medievais eram por igual aspectos da arte da memória: arte central da cultura manuscrita



A demorada atenção que demos aos aspectos orais da cultura manuscrita, tanto na idade antiga, com na medieval, trouxe-nos uma vantagem: retira-nos a disposição de considerar os seus aspectos literários, que vão constituir os característicos da produção posterior da cultura tipográfica.

Além disso, ganhamos conhecimento do que esperar da tecnologia tipográfica na sua influência para o declínio das qualidades orais da cultura. E hoje em dia, na era da eletrônica, podemos pressentir como deve operar-se declínio semelhante nas qualidades especiais da cultura tipográfica, com o conseqüente renascimento de valores orais e auditivos na organização verbal. Porque esta, seja na página ou na fala, pode acentuar a tendência visual, tal como a que identificamos no falar abreviado e rápido de gente altamente letrada. Como, ao contrário, também pode a organização verbal, mesmo na página escrita, adquirir uma distorção oral, como na filosofia escolástica. Rashdall deixa transparecer, de modo completamente involuntário, sua inconsciente distorção literária quando escreve em *The University of Europe in the Middle Ages* (A universidade da Europa na Idade Média) (vol. n, pág. 37): "Os mistérios da lógica eram, com efeito, intrinsecamente, mais bem calculados para fascinar o intelecto do bárbaro meio civilizado do que os gostos elegantes da poesia e oratória clássicas". Mas, por outro lado, Rashdall está certo ao considerar bárbaro o homem oral. Porque, tecnicamente, o homem "civilizado" é, ainda quando grosseiro ou estúpido, homem de forte tendência visual em toda a sua cultura, tendência derivada de uma fonte apenas: o alfabeto fonético. O propósito deste livro é o de descobrir até onde chegou a tendência visual desta cultura fonética sob a influência, primeiro, do manuscrito e depois, da tipografia, ou "esta espécie de escrita mecânica", como foi inicialmente chamada. A filosofia escolástica era profundamente oral em seus métodos e estruturas, como também o era a exegese das escrituras da Bíblia, na Idade Média, fundados na *grammatica* (ou literatura) antiga, haviam preparado os materiais de base para as técnicas da dialética escolástica. Ambas, a *grammatica* e a *dialectica* ou filosofia escolástica, eram extremamente orais em sua orientação, se a compararmos com a nova tendência visual, estimulada e nutrida pela palavra impressa.

As catedrais medievais, conforme tema favorito do século dezenove, eram os "livros do povo". A declaração de Kurt Seligman relativamente a esse aspecto da catedral (*The History of Magic*, págs. 415-416) serve para salientar sua semelhança com a página de comentário medieval das escrituras:

Nessa qualidade, as cartas de jogar do jogo de "Tarot" (\*) não diferem das imagens de outras artes: as pinturas, esculturas e vitrais das catedrais, as quais também revestiam ideias em forma humana. O mundo destas, porém, é o do além, enquanto o do Tarot é o da terra. A série de cartas de trunfo descreve a relação que existe entre as forças e virtudes e o homem; as catedrais por outro lado, corporificam a relação que existe entre o homem e a divindade. Ambas as imagens, entretanto, destinam-se a impressionar o espírito. São mnemônicas. Contêm largo complexo de ideias que encheriam volumes se fossem registradas. Podem ser "lidas" tanto pelos analfabetos como pelos alfabetizados e destinam-se a ambos. A Idade Média preocupava-se com técnicas que capacitassem o homem a lembrar e comparar muitas dessas áreas de ideias. Foi nesse espírito que Raymond Lully escreveu *Ars Memória*, e que, por volta de 1470, foi publicada a coleção de planchas chamada *Ars Memorandi*. O autor empreendeu a difícil tarefa de concretizar os temas contidos nos Quatro Evangelhos. Para cada Evangelho, criou um símbolo, e estes símbolos — anjo, touro, leão e águia, emblemas dos quatro Evangelistas, eram representados por figuras sobre as quais se gravavam outros símbolos destinados a sugerir as histórias expostas em cada capítulo. A figura 231 mostra um anjo (Mateus) sobre o qual veem-se oito símbolos menores representando os oito primeiros capítulos do evangelho segundo S. Mateus. Visualizando cada plancha do *Ars Memorandi* com todos os seus símbolos, podia-se recordar as narrativas de todo o Evangelho.

Para nós, tal memória visual pareceria prodigiosa, mas seguramente não era rara naqueles tempos em que somente uns poucos sabiam ler e escrever e as imagens exerciam o papel das palavras escritas.

Seligman captou aí uma outra característica essencial da cultura oral, o exercício e treino da memória. Do mesmo modo que *pronuntiatio*, quinta divisão da retórica clássica, era cultivada, conforme Hajnal demonstrou, como recurso para a arte de escrever e fazer livros, também a *memória*, quarta divisão da antiga oratória, era disciplina necessária na idade dos manuscritos e servida pelas próprias artes da glosa e da iluminura marginal. Smalley, realmente, registra (pág. 53) que a glosa marginal, embora de origem desconhecida, servia, entre os que dela se utilizavam, "de notas para se fazerem as *lecturae* orais".

Numa tese inédita para o grau de Mestrado (<sup>32</sup>), John H. Harrington observa que, nos primeiros séculos da era cristã, "tanto o livro como a palavra escrita estavam identificados com a mensagem que transmitiam. Eram considerados como instrumentos de poderosa magia, especialmente contra o demônio e suas armadilhas". Harrington, em muitos trechos de sua tese, refere-se ao caráter oral da "leitura" e à necessidade de memorização, como nesta citação da Regra de Pacômio: "E se ele não estiver disposto a ler, seja forçado a fazê-lo, porquanto jamais deverá existir alguém num mosteiro que não saiba ler e decorar trechos das Sagradas Escrituras" (pág. 34). "Muitas vezes quando dois monges viajavam, um lia, ou recitava para o outro de memória, o Livro das Escrituras" (pág. 48).

---

\* Cartas de jogar em que além das quatro séries habituais, há uma outra de figuras (geralmente 22). (N. do Trad.)

<sup>32</sup> "A Palavra Escrita como Instrumento e Símbolo nos Seis Primeiros Séculos da Era Cristã", Universidade de Columbia, 1946, pág. 2.



## Para o homem oral a letra do texto contém todos os níveis de significação possíveis



Será útil agora anotar mais alguns pontos no *Study of the Bible in the Middle Ages*, de Smalley, os quais demonstram o firme desenvolvimento da nova tendência visual no estudo da Bíblia em fins da Idade Média.

Desde os seus começos, a escolástica procurou romper e se libertar das limitações do contexto literário: "Drogo, Lanfranc e Berengar empregam a dialética para penetrar nas profundidades do seu texto; procuram reconstruir o processo lógico operante na mente do autor. Servia assim a dialética para construir, partindo do texto, uma nova estrutura teológica" (pág. 72).

A busca de meios de se libertar do contexto literário foi uma das razões da atração que tiveram a grande coleção de sentenças de Pedro Lombardo, o *Sic et Non* de Abelardo, e as concordâncias dos Cânones Discordantes, que constituíram os grandes trabalhos literários da época: As "*quaestiones* não só eram retiradas do comentário original e publicadas separadamente; eram também transferidas para diferente espécie de trabalho. (...) De onde a dificuldade de distinguir entre exegese e ensinamento sistemático da doutrina" (pág. 75).

Os *Adagia* e *Similia* de Erasmo, tirados de toda sorte de obras, foram mais tarde utilizados em sermões, em ensaios, em peças de teatro e em sonetos no século dezesseis. A verdadeira pressão para adoção de esquemas e organização visuais veio sobretudo do crescente volume de questões a serem tratadas:

Esse desenvolvimento unilateral era inteiramente natural. Os inúmeros problemas postos pela redescoberta da lógica de Aristóteles e pelo estudo das leis canônicas e civis, as novas possibilidades de raciocínio, a necessidade urgente de hipóteses e debates, tudo isso produzia uma atmosfera de pressa e excitação desfavorável ao estudo erudito da Bíblia.

Os mestres das escolas das catedrais não tinham tempo nem a formação necessária para se especializarem num ramo tão acentuadamente técnico, como o estudo da Bíblia. Isso aplicava-se tanto aos filósofos e humanistas de Chartres, como aos teólogos de Paris e Laon. Mesmo Bec, a última das grandes escolas monásticas, não constituiu exceção. Lanfranc era teólogo e lógico; o gênio de seu discípulo, Santo Anselmo de Cantuária, tomou outra direção. Suas obras filosóficas ofuscaram suas obras bíblicas, as quais parece terem se perdido (pág. 77).

E foi nessa mesma pressão da quantidade que, afinal de contas, atuou em favor da tipografia. Mas é no conflito profundo que opôs, na Idade Média, a atitude oral à atitude visual diante da Bíblia, que vamos encontrar a raiz dos campos de atrito que

vieram marcar a nova cultura visual da Renascença. Hugo de São Vítor expõe claramente a questão:

Em primeiro lugar, aprende-se o sentido místico tão-somente pelo que diz a letra. Fico a pensar como pessoas têm coragem de se alardearem mestres de alegoria quando desconhecem o sentido primário da letra. "Lemos as Escrituras", dizem eles, "mas não lemos a letra. A letra não nos interessa. Ensinamos a alegoria." Como leem as Escrituras, se não leem a letra? Tire-se a letra, e o que resta? "*Lemos a letra*", declaram eles, "mas não de conformidade com ela. Lemos a alegoria e explicamos a letra não literalmente, porém alegoricamente (...); assim *leão*, no sentido histórico, significa um animal, ao passo que alegoricamente significa Cristo. A palavra *leão*, portanto significa Cristo" (pág. 93).

Para o homem oral, o literal é inclusivo, contém todos os significados e níveis possíveis. Assim era para Tomás de Aquino. Mas o homem visual do século dezesseis é forçado a separar um nível do outro, e uma função da outra, num processo, de exclusão e de especialização. O campo auditivo é simultâneo; o modo visual, sucessivo. Naturalmente, a própria noção de "níveis de exegese", seja literal, figurativa, topológica ou anagógica, é fortemente visual, uma espécie tosca de metáfora. Ainda assim: "Vivendo mais de um século antes de Santo Tomás, Hugo de São Vítor parece ter compreendido o princípio tomista de que a chave para a profecia e a metáfora é a intenção do escritor; o sentido literal abrange tudo o que o escritor sacro pretendeu dizer. Ele, no entanto, vez por outra se afasta de suas próprias normas" (pág. 101).

A ideia tomística da interação simultânea entre os sentidos é tão impossível de visualizar quanto a analogia proporcional: "Santo Tomás, aperfeiçoando as tentativas e esforços de seus predecessores, formulou uma teoria das relações entre os sentidos que coloca a ênfase na interpretação literal, agora definida como a soma total da significação do autor" (pág. 368).



## O simples aumento na quantidade do fluxo de informação favoreceu a organização visual do conhecimento e fêz surgir a perspectiva mesmo antes da tipografia



Assim como a interpretação literal, ou "letra" do texto passou a ser identificada com a elucidação, ou luz *sobre* o texto, em contraste com a iluminação por transparência, ou luz *através* do texto, também veio a dar-se importância equivalente ao

"ponto de vista" ou à posição *fixa* do leitor: "de onde estou colocado". Esse relevo ou acentuação visual era completamente impossível antes de haver a imprensa aumentado a intensidade visual da página escrita pela sua completa uniformidade e repetibilidade. Essas uniformidade e repetibilidade, completamente estranhas à cultura manuscrita e características da tipografia, eram a preliminar necessária às noções de espaço unificado ou pictórico e de "perspectiva". Pintores de *avant-garde*, como Mesaccio, na Itália, e os Van Eycks, no norte, começaram a fazer experiências com o espaço pictórico ou a perspectiva, em princípios do século quinze. E, em 1435, apenas uma década antes do advento da tipografia, o jovem Leone Battista Alberti escreveu um tratado sobre pintura e perspectiva que iria, na época, exercer a maior influência. Eis como Ivins em *Arte e Geometria* se refere à contribuição de Alberti:

Outra revelação no livro de Alberti, que marcou o aparecimento da nova atitude, muito diferente da que tinham os gregos, encontra-se em sua descrição do primeiro esquema geométrico conhecido para a representação de objetos num espaço unificado, ou, em outras palavras, no que hoje chamamos perspectiva. Este fato, de importância capital na história da reprodução pictórica, teve igual importância na história da geometria, pois nele se formulava, pela primeira vez, o método hoje comum de projeção central e de seção, cujo desenvolvimento subsequente constitui característica dominante da geometria sintética moderna. Era noção que os gregos desconheciam, e sua descoberta se fizera numa época tão ignorante de geometria que Alberti julgou necessário explicar as palavras "diâmetro" e "perpendicular" (<sup>33</sup>).

Para se compreender o salto para o visual que iria ocorrer com a tecnologia de Gutenberg é necessário saber que tal salto não teria sido possível na era manuscrita, pois tal cultura retém as funções audiotáteis da sensibilidade humana num grau incompatível com a abstração visual ou a translação de todos os sentidos para a linguagem de espaço unificado, contínuo e pictórico. Por este motivo é que Ivins está inteiramente justificado em afirmar em *Art and Geometry* (pág. 41):

---

<sup>33</sup> Ivins, *Art and Geometry*, pág. 82.



A perspectiva é algo completamente diferente de uma redução das proporções. Tecnicamente é a projeção central de um espaço tridimensional num plano. Não tecnicamente, é o meio de fazer um quadro numa superfície plana de madeira tal que os vários objetos nela representados pareçam ter os mesmos tamanhos, formas e posições, *relativamente um ao outro*, que os verdadeiros objetos localizados no espaço teriam, se fossem contemplados pelo observador de um único e determinado ponto de vista. Nada descobri que justificasse a crença de que os gregos tivessem qual quer ideia, quer na prática quer na teoria, em qualquer ocasião, da concepção contida nas palavras em itálico da frase precedente.

O estudo da Bíblia na Idade Média produzia modelos de expressão conflitantes, com os quais o historiador social e econômico está familiarizado. O conflito estava entre os que sentiam ser o texto sagrado um conjunto unificado no nível literal e os que eram de opinião que os níveis de significado deviam ser considerados um por vez, à maneira do especialista. Este conflito entre a tendência auditiva e a visual raramente atingiu alto grau de intensidade, não se tornando crítico senão quando a tecnologia mecânica e tipográfica veio a conferir à tendência visual grande preponderância. Anteriormente a essa ascendência, a relativa igualdade entre os sentidos da visão, audição e tato e o seu movimento em interação na cultura manuscrita haviam alimentado o gosto da transparência, ou da luz *através*, por dentro, fosse na linguagem, na arte ou na arquitetura. Eis como Panofsky em *Gothic Architecture and Scholasticism* (págs. 58-60) expressa sua opinião:

O homem imbuído do hábito escolástico consideraria o modo de apresentação da arquitetura da mesma maneira que considerava o da apresentação literária: do ponto de vista de *manifestatio*. Teria admitido como óbvio que o propósito primacial dos muitos elementos que compõem uma catedral era assegurar a estabilidade, assim como óbvio lhe parecia que o propósito primacial dos muitos elementos que constituem uma *Summa* era garantir a validade.

Não ficaria, entretanto, satisfeito se não lhe tivesse o conjunto de membros do edifício permitido reexperimentar os próprios processos de sua cogitação. Para ele, a panóplia de lanças, frisos, contrafortes, arabescos, pináculos e ornamentos era uma autoanálise e auto explicação da arquitetura, um pouco como o sistema tradicional de partes, de distinções, de questões e de artigos constituía uma autoanálise e uma auto explicação da razão. Onde o espírito humanístico exigia máximo de "harmonia" (expressão impecável no escrever, e na arquitetura, impecável proporção, a qual para Vassari tão penosamente faltava às estruturas góticas), a mentalidade escolástica exigia máximo de nitidez, de explicitação. Aceitava e insistia por uma clarificação gratuita da função através da forma, exatamente como aceitava e insistia por uma clarificação gratuita do pensamento através da linguagem.

O poeta medieval podia facilmente fazer o mesmo. O *dolce stil nuovo* de Dante e outros provinha, como explicou Dante, de uma introspecção e compreensão atentas dos próprios contornos e processos do pensamento apaixonado. É no Canto XXIV do *Purgatório* que o Autor da *Divina Comédia* escreve (\*):

---

\* Dante, *La Divine Comédie*, trad. de Arnaud de Mentor, Garnier, Paris.

*Escrevo quando o amor me inspira,  
e assim recolho o que ele dita ao meu coração*

A que seu amigo Forese responde:

*Irmão! explicou ele, vejo agora o obstáculo  
que reteve o notário, Guittone e eu próprio  
e nos afastou da excelência de estilo, que agora ouço.  
Vejo claramente agora que vossas penas escrevem  
escutando aquele que dita tão bem.*

A fidelidade artística e verbal aos próprios modos da experiência constitui o segredo do doce e novo estilo.

É tal cuidado de seguir o próprio processo da inteligência ao invés de adotar "um ponto de vista pessoal que empresta o ar de universalidade" a muito da meditação escolástica. O mesmo cuidado com as próprias modalidades do pensamento e do ser permite-nos sentir que "Dante é múltiplo e sofre como muitos homens"<sup>(34)</sup>.

Paolo Milano apresentando Dante ao público inglês escreve:

O ponto principal sobre Dante é este: o que ele diz é mais e nunca é menos que sua primeira resposta total ao objeto que percebe. (A arte para ele é a forma que toma a verdade quando é percebida em sua totalidade). (...) Dante jamais se entrega à fantasia; jamais adorna ou exagera. Como pensa e vê (seja com os olhos exteriores ou interiores), assim escreve. (...) Sua percepção sensória é tão segura e sua compreensão intelectual tão direta que não duvida jamais de estar no próprio centro da percepção. Este é provavelmente o segredo da célebre concisão de Dante <sup>(35)</sup>.

Em Dante, como em Aquino, a letra, a superfície é um todo profundo, e Milano acrescenta (p. XXXVII):

Vivemos numa era em que a divisão da mente, da matéria e da alma (para usarmos os termos de Dante) se fez tão completa que pressentimos a iminência de um retorno. (...) Vem-se operando há séculos a lenta dissociação dessas três qualidades, e estamos reduzidos a admirar, como se estivéssemos em alas separadas de um museu, a carne segundo Matisse, a mente segundo Picasso e o coração segundo Rouault.

Uma universalidade de experiência assim esculturalmente configurada como a de Dante é inteiramente incompatível com o espaço pictórico unitário que abriga a configuração de Gutenberg que se anuncia. As modalidades da escrita mecânica e da tecnologia dos tipos móveis não são, com efeito, propícias à sinestesia, ou "à escultura da rima".

---

<sup>34</sup> Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, pág. 177.

<sup>35</sup> *The Portable Dante*, pág. XXXIII.



## O conflito que opunha as estruturas escritas às estruturas orais se produziu igualmente na vida social da idade média



Na *História Econômica e Social da Europa Medieval*, de Henri Pirenne, encontramos inúmeras analogias estruturais dos modelos da cultura manuscrita que vimos considerando até agora. A vantagem em ver esse conflito de formas antes do aparecimento da tipografia está em que isto nos habilita a compreender a feição especial que Gutenberg veio a dar à luta:

É hoje perfeitamente claro, pelas comparações que temos, que a partir do fim do século oitavo a Europa Ocidental voltou a mergulhar num estado puramente agrícola. A terra era a única fonte de subsistência e de riqueza. Todas as classes da população, desde o imperador, o qual não tinha outras rendas senão as derivadas da propriedade de suas terras, até o servo mais humilde, viviam, direta ou indiretamente, dos produtos do solo, quer os cultivassem com seu labor, quer se limitassem a colhê-los e consumi-los. A riqueza móvel não mais exercia qualquer papel na vida econômica (pág. 7).

Pirenne explica como a estrutura do estado feudal, que cresceu depois do colapso de Roma, era a de inúmeros "centros sem margens". Em contraste, o padrão romano fora burocrático centralista, com muita interação entre o centro e as margens. O domínio feudal adapta-se à concepção medieval da Escritura, concepção segundo a qual o texto liberal, como um todo inclusivo, continha a riqueza total de seu sentido e significado. Os novos burgos e seus burgueses, entretanto, começavam a se aproximar da fase de especialização do saber e de "cada nível por sua vez". Do mesmo modo, conforme Pirenne observa, não havia ainda nacionalismo de qualquer espécie. Havia que esperar o século quinze para o seu aparecimento.

Foi somente no século quinze que começaram a revelar-se os primeiros sinais de protecionismo. Antes disso, não havia sinal do mais leve desejo de favorecer o comércio nacional, protegendo-o contra a concorrência estrangeira. A esse respeito, o internacionalismo, que caracterizou a civilização medieval até bem dentro do século treze, manifestou-se com especial clareza na conduta dos Estados. Eles nada tentaram no sentido de controlar o movimento do comércio, e seria em vão procurarmos traços de uma política econômica que merecesse esse nome (pág. 91).

Mais adiante iremos melhor compreender porque, exatamente, a tipografia iria estimular e promover o nacionalismo. Notemos primeiro como a alfabetização e o papiro tornaram possíveis as estruturas dos primeiros impérios, matéria que é o tema de Harold Innis em *Empire and Communications* (Império e comunicações) (pág. 7): "Os meios e recursos de comunicação que dão relevo à condição tempo na vida humana são os de

substância durável, tais como o pergaminho, a argila e a pedra. (...) Os meios que acentuam e ressaltam o espaço tendem a ser de material leve e menos durável, tais como o papiro e o papel".

Com a disponibilidade em grande quantidade de papel manufaturado, especialmente depois do século doze, tornou-se de novo possível a organização burocrática e centralizada de áreas distantes. Henri Pirenne escreve (pág. 211):

Um dos mais impressionantes fenômenos dos séculos quatorze e quinze é o rápido crescimento de grandes companhias comerciais, cada uma com suas filiais e correspondentes e agentes em diferentes partes do Continente. O exemplo das poderosas companhias italianas no século treze encontrará seus continuadores ao norte dos Alpes. Elas haviam ensinado ao homem a administração de capital, a contabilidade e várias formas de crédito e, conquanto continuassem a dominar o comércio do dinheiro, viram-se confrontadas por crescente número de rivais no comércio de mercadorias.

A vida urbana medieval se caracterizava pela justaposição nas cidades de duas populações. Havia primeiro os burgueses, ou membros das guildas ou corporações; para elas principalmente é que a cidade existia, cabendo-lhes a função de regular os preços das mercadorias, verificar a sua qualidade e estabelecer os critérios de cidadania:

O período em que as corporações de ofícios, ou guildas, dominaram o regime econômico das cidades, ou sobre ele exerceram sua influência foi também aquele em que o protecionismo urbano alcançou seu ponto culminante. Por mais divergentes que pudessem ser seus interesses profissionais, todos os agrupamentos de produção estavam unidos na determinação de levar aos mais extremos limites o monopólio de que desfrutava cada um, e de esmagar toda veleidade de iniciativa individual e toda possibilidade de concorrência. Deste modo, o consumidor estava completamente sacrificado ao produtor. O grande objetivo dos trabalhadores nas manufaturas de artigos para exportação era o de aumentar os salários; e o dos empenhados na indústria do abastecimento dos mercados locais, o de aumentar, ou pelo menos estabilizar, os preços. Não podendo estender suas vistas além dos muros de suas vilas, estavam todos convencidos de que a prosperidade podia ser mantida pelo simples expediente de fechar as portas à concorrência de fora. Tal particularismo tornou-se cada vez mais feroz; jamais se viu elevada a tais extremos a concepção que faz de cada profissão o domínio exclusivo de um corpo de privilegiados, como no caso desses artesanatos e ofícios medievais (págs. 207-208).

Mas lado a lado com esses grupos exclusivos e fechados, que viviam a vida de centros sem margem, encontrava-se crescente população de cidadãos de segunda classe, os quais se entregavam ao comércio internacional- Constituíam a avant-garde do que posteriormente se tornou a classe média dominante:

Mas a indústria urbana não era em toda parte a mesma. Em muitas cidades, e precisamente naquelas que eram as mais desenvolvidas, havia, lado a lado com os *aitiucos-entrepreneurs* que viviam do mercado local, grupo inteiramente diferente que trabalhava para a exportação. Em vez de produzirem somente para a limitada clientela da cidade e arredores, eram os fornecedores dos negociantes de atacado que se dedicavam ao comércio internacional. Desses negociantes recebiam a matéria-prima, para eles trabalhavam e a eles a entregavam na forma de artigo manufaturado (pág. 185).

Paradoxalmente, serão esses diversionistas internacionais da cidade medieval e da vida das corporações que irão formar o núcleo do nacionalismo do período da Renascença. São Chaucer's Host e a burguesa de Bath (\*), entre outros: são os "estranhos", os "de fora" em sua sociedade. Pertencem, por assim dizer, ao grupo internacional, que irá constituir a classe média na Renascença.

O termo *botes* (literalmente "hóspedes"), que aparece cada vez mais frequentemente a partir do começo do século doze, é característico do movimento que se ia então processando na sociedade rural. Como o nome indica, o *hôte* (hóspede) era o recém-vindo, o estranho. Era, em suma, uma espécie de colono, um imigrante em busca de novas terras para cultivar. Esses colonos eram indubitavelmente retirados quer da população errante, na qual, no mesmo período, os primeiros mercadores e artesãos das cidades estavam sendo recrutados, quer de entre os habitantes das grandes propriedades de cuja servidão eles assim se desembaraçavam (pág. 69).

---

\* Do conto de Chaucer. (N. do Trad.)



## O mundo medieval acabou num furor de conhecimento aplicado — novo conhecimento medieval aplicado à reconstituição da Antiguidade



*The Waning of the Middle Ages* (Declínio da Idade Média), à grande obra de J. Huizinga, é inteiramente consagrada à nobreza feudal, cuja posição privilegiada fora grandemente modificada pela ascensão das guildas ou corporações, e que iria ser inteiramente abatida, pela classe média, cujo surto iria coincidir com a tipografia. Em muitos sentidos, Huizinga vê-se desafiado pelo enigma do mundo medieval, tanto quanto Heinrich Wofflin o foi pelo da arte medieval. Ambos tiveram a mesma ideia de aplicar-lhe para decifrá-las as fórmulas da arte e da vida primitiva e infantil. Esse modo de abordar o problema é feliz até certo ponto, porquanto as linhas de delimitação tácteis da vida visual na infância não estão longe das da sensibilidade dos não-alfabetizados. Escreve Huizinga (pág. 9):

Para esse mundo meio milênio mais novo que o nosso, os contornos de todas as coisas pareciam mais claramente acentuados do que hoje. O contraste entre o sofrimento e a alegria, entre a adversidade e a felicidade, parecia mais marcante. Toda experiência tinha ainda no espírito do homem aquele sentido absoluto e direto, que têm o prazer e a dor na sensibilidade infantil. Cada evento, cada ação, revestiam-se ainda de formas expressivas e solenes que os elevavam à dignidade de verdadeiros ritos, pois não eram apenas os grandes fatos do nascimento, casamento e morte que, pela santidade do sacramento, se elevaram à categoria de mistérios; incidentes de menos importância, como uma viagem, uma tarefa, uma visita, eram igualmente seguidos de mil formalidades: bênçãos, cerimônias, fórmulas.

As calamidades e a indigência eram mais aflitivas que atualmente; era mais difícil proteger-se contra elas e encontrar consolo. Doença e saúde apresentavam contraste mais violento; o frio e a escuridão do inverno eram males mais reais. Honrarias e riquezas eram saboreadas com maior avidez e contrastavam mais vivamente com a miséria em redor. Nós, na atualidade, mal podemos compreender o entusiasmo com que se gozava antigamente um manto de pele, um bom fogo na lareira, uma boa cama, um copo de vinho.

Naquele tempo também todas as coisas da vida eram de uma publicidade orgulhosa ou cruel. Os leprosos faziam soar suas matracas e movimentavam-se em procissões, os mendigos exibiam suas deformidades e misérias nas igrejas. Cada ordem e condição, cada posição e profissão, se distinguiam por suas vestes ou trajés. Os grandes senhores nunca iam de um lugar para outro sem ostentosa exibição de armas e vassalagem, excitando temor e inveja. Execuções e outros atos públicos de justiça, falcoaria, casamentos e funerais, eram todos anunciados por gritos e procissões, canções e música.

Associando o desenvolvimento dos quinhentos anos da tecnologia de Gutenberg com a uniformidade, a quieta intimidade e o individualismo, Huizinga não tem dificuldade em apresentar-nos o mundo pré-Gutenberg em termos de diversidade, de apaixonada vida de grupos, e de rituais comunitários. É o que faz exatamente, à página 40: "Chegamos, aqui, a um ponto de observação, de onde podemos considerar a cultura profana da Idade Média em seu declínio; a vida da aristocracia decorada por formas idealizadas, dourada pelo romantismo cavalheiresco, um mundo disfarçado nas roupagens fantásticas da Távola Redonda".

Os magníficos cenários de Hollywood que Huizinga nos apresenta como quadros do crepúsculo medieval casam perfeitamente com a evocação do mundo antigo feita pelos artesãos da época dos Médicis. O que Huizinga talvez não tenha querido considerar foi o aparecimento da riqueza, a habilidade e organização da classe média que tornara possível a vida esplendorosa dos duques de Borgonha e dos Médicis. Diz ele sobre os grandes duques (pág. 41):

A corte era sobretudo o campo onde esse esteticismo florescia. Em parte alguma atingiu ele maior desenvolvimento que na corte dos duques de Borgonha, que era mais pomposa e mais bem arranjada que a dos reis de França. Sabe-se bem o quanto de importância os duques davam à magnificência de sua casa. Uma esplêndida corte podia, melhor que qualquer outra coisa, convencer os rivais da alta posição que os duques afirmavam ocupar entre os príncipes da Europa. "Depois dos feitos e proezas da guerra, que são títulos de glória", diz Chastellain, "a casa é a primeira coisa que atrai a atenção, sendo, portanto, muito necessário dirigi-la e arranjá-la bem." Proclamava-se que a corte de Borgonha era a mais rica e a mais bem dirigida de todas. Carlos, o Temerário, especialmente, tinha a paixão da magnificência.

Foi a competência e a riqueza da nova classe média que fizeram desse ideal cavalheiresco uma realidade visível. Seguramente temos nesse caso a fase inicial do "know-how" e do conhecimento prático *aplicado*, que, nos séculos porvindouros, iriam criar complexos mercados, sistemas de preços e impérios comerciais, inconcebíveis para a cultura oral e até mesmo para a cultura manuscrita.

A mesma ânsia de exprimir sob forma de esplendor visual as habilidades tácteis dos ofícios antigos é que deu nascimento à estética medieval no Norte, e, na Itália, ao movimento da renascença das artes, das letras e da arquitetura da Antiguidade. A sensibilidade que inspirou aos duques de Borgonha e Berry as suas *três riches heures* é a mesma que levou os príncipes mercadores italianos a restaurar a Roma antiga. Foi em ambos os casos, uma espécie de saber experimental aplicado à arqueologia. Esse mesmo saber aplicado, posto ao serviço da nova intensidade e controle visuais, inspirou Gutenberg e produziu dois séculos de vida medieval de tal amplitude e força que a própria Idade Média jamais os experimentara. Antes do advento da tipografia, com efeito, o número de livros antigos ou medievais era extremamente limitado. Os que existiam eram reservados a muito poucos. A situação era exatamente a que prevalecia no domínio da pintura até o recente desenvolvimento da reprodução em cores, como André Malraux explicou em seu *Museu Without Walls (Musée imaginaire)*.



## A Itália da Renascença tornou-se uma espécie de coleção de cenários da Antiguidade, à maneira de Hollywood, e o novo antiquarismo da Renascença abriu para os homens de qualquer classe um caminho para o poder



Wyndham Lewis, em *The Lion and the Fox* (O leão e a raposa) (pág. 86) dá-nos uma bela descrição do gosto pelo antigo na Itália da Renascença:

Príncipes e generais eram frequentemente antigos *condottieri*: o nascimento e a formação nunca foram tão pouco importantes, quanto nessa época que se veio a chamar a era dos bastardos e aventureiros. Muzio Sforza começou a vida como trabalhador do campo; Niccolò Piccinini, como açougueiro; Carmagnola, como vaqueiro ou pastor. Devemos admitir que teria sido "extraordinário ver esses homens — geralmente de baixa origem e destituídos de cultura — cercados em seus acampamentos por embaixadores, poetas e homens cultos, que liam para eles Tito Lívio e Cícero, e versos inéditos, comparando-os a Cipião e Aníbal, a César e Alexandre". Todos, entretanto, imitavam embora em muito pequena escala, um passado que estava sendo desenterrado, do mesmo modo que os estadistas ingleses tomavam por modelo, por ocasião da grande expansão da Inglaterra, os estadistas da antiguidade romana. Com os mais inteligentes dentre eles, como Cesare Borgia, esse hábito de espírito analógico e arqueológico assumiu proporções de verdadeira mania. Seu "Aut Caesar aut nihil" César, ou nada, é o mesmo tipo de literatura que encontramos concentrada na pequena figura maníaca de Julien Sorel, o pequeno Napoleão doméstico, de Stendhal. O próprio lema de Borgia lembra o título de um livro popular antes da guerra na Alemanha: *Poder Mundial ou Derrocada*.

Lewis tem razão em assimilar a pretenciosa e imatura inspiração de muito de tudo isso:

O republicano chamaria a si próprio de Brutus, o *littérateur* seria Cícero, e assim por diante. Procuramos ressuscitar os heróis da antiguidade, ou reproduzir em suas próprias vidas os acontecimentos relatados nos manuscritos antigos. Essa aplicação direta do passado à vida quotidiana da sociedade da Renascença na Itália (comparável à substituição de um livro de história, na escola, por um filme de cinema) foi a fonte do vigor e da influência italiana no restante da Europa. A Itália da Renascença era muito exatamente uma espécie de Los Angeles, onde cenas históricas eram reconstituídas, crimes dramáticos revividos, diante de edifícios antigos imitados e grosseiramente erigidos às pressas.

Villari nos mostra como se veio associar o saber e o crime político: "Aqueles eram dias em que todo italiano podia passar por diplomata de carreira: o mercador, o homem de letras, o capitão de aventuras, todos sabiam como se dirigir a reis e imperadores e com eles conversar, observando devidamente todas as formas convencionais. (...) As mensagens de



nossos embaixadores figuravam entre os principais documentos históricos e literários daqueles tempos. (...)

"Acontecia então que aventureiros, insensíveis a ameaças, orações ou piedade, estavam prontos a ceder aos versos de um homem letrado. Lorenzo de Medici foi a Nápoles e, pela força dos argumentos, persuadiu Ferrante d'Arragona a pôr término à guerra e a concluir uma aliança com ele. Afonso, o Magnânimo, fora feito prisioneiro por Filippo Maria Visconti, e todos o acreditavam morto; fora, ao invés, honrosamente posto em liberdade porque teve a habilidade de convencer aquele tenebroso e cruel tirano que lhe seria mais vantajoso conservar os aragoneses em Nápoles do que os seguidores de Anjou. (...) Numa revolução em Prato, organizada por Bernardo Nardi, este chefe (...) já havia amarrado a corda no pescoço do florentino Podestá, quando os belos argumentos deste último o convenceram de poupar-lhe a vida (...)." (págs. 86-87).

Este era também o mundo que Huizinga descreve em *The Waning of the Middle Ages*. Era o medievalismo enriquecido de pompa, opulência e destreza visuais, tornadas possíveis graças à nova riqueza e ao conhecimento aplicado da classe média. Ao passarmos para a Renascença é indispensável compreender que a nova *era de conhecimento aplicado* é a era da tradução não só de linguagens mas de séculos de acumuladas experiências audiotácteis em termos visuais. Verifica-se, por conseguinte, ser o que Huizinga e Villari acentuam como vivido e novo na utilização prática da anticomania e da história, algo que podia igualmente ser aplicado à matemática, à ciência e à economia.



## O rei como ídolo medieval



A crescente paixão por visualizar o conhecimento e discriminar e separar funções no período final da Idade Média foi objeto de extensa documentação num grande estudo de Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A study in Mediaeval Political Theology* (Os dois corpos do rei: Estudo sobre teologia política medieval) ilustra minuciosamente como os juristas estavam animados pela mesma paixão que levou os cientistas mais tarde, na Idade Média, a separar a cinemática e a dinâmica, conforme A. C. Crombie nos mostra em *Medieval and Early Modern Science* (A ciência na Idade Média e nos primeiros tempos modernos).

Na parte final de seu grande estudo, Kantorowicz resume boa parte de seu tema de maneira a deixar claro como as múltiplas ficções legais que tratam da separação dos dois corpos do rei, levaram a fantasias as mais curiosas, tais como as *danses macabres*. Estas, de fato, criaram uma espécie de mundo de desenho animado que dominou até as imagens de Shakespeare, e continuou a florescer no século dezoito, como nos documenta Gray, em sua *Elegy* (Elegia). Foram os ingleses no século quatorze que primeiro se utilizaram de efígies nos ritos dos funerais como expressões visíveis dos dois corpos do Rei Kantorowicz escreve (págs. 420-421):

Independentemente do modo por que desejamos explicar a introdução da efígie em 1327, é com os funerais de Eduardo I, ao que sabemos, que começa o costume de colocar em cima do caixão a "apresentação da realeza" ou um "personagem", figura ou imagem *ad similitudinem regis* que — feita de madeira ou de couro recheado de algodão e coberto de gesso — era vestida com a indumentária da coroação ou, tempos depois, com o manto dos parlamentares. A efígie exigia as insígnias da soberania: sobre a cabeça da imagem (feita, ao que parece, a partir de Henrique VII pelo molde mortuário) havia a coroa, enquanto mãos artificiais seguravam o orbe e o cetro. A menos que as circunstâncias se opusessem, as efígies foram dali por diante usadas por ocasião dos funerais dos reis; encerrado no caixão de chumbo, que por sua vez ficava depositado num caixão de madeira, ali ficava o cadáver do rei, seu corpo natural, mortal e normalmente visível — embora agora invisível — enquanto seu corpo político normalmente invisível era nessa ocasião visivelmente exibido pela efígie com suas pomposas insígnias: uma *persona ficta* — a efígie — representando uma *persona ficta* — a *Dignitas*.

A distinção entre a Dignidade pessoal do governante e sua Dignidade corporativa ou de função, conceito elaborado por juristas italianos durante séculos, floresceu em França também. Kantorowicz cita (pág. 422) um advogado francês, Pierre Grégoire, em fins do século dezesseis, que escreveu (como se estivesse comentando o *Rei Lear*): "A Majestade de Deus aparece no Príncipe *exteriormente* para benefício dos súditos; mas internamente fica o que é humano". E o grande jurista inglês Colce observou que o rei

mortal era criação de Deus, ao passo que o rei imortal era criação do homem.

Verdadeiramente, a importância da efígie do rei nos ritos funerários do século dezesseis não tardou a igualar, e mesmo a ultrapassar a do próprio corpo morto. Observável já em 1498, por ocasião dos funerais de Carlos VIII, e plenamente desenvolvida em 1547, nos rituais realizados para Francisco I, a ostentação da efígie estava ligada às novas concepções políticas, que se sucederam naquela época, indicando, por exemplo, que a Dignidade real jamais morria e que na imagem do rei morto a sua soberania continuava até o dia em que era enterrado. Sob o impacto dessas ideias — fortalecidas pela influência derivada dos *tableaux vivants* dos mistérios medievais, dos *trionfi* italianos, e do estudo bem como a aplicação de textos clássicos — o cerimonial ligado à efígie passou a refletir novos sentidos que afetaram fundamentalmente o próprio clima dos funerais: adquiriram o ar de algo triunfal, que não possuíam anteriormente (pág. 423).

Nessa e em muitas outras passagens, Kantorowicz ajuda-nos a compreender como essas manifestações visuais intensificaram pouco a pouco e firmemente a separação analítica das funções. O longo trecho que se segue (extraído das páginas 436 e 437 de *The King's Two Bodies* reforça os temas de Huizinga, e, além disto, o caso do *Rei Lear*, de Shakespeare, o qual tem grande relevância para o exame da motivação Gutenbergiana da Renascença:

Nossa rápida digressão sobre o cerimonial funerário, as efígies e os túmulos monumentais, embora sem relação direta com os ritos observados, quanto aos reis ingleses, permitiu-nos, contudo apresentar sob novo aspecto o problema dos "dois Corpos": o do seu fundo humano. Jamais, talvez, salvo nos séculos finais do "período gótico", estivera o espírito ocidental tão agudamente consciente da discrepância entre a transitoriedade da carne e o esplendor imortal de uma Dignidade que se admitia aquela carne representar. Compreende-se como puderam as "distinções" jurídicas, embora se desenvolvessem em completa independência e num compartimento de pensamento totalmente diferente, vir afinal a se harmonizarem com alguns sentimentos então muito gerais. É que as ficções da imaginação jurídica se ajustavam às intuições e sentimentos que, na era das *Dances macabres*, em que todas as Dignidades dançavam com a Morte, deviam ter estado particularmente à vista. Os juristas, poder-se-ia dizer, descobriram a imortalidade da Dignidade; mas com essa descoberta tornaram a natureza efêmera do titular mortal ainda mais tangível. Não devemos esquecer que a estranha justaposição de um cadáver que apodrece e de uma Dignidade imortal ostentada nos túmulos monumentais que o contraste brutal entre o lúgubre cortejo fúnebre que rodeava o cadáver e o triunfal carro alegórico que transportava o boneco-efígie, revestido das vestes reais foram, afinal de contas, cerimônias criadas na mesma época; nascidas do mesmo mundo de pensamento e sentimento, desenvolvidas no mesmo clima intelectual, em que os princípios jurídicos concernentes aos "Dois Corpos do Rei" atingiram sua formulação final. Em ambos os casos, um corpo mortal, criado por Deus e, portanto, "sujeito a todas as enfermidades que vêm pela Natureza ou por Acidente", era colocado junto a outro corpo, fabricado pelo homem e, portanto, imortal, e absolutamente isento de Infância e Velhice e de outros Defeitos e Fraquezas".

Em suma, deliciava-se a época com os fortes contrastes entre a fictícia imortalidade e a verdadeira mortalidade do homem, contrastes que a Renascença, através de seu insaciável desejo de imortalizar o indivíduo por qualquer *tour de force* concebível, não só deixou de atenuar como antes veio a reforçar: era o lado oposto da orgulhosa reconquista de um

*ævum* terrestre. Ao mesmo tempo, entretanto, a imortalidade — essa marca decisiva da divindade, vulgarizada pelo artifício de inúmeras ficções — estava prestes a perder seu valor absoluto ou mesmo imaginário; a menos que se manifestasse através de novas encarnações mortais, praticamente deixava de ser imortalidade. O Rei não podia morrer, não tinha o direito de morrer, sob pena de se destruírem dezenas de ficções de imortalidade; e como afinal os reis morriam, podiam ter o consolo de saber que se pensava que, pelo menos "como Reis, eles jamais morriam". Os próprios juristas, que tanto haviam feito para construir os mitos de personalidades fictícias e imortais, davam-se conta da fraqueza de suas criaturas; e, conquanto elaborassem suas distinções cirúrgicas entre a Dignidade imortal e seu titular mortal e falassem sobre dois corpos diferentes, tinham que admitir que a Dignidade imortal assim personificada era incapaz de agir, de trabalhar, de querer ou decidir sem o auxílio dos débeis mortais que ostentavam a Dignidade e, ainda assim, voltariam ao pó.

Contudo, como a vida somente ganha clareza e luminosidade contrastada com a morte e esta contrastada com a vida, a vitalidade exacerbada do fim da Idade Média não parece destituída de certa sabedoria profunda. O que se fizera foi construir-se uma filosofia segundo a qual a imortalidade fictícia se tornava translúcida através do homem verdadeiramente mortal como sua encarnação temporária, enquanto o homem mortal se tornava transparente através daquela nova imortalidade fictícia que, de origem humana, como sempre foi a imortalidade, não era nem a da vida eterna em outro mundo, nem a da divindade, porém a de uma muito terrena instituição política.

Os juristas romanos haviam também concebido uma "objetivação" da *persona publica* do governante, e o imperador romano é, às vezes, chamado "a corporação de um só". Mas, nem precedentes gregos nem romanos podem explicar o conceito dos dois corpos do Rei. Foi o vigoroso conceito de São Paulo sobre a Igreja como *Corpus Christi*, diz Kantorowicz (págs. 505-506), que "finalmente dotou aquelas antigas *corporações* com o vigor filosófico-teológico que manifestamente faltava àqueles corpos antes de Constantino, o Grande, ter-se referido à Igreja como um *corpus*, deste modo, introduzindo aquela ideia filosófico-teológica na linguagem jurídica".

Como é o caso de toda evolução medieval, as suas últimas fases deixam transparecer preferência cada vez maior pelo visual. E é o que também se deu com os dois corpos do Rei, Em 1542, Henrique viu dirigir-se a seu conselho nestes termos: "Nossos juízes nos têm informado que em tempo algum nos colocamos tão alto em nossa condição de rei como no período do Parlamento, quando nós, como cabeça, e vós, como membros, estamos unidos e juntos formamos um só corpo político".

O conceito orgânico de unidade tribal e mística não era em si mesmo senão parcialmente visual. Foi a ênfase visual da Renascença que "serviu então para Henrique VIII incorporar a *Anglicana Ecclesia*, quer dizer, o genuíno *corpus mysticum* de seu império, ao *corpus politicum* da Inglaterra, do qual ele, como rei, era a cabeça". Quer isso dizer, Henrique trasladou o não-visível para o visível exatamente em conformidade com a ciência de sua época, que estava dando forma visual a forças não-visuais. E, do mesmo modo, o primeiro efeito da tipografia foi a transformação da palavra audível na palavra visual.

Numa passagem muito interessante (vol. n, págs. 103-104) de *Medieval and Early Modern Sciences*, A. C. Crombie comenta que:

Muitos estudiosos hoje concordam em que o humanismo do século quinze, que surgiu na Itália e espalhou-se depois para o norte, foi uma interrupção no desenvolvimento da ciência. O "renascimento das letras" desviou o interesse pelo estudo da matéria para o da forma e estilo literário e, voltando-se para a antiguidade clássica, os entusiastas afetaram ignorar o processo científico dos três séculos anteriores. A mesma presunção absurda que levou os humanistas a denegrir e deturpar seus predecessores imediatos por usarem construções latinas desconhecidas de Cícero, e a criar o espírito laudatório, encomiástico que, em diferentes graus, dominou o pensamento histórico até bem recentemente, também lhes permitiu usar e abusar dos escolásticos, sem sequer citá-los, ou reconhecê-los o devido. Esse hábito afetou quase todos os grandes homens de saber do século dezesesseis e dezessete, quer católicos, quer protestantes, e foram necessários os esforços de um Duhem ou de um Thorndike ou de um Maier para mostrar que suas afirmações em matéria de história não podem ser aceitas sem reservas.

Crombie concede que certas obras antigas de ciência se tornaram mais acessíveis com o advento da imprensa; mas não está ele simplesmente a desconhecer a dinâmica da ciência ao fim da Idade Média rumo à formulação visual? Pois, traduzir força e energia em gráficos e experimentos visuais foi, como continuou a ser até a descoberta das ondas eletrônicas, o núcleo e a essência da ciência moderna. Hoje, a visualização está em recesso e isso nos torna mais conscientes de sua particular estratégia durante a Renascença.



A invenção da tipografia confirmou e estendeu a nova tendência visual do conhecimento aplicado, dando origem ao primeiro bem de comércio uniformemente reproduzível, à primeira linha de montagem e à primeira produção em série



A invenção da tipografia, como tal, constitui exemplo da aplicação do conhecimento dos ofícios e artesanatos tradicionais a específico problema visual. Abbott Payson Usher dedica o capítulo X do seu livro, *Hystory of Mechanical Inventions* (História das invenções mecânicas) a "A invenção da tipografia", dizendo (pág. 238) que, mais que qualquer outra realização humana, ela "marca a linha divisória entre a tecnologia medieval e a moderna. (...) Vemos aí a mesma transferência operada no campo da imaginação que se evidencia claramente em toda a obra de Leonardo da Vinci": daí por diante a "imaginação" tenderá cada vez mais a representar o poder da visualização.

A mecanização da arte do escriba ou copista foi provavelmente a primeira redução de qualquer trabalho manual a termos mecânicos. Quer dizer, era a primeira representação do movimento como uma sucessão em série de instantâneos, ou de imagens estáticas. A tipografia tem muita semelhança com o cinema. Com efeito, a leitura da palavra impressa coloca o leitor no papel do projetor cinematográfico. O leitor faz desfilar a série de letras impressas à sua frente numa velocidade que lhe permite apreender os movimentos do pensamento da mente do autor. Quer dizer, o leitor da palavra impressa está, em relação ao autor, em posição completamente diferente do leitor de manuscritos. A palavra impressa gradativamente esvaziou de seu sentido a leitura em voz alta e acelerou o ato de ler até o ponto em que o leitor pôde sentir-se "nas mãos de" seu autor. Veremos que, do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, foi também o primeiro "bem" ou "artigo de comércio" a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico. Esse caráter não se encontra no manuscrito. Os chineses ao imprimir por meios de blocos de madeira, no século oitavo, ficaram sobremodo impressionados com o caráter repetitivo da operação impressora, considerando-a um processo "mágico" e a utilização como forma alternativa para a roda de orações.

Williams Ivins, mais que qualquer outro, fez meticulosa análise dos efeitos estéticos das coisas impressas e da tipografia sobre nossos hábitos humanos de percepção. Em *Print and Visual Communication* (págs. 55-56), escreve:

Escrever, ou imprimir, uma palavra consiste em obedecer-se a uma série de instruções

convencionais para se fazer, numa ordem linear específica, movimentos musculares que, perfeitamente executados, representam sucessão de sons. Estes sons, como as formas das letras, resultam de prescrições ou instruções arbitrárias que indicam, por convenção, certas classes de movimentos musculares definidos de modo geral, mas sem particular especificação. Assim, qualquer grupo de palavras impressas pode realmente ser pronunciado de modos extremamente variados, como, deixando de lado peculiaridades de caráter puramente pessoal, podemos citar os exemplos dos dialetos de Londres, da parte inferior do East Side, do North Shore e da Geórgia. O resultado é que cada som que ouvimos, quando prestamos atenção a qualquer pessoa que está falando, é simplesmente um exemplo representativo da grande classe de sons, que concordamos em aceitar como simbolicamente idênticos a despeito das diferenças que realmente existem entre eles.

Nessa passagem, Ivins não só observa o enraizamento de hábitos lineares e regulares, como — o que é ainda mais importante — assinala a homogeneização visual da experiência na cultura tipográfica e a rejeição do sentido auditivo e de outras complexidades sensoriais para segundo plano. A redução da experiência a um só sentido, o visual, como resultado da tipografia, leva-o a teorizar que "quanto mais rigorosamente limitarmos os dados, para raciocinar sobre o mundo, a dados que nos chegam através de um só e mesmo canal, tanto mais aptos ficaremos para estar certos em nosso raciocínio" (pág. 54). Contudo, esse tipo de redução, ou distorção, de toda experiência à escala de um só sentido é, como tendência, o efeito da tipografia nas artes e ciências, bem como na sensibilidade humana.

Assim, o hábito de uma posição ou "ponto de vista" fixo, tão natural ao leitor da palavra impressa, popularizou o perspectivismo, que era uma atitude de *avant-garde* do século quinze:

A perspectiva tornou-se rapidamente elemento essencial da técnica da representação da figura ou imagem informativa e, não demorou muito, a ser exigida em ilustrações que não visavam informar. Sua adoção teve muito a ver com a preocupação do europeu ocidental pela verossimilhança, que é provavelmente, o traço mais distintivo da pintura subsequente na Europa. O terceiro fato nesse movimento foi a enunciação de Nicolau de Cusa em 1440, das primeiras completas teorias sobre a relatividade do conhecimento e sobre a continuidade, através de transições e termos médios entre extremos. Esse foi o desafio fundamental às definições e ideias que haviam embaraçado o pensamento desde o tempo dos antigos gregos.

Representação pictórica exatamente repetível, gramática lógica da representação de relações especiais nas imagens pictóricas, e os conceitos de relatividade e continuidade: tudo isso parecia e parece ainda, à primeira vista, tão desrelacionado, que raramente se pensa nesses diferentes elementos, atingindo-os entre si. Foram eles, entretanto, que revolucionaram tanto as ciências descritivas como as matemáticas sobre as quais se apoia a ciência física; além disso são essenciais para muito da tecnologia moderna. Seus efeitos sobre a arte foram também acentadamente marcantes. Eram coisas absolutamente novas no mundo. Não havia para elas precedente algum nem nas práticas e usos clássicos nem no pensamento passado de qualquer espécie ou variedade (págs. 23-24),



## Um ponto de vista fixo torna-se possível com a palavra impressa e põe fim à imagem como organismo plástico



Ivins tem razão em sublinhar, como vimos acima, a interação de muitos fatores. Mas a tecnologia e os efeitos sociais da tipografia nos predispõem a abster-nos de notar, tanto em nossa vida interior como exterior, essa interação e, por assim dizer, a causalidade "formal". A palavra impressa existe em virtude da separação estática de funções e cria a mentalidade de resistência gradual e constante a toda concepção que não separe, departamentalize, ou especialize. É o que Gyorgy Kepes explica em *The Language of Vision* (pág. 200):

A imitação literária da natureza, partindo de um ponto de observação fixo, matou a imagem como organismo plástico. (...) A arte não-figurativa elucidou as leis estruturais da imagem plástica. Restabeleceu a imagem em seu papel primitivo como experiência dinâmica baseada nas propriedades dos sentidos e de sua organização plástica. Desprezou, porém, os significativos sinais das relações visuais.

Em outros termos, a ligação visual e explícita dos componentes numa composição, verbal ou não-verbal, somente começou, no final do século quinze, a fascinar e dominar a maioria dos espíritos. Kepes especifica que essa ligação visual e explícita era "literária" e, como tal, se fez o motivo imediato da dissociação da interação das várias propriedades de todos os sentidos, acrescentando (pág. 200):

Havia-se "purificado" a imagem. Nessa purificação, entretanto, esqueceu-se do fato de que as resultantes distorção e desintegração da imagem, como experiência plástica, não foram devidas a significativos sinais representados como tais, mas antes ao prevaecente conceito de representação que era estático e limitado e, conseqüentemente, em contradição com a natureza plástica e dinâmica da experiência visual. A estrutura do significado baseara-se na mesma concepção que gerara o ponto de vista fixo da representação do espaço, a perspectiva linear e a modelagem pelas linhas de sombra.

O caráter involuntário e subliminar desse "ponto de vista fixo" ou pessoal está condicionado ao isolamento do fator visual na experiência<sup>(36)</sup>.

É sobre esse "ponto de vista fixo" que se fundarão os triunfos e as destruições da era de Gutenberg. Como existe um mal-entendido generalizado acerca da forma plana, bidimensional e mosaica na arte e na experiência, o testemunho que Kepes fornece em

---

<sup>36</sup> Mas a tendência do visual para fazer-se "explícita" e separar-se dos outros sentidos foi notada até mesmo no desenvolvimento rlp escrita em letras góticas. E. A. Lowe relata: "A escrita em letras góticas é difícil de ler. (...) É como se a página escrita fosse para ver e não para ler" (em Handwriting, em *The Legacy of the Middle Ages*, pág. 223, de G. C. Crump e E. F. Jaob, coords.)



*The Language of Vision* torna-se muito necessário. De fato, o bidimensional é o oposto do inerte, conforme Georg von Bekesy descobriu no estudo da audição. A simultaneidade dinâmica é efeito do bidimensional, e a homogeneidade inerte, o efeito da tridimensionalidade. Kepes explica (pág. 96):

Os primeiros pintores medievais quase sempre repetiam a figura principal muitas vezes no mesmo quadro. O propósito era representar todas as relações possíveis que a afetavam, e reconheciam que isso somente podia ser conseguido por meio da descrição simultânea de várias ações. Essa conexão de sentidos, dentro do sentido global, mais que a lógica mecânica da óptica geométrica, constitui a tarefa essencial da representação.

Esse, portanto, é o grande paradoxo da era de Gutenberg; o seu aparente ativismo somente é cinemático no sentido estrito de cinematográfico. É uma série uniforme de instantâneos estáticos ou "pontos de vista fixos" em ligação homogênea. A homogeneização de homens e materiais passará a ser o grande programa da era de Gutenberg, a fonte de riqueza e poder desconhecidos de qualquer outro tempo ou tecnologia.



## Como a magia natural da câmara obscura antecipou Hollywood, transformando o espetáculo do mundo exterior em bem de consumo, ou pacote de bens



Uma das novidades e passatempos mais célebres da Renascença está diretamente ligada à crescente acentuação do visual na experiência: trata-se da *câmara obscura* e do deleite que havia em seu uso. Erik Barnouw faz excelente resumo dessa forma de entretenimento em *Mass Cowtunication* (págs. 13-14):

Nos dias em que a Bíblia de Johann Gutenberg, impressa por tipos móveis, provocava admiração na Alemanha, outra inovação vinha conquistando a Itália. Era uma espécie de jogo que, a princípio, não tinha nenhuma relação aparente com a difusão de informações ou ideias.

A invenção encontra-se descrita nas anotações inéditas de Leonardo da Vinci. Se você se sentar, num dia de sol, num aposento escuro com apenas um minúsculo orifício na parede de um dos lados, verá sobre a parede oposta ou em outras superfícies imagens do mundo exterior: uma árvore, um homem, uma carruagem que passa.

Giovanni Battista della Porta descreveu detalhadamente o princípio em que isso se baseava no livro *Mágica Natural*, publicado em 1558. Anos depois veio-se a saber que uma lente, no lugar do minúsculo orifício, aguçaria, tornaria mais precisa a imagem.

Um grupo de pessoas num aposento escuro, contemplando imagens numa parede — lançadas por um raio de luz que atravessava a escuridão — teria semelhado um grupo assistindo em casa a um filme cinematográfico. Havia apenas uma diferença: a imagem era de cabeça para baixo.

Logo depois colocou-se a lente num dos lados de uma caixa ao invés de na parede de um aposento. Por meio de espelhos a imagem podia ser projetada numa tela de vidro, na caixa, e vista do lado certo.

A caixa, ainda considerada como um pequeno aposento, chamava-se "câmera obscura" — "câmara escura". Podia-se dirigi-la para uma paisagem, uma rua, uma reunião no jardim. Um grupo de pessoas, contemplando admiradas, as imagens em movimento na caixa pode muito bem ser comparado a um grupo assistindo à televisão.

Mágicos começaram a usar esse dispositivo para fins de mistificação e prazer. Passou a ser um passatempo entre as pessoas abastadas de toda a Europa.

Na década de 1600, pintores em muitos países empregaram o dispositivo para solucionar problemas de perspectiva. Alguns artistas acharam mais fácil traçar a imagem bidimensional da *câmara obscura* do que trabalhar com base na realidade tridimensional.

O passo seguinte seria óbvio. Podia-se preservar a imagem, poupando assim ao artista mais trabalho? A ideia parece ter estado presente durante dois séculos, aguardando o desenvolvimento da química — e da procura.



## São Tomás More oferece plano para uma ponte sobre o turbulento rio da filosofia escolástica



Como estamos na zona fronteira entre o universo do manuscrito e o universo tipográfico, é indispensável que nos estendamos aqui na análise dos confrontos e contrastes dos respectivos traços dessas duas culturas. Para compreender e ver com clareza a era de Gutenberg, muito nos pode ajudar a observação da era do manuscrito. Uma passagem da popular *Utopia* (págs. 39-40), de Tomás More, servirá como ponto de partida:

"Isto é o que desejava dizer, afirmava ele, quando declarei que a filosofia não tinha acesso à corte dos reis. — Em verdade (disse eu), isto é certo da escola de filosofia que pensa que todas as coisas se disputam cada lugar. Mas existe outra filosofia mais civil que conhece, conforme se poderia dizer, seu próprio teatro e, portanto, se conduz e se comporta na peça que está representando, dentro do seu papel, obedecendo ao bom tom e nada falando que esteja fora da devida ordem e forma."

Escrevendo em 1516, More está cômico de que o diálogo escolástico medieval, oral e à maneira de conversação, não se adapta de modo algum aos novos problemas dos grandes Estados centralizadores. Nova espécie de processamento dos problemas, uma coisa de cada vez, "nada fora da devida ordem e forma", tem que suceder ao diálogo antigo, pois o método escolástico era mosaico de simultaneidades, lidando com muitos aspectos e níveis de significados em ondulante sincronismo. Esse método não mais serve na nova era linear. Livro recente, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Ramus: método e decadência do diálogo), do Padre Ong, é todo sobre esse assunto anteriormente obscuro, que ele esclarece brilhantemente. Suas pesquisas sobre a transformação do escolasticismo dessa fase final pelo "método" visual constituem grande contribuição para compreendermos a fase seguinte da configuração dos eventos na era de Gutenberg. More, no segundo livro da *Utopia* (pág. 82) também revela achar-se completamente consciente do processo de homogeneização por que passava o escolasticismo nessa fase final que era a de sua própria época. Sente-se feliz em registrar que os utópicos estão fora de moda: "Mas assim como em tudo eles são quase iguais aos nossos velhos e antigos escrivães, assim nossos novos Lógicos, com as suas sutis invenções, já de muito os passaram e os excederam. Com efeito, eles não criaram uma só de todas essas regras de restrições, de amplificações e de suposições, concebidas com tanto espírito nas pequenas Lógicas, que nossos filhos agora aprendem em todos os lugares".

Tanto *L'apparition du livre*, de Febvre e Martin, quanto o *The Fifteenth Century Book*, de Curt Buhler, são extensos estudos da transição da cultura manuscrita para a

cultura tipográfica. Juntamente com o *Ramus*, de Ong, poderemos com esses três grandes estudos chegar a uma compreensão inteiramente nova dos eventos que formam a galáxia de Gutenberg. Como seria de esperar, o livro impresso levou muito tempo sendo considerado apenas como algo escrito em tipos de imprensa, espécie de manuscrito mais acessível e portátil. É a mesma espécie de estado de transição, de custosa tomada de consciência que, em nosso próprio século, ficou registrado em palavras e expressões tais como "carruagem sem cavalo", comunicação "sem fio", ou "moving-pictures" (pinturas moventes). O "telégrafo", a "televisão", parece, produziram impacto mais direto que as formas mecânicas, tais como a tipografia e os "movies" (pinturas moventes). Teria sido, entretanto, tão difícil explicar a inovação de Gutenberg a um homem do século dezesseis como é agora explicar a completa diferença existente entre as imagens da televisão e as dos filmes. Atualmente gostamos de pensar que existe muita coisa em comum entre a imagem mosaica da televisão e o espaço pictórico da fotografia. De fato, nada têm em comum. Tampouco o tinham o livro impresso e o manuscrito. Contudo, tanto o produtor como o consumidor da página impressa a conceberam como continuação direta do manuscrito. Do mesmo modo, o jornal do século dezenove sofreu completa revolução com o advento do telégrafo. A página impressa mecânica cruzou-se com uma nova forma orgânica que mudou o plano de apresentação do jornal, como mudaria a política e a sociedade.

Hoje em dia, com a chegada da automação, extensão última da forma eletromagnética para a organização da produção, estamos procurando fazer frente a essa nova forma orgânica de produção, como se fosse mais uma modalidade de produção mecânica em massa. Em 1500, ninguém sabia como pôr no mercado ou distribuir o livro produzido em massa. Era negociado pelos mesmos processos antigos adotados para os manuscritos. E estes, à feição de qualquer outro produto artesanal, eram vendidos da maneira pela qual costumamos vender agora as obras raras dos "velhos mestres", isto é, o mercado dos manuscritos era principalmente um mercado de segunda mão.



## A cultura manuscrita não podia ter autores nem públicos tais como os que foram criados pela tipografia



Embora tenhamos visto com Hajnal muita coisa acerca da leitura de livros manuscritos, não consideramos as ideias e atitudes dos autores relativamente a livros e leitores. Como eram precisamente essas ideias que iriam sofrer grandes mudanças, é necessário especificá-las mesmo que sucintamente. Para isto, o trabalho de E. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (Textos medievais e sua primeira aparição como livros impressos), constitui texto indispensável. O estudo que ele fez dos hábitos e práticas dos Autores sob as condições da cultura manuscrita leva-o a concluir (pág. 116):

O que procurei demonstrar é que a Idade Média por várias razões e várias causas não dava ao conceito de "autoria" exatamente o mesmo sentido que lhe damos agora. Muito do prestígio e fascínio que nós, modernos, emprestamos ao termo, e que nos faz considerar o autor que conseguiu ter livro publicado como tendo avançado uma etapa na marcha para se tornar grande homem, deve ter sido desenvolvimento recente. A indiferença dos eruditos medievais pela exata identidade dos autores, em cujos livros estudavam, é incontestável. Os próprios escritores, por outro lado, nem sempre se davam ao trabalho de "pôr entre aspas" o que extraíam de outros livros ou de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho; hesitavam em assinar de maneira clara e inconfundível até mesmo o que evidentemente era trabalho deles próprios.

A invenção da tipografia eliminou muitas das causas técnicas do anonimato, ao mesmo tempo que o movimento da Renascença criou novas ideias sobre fama literária e propriedade intelectual.

Não é inteiramente evidente por si mesmo, hoje em dia, que a tipografia iria ser, ao mesmo tempo, o instrumento e a oportunidade para o individualismo e a auto expressão pessoal na sociedade. Que tivesse sido o meio para a promoção de hábitos de propriedade particular, de vida privada, e de muitas formas de "encerramento" talvez o fosse. Mais óbvio, entretanto, é o fato de ser a publicação impressa o meio direto para conduzir à fama e à perpetuação do nome. Pois, até o advento do filme moderno, não havia no mundo nenhum meio que se comparasse ao livro impresso, para a propagação da imagem de um homem privado. A cultura manuscrita não alimentou grandes ideias nesse setor. O livro impresso alimentou. A maior parte da megalomania na Renascença, desde Aretino até Tamburlaine, é produto imediato da tipografia, a qual forneceu os meios físicos para estender as dimensões do autor particular no espaço e no tempo. Para o estudioso da cultura manuscrita, entretanto, como diz Goldschmidt (pág. 88): "Uma coisa ressalta imediatamente: antes de 1500 ou mais ou menos por essa época, as

pessoas não davam importância à ideia de verificar a identidade exata do autor de um livro que estivessem lendo ou citando, como o fazemos agora. Raramente as encontramos debatendo tais pontos".

Por muito estranho que pareça, é a cultura orientada para o consumidor que se interessa por autores e títulos de autenticidade. A cultura manuscrita era orientada para o produtor, quase inteiramente uma cultura de "faça-o você mesmo", e naturalmente considerava mais a importância e a utilidade do material produzido do que as suas fontes ou origens.

A prática de multiplicar textos literários por meio da tipografia produziu tão profunda mudança em nossa atitude para com o livro e em nossa apreciação e valorização das diferentes atividades literárias, que se requer algum esforço de imaginação histórica para se compreender vividamente quais diferentes eram as condições sob as quais os livros eram produzidos, adquiridos, disseminados e procurados nos tempos medievais. Devo pedir ao leitor que seja um pouco paciente para acompanhar algumas das reflexões que vou fazer e que parecerão muito bem parecer óbvias e evidentes por si mesmas. Dificilmente, porém, pode-se negar que essas condições materiais, na maioria das vezes, escapam à observação nos debates sobre problemas literários da Idade Média tendendo nossa inércia mental a levar-nos a aplicar aos escritores de livros medievais critérios de valor e de conduta que se originaram, em nossos espíritos, sob as condições modernas inteiramente diferentes (pág. 89).

Não só era desconhecida a autoria particular no sentido corrente do livro publicado, como também não havia público leitor, no sentido em que o compreendemos. Esta é uma questão que geralmente tem sido confundida com ideias sobre a "extensão da alfabetização". Mas mesmo que a alfabetização fosse universal, um Autor, sob as condições da cultura manuscrita, ainda assim não teria público. Um cientista avançado hoje em dia não tem público. Tem alguns amigos e colegas com os quais conversa sobre seus trabalhos. O que precisamos ter em mente é que o livro manuscrito é de leitura vagarosa e de movimentação e circulação lentas. Goldschmidt pede-nos (pág. 90) que

procuremos imaginar um autor medieval trabalhando em seu gabinete de estudo. Depois de ter concebido o plano de compor o livro, começava antes de tudo a colher material e acumular anotações. Procurava livros sobre assuntos a ele relacionados, primeiro na biblioteca de seu próprio mosteiro. Se encontrava algo que podia usar, copiava os capítulos pertinentes à matéria ou livros inteiros em folhas de papel velino, que conservava em sua cela para deles se utilizar no devido tempo. Se, no decorrer de sua leitura, encontrava citação de livro que não existia em sua biblioteca, ansiava por descobrir onde podia encontrá-lo, coisa nada fácil naqueles tempos. Escrevia a amigos em outras abadias que, sabia-se, possuíam grandes bibliotecas, para indagar se sabiam de algum exemplar, quando tinham então que esperar muito tempo pelas respostas. Grande parte da correspondência existente dos eruditos medievais consiste desses pedidos relativos ao paradeiro de algum livro, de pedidos de cópias dos Livros que se dizia existirem na localidade da residência do destinatário da carta, de pedidos de empréstimo de livros a fim de serem copiados (...).

A autoria de um livro, antes do advento da tipografia, era, em grande grau, a construção de um mosaico:

Hoje em dia, quando um autor morre, podemos ver claramente que suas próprias obras impressas, em suas estantes são as que ele considerava como terminadas e que estavam na forma em que desejava transmiti-las para a posteridade; seus "papéis" escritos à mão, que jaziam nas gavetas, seriam evidentemente considerados de maneira diferente; sem dúvida não eram julgados por ele como finalmente retocados e terminados. Mas nos dias anteriores à tipografia, essa diferença não seria de modo algum tão aparente. Nem podia ser determinado tão facilmente por outros se um trecho qualquer escrito na letra do falecido autor era de sua própria lavra ou uma cópia feita por ele do trabalho de algum outro. Temos aí evidentemente a fonte de muita coisa relativa ao anonimato e à ambiguidade de autoria de tantos de nossos textos medievais (pág. 92).

Não só a reunião das partes do livro era muitas vezes trabalho coletivo de copistas, como também bibliotecários e usuários dos livros participavam desse mister da composição do volume, porquanto pequenos livros que continham apenas poucas páginas nunca podiam ser utilizados, exceto em obras de miscelânea. "Esses volumes que abrangiam muitas obras e que provavelmente constituíam a maioria dos livros na biblioteca eram organizados como unidades, não pelos autores, nem mesmo pelos copistas, porém pelos bibliotecários ou encadernadores (muitas vezes as mesmas pessoas)" (pág. 94).

Goldschmidt assinala depois (págs. 96-97) muitas outras circunstâncias da feitura do livro, antes do advento da tipografia e do seu uso, que tornavam a questão de autoria muito secundária:

Qualquer que fosse o método adotado, um volume que encerrasse vinte trabalhos diferentes de dez autores diferentes, teria forçosamente que ser relacionado sob um só nome, independentemente do que o bibliotecário decidisse fazer acerca dos outros nove nomes. E se o primeiro trecho no volume fosse de S. Agostinho, o volume figuraria sob o nome de S. Agostinho. Se se desejasse ver o volume ter-se-ia que solicitá-lo pelo nome de S. Agostinho, mesmo que fosse o quinto tratado no volume que se desejava consultar, que podia ser de Hugo de Santo Caro. Se se pedia a um amigo em outra abadia para copiar algo que se tinha notado numa visita anterior, ter-se-ia que escrever-lhe: "Queira copiar o tratado de fls. 50 a 70 em seu Augustinus". Isso não implicava necessariamente que o missivista ignorava que o autor daquele tratado não era Agostinho; julgasse-o ou não, teria que pedir o livro "ex-Agostinho". Em outra biblioteca, esse mesmo texto, digamos o *De duodecim abusivis*, seria o terceiro num volume encadernado que começava com algum trabalho de S. Cipriano. Ali, esse mesmo tratado seria "ex-Cipriano". Essa é apenas uma fonte prolífica das características de "autoria" que fazia com que um só e mesmo texto fosse citado por vários nomes.

Há outra circunstância, muito frequentemente esquecida, que aumenta bastante a confusão. Para o letrado medieval a pergunta: Quem escreveu este livro? não significava forçosamente nem primariamente: Quem compôs este livro? Podia significar que a pergunta visava saber a identidade do copista e não do autor. E essa muitas vezes era uma pergunta mais fácil para responder, pois em qualquer abadia a letra característica de um irmão que tivesse escrito muitos belos livros permaneceria tradicionalmente conhecida durante muitas gerações.





## O comércio de livros na Idade Média era comércio de segunda-mão semelhante ao que se faz atualmente com pinturas dos *mestres antigos*



A partir do século doze, surgiram as universidades, e o trabalho de classe, com os mestres ditando os livros que estavam explicando e os estudantes copiando-os criou novo campo de produção de livros. Tais livros, resultado do trabalho de curso, acabaram nas bibliotecas dos mosteiros, trazidos pelos estudantes ao retornarem, após terminados os estudos: "Certo número desses livros clássicos de texto, dentre os quais exemplares aprovados, conservados para cópia pelos *stationarii* ou procuradores das universidades, foram naturalmente dos primeiros a serem publicados, pois muitos deles continuaram a ser tão procurados no século quinze, quanto eram anteriormente. Esses textos universitários oficiais não apresentam nenhum problema quanto à origem ou à nomenclatura (...)" (pág. 102). Goldschmidt acrescenta: "Logo depois de 1300 pôde-se dispensar o papel velino que era muito caro, e o papel mais barato tornou a acumulação de muitos livros questão mais de diligência que de riqueza". Como, entretanto, o estudante ia às preleções de pena na mão e "era tarefa do lente ditar o que estava explicando a seus ouvintes", há grande acervo desses *reportata* que constitui complexíssimo problema para os editores (<sup>37</sup>).

Circunstâncias como estas que nos descreve Goldschmidt servem para ilustrar a extensão da revolução de Gutenberg pela qual se fez possível o uso de textos uniformes, suscetíveis de serem repetidamente multiplicados:

Não se pode duvidar que o ponto exato em que muitos escritores deixavam de ser "copistas" e se tornavam "autores" não era de modo nenhum claro. Qual seria o grau de transformação do conhecimento adquirido que poderia dar ao homem o direito de reivindicar a posição de "autor" de uma nova unidade na cadeia de conhecimentos transmitidos? Estaremos sendo vítimas de um anacronismo, se imaginamos que o estudioso medieval considerava o conteúdo dos livros que lia como expressão da personalidade e opinião de outro homem. Ele o considerava como parte daquele grande corpo total de conhecimentos, a *Scientia de omni acibili*, que havia sido outrora propriedade dos antigos sábios. O que quer que se lia num livro venerável não considerava como asserção de alguém, mas como pequena parcela de conhecimentos adquirida por alguém, havia muito tempo, de outrem ainda mais antigo (pág. 113).

Não só eram os usuários de manuscritos — escreve Goldschmidt — completamente indiferentes à cronologia da autoria e à "identidade do autor do livro

---

<sup>37</sup> No verbete "text-book" (livro de texto ou manual) o *Dic. Inglês de Oxford* diz-nos que tais arranjos editoriais continuaram até o século dezoito.

que estavam lendo ou ao período exato em que tal peça especial de informação fora escrita, como, igualmente, pouco esperava o autor que seus futuros leitores viessem a interessar-se por ele próprio" (pág. 114). Do mesmo modo, também nós não nos preocupamos com os autores da taboada de multiplicar nem com a vida pessoal dos que se dedicam às ciências naturais. E isto mesmo foi o que se deu quando os letrados passaram a "imitar" o estilo dos antigos escritores.

Talvez já tenhamos dito o suficiente sobre a natureza da cultura manuscrita para esclarecer as drásticas mudanças que a era de Gutenberg irá produzir na relação de autor para autor e de autor para leitor. Quando os "higher critics" (críticos das fontes) começaram a explicar a natureza da cultura manuscrita ao público que lia a Bíblia, em fins do século dezenove, pareceu a muitas pessoas cultas que a Bíblia estava liquidada. Mas, estas pessoas tinham tido, sobretudo, a vivência das ilusões que criara a Bíblia produzida pela tecnologia da palavra impressa. As Escrituras, antes de Gutenberg, não tinham nada do caráter uniforme e homogêneo que vieram a ter com a palavra impressa. A partir do século dezesseis, foi, acima de tudo, o conceito de homogeneidade — que a tipografia inspira e nutre em todos os aspectos da sensibilidade humana — que começou a invadir as artes, as ciências, a indústria e a política.

Antes, porém, que se infira que esse efeito da cultura tipográfica foi "um mal", preferimos lembrar que a homogeneidade é completamente incompatível com a cultura eletrônica. Vivemos agora no começo de uma época para a qual o sentido da cultura tipográfica vem se tornando tão alheio e distante quanto o sentido da cultura manuscrita o era para o século dezoito. "Somos os primitivos de uma nova cultura", disse o escultor Coccioni em 1911. Longe de desejar depreciar a cultura mecânica de Gutenberg, parece-me que precisamos agora trabalhar muito arduamente para preservar os valores que ela nos assegurou. A era eletrônica, conforme Teilhard de Chardin insistiu, não é mecânica, porém orgânica, e pouca simpatia sente pelos valores alcançados através da tipografia, "essa maneira mecânica de escrever" (*ars artificialiter scribendi*), conforme a princípio foi chamada.



## Até mais de dois séculos depois do advento da tipografia ninguém descobria como manter o mesmo tom ou atitude ao longo de uma composição em prosa



Uma vez engastadas no unificado espaço pictórico da cultura tipográfica, muitas coisas que eram de fato completas novidades começaram a generalizar-se como aplicáveis também ao autor e leitor anteriores à cultura tipográfica. A "erudição" consiste muito em desembaraçar-se dessas suposições irrelevantes. Assim, as edições da obra de Shakespeare, no século dezenove, se nos afiguram agora como monumentos a suposições irrelevantes e gratuitas. Seus editores não tinham ideia que a pontuação em 1623, como antes, destinava-se ao ouvido e não aos olhos.

Até ao tempo de Addison, conforme veremos, o autor não se sentia compelido a manter uma só e mesma atitude para com sua obra ou um mesmo tom coerente de comunicação com o leitor. Em suma, a prosa permaneceu mais oral que visual por vários séculos após o aparecimento da palavra impressa. Ao invés de homogeneidade havia heterogeneidade de tom e atitude, de sorte que o autor se sentia livre para mudá-los no meio da frase em qualquer momento, exatamente como se faz na poesia<sup>(38)</sup>. Foi desconcertante para os eruditos descobrir em anos recentes que o pronome pessoal da primeira pessoa no singular, em Chaucer, ou o seu "eu poético", como narrador, não era uma *persona* constante. O "eu" da narrativa medieval não nos servia tanto para fixar um ponto de vista, quanto apenas para indicar a sua presença nos efeitos. Do mesmo modo, os tempos do verbo e a sintaxe eram empregados pelos escritores medievais não como a ideia de sequência no tempo ou no espaço, porém para indicar o grau de importância e ênfase<sup>(39)</sup>.

E. T. Donaldson, escrevendo sobre "Chaucer, o Peregrino"<sup>(40)</sup>, diz a respeito de Chaucer, o Peregrino, Chaucer, o Poeta, e Chaucer, o Homem: "O fato de haver entidades separadas não exclui naturalmente a probabilidade — ou antes a certeza — de que elas trazem íntima semelhança entre si e que, na verdade, se unem frequentemente formando o mesmo corpo. Isso, porém, não nos isenta de mantê-las distantes uma da

---

<sup>38</sup> Ver "Efeitos da palavra impressa sobre a palavra escrita no século dezesseis", em *Explorations in Communication*, págs. 125 e seguintes.

<sup>39</sup> Helmut Hatzfeld, em *Literature Through Art*, ilustra o aspecto plástico e pictórico dessa questão. O artigo de Stephen Gilman sobre o "Tempo na poesia espanhola" (*Explorations*, n.º 4, 1955, págs. 72-81) revela "um sistema ou ordem oculta" no uso nos tempos verbais em *Le Cid*.

<sup>40</sup> Em *Chaucer Criticism*, pág. 2, de R. J. Schoeck e Jerome Tayloe, coords. Ver também B. H. Bronsou, "Chaucer and his Audience", em *Five Studies in Literature*.

outra, por mais difícil que sua íntima semelhança nos torne essa tarefa".

Na realidade não havia modelo disponível para o autor ou homem de letras na primeira era da tipografia, e Aretino, Erasmo e More foram, com Nashe, Shakespeare e, mais tarde, Swift, obrigados a adotar em graus diversos a única máscara disponível de profeta, a do palhaço medieval. A busca pelo "ponto de vista" de Erasmo ou Maquiavel dá-nos a impressão de que são ambos "inescrutáveis". O soneto de Arnold a Shakespeare constitui boa ilustração para qualquer pessoa que deseje ver até que ponto o homem literário é confundido e perturbado pelo não-literário.

Somente algum tempo depois que começou a impressão tipográfica, é que os autores ou leitores descobriram "pontos de vistas". Já vimos antes, como Milton foi o primeiro poeta a introduzir a perspectiva visual, e seu trabalho teve que aguardar até o século dezoito para ser aceito, pois o mundo da perspectiva visual é um mundo de espaço unificado e homogêneo, e tal mundo é estranho à ressoante diversidade das palavras faladas. A linguagem foi assim a última arte a se dobrar à lógica da tecnologia de Gutenberg e a primeira a se reerguer na era eletrônica.



## A acentuação visual do fim da Idade Média turvou e toldou a piedade litúrgica tanto quanto hoje a clareou e iluminou a tensão do campo eletrônico



Importante área para que recentemente se voltaram os eruditos e estudiosos foi a da história da liturgia cristã. Thomas Merton, num artigo sobre a "Liturgia e Personalismo Espiritual", em *Worship* (outubro de 1960, pág. 494), assinala:

A liturgia é, no sentido primitivo e clássico da palavra, atividade *política*. *Leitourgeia* era "obra pública", a contribuição feita à *polis* pelo cidadão livre. Como tal, distinguia-se da atividade econômica ou dos cuidados privados e mais materiais de ganhar a vida e administrar a atividade produtora da "casa".(...) A vida privada era propriamente o reino daqueles que não eram inteiramente "pessoas", como as mulheres, as crianças e os escravos, cujo aparecimento em público não tinha importância, porquanto não tinham a capacidade de participar da vida da cidade.

Louis Bouyer, em *Piedade litúrgica*, considera que a fase final da Idade Média foi período de decadência da liturgia, no curso do qual teve começo a transformação da prece e do culto comunitário e sua tradução para a linguagem visual inerente à tecnologia de, Gutenberg. Lemos à pág. 16:

As ideias de Dom Herwegen sobre esse ponto chocaram sobremodo a maioria de seus primeiros leitores. Mas cumprir admitir-se hoje que toda a tendência das pesquisas contemporâneas leva a confirmar suas conclusões e até a prová-las de maneira mais convincente do que, talvez, ele próprio pudesse esperar. Na maior obra erudita de nossos tempos sobre a história da missa romana, *Missarum Sollemnia*, de Jungmann, apresenta o autor esmagadora massa de evidência para mostrar que a história da missa romana durante a Idade Média é a história de como ela passou cada vez mais a ser mal compreendida pelo clero, bem como pelos fiéis, e de como começou a desintegrar-se por culpa dos próprios liturgistas. Proeminente característica desse processo, como demonstra o livro do padre Jungmann, foi o aparecimento nas *Expositiones Missae* medievais das concepções que já debatemos: desproporcionada ênfase na Presença real na Sagrada Eucaristia e noção muito sentimental dessa Presença, as quais vieram a desempenhar papel tão desastroso no culto do período romântico, bem como no período barroco.

Com respeito apenas ao que se prende à nossa nova tecnologia eletrônica, muitos se sentiriam em dificuldades para explicar o fato de tão profundo ressurgimento da liturgia em nossos tempos, a menos que tivessem plena consciência do caráter essencialmente oral do "campo" eletrônico. Hoje em dia há movimentos pela renovação litúrgica dentro do presbiterianismo, bem como em outras seitas. Os aspectos meramente individuais e visuais do culto não mais satisfazem. Mas nosso interesse aqui é compreender como já antes do advento da tipografia havia forte tendência visando à

organização visual do não-visual. Crescera no mundo católico tal espírito de segmentação e também de sentimentalismo, que, conforme escreve Bouyer (pág. 16), "veio-se admitir como óbvio que a missa visava a reproduzir, a Paixão por meio de representação mimética, cada ato da missa representando certo ato da própria Paixão: — por exemplo, passar o padre do lado da Epístola, no altar, para o lado do Evangelho seria a representação da caminhada de Jesus, de Pilatos a Herodes (...)"

É claro que se repetia na liturgia precisamente a mesma tendência para a reconstrução cinemática por meio da segmentação visual que vimos em Huizinga na sua história de *The Waning of the Middle Ages* (O declínio da Idade Média) e nos príncipes italianos, com os seus grandes cenários da antiguidade à maneira de Hollywood. Ora, segmentação- equivale a sentimentalismo. O isolamento do sentido da visão depressa levou ao isolamento de uma emoção à outra, o que é sentimentalismo. A "sofisticação" hoje em dia é versão negativa de sentimentalismo, na qual os sentimentos convencionalmente apropriados ficam simplesmente anestesiados. Mas a devida interação das emoções está relacionada à sinestesia, ou à interação dos sentidos. Huizinga, portanto, tem toda razão quando apresenta sua história do final da Idade Média como período de violência emocional e decadência, bem como de forte tensão visual. A separação dos sentidos seria sensualidade, assim como a separação das emoções é sentimentalismo. Em parte alguma Bouyer se refere à tipografia como um dos fatores afetando a sensibilidade na Renascença. Mas seu livro é todo ele companheiro útil para o estudante da revolução, provocada pela tipografia. Salienta, com lucidez, que nesse período "ansiava-se pelo sobre-humano ao invés do sobrenatural, como testemunham as pinturas de Michelangelo; e sentia-se prazer mais pelo enorme do que pelo grandioso, como demonstram as estátuas de São João de Latrão, com suas gesticulações históricas, e o túmulo de Alexandre VII, na catedral de São Pedro".

A forma impressa, como extensão imediata e tecnológica da criatura humana, produziu em seus primeiros tempos acesso sem precedentes de pujança e impetuosidade. Visualmente, a forma impressa possui mais "nitidez", ou, em termos técnicos de televisão, mais "definição" que o manuscrito. Em outras palavras, o impresso era meio de comunicação muito "quente" a surgir num mundo que, durante milênios, fora servido pelo meio "frio" da escrita. Assim, nossa própria "turbulenta década de vinte" foi a primeira a sentir o meio quente do filme e também o não menos quente do rádio. Foi a primeira grande era de consumo. Do mesmo modo, foi com a forma impressa que a Europa experimentou sua primeira fase de consumo, porque a palavra impressa não só é ela própria meio de consumo e artigo de comércio, como também ensinou aos homens como organizarem todas as outras atividades numa base linear sistemática. Mostrou-lhes como criar mercados e exércitos nacionais. O meio de comunicação quente da palavra impressa os capacitou pela primeira vez a *ver* suas línguas vernáculas e a visualizar o poder e a unidade da nação condicionados aos limites da língua vernácula: "Nós que falamos a língua que Shakespeare falava temos que ser livres ou morrer". O individualismo era inseparável desse nacionalismo nascido da homogeneidade da língua falada, fosse inglês ou francês. Debateremos este ponto mais adiante. Mas, a massa

visualmente homogênea compõe-se de indivíduos dotados de novo sentido subjetivo. Bouyer refere-se (pág. 17) à mudança na Idade Média da piedade objetiva para a piedade subjetiva: "Essa tendência acompanha a mudança de ênfase entre a união da igreja inteira com Deus, e união da alma individual com Ele".

Um liturgista católico, como Bouyer, completamente desinteressado de práticas segmentadoras, como a interpretação privada da Bíblia, vê, entretanto, a mesma tendência fragmentante na "insistência dos padres por celebrar cada um sua missa separada, quando ela seria necessária para o povo", pois isto "tendia tão-só a obscurecer e quebrar aquela unidade da Igreja, a qual não é detalhe de importância secundária na Eucaristia, mas seu próprio fim". Assim, quando a erudição católica abandonou, superando-a, a ideia de que a Idade Média "havia sido a era cristã *par excellence*, e (a ideia) que sua civilização e cultura foram o mais alto exemplo do ideal católico encarnado nas realidades terrenas, tornou-se fácil compreender como o período medieval, de fato, preparou o caminho para o abandono da liturgia pelo protestantismo e para a sua degradação e negligência final em muita coisa do catolicismo pós-tridentino" (pág. 15).

Examinando depois, em seu livro, como a piedade medieval constituiu-se a progressiva alienação do povo pelo interesse em grandes efeitos visuais, Bouyer' (pág. 249) experimenta grande simpatia pelos reformadores protestantes que perderam real oportunidade para verdadeira reforma, inclusiva e global, deixando-se levar pela segmentação exclusiva:

Isto é verdade, não apenas porque os reformadores reagiram contra as extremadas transformações da piedade tradicional alcançadas por meio densas novidades, mas também pela razão de que, tivesse sido o protestantismo uma reação global e completa, de fato e também de preceito, teria ele então oportunidade de se transformar numa verdadeira reforma e não no que se transformou. Mas, o protestantismo é muito mais verdadeiramente o produto da piedade medieval, pois que foi o fruto do que estava em semente nessa piedade: visão naturalista da religião, ignorância sistemática do Mistério, espécie sentimental de "experiência" religiosa, em vez do sóbrio misticismo, completamente fundado na fé, da grande tradição cristã.

Não é objetivo deste livro ir além da explicação da configuração ou galáxia de eventos e ações associados com a tecnologia de Gutenberg. E ao invés de falar sobre "o aparecimento do protestantismo" como resultado da tipografia com sua inovação do texto visual — o mesmo para todos — em lugar da palavra oral, é mais útil notar como a liturgia da própria Igreja Católica ainda carrega consigo profundas marcas dos efeitos da tecnologia visual e do rompimento da unidade dos sentidos. "A imagem do mundo elisabetano" iria tornar-se muito mais visualmente hierárquica que tudo que o mundo medieval jamais tivesse sido, não fosse senão porque a hierarquia passara a ser meramente visual. Bouyer assinala (pág. 155) a impropriedade de visualizar a "hierarquia": A hierarquia é uma hierarquia de ministérios (serviços); segundo a palavra de Cristo, aquele que é o mais alto sacerdote entre seus irmãos deveria ser o homem que, como o próprio Cristo, se destaca mais perfeitamente que qualquer outro, como o Servo de Deus". E como a tendência dos católicos no passado fora separar e isolar os

sacramentos e visualizar as funções, o presente renascimento litúrgico busca a unidade inclusiva ao invés de exclusiva (pág. 253):

Isto significa que a primeira condição, e condição fundamental, para qualquer renascimento litúrgico, que seja verdadeiramente renascimento de piedade, deve ser o conhecimento pessoal da Bíblia inteira e a meditação sobre ela, ambos a serem conseguidos ao longo das linhas traçadas para nós pela liturgia; tal renascimento implica a plena aceitação da Bíblia como o Verbo de Deus e como a estrutura e a fonte perene de toda a religião cristã verdadeira. Os monges da Idade Média mantiveram-se vivos e despertos para a liturgia durante tanto tempo tão-só porque, a despeito de suas próprias deficiências, souberam manter-se persistentemente nessa forma bíblica de aceitar a fé cristã meditando sobre suas verdades e vivendo segundo seus princípios.

A alusão aos padrões de mudança do culto litúrgico no século vinte trará à lembrança dos leitores mudanças paralelas no mundo da administração e da organização industrial. O que ocorre no início do drama *Rei Lear* no tocante à delegação da autoridade e funções do rei, apresenta-se agora em sentido contrário na idade eletrônica. O Dr. B. J. Muller-Thym, eminente analista comercial, declara (<sup>41</sup>):

As antigas organizações, hierarquizadas em muitas camadas e com as funções fortemente diferenciadas, caracterizavam-se pela separação entre a função de conceber ou pensar e a de agir ou executar; a função de pensar cabia mais aos elementos do alto da pirâmide que aos escalões inferiores, mais ao "quadro" (*staff*) que às "linhas" de empregados individuais. Quaisquer que fossem os desejos da companhia relativamente ao exercício descentralizado da autoridade, esta inexoravelmente gravitava para o alto da estrutura. Criou-se numerosa classe de administração média, espalhada por indefinido número de camadas de "supervisão", cujas verdadeiras funções, segundo muitos estudos demonstraram, consistiam primordialmente em passar informações através do sistema.

Em nossa era eletrônica, as formas de estrutura em pirâmide e caracterizadas pela especialização, que estavam em moda no século dezesseis e depois, não mais são consideradas práticas:

A primeira coisa que se descobriu foi que as estruturas de organização piramidal, com muitas camadas de supervisão e com divisão funcional por especialidade, simplesmente não funcionavam. A cadeia de comunicação entre os cientistas ou engenheiros da camada alta de chefia e os centros de trabalho era demasiado longa para se poder comunicar a mensagem fosse a dos cientistas, fosse a da administração. Mas aquelas organizações de pesquisa em que realmente se conseguia eficiência no trabalho a ser realizado, verificou-se, ao serem elas estudadas que, não importando o que os estatutos da organização prescrevessem, os grupos de pesquisadores de competências diferentes, conforme o exigisse o problema em estudo, trabalhavam juntos e cruzavam as linhas da organização; estabeleciam a maior parte de seus planos e critérios para a organização do trabalho, bem como para as formas de associação; obedecendo tais modelos de associação no grupo de trabalho à distribuição de suas competências no campo dos conhecimentos humanos.

O "campo simultâneo", criado pelas estruturas da informação elétrica, reconstitui

---

<sup>41</sup> Em "Novas Diretrizes para a Prática de Organização", em *Ten Years Progress in Management, 1950-1960*, págs. 48, 45.



hoje as condições e a necessidade de diálogo e participação, ao invés de especialismo e iniciativa pessoal, em todos os níveis da experiência social. Nosso envolvimento atual nessas duas formas de interdependência faz com que muitos se alienem involuntariamente de nossa herança da Renascença. Para os leitores deste livro, porém, esperamos que possamos alargar e aprofundar a compreensão que temos de ambas as revoluções: a tipográfica e a eletrônica.



## A Renascença foi o ponto de confronto entre o pluralismo medieval e a homogeneidade e o mecanicismo modernos — fórmula para *blitz* e metamorfose



Época em rápida transição é aquela que transcorre na fronteira entre duas culturas e entre tecnologias conflitantes. Cada momento de sua consciência é ato de tradução de uma das culturas para a outra. Hoje em dia vivemos na fronteira entre cinco séculos de organização mecânica e a nova eletrônica, entre o homogêneo e o simultâneo. É penoso, porém fecundo. A Renascença do século dezesseis foi época na fronteira entre dois milênios de cultura alfabética e manuscrita, de um lado, e a nova técnica mecânica de repetição e quantificação, do outro. Teria sido realmente estranho se tal época não tivesse abordado o novo e desconhecido nos termos do que aprendera da cultura antiga. Os psicólogos atuais compreendem bem essa questão como se pode verificar nos manuais de psicologia, tais como *The Psychology of Human Learning* (Psicologia do conhecimento humano), de John A. McGeoch. Diz ele (pág. 394): "A influência do conhecimento anterior (conservado até o presente) sobre a aprendizagem ou a reação da nova matéria foi chamada tradicionalmente de *transferência de conhecimento*". Na maior parte dos casos, o efeito da transferência é completamente subliminar. Podem, entretanto, ocorrer transferências manifestas ou conscientes. Já nos referimos a ambos os tipos de transferência no começo deste livro, quando consideramos a reação dos indígenas africanos ao alfabeto e ao filme. Nossa própria reação de ocidentais ao "desafio" em que importavam os novos meios de comunicação, como o filme, o rádio e a televisão, foi manifestamente reação literária, típica da cultura do livro. Mas a real *transferência de saber* e mudança no processo mental e na atitude intelectual, que resultaram das inovações, foram quase inteiramente subliminares. O que adquirimos como sistema de sensibilidade por meio de nossa língua materna afeta nossa capacidade de aprender outras linguagens, verbais ou simbólicas. Talvez seja essa a razão por que o ocidental, altamente letrado e mergulhado nos modos homogêneos e lineares da cultura tipográfica, tem tanta dificuldade com o mundo não-visual da matemática e da física modernas. Os países "atrasados" ou audiotácteis nisso têm grande vantagem.

Outra vantagem fundamental do choque e transição culturais é que as pessoas que vivem na fronteira, no ponto de confronto dos diferentes modos de experiência, desenvolvem grande poder de generalização. McGeoch diz (pág. 396): "A generalização é, igualmente, forma de transferência, seja no nível relativamente elementar de respostas condicionadas (...) seja no nível complexo de generalizações científicas

abstratas, em que uma única frase resume infinidade de detalhes".

Podemos imediatamente generalizar essa asserção, assinalando que a fase madura da cultura tipográfica, cujo procedimento é o da segmentação e homogeneização das situações, não irá favorecer a interação de campos e disciplinas do saber — como o pôde fazer, na sua fase inicial, essa mesma cultura da palavra impressa. Em seus começos, essa cultura constituía ela própria um desafio para o antigo mundo da cultura manuscrita. Quando esta última desapareceu e a tipografia passou a dominar, não mais houve interação ou diálogo e sim muitos "pontos de vista". Há, no entanto, um aspecto maciço de "transferência de saber, ou aprendizagem", ocorrido com a tecnologia de Gutenberg, de que nos dá completa evidência a obra de Febvre e Martin (*L'Apparition du Livre*). É que durante os dois primeiros séculos da palavra impressa, até fins do século dezessete, o grande corpo de matéria impressa era de origem medieval. Os séculos dezesseis e dezessete viram e conheceram mais textos manuscritos da Idade Média do que jamais o poderia fazer qualquer pessoa daquela era. Tais textos, agora impressos, estavam espalhados e, dispersos, sendo inacessíveis e difíceis para o manuseio e a leitura. Com a impressão, eles se fizeram livros portáteis de propriedade individual e de fácil leitura. Do mesmo modo que hoje a televisão, para alimentar suas necessidades insaciáveis, despejou sobre nós toda carga de filmes antigos, assim também as novas máquinas de impressão tiveram que atender suas necessidades lançando mão dos antigos manuscritos. Não só não havia a princípio escritores, como não havia público disposto a aceitá-los. Daí poderem Febvre e Martin dizer (pág. 420): "Assim, a tipografia facilitou talvez o trabalho dos estudiosos em alguns campos, mas no todo pode-se dizer que não contribuiu em nada para apressar a adoção de teorias ou do novo saber (<sup>42</sup>).

Isso, naturalmente, importa em considerar tão-só o "conteúdo" de novas teorias e ignorar o papel da tipografia na criação de novos modelos para tais teorias e no preparo de novos públicos para aceitá-las. Encarada apenas do ponto de vista do "conteúdo", a contribuição da tipografia foi realmente modesta: "Já no século quinze, belas edições de textos clássicos que saíam das prensas tipográficas da Itália, especialmente de Veneza e Milão, (...) tinham começado a tornar mais conhecidos aqueles dentre os autores antigos que a Idade Média não esquecerá (...) (pág. 400).

Mas o pequenino público para essas obras humanistas não nos deve levar a obscurecer a verdadeira obra da primeira era tipográfica. Febvre e Martin (pág. 383) assim a veem:

Tornar a Bíblia diretamente acessível a grande número de leitores, não só em latim como em vernáculo, fornecer aos estudantes e professores nas universidades os grandes tratados do tradicional arsenal escolásticos, multiplicar acima de tudo os livros comuns, breviários e livros de horas, necessários para a prática de cerimônias litúrgicas e orações quotidianas, as obras dos escritores místicos e os livros de piedade popular, tornar, acima de tudo, a leitura dessas obras de acesso mais fácil a um público muito grande, tal foi uma das principais tarefas da tipografia em seus primórdios.

---

<sup>42</sup> Minha tradução do francês, como também as demais citações abaixo dos trechos desse livro. (N. do Autor.)

O maior público era, de muito, o dos romances medievais de cavalaria, dos almanaques (calendários para pastores) e, sobretudo, dos livros de horas ilustrados. No tocante à força penetrante da palavra impressa na formação do mercado e na organização do capital, Febvre e Martin muito têm a dizer. No momento, o importante aqui é salientar o relevo que deram aos primeiros esforços dos impressores para alcançar a "homogeneité de la page", não obstante a falta de firmeza e de equilíbrio dos tipos e "a despeito das matrizes defeituosas e da precária linearidade". Precisamente esses novos efeitos, por mais inseguros que ainda fossem, é que iriam marcar a época, como carregada de significação, de poder inovador e de mudança, em suas realizações. Homogeneidade e linearidade vão ser as fórmulas para a nova ciência e a nova arte da Renascença. Com efeito, o cálculo infinitesimal como meio de quantificar forças e espaços, depende tanto da ficção de partículas homogêneas, como a perspectiva depende da ilusão da terceira dimensão nas superfícies planas.

Os estudiosos da obra de S. Thomas Morus sabe da frequência com que o autor de *Utopia* se chocava com essa nova paixão pela homogeneidade nos sectários de seu tempo. Aqui não estamos interessados em teologia, mas tão-só nessa nova necessidade psíquica de homogeneidade, qualquer que fosse o campo. O trecho que citamos abaixo é extraído de "uma carta de Sir Thomas Morus, Cavaleiro, impugnando <os escritos errôneos de John Frith contra o Santíssimo Sacramento do Altar" (<sup>43</sup>).

Se ele dissesse que as palavras de Cristo poderiam ser compreendidas como alegoria, além do sentido literal eu concordaria plenamente com ele. Pois assim pode ser qualquer palavra, quase, em toda a escritura, chamando-se alegoria todo sentido pelo qual as palavras são traduzidas para alguma outra compreensão espiritual além do verdadeiro e claro sentido que a letra dava primeiro a entender. Mas, por outro lado, porque em algumas palavras da escritura nada existe que se entenda senão como alegoria, deduzir-se daí que é o mesmo com outra parte da Escritura e dela retirar por meio de alegoria o verdadeiro sentido literal, como ele faz neste ponto, esta é a falta que nele encontramos, a qual, se somos obrigados a aceitar, torna forçosamente toda a Escritura no que concerne a nossa fé, de nenhum efeito e sem sentido. Muito me admiro, portanto, que ele não receie afirmar que essas palavras de Cristo, sobre seu corpo e seu sangue, devam ser compreendidas tão-só como analogia ou alegoria, pois as palavras são aquelas do vinho e do pão.

Em verdade, ele sabe muito bem que algumas das palavras pronunciadas pela boca de Cristo e que se encontram nas Escrituras devem ser compreendidas tão-só como analogia ou alegoria, mas que daí não se segue forçosamente que toda outra palavra usada por Cristo, em outros lugares, não o seja senão no sentido alegórico.

O que Morus deseja dizer é que Frith compreende o conjunto da Escritura como sendo espaço contínuo, uniforme e homogêneo, exatamente como na nova pintura do tempo. Parece que a nova homogeneidade da página impressa tivera o poder de inspirar estado de fé subliminar na validade da Bíblia impressa, validade que iria permitir de contornar o magistério oral e tradicional da Igreja, de um lado, e, de outro, a

---

<sup>43</sup> Morus, *English Works*. 1557, pág. 835.

necessidade de erudição crítica e racional. Era como se a palavra impressa, produto uniforme e em série que era, tivesse o poder de criar nova superstição hipnótica do livro como algo independente e não contaminado pela intervenção humana. Ninguém que tivesse lido manuscritos podia adotar tal estado de espírito em relação à natureza da palavra escrita. Mas admitido o caráter repetitivo e homogêneo derivado da palavra impressa, a extensão dessa suposição a todos os demais interesses da vida levou gradativamente a todas aquelas formas de produção e organização social que dão ao mundo ocidental quase todos os seus traços característicos e lhes asseguram muitas de suas satisfações.



## Pedro Ramus e John Dewey, ambos educadores, estiveram, como dois surfistas, na crista da onda produzida pelo choque de dois períodos antitéticos: o de Gutenberg e o de Marconi ou eletrônico



Em nosso tempo John Dewey trabalhou para restituir a educação à sua fase primitiva e pré-tipográfica. Quis tirar o estudante da função passiva de consumidor de conhecimentos feitos e uniformemente acondicionados. De fato, Dewey ao reagir contra a cultura tipográfica passiva estava bordejando ("surf-boarding") sobre a nova onda eletrônica. Essa onda rebentou afinal exatamente sobre a nossa época. No século dezesseis, a grande figura na reforma educacional foi Pierre la Ramée, chamado Pedro Ramus (1515-1572), um francês que vagueava sobre a onda da era de Gutenberg. Temos afinal com o Padre Walter Ong estudos que lhe fazem justiça, e o situa em relação ao escolasticismo do final da Idade Média, do qual provinha, e em relação ao novo ensino e às novas salas de aula construídas e orientadas sob a influência da palavra impressa, para as quais projetou seus programas visuais. O livro impresso era o novo material didático que, tornado acessível a todos os estudantes, fizera obsoleto o ensino antigo. O livro era literalmente a máquina de ensinar, quando o manuscrito era tão-só rude ferramenta de ensino.

Existissem então quaisquer de nossos atuais especialistas em medir e avaliar os meios de comunicação e os vários recursos auxiliares de ensino para o administrador de educação naquele atormentado século dezesseis, e teriam eles sido solicitados para verificar se a nova máquina de ensinar, o livro impresso, podia realizar plenamente toda a tarefa do ensino. Podia instrumento portátil e particular, como o novo livro, substituir o livro feito à mão e memorizado à medida que era escrito? Podia livro que se ha rapidamente e até mesmo em silêncio tomar o lugar do livro que se lia com vagar e em voz alta? Podiam estudantes treinados por tais livros impressos medir-se com os oradores e os debatedores consumados, produzidos pelos recursos do manuscrito? Empregando os métodos hoje usados para medir a eficácia dos recursos didáticos do rádio, do cinema e da televisão, tais pesquisadores teriam no devido tempo apresentado suas conclusões: "Sim, por mais estranho e repugnante que possa parecer-vos, as novas máquinas de ensino capacitam o estudante a aprender tanto quanto antes. Além disso, os estudantes parecem ter mais confiança no novo método como meio de adquirir conhecimentos novos de toda sorte".

Quer isto dizer, que teria escapado inteiramente aos analistas e avaliadores o

caráter da nova máquina. Não teriam apresentado nenhuma pista para suas consequências e efeitos. Não é necessário especular para saber as razões do fato. Há um trabalho recente que tenta estimar esses efeitos: *Television in the Lives of our Children* (A televisão na vida de nossos filhos), de Wilbur Schramm, Jack Lyle e Edwin B. Parker. Quando percebemos a razão do total malogro desse livro quanto a seu objetivo, ficamos em condições de compreender por que no século dezesseis não tinham os homens qualquer pista que os levasse a penetrar a natureza e descobrir os efeitos da palavra impressa. Schramm e seus colegas não fazem análise alguma da imagem da televisão. Admitem que, abstraindo o "programa ou conteúdo", a televisão é um meio de comunicação, "neutro" como qualquer outro. Para ocorrer-lhes ideia diferente, seria preciso que tivessem conhecimento profundo das diversas formas de arte e dos diversos modelos científicos dos últimos cem anos. Do mesmo modo, ninguém poderia descobrir coisa alguma sobre a natureza ou o efeito da palavra impressa sem o estudo cuidadoso da pintura na Renascença e dos novos modelos científicos então aparecidos.

Há, entretanto, no trabalho de Schramm e seus colegas, uma pressuposição especialmente reveladora. É uma que eles compartilham com Dom Quixote: a de que está na impressão, na palavra impressa o critério da "realidade". Schramm admite (pág. 106) que os meios de comunicação, fora os da palavra impressa, são meios de "imaginação" ou "fantasia": "Considerando essas crianças por um outro ângulo, apuramos que 75% do mais elevado grupo socioeconômico eram grandes consumidores de recursos impressos (...) enquanto as crianças do mais baixo nível socioeconômico tendiam a ser consumidoras de televisão, tão-só de televisão".

Se a palavra impressa é de tanta importância que serve de parâmetro ou molde de referência para pessoas como Schramm nela fundar suas observações científicas, o que temos a fazer ó prosseguir em nossa busca para descobrir o que ela é e o que faz. E nisto é que a obra de Ramus pode auxiliar-nos bastante. Pois, da mesma maneira que Dewey, num modo muito confuso, procurou explicar a significação da era eletrônica aos educadores, Ramus propunha no século dezesseis um novo programa para todas as fases da educação. O padre Ong, no final do artigo recente sobre "A metodologia da sala de aula ramista e a natureza da realidade" (<sup>44</sup>), diz que, para Ramus e seus discípulos, o mundo se mantém unido, graças à versão do currículo, que vieram a estabelecer. "Nada existe que se possa *usar* (...) que não tenha antes passado pelo currículo. A sala de aula é, por implicação, a porta de entrada para a realidade e, de fato, a única porta de entrada". Ora, tal ideia, nova no século dezesseis, foi a ideia de que se armou Schramm, inconscientemente, para suas afirmações no século vinte. Dewey, pelo contrário, é o perfeito anti-Ramus, no seu esforço para desalojar a escola do fantástico quadro da concepção ramista, pelo qual ela é o imediato aparelhamento auxiliar da máquina impressora, funcionando como a suprema processadora ou alimentadora, através da qual os jovens, e toda a sua experiência, devem passar a fim de ficarem prontos e disponíveis para "uso". Ramus tinha completamente razão ao insistir na supremacia do novo livro impresso na sala de aula, pois somente ali podiam os efeitos da

---

<sup>44</sup> *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. I, n.º 1, Inverno de 1961, pags. 81-47.

homogeneização do novo meio de comunicação exercer a profunda e buscada influência sobre a juventude. Os estudantes, passando desse modo pelo processo formador da tecnologia tipográfica, ficariam aptos a trasladar toda espécie de problema e experiência para o novo tipo visual de ordem linear. Para a sociedade nacionalista, atenta à exploração de toda a sua força humana para tarefas comuns de comércio e finança, de produção e venda, não haveria necessidade de grande visão para se perceber que a educação dessa espécie devia ser compulsória. Sem alfabetização geral seria difícil, realmente, montar-se o reservatório dos recursos humanos existentes. Napoleão teve grande dificuldade em ensinar a marchar e fazer exercícios militares aos camponeses e aos semi-alfabetizados, chegando a ter de amarrar-lhes os pés com corda de trinta centímetros de comprimento para dar-lhes a necessária noção de precisão, uniformidade e repetição. Mas o mais completo desenvolvimento dos recursos humanos por meio da alfabetização, no século dezanove, teve que esperar que as aplicações comerciais e industriais da tecnologia tipográfica se fizessem sentir em todas as fases da aprendizagem, do trabalho e dos lazeres.





## Rabelais nos oferece a visão do futuro da cultura tipográfica como o paraíso do consumidor de conhecimento aplicado



Qualquer pessoa que, de algum modo, venha a se interessar pelo fenômeno gutenberguiano terá de acabar por descobrir a Carta de Gargântua a Pantagruel. Rabelais, muito antes de Cervantes, criou o verdadeiro mito ou prefiguração do complexo da tecnologia tipográfica. O mito de Cadmo, segundo o qual, da sementeira dos dentes do dragão, ou letras do alfabeto, pelo rei Cadmo, brotaram homens armados, constituiu mito oral, conciso e exato. Mas, como convinha à apresentação de um novo meio de comunicação, o da palavra impressa, Rabelais dá-nos toda uma prolixa e divertida festa verbal sobre a produção em massa. Sua visão, entretanto, do gigantismo e dos paraísos de consumidores que nos reservava o futuro, era inteiramente exata. Há, realmente, quatro configurações míticas audaciosas e amplas da transformação operada por Gutenberg na sociedade humana. Além de Gargântua, são elas *Dom Quixote*, a *Dunciade* ou a Guerra dos Tolos, de Pope, e *Finnegans Wake*, de Joyce. Cada uma delas mereceria um volume separado em relação ao mundo tipográfico, mas alguma atenção podemos deixar de dar a cada uma, nas páginas seguintes.

Se considerarmos por um momento a mecanização em suas fases adiantadas, fica-nos mais fácil perceber porque Rabelais, tanto se excitou com a primeira fase da mecanização. Siegfried Giedion, em seu estudo sobre a democratização dos bens de consumo, antes de fruição apenas privilegiada — *Mecanization Takes Command* (A mecanização assume o comando) — analisa o sentido da linha de montagem da produção mecânica nas fases posteriores mais explícitas (pág. 457):

Oito anos depois, em 1865, o carro-dormitório de Pullman, o *Pioneer*, começou a democratização do luxo aristocrático. Cinquenta anos mais cedo que Henry Ford, Pulmann, com ele, possuía o instinto para despertar as fantasias latentes do grande público até passarem elas a ser carências, ou mesmo necessidades. Ambas as carreiras giram em torno do mesmo problema: Como podiam ser democratizados os meios de conforto, que, na Europa, estavam, indiscutivelmente reservados à classe financeiramente privilegiada?

Rabelais preocupa-se com a democratização do conhecimento pela abundância dos vinhos oriundos da prensa tipográfica. A prensa tipográfica, com efeito, tomou o seu nome da tecnologia das prensas de vinho no lagar. E o conhecimento aplicado que nos chegou pela prensa acabou levando-nos tanto ao conforto, quanto ao saber.

Pode-se duvidar que no mito de Cadmo, os "dentes de dragão" sejam uma alusão à tecnologia do hieróglifo, mas nenhuma dúvida é possível quanto à intenção e

insistência de Rabelais em tomar o *pantagruelion* como símbolo e imagem da impressão por tipos móveis. Esse é o nome da planta têxtil com a qual se fazia a corda. Foi cardando, desfiando e tecendo a fibra dessa planta que se produziram as cordas e cordões lineares, símiles dos laços e ligações com que se prendiam e se entreteciam os maiores empreendimentos sociais. E Rabelais, visualizando o "mundo inteiro na boca de Pantagruel", queria muito literalmente figurar a ideia do gigantismo que resulta da pura associação aditiva de partes homogêneas. E que tal visão era exata, podemos nós, neste século, bem certo testemunhar, ajudados que somos pela experiência retrospectiva. É em sua carta a Pantagruel, em Paris, que Gargântua faz o elogio da tipografia:

Agora acontece que as mentes humanas estão qualificadas em todas as sortes de disciplina e as antigas ciências revividas as quais durante muitos séculos estiveram extintas: agora acontece que as línguas cultas voltam a ter restaurada a sua pureza primitiva, a saber, a grega (sem a qual é uma vergonha que algum homem se diga sábio), a hebraica, a árabe, a caldaica e a latina. A impressão igualmente está agora em uso, tão elegante e tão correta, que melhor não se pode imaginar, embora tenha sido descoberta apenas em meu tempo por inspiração divina, como foi, por outro lado, por sugestão do demônio a invenção do canhão. O mundo inteiro está cheio de sábios, dos mais doutos preceptores, e de vastas bibliotecas: e parece-me que nem no tempo de Platão, nem no de Cícero, nem no de Papiano, houve tamanha comodidade para estudar, como a que vemos atualmente. (...) Vejo salteadores, carrascos, flibus-teiros, taverneiros, palafreiros e outros que tais da própria plebe, mais cultos agora do que eram os doutores e pregadores do meu tempo. (...) Que digo eu? As próprias mulheres e as moças têm buscado esse louvor e Maná celestial do bom saber (<sup>45</sup>).

Embora o trabalho principal tenha sido feito por Crom-well e Napoleão, "o canhão e a pólvora haviam pelo menos começado a nivelar os castelos, as classes e as distinções feudais". Assim, a tipografia, escreve Rabelais, começou a homogeneizar os indivíduos e os talentos. Mais tarde, naquele mesmo século, Francis Bacon profetizava que seu método científico nivelaria todas as inteligências e capacitaria a criança a fazer descobertas científicas de valor. E veremos que o "método" de Bacon consistia em estender a ideia da nova página impressa à enciclopédia inteira dos fenômenos naturais. Isto é, o método de Bacon põe literalmente a natureza inteira na boca de Pantagruel.

Albert Guérard, em *The Life and Death of an Ideal* (Vida e morte de um ideal) (pág. 39), assim comenta esse aspecto da obra de Rabelais:

Esse pantagruelismo triunfante inspira os capítulos, cheios de erudição rara, de saber prático e de entusiasmo poético, que ele consagra, no fim do terceiro livro ao louvor da abençoada herva Pantagruelion. Literalmente, *pantagruelion* é mero cânhamo; simbolicamente, é toda a indústria humana. Encarecendo os mais extraordinários feitos de seu próprio tempo com entusiásticos encômios, Rabelais profetiza ainda outros mais extravagantes; mostra-nos primeiro o homem, por meio desse *pantagruelion*, explorando as regiões mais remotas do globo: de modo que Tapro-bana viu as charnecas da Lapônia e Java, as montanhas de Rifaen..." Os homens "atravessaram o oceano Atlântico, passaram os trópicos, avançaram pela zona tórrida, mediram todo o Zodíaco divertiram-se sob o

---

<sup>45</sup> *The Works of Mr. Francis Rabelais*, trad. de Sir Thomas Urquhart. pág. 204.

equinócio tendo ambos os polos ao nível de seu horizonte". Então "todos os deuses marinhos e terrestres viram-se subitamente presas do medo". Que impedirá Pantagruel e a seus filhos de descobrirem alguma herva ainda mais potente por meio da qual subirão até aos próprios céus? Quem sabe se eles poderão "inventar um meio de penetrar nas altas nuvens aéreas e fechar e abrir, a seu bel-prazer, as comportas donde procedem as torrentes da chuva (...) depois, prosseguindo em sua viagem etérea, descer na oficina do raio (...) onde, apoderando-se do depósito de munições do céu, poderão descarregar uma ou duas estrondosas salvas de canhão pela alegria de sua chegada àqueles novos lugares celestes. (...) E nós, os Deuses, não poderemos depois resistir à impetuosidade de sua intrusão, (...) quaisquer que sejam as regiões, os domicílios ou mansões do cintilante firmamento que eles tenham em mente ver e neles permanecer ou através deles viajar para sua recreação".

A visão de Rabelais dos novos meios e padrões de interdependência humana era a perspectiva do poder proveniente do conhecimento aplicado. Para conquistar esse novo mundo de dimensões gigantescas bastava simplesmente entrar na boca de Pantagruel. Erich Auerbach dedica o capítulo XI de *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental) ao universo contido "na Boca de Pantagruel". Auerbach evoca (pág. 269) alguns dos predecessores da fantasia de Rabelais, a fim de fazer justiça à originalidade deste último que "mantém constante interação de locais diferentes, temas diferentes e níveis de estilos diferentes". À semelhança de Robert Burton, mais tarde, em *Anatomy of Melancholy*, Rabelais segue o "princípio da mistura promíscua das categorias de eventos, experiências e conhecimentos bem como de dimensões e estilos".

Rabelais semelha ainda a um glosador medieval do direito romano, apoiando suas opiniões absurdas num tumulto de saber que se manifesta em "rápidas passagens por uma multiplicidade de pontos de vista". Quer isto dizer, Rabelais é um escolástico em seus processos mosaicos, conscientemente justapondo essa mixórdia antiga à nova tecnologia tipográfica do ponto de vista individual e único. À semelhança do poeta John Skelton, nessa mesma época na Inglaterra — sobre quem C. S. Lewis escreveu "Skelton cessou de ser um homem e passou a ser uma multidão" <sup>(46)</sup> — Rabelais é uma turba coletiva de escolásticos e glosadores orais, que subitamente tivesse emergido no mundo visual, com a sua nova organização em bases individualistas e nacionalistas. É justamente a incogruência desses dois mundos, confluindo e se confundindo na própria linguagem de Rabelais, que nos dá o sentimento da extrema relevância do seu exemplo para nós, que também vivemos ambivalentemente em culturas distintas e opostas. Duas culturas ou tecnologias podem, à semelhança de galáxias astronômicas, passar uma pela outra sem colidirem, mas não sem mudança de configuração. Na física moderna, existe, igualmente, o conceito de "superfície de contato" ou o encontro e metamorfose de duas estruturas. Tal qualidade de superfície de contato é a própria chave para se compreender a Renascença, bem como nosso próprio século vinte.

---

<sup>46</sup> *English Literature in the Sixteenth Century*, pág. 140.



## A celebrada e terrena tactilidade de Rabelais era a vasta ressaca da cultura manuscrita em refluxo



Característica muito significativa de Rabelais, como homem da fronteira entre as duas culturas, é a maneira por que o sentido táctil adquire nele intensificação tal que se faz quase isolado. Essa extrema tactilidade característica de seu medievalismo, Rabelais a proclama estadeando suas manifestações sobre os muros novos e claros da cultura tipográfica. John Cowper Powys, em seu *Rabelais*, assim põe essa questão (pág. 57):

Característica excepcional de Rabelais era sua capacidade, capacidade que também tinha Walt Whitman, de concentrar tremenda energia magnética em seu deleitar — como se esses elementos inanimados reagissem a abraços e fossem bons como alimento! — com substâncias sólidas como a madeira e a pedra, tornando-as verdadeiramente permeáveis, poder-se-ia dizer ao desejo planetário. Rabelais guarda sempre um domínio divertido e equilibrado sobre essa capacidade, o que constitui uma das principais características do arquiteto nato, como pude me dar conta observando em meu próprio irmão, A. R. Powys, a maneira como tratava a madeira e a pedra.

O que Powys nos diz aí sobre tactilidade e afinidade relativamente à madeira e à pedra casa-se com muito do que dissemos antes sobre as características audiotácteis do escolasticismo e da arquitetura gótica. É nesse modo táctil, auditivo e tanto quanto possível não-literário que Rabelais vai buscar seus efeitos travessos, "terrenos". À feição de James Joyce, outro mestre moderno do mosaico táctil medieval, Rabelais esperava que o público dedicasse a vida a estudar sua obra. "Pretendo que cada leitor deixe de lado seus afazeres, abandone sua ocupação, renuncie a sua profissão e se concentre inteiramente em minha obra". Joyce disse a mesma coisa e, à semelhança de Rabelais, sentia-se, de modo especial, livre com o novo meio de comunicação. Para Joyce, da primeira à última página do *Finnegans Wake*, a televisão é a "Carga da Cavalaria Ligeira", e o mundo inteiro pode caber num só livro.

Vai mais longe Rabelais, terminando seu prólogo de Pantagruel com sólidas ameaças tácteis aos seus leitores:

E, portanto, para dar um fim a este Prólogo, assim como me entregar de corpo e alma, tripas e entranhas, a uma centena de cestos cheios de belos demônios, no caso que eu minta em uma só palavra que seja, nesta História, assim também, o fogo de Santo Antônio te queime, a doença de Mahoom te faça sofrer, uma hemorragia horrível te domine, as chamuscas malditas do fogo selvagem tão finas quanto os pelos da vaca, fortalecidas com mercúrio, penetrem em teu Fundamento, e, como aqueles de Sodoma e Gomorra, possas cair nos poços sem fim de enxofre e fogo, se não acreditares firmemente em tudo que vou relatar nesta presente *Crônica*



A tipografia sendo a primeira mecanização de um  
ofício manual constitui-se ela própria perfeito  
exemplo não de novo conhecimento, mas de  
aplicação prática de conhecimento já existente



Mas tal surpreendente separação e isolamento que estava a processar-se na linguagem, de sua dimensão e qualidade táctil, manifesta-se como desenvolvimento extremo dessa mesma dimensão e qualidade em Rabelais e em alguns elisabetanos, como Nashe. Depois é que a divisão e a separação se estabelece firmemente, afastando-se os aspectos tácteis da linguagem até que Hopkins e os simbolistas começassem novamente a procurá-los no século dezenove. A significação de tudo isso torna-se mais clara quando nos voltamos para a obsessão do século dezesseis com a quantificação. Como o número e a medida são aspectos do modo táctil, logo os vemos separando-se do campo visual das letras humanistas. Foi no final da Renascença que ocorreu a grande separação entre o número, linguagem das ciências, e as letras, linguagem da civilização. Mas a fase inicial dessa separação, conforme veremos, foi o método ramista que punha a literatura impressa ao serviço da "utilidade" e do "conhecimento aplicado". Porque, nunca será demais explicar que a mecanização do antigo ofício de copista foi em si mesmo um caso de conhecimento "aplicado", de aplicação prática de antigos conhecimentos. E a aplicação consistiu em fixar e separar visualmente os passos da ação do copista. Foi esta a razão por que, assim que se achou a solução do problema da mecanização, pôde-se estendê-la à mecanização de toda sorte de atividades. Além disso, a mera familiarização com os modelos repetitivos e lineares da página impressa dispôs fortemente o povo a aplicar o mesmo princípio a toda espécie de problemas. Febvre e Martin dizem em *L'Apparition du Livre* (pág. 28), por exemplo, que se deu grande desenvolvimento à manufatura de papel já no século onze com descoberta do método de transformar o "movimento circular em movimento alternativo". Tratava-se da substituição da moenda pelas marretas, substituição que lembra a adoção, na mesma época, da "cadência quebrada" dos períodos concisos de Sêneca em substituição ao longo período ciceroniano. A passagem da moenda para marretas importava na fragmentação das operações contínuas que se transformavam em operações segmentárias: e os autores acrescentam: "Essa invenção deu origem a numerosas convulsões industriais". E a palavra impressa, que seria a mãe de todas as convulsões, os *boulevard-sements* (\*) vindouros, era, ela própria, um verdadeiro conglomerado ou galáxia de técnicas já anteriormente desenvolvidas. Usher expõe em *History of Mechanical Inventions* (pág. 239) de forma magistral a situação:

---

\* Em francês original. (N. do Trad.)

O prodígio que representou a realização do livro impresso e ilustrado constituiu exemplo marcante da multiplicidade de descobertas e invenções individuais que requer a conquista de reais inovações. Considerado em seu todo, esse efeito pressupunha a invenção do papel e das tintas feitas à base de óleo; a da xilogravura e o desenvolvimento das técnicas de impressão em blocos de madeira; o desenvolvimento da prensa tipográfica e das técnicas especiais de prensa envolvidas na impressão.

Em certo sentido, a história do papel é história distinta da tipografia, mas é preciso ter-se em conta que a imprensa não teria podido progredir e expandir-se amplamente, se não pudesse dispor do recurso básico que seria o papel. O pergaminho é difícil de manusear, muito caro e de suprimento sobremodo limitado. Os livros teriam permanecido artigo de luxo, se o pergaminho tivesse sido o único meio existente para publicações. O papiro é duro, quebradiço e inconveniente para impressão. A introdução na Europa da fabricação de papel de linho oriunda da China, foi, portanto, condição preliminar importante. A origem desse produto no Oriente e as fases de sua transferência por terra para a Europa estão agora mais ou menos bem assentados de modo que a cronologia das transferências se acha adequadamente estabelecida (...)

A impressão por meio de tipos móveis foi acontecimento estreitamente ligado à fase inicial da tecnologia do alfabeto fonético, constituindo isto a principal razão de nos termos alongado no estudo de todos esses séculos que precederam Gutenberg. A escrita fonética era prelúdio indispensável à descoberta da imprensa. Já a escrita ideográfica dos chineses revelou-se o real obstáculo para o desenvolvimento da tecnologia tipográfica em sua cultura. Hoje em dia, quando eles estão decididos a alfabetizar sua escrita, veem que devem também fragmentar em polissílabos suas estruturas verbais a fim de poder aplicar-lhes o alfabeto fonético. Será refletindo sobre tudo isto que podemos melhor compreender por que a escrita alfabética a princípio, e a tipografia depois, levaram à separação analítica das relações interpessoais e das funções interiores e exteriores no mundo ocidental. Assim, em toda parte, em *Firmegans Wake*, Joyce reitera o tema dos efeitos do alfabeto sobre o "homem de mentalidade abecedada", sempre "a murmurar seus Eh! Eh! (repetidamente, e de novo consciente, recomeçando a reencontrar o bom senso e o som dos sentidos)" (pág. 121), e a aconselhar a todos a "harmonizarem suas respostas abecedificadas" (pág. 140).

A nova base de tinta a óleo para a impressão veio "mais dos pintores que dos calígrafos", e "as pequenas prensas de tecido e vinho corporificavam a maioria das características necessárias para a prensa tipográfica (...), os problemas primaciais da inovação concentravam-se em torno das artes de gravar e fundir (...) (<sup>47</sup>). Joalheiros e muitos outros artesãos foram ainda necessários para se completar a família de invenções que se somaram para produzir a "arte tipográfica". Tão complexo foi o caso que se pôde perguntar: "Que afinal inventou Gutenberg?" Responde Usher (pág. 247): "Infelizmente não se pode dar resposta inteiramente decisiva porque, na realidade, não temos nenhuma comprovação válida da época quanto aos detalhes dos processos pelos quais se produziram os diversos primeiros livros". Da mesma forma, também a Ford Company não tem registro dos verdadeiros processos seguidos na fabricação de seus primeiros carros.

---

<sup>47</sup> Usher, Ristory of Mechanical Inventions, pág. 240.

O propósito deste livro é mostrar como respondeu a sociedade da época a esta nova tecnologia, do mesmo modo que nos anos vindouros historiadores registrarão os efeitos do rádio sobre o cinema e os da televisão sobre as atitudes das pessoas em relação a novas espécies de espaços, como, por exemplo, a do carro pequeno. Pareceu muito natural a Rabelais cantar seus louvores ao livro impresso, produto novo da prensa de vinho. Muitas vezes se tem duvidado da autenticidade do "quinto" livro de Rabelais, mas, a valer minha interpretação de que sua obra é toda ela uma contínua metáfora de exaltação à nova prensa tipográfica, este excerto que aqui citamos do seu hino à deusa Garrafa parece ter sido sem dúvida de sua autoria:

*Garrafa cuja Misteriosa Profundeza  
Dezenas de milhares de segredos encerra,  
Com ouvidos atentos te escuto;  
Tranquiliza-me o Espírito e revela meu Destino,  
Alma da alegria. Assim como Baco,  
Nós, mais que a Índia, lucrámos contigo.  
Teu licor acorda verdades não nascidas,  
Que o futuro esconde.  
Antídoto para as Fraudes e as Mentiras,  
No vinho que sobe até aos céus  
Possas tu os rebentos do Pai Noé  
nele afogar, mas em tua Torrente,  
Fala-me assim, a bela palavra, a fim de que meu licor não se  
perca em uma só gota e brilhe em seus  
Rubis ou Diamantes. (\*)*

---

\* Versão da tradução inglesa de Rabelais em *Works of Mr. Francis Rabelais* de Sir. Thomas Urquhart, Harcourt, 1931. Nova York. Damos a seguir versão do texto francês, bem diverso, constante da tradução francesa de *A Galáxia de Gutenberg*. (N. do Trad.)

*Ó Garrafa  
toda cheia de mistérios  
Com o ouvido  
Eu te escuto:  
Não retardes  
De me dizer a palavra  
Da qual pende meu coração.  
No tão divino licor  
Que está em etus flancos recluso  
Baco, que foi da Índia vencedor,  
Toda verdade encontra encerrada.  
Vinho tão divino, de ti se afastam  
Toda mentira e todo engano.  
Na alegria seja a alma de Noé envolvida  
Aquele que de ti nos fêz a revelação.  
Só a boa palavra, eu te suplico,  
Que me deve tirar da miséria  
Para que assim não se perca uma gota  
De ti, seja branca, ou seja vermelha.*



Toda tecnologia inventada e *exteriorizada* pelo homem tem o poder de amortecer a atenção consciente do homem no período inicial de sua assimilação, ou *interiorização*



Que a sabedoria e o conhecimento fluíam destilados do prelo (da *prensa* tipográfica) parecia a qualquer pessoa no século dezesseis óbvia metáfora. O *The Fifteenth Century Book: the Scribes; the Printers; the Decorators* (O livro do século quinze: os copistas; os tipógrafos; os decoradores) de Curt Buhler, mostra em que extensão e profundidade o livro impresso estava engastado na cultura anterior. Buhler explica-nos que "número muito considerável de manuscritos que nos chegaram às mãos haviam sido recopiados de livros impressos", deste modo sobrevivendo até os nossos dias; "que, na realidade, era muito pequena a diferença entre os manuscritos do século quinze e os incunábulo — sendo aconselhável que o estudioso dos primeiros livros impressos não perdesse de vista o fato de ser a nova invenção, como o fora para os primeiros tipógrafos, apenas outra forma de escrever — *artificialiter scribere*" (pág. 16). O automóvel como "carruagem sem cavalo" esteve durante algum tempo nessa mesma condição ambígua do livro impresso.

A documentação apresentada por Buhler relativamente à pacífica coexistência entre o copista e o tipógrafo constituirá novidade para muitos leitores, que a acolherão com prazer:

Que fim levaram então os copistas de livros? Que aconteceu às várias categorias de artesãos e copistas de obras literárias, que exerciam seu ofício antes de 1450, quando se estabeleceu a prensa tipográfica? Parece que os copistas anteriormente empregados pelos grandes *scriptoria* apenas mudaram os títulos de suas funções, passando a calígrafos; seja como for, continuam a fazer o que, durante séculos, fora sua tarefa. Por um lado, cumpre lembrar que os calígrafos trabalhavam sobretudo, senão exclusivamente, no comércio da "encomenda de luxo". Por outro lado, somente, em fins do século quinze — ou mais exatamente, talvez, no dezesseis — é que se tornou evidente que a caligrafia se transformara numa arte aplicada ou, nos casos piores, num simples passatempo. Os próprios *scriptoria* é que, parece, não foram capazes de concorrer com as firmas impressoras e as casas editoras que subsequentemente, surgiram. Alguns, contudo, conseguiram sobreviver, tornando-se livrarias. Os empregados, entretanto, tiveram outras possibilidades de escolha: podiam de algum modo, ligar-se a patronos ricos, exercer um comércio de encomendas, ou tornar-se copistas itinerantes (em sua maioria de origem germânica ou dos Países-Baixos) percorrendo nesse ofício, naqueles anos, toda a Europa, chegando mesmo a trabalhar na Itália. Alguns copistas uniram-se ao inimigo e tornaram-se eles mesmos — tipógrafos — embora alguns dos que não foram bafejados pela sorte



abandonassem depois a máquina de imprimir e retornassem à antiga ocupação. Tudo isto constitui prova de que, afinal, o copista, naqueles últimos anos do século quinze, podia ainda com a pena ganhar a sua vida (págs. 26-27).

Usher fez-nos sentir quanto o amontoado de eventos e tecnologias que assoberbou o espírito e a época de Gutenberg constituiu algo de completamente obscuro. Ninguém está hoje preparado para dizer sequer o que afinal inventou Gutenberg. Na frase jocosa de Joyce, devemos "sink deep or touch not the cartesian spring" (temos que "mergulhar profundamente ou não tocarmos na mola cartesiana") (\*). Somente em nossos próprios tempos é que as pessoas começaram a analisar: "Que é comércio? Que é a empresa? B. J. Muller-Thym responde dizendo que é máquina para fazer riqueza, sucessora da "família" como a unidade de criar riqueza das eras pré-industriais. G. T. Guilbaud ao perguntar *que é Cibernetica?* refere-se à obra de Jacques Lafitte, engenheiro e arquiteto, dizendo (págs. 9-10) que, ao passo que hoje ninguém contesta a importância do estudo das máquinas pelas máquinas, pelo que são elas próprias",

(...) vinte e cinco anos atrás, escrevia Lafitte, a ciência das máquinas ainda existia. Elementos esparsos não faltariam nos trabalhos de construtores, nos escritos de filósofos ou sociólogos, em romances ou ensaios — mas nada de sistemático havia, até então, tomado forma.

Os "corpos *organizados* construídos pelo homem" (...) são eles as nossas máquinas. Desde a primitiva faca de sílex até o torno moderno, desde a rude choça até as aperfeiçoadas moradias da atualidade, desde o simples ábaco até a enorme máquina de calcular — que variedade de onde extrair características comuns e tentar uma útil classificação! A ideia de máquina é tão difícil de definir quanto a de um organismo vivo; um grande engenheiro certa vez falou, com efeito, de uma "zoologia artificial". Mas não é de definição, nem de classificação, que se tem necessidade mais urgente, e sim de uma verdadeira ciência das máquinas. Esta era a esperança do engenheiro Lafitte, como podemos ver nesta citação: "Como éramos seus criadores, muitas vezes nos iludimos acreditando saber tudo que havia a saber sobre máquinas. Embora o estudo e a construção de máquinas de toda espécie muito devam ao progresso da mecânica, física e química, ainda assim a mecanologia — ciência das máquinas como tais, ciência dos corpos organizados construídos pelo homem — não é ramo dessas ciências. Seu lugar está algures, nas categorias das disciplinas científicas".

Parece-nos cada vez mais estranho terem os homens procurado conhecer tão pouco a respeito de questões sobre as quais tanta coisa fizeram. Alexander Pope talvez se referisse ironicamente ao assunto, quando escreveu:

*Um gênio não poderá possuir senão uma única ciência,  
Tão vasto é o saber e tão limitado o espírito humano.*

Porque bem sabia ele que essa era a fórmula para a Torre de Babel. De qualquer modo, com a tecnologia de Gutenberg entramos na era do surto da máquina. O princípio da

---

\* Jogo ambíguo de palavras: *sink deep* — mergulhar fundo, por *thirik deep* — pensar profundamente. (N. do Trad.)

segmentação das ações, das funções, dos papéis a desempenhar tornou-se sistematicamente aplicável a tudo que se desejasse. Basicamente era o princípio da quantificação visual descoberto nos últimos tempos da Idade Média, conforme Clagett explicou. Este princípio da tradução em termos visuais de realidades energéticas e cinemáticas não-visuais constituiu, em qualquer tempo ou lugar, o próprio princípio do conhecimento "aplicado", ou seja, de se "pôr em prática" o saber. A tecnologia de Gutenberg estendeu esse princípio à escrita, à linguagem, bem como à codificação e à transmissão de toda e qualquer espécie de conhecimento, ou saber.



## Com Gutenberg, a Europa entra na fase tecnológica do progresso, fase em que mudar, a própria mudança, se torna o arquétipo, a norma primeira e universal da vida social



E evidente que deveremos encontrar por toda parte a experimentação consciente dessa técnica — de tradução do não-visual em termos do visual numa época que descobriu ser ela a própria chave da "aplicação" prática do saber. Assim, em *Defence of Poesy* (Defesa da Poesia) Sir Philip Sidney julga haver descoberto princípio absolutamente essencial. Enquanto o filósofo ensina e o historiador dá exemplos dos princípios filosóficos, somente o poeta os aplica em seu todo para correção da vontade e formação do espírito humano:

Ora, o poeta inigualável desempenha ambas as funções: porque seja o que for que o filósofo diga deve ser feito, oferece ele perfeita imagem sob os traços de alguém que pressupõe tê-lo feito, deste modo ligando a noção geral ao exemplo particular. Perfeita imagem, digo, pois proporciona às faculdades da mente a representação daquilo de que o filósofo oferece apenas descrição verbal: que não impressiona, não penetra, nem possui a força intuitiva da imagem poética<sup>(48)</sup>.

Versão mais inesperada desse novo modo de ver, vamos encontrar na carta com que Descartes prefacia seu livro de *Princípios da Filosofia*: "(...) desejaria, antes de tudo, que fosse lido em sua inteireza, como um romance, sem forçar indevidamente a atenção, nem se deter nas dificuldades. (...) Bastará assinalar com a pena os lugares onde se tiver encontrado dificuldade, e prosseguir a leitura sem interrupção até o fim".

Por esses conselhos a seus leitores, reconhece Descartes, do modo mais explícito possível, a mudança operada pela palavra impressa na linguagem e no pensamento, isto é, que não há mais necessidade, como havia no caso da filosofia oral, de perscrutar e verificar cada termo. O contexto é agora suficiente. A situação não difere do encontro que podíamos figurar de dois estudiosos hoje em dia. Quando um pergunta: "Em que sentido usa a este propósito o termo *tribal*?" O outro pode responder: "Leia meu artigo a respeito no último número (...)". Paradoxalmente, a atenção rigorosa à nuance precisa do uso do termo é característica oral e não escrita, pois grandes contextos visuais gerais sempre acompanham a palavra impressa. Mas se a impressão desencoraja a sutileza verbal, ela, no entanto, trabalha fortemente em favor da uniformidade da ortografia e uniformidade do sentido, porquanto ambos apresentam interesse prático e direto para o impressor e seu público.

---

<sup>48</sup> Em *Criticism: the Major Texts*, pág. 89, coord. por W. J. Bates.

Do mesmo modo, filosofia escrita, e especialmente a impressa, naturalmente fará da "certeza" o objetivo principal do conhecimento, como vemos com o erudito, que numa cultura tipográfica poderá ter aceitação por sua exatidão muito embora nada tenha a dizer. Mas essa paixão pela certeza, característica da cultura tipográfica, tem o seu paradoxo: deve adotar o método da dúvida, a "dúvida metódica". Veremos abundância desses paradoxos na nova tecnologia que fez cada leitor de um livro o centro do universo, mas também capacitou Copérnico a lançar o homem para a periferia dos céus, desalojando-o do centro do mundo físico.

Igualmente paradoxal é o poder da palavra impressa de instalar o leitor num universo subjetivo, no qual liberdade e espontaneidade não têm limites:

*Meu espírito é para mim um Reino;  
Nele encontro alegria tão perfeita  
Que excede qualquer outra felicidade  
Por Deus ou pela Natureza feita.*

Mas, pela mesma razão, a palavra impressa induz o leitor a ordenar sua vida e ações exteriores com propriedade visual e rigor até que a aparência de virtude e estabilidade usurpe todo motivo interior e

*As sombras do cárcere começam a descer  
Sobre o menino a crescer...*

O célebre "ser ou não ser" de Hamlet é o escolástico *sic et non* de Abelardo traduzido para a nova cultura visual, onde tem sentido contrário. Sob as condições escolásticas, o *sic et nem* é modo de experimentar as próprias sinuosidades dos movimentos dialéticos do espírito inquiridor. Corresponde à intuição verbal do processo poético em Dante e ao *dolce stil nuovo*. Em Montaigne e Descartes, porém, não é o processo que se procura e sim o produto. E o método de deter o espírito por meio do instantâneo, que Montaigne denomina *la peinture de la pensée*, é em si mesmo o método da dúvida. Hamlet apresenta duas imagens, duas *vistas* da vida. Seu solilóquio é um ponto de reorientação indispensável entre a antiga cultura oral e a nova visual. Ele conclui com o reconhecimento explícito do contraste existente entre a antiga e a nova, pondo "consciência" em oposição a "resolução":

*A consciência faz de todos nós, covardes,  
É assim que a frescura primeira da resolução  
Marcha à sombra pálida do pensamento,  
E as empresas de grande seiva e envergadura  
Desviam seus cursos  
E perdem o nome de ação. (III, 1, Hamlet)*

Esta oposição é idêntica à que já vimos em Thomas More: "Vossa filosofia escolástica não é desagradável entre amigos em comunicação familiar, mas nos conselhos dos Reis, onde grandes assuntos são debatidos e ponderados com grande autoridade, ela não tem lugar".

Hamlet repete conflito banal de seu século, o existente entre o processo do

antigo "campo" oral de abordar os problemas e o novo processo visual do conhecimento aplicado ou "resoluto". E "resolução" é o termo vulgar ou convencional usado pelos maquiavelistas. Assim, o conflito entre "consciência" e "resolução" não é de modo algum o mesmo que o nosso, mas o conflito entre atenção global e ponto de vista meramente particular. O conflito, hoje, manifesta-se noutra sentida. O espírito liberal altamente letrado e individualista sente-se atormentado pela pressão para que se torne coletivamente orientado. O liberal alfabetizado está convencido de que todos os verdadeiros valores são particulares, pessoais, individuais. Tal é a mensagem da simples alfabetização, a que lhe trazem os livros. Mas, a nova tecnologia da eletricidade pressiona-o para necessidade de uma global interdependência humana. Hamlet, por outro lado, viu as vantagens da responsabilidade e da atenção corporativa ("consciência"), pela qual cada homem exerce um *papel*, ao invés de se recolher ao seu ponto de espreita, ou seu "ponto de vista" pessoal. Não é óbvio que há sempre problemas morais suficientes, sem que se tenha necessidade de tomar também posição moral diante de problemas tecnológicos?

Fiz a mim mesmo esta pergunta tempos atrás, e eis o que me ocorreu: cada palavra impressa fixa um instante do movimento mental. Ler o texto impresso é agir tanto como o projetor cinematográfico quanto o auditório de um filme mental. O leitor tem forte sentimento de participação nos movimentos totais da mente empenhada no processo de pensar. Mas não é basicamente o "instantâneo" da palavra impressa que alimenta o hábito da mente que aborda todos os problemas de movimento e mudança em termos dos segmentos ou seções imóveis? Não inspirou a palavra impressa centenas de diferentes processos matemáticos e analíticos para explicar e controlar a mudança em função do invariável? Não tivemos a tendência de imputar essa característica estática à própria palavra impressa e de não ver nela senão seus efeitos quantitativos? Não falamos mais sobre o poder da palavra impressa de aumentar o conhecimento e estender alfabetização do que sobre seus efeitos mais óbvios sobre a canção, a dança, a pintura, a percepção, a poesia, a arquitetura e o urbanismo nas cidades? (<sup>49</sup>).

A palavra impressa é a fase extrema da cultura alfabética que, na sua primeira fase, destribaliza ou descoletiviza o homem. Eleva aspectos visuais do alfabeto à mais alta intensidade da "definição". Assim, leva o poder de individualização do alfabeto fonético muito mais longe do que podia fazê-lo a cultura manuscrita. É a tecnologia do individualismo. Se os homens decidiram modificar essa tecnologia visual para uma tecnologia elétrica, o individualismo também será modificado. Levantar questão moral sobre isso é como amaldiçoar a serra circular por cortar ela os dedos. "Mas", dirá alguém, "não sabíamos que isso podia acontecer". Todavia, a tolice ou a falta de lucidez não é problema moral. É embaraço, mas não problema moral. E será, sem dúvida, interessante, dissipar alguns dos nevoeiros morais que cercam nossas tecnologias. E a moral, por certo, é que terá a ganhar.

Quanto à técnica da dúvida metódica de Montaigne e Descartes, ela é tecnologicamente inseparável, conforme veremos, do critério de repetição na ciência. O

---

<sup>49</sup> H. M. McLuhan, "Printing and Social Change", *Printing Progress: A Mid Century Report*, The International Association of Printing House Craftsmen, Inc., 1959.

leitor da palavra impressa está exposto a uma tremulação de preto e branco uniforme e regular. A palavra impressa apresenta instantâneos de momentos sucessivos de uma atitude mental. Essa tremulação que se alterna é também o próprio modo de projeção da dúvida subjetiva e da pesquisa empírica.



## O conhecimento aplicado na Renascença teve que tomar a forma de tradução do acústico em termos visuais e do plástico em forma retiniana



As descobertas, na época da Renascença, do Padre Ong, detalhadas em seu trabalho *Ramus: Method, and the Decay of Dialbgue* (Ramus: método e decadência do diálogo) — do qual transcrevemos trechos abaixo — e em inúmeros artigos, são de imediata importância para o estudioso dos efeitos da tecnologia de Gutenberg. As investigações de Ong sobre o papel da visualização na lógica e filosofia do final da Idade Média interessam-nos diretamente aqui, pois visualização e quantificação estão estreitamente ligadas. Vimos anteriormente como, para os humanistas, as glosas, a iluminura e os estilos arquitetônicos medievais haviam todos eles servido à arte da memória. Além disto, devemos recordar que os dialéticos prosseguiram seus cursos orais ao longo de boa parte do século dezesseis:

A invenção da tipografia provocou a manipulação em grande escala de palavras no espaço e deu vigor novo à tendência de utilizar a lógica e a dialética de maneira quantitativa, tendência que havia muito se manifestara na escolástica e nas artes medievais. (...) A tendência da manipulação quantitativa ou quase quantitativa da lógica a se dissipar depois em recursos e expedientes de memorização será característica marcante do ramismo (pág. XV).

A cultura manuscrita não pudera duplicar o conhecimento visual numa escala de massa e sentia-se menos tentada a procurar os meios de reduzir os processos não-visuais da mente a diagramas. Mesmo assim, entretanto, há firme pressão entre os últimos escolásticos para reduzir a linguagem a uma espécie de ábaco matemático e neutro. Os "nominalistas" eram os que se haviam especializado nos tratados de lógica de Pedro de Espanha. As palavras iniciais de sua *Summulae* têm certo tom, que segundo observa Ong (pág. 60), seria familiar em qualquer tempo, desde Cícero até Emerson: "A dialética é a arte das artes e a ciência das ciências, possuindo o caminho que conduz aos princípios de todas as matérias do currículo, pois somente ela debate com verossimilhança os princípios de todas as outras artes e, portanto, deve ser a primeira ciência a ser adquirida". Os humanistas, especialmente depois do advento da tipografia que estendera os limites da literatura, queixavam-se amargamente que os jovens tivessem de destrinçar as divisões e distinções de Pedro de Espanha.

O importante em tudo isso é que a tendência para lidar espacial e geomètricamente com palavras e lógica, conquanto fosse útil como arte de memória, acabou por ser um *cul de sac* filosófico e não ter utilidade senão mnemotécnica. Faltava-lhe o simbolismo matemático que hoje criamos. Contribuiu, no entanto, diretamente

para a formação do espírito de quantificação que se manifestou na mecanização da escrita e, muito antes de Gutenberg, para "o progresso na quantificação que revelou a lógica medieval e que constitui uma das principais diferenças entre ela e a primitiva lógica de Aristóteles" (pág. 72). Além disto, a quantificação representa a tradução de relações e realidades não visuais em termos visuais, procedimento este inerente ao alfabeto fonético, conforme se mostrou antes. Mas para Ramus, no século dezesseis, não bastava fazer árvores e esquemas de conhecimentos:

Porque, na essência do esforço ramista, está a necessidade de submeter as próprias palavras, mais do que outras representações a simples modelos geométricos. Supomos as palavras a isto recalcitrantes, porquanto derivam do mundo de sons, vozes, gritos; a ambição ramista era neutralizar essa ligação, tratando o que, em si mesmo, é não-espacial de modo a submetê-lo o mais completamente possível ao espaço. A redução espacial que o alfabeto impõe ao som não é bastante. As próprias palavras impressas ou escritas têm que ser distendidas em seu relacionamento espacial considerando-se os esquemas resultantes como chave de sua significação (págs. 89-90).

Confrontado com as inúmeras relações entre Ramus e o "conhecimento aplicado", o Padre Ong publicou um artigo, "O Método Ramista e o Espírito Comercial"<sup>(50)</sup>, que aborda de maneira admirável a obsessão com a quantificação na Renascença:

Um dos enigmas que têm resistido à pesquisa, relativamente a Pedro Ramus e seus discípulos, foi a extraordinária difusão de suas obras durante os séculos dezesseis e dezessete. O sentido geral dessa difusão ficou muito conhecida desde a publicação do *Ramus*, de Waddington em 1855. Ela se processou principalmente entre os grupos protestantes e burgueses de mercadores e artesãos mais ou menos imbuídos de calvinismo. Esses grupos encontravam-se não só na França, país em que Ramus nasceu, como também na Alemanha, Suíça, Países-Baixos, Inglaterra, Escócia, Escandinávia e Nova Inglaterra. O trabalho de Perry Miler, *The New England Mind: the Seventeenth Century* (O novo espírito da Nova Inglaterra: o século dezessete) é o estudo mais minucioso do ramismo em qualquer desses grupos. Esses grupos estavam ingressando em posições sociais mais francamente influentes e melhorando a si mesmos intelectualmente, e o ramismo os atraía à medida que progrediam. As obras de Ramus, portanto, desfrutaram de favor especial, não nos círculos literários altamente sofisticados mas nas escolas elementares ou secundárias e ao longo da linha em que o ensino secundário e a educação universitária se encontram (...)

O que importa compreender, neste ponto, é que a chave para qualquer espécie de conhecimento *aplicado* está na tradução de um complexo de relações em termos visuais explícitos. O próprio alfabeto, quando aplicado à complexidade da palavra falada, traduz a fala em um código visual que se pode disseminar e transportar uniformemente. A tipografia deu intensidade a esse processo latente, intensidade que, no domínio econômico e educativo, resultou numa virtual revolução. Ramus, com todo o movimento escolástico atrás de si, pôde traduzi-lo num "humanismo visual das novas classes de mercadores". Tal é a simplicidade e crueza dos modelos espaciais que Ramus promoveu, que nenhum" espírito culto, tampouco ninguém sensível à linguagem, se sentiu

---

<sup>50</sup> *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961, págs. 155-172.



interessado por eles. E, no entanto, foi essa crueza que lhe deu a atração que exerceu sobre as classes de autodidatas e mercadores. Justamente quanto era grande essa parcela do novo público leitor, foi o que demonstrou o grande estudo de L. B. Wright, *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Cultura da classe média na Inglaterra de Elizabeth).



## A tipografia tendeu a alterar a função da linguagem transformando-a, de meio de percepção e indagação, num bem portátil de consumo



Não é apenas Ramus que acentua o sentido utilitário e prático do saber, mas todo o coro humanista. Dos sofistas até Cícero, o treino em retórica e oratória foi tido como o caminho para o poder e para as posições executivas e de governo. O programa ciceroniano de saber enciclopédico nas artes e ciências voltou a vigorar com a imprensa. A escolástica, com o seu método, em essência, de diálogo, iria ser substituído por extenso e prolongado programa de línguas e literatura para a formação do cortejo e do governante ou do Príncipe. O que consideramos hoje como currículo de impossível refinamento, compreendendo o estudo das línguas, dos autores e da indústria, por um lado, e por outro, o das Escrituras, foi na Renascença tido como indispensável para o estadista. Shakespeare apresenta o seu Henrique v, como exemplo de ambos os saberes.

*Escutai-o em suas reflexões sobre teologia  
E, cheios de admiração, desejaríeis, em vosso íntimo,  
Que ele fosse nomeado prelado.  
Ouvi-o debater os negócios do Estado,  
E direis que este foi o seu grande e único estudo.  
Acompanhai-o a discorrer sobre a guerra, e assistireis  
A terrível batalha que vos será transmitida em música.  
Envolvei-o em qualquer questão política,  
E ele desatará o nó górdio  
Com a facilidade com que desata a liga de sua meia.  
Quando fala,  
O ar, esse libertino que tem todos os privilégios,  
para em silêncio*

*E sua muda surpresa se insinua nos ouvidos dos homens  
Para roubar suas frases doces como o mel;  
Somente a experiência e a prática da vida  
Podem ensinar tamanhos conhecimentos gerais;  
E então somos tomados de admiração que sua Majestade  
Tenha feito tal colheita, quando sua vida estivera entregue a vãos prazeres.*

*A companheiros iletrados, grosseiros e ignorantes,  
E suas horas repletas de orgias, de banquetes e de divertimentos  
Nelas não se descobrindo nenhum estudo, nenhum isolamento,  
Nenhum recolhimento longe dos lugares frequentados e*

*populares* (\*).

O sentido prático que o ramismo desenvolve está mais diretamente ligado a números do que a letras. "Conquanto Adam Smith tenha atacado o sistema que surgia, ele se dava conta de suas vantagens em questão de defesa... Via-o também como elemento na difusão do sistema de preço que havia varrido o sistema feudal elevado à descoberta do Novo Mundo (<sup>51</sup>) (...)" Innis, neste ponto, está a escrever sobre "O Poder de penetração do sistema de preço" poder, segundo ele, de traduzir em novo modo de linguagem um conjunto de funções. O sistema feudal, como nos mostrou anteriormente Pirenne, baseava-se em sistema de cultura oral e autossuficiente de centros-sem-margens. Forças visuais quantitativas, que o sistema da palavra impressa reforçava consideravelmente, transformaram tais estruturas em grandes sistemas de centros-margens, centrífugos, de natureza mercantil e nacionalista. É interessante saber como Adam Smith considerava esse processo de drástica transformação levado a efeito durante a guerra civil inglesa e que estava a ponto de se efetivar também na França:

Revolução da maior importância para a felicidade pública foi, desse modo, provocada por duas classes de pessoas que não tinham a menor intenção de servir ao público. O motivo único dos grandes proprietários era satisfazer a vaidade mais infantil. Os mercadores e artífices, muito menos ridículos, atuavam apenas na defesa dos seus interesses e na busca, segundo os princípios do comércio ambulante, do ganho onde ele pudesse estar. Nenhum deles previa, ou pressentia a grande revolução que a loucura de uns e a industrioseidade de outros estavam a levar a efeito. Assim é que, na maior parte da Europa, o comércio e a manufatura das cidades em vez de serem o efeito, foram a causa e a oportunidade do avanço do país e do desenvolvimento e cultivo de suas terras (<sup>52</sup>).

A Revolução Francesa, que vinha de muito preparando o processo homogeneizante da palavra impressa, conforme Tocqueville nos mostrará, refletiu os cânones do pensamento ramista, o qual, segundo sublinha Ong, "conquanto raramente pretenda servir de instrumento de debate, manifesta frequentemente um vivo cuidado pela simplificação":

Hooykaas dá menos importância ao que diz Ramus a propósito de "indução" do que ao seu entusiasmo pelo *usus*, isto é, a prática e exercício na sala de aula, estabelecendo assim a relação dos objetivos e procedimentos educativos de Ramus com a cultura burguesa. O rompimento com os antigos processos, tanto pelos burgueses em geral, como em particular pelos ramistas, consistiu mais em um novo interesse pela atividade dos alunos do que por qualquer coisa que hoje se pudesse reconhecer como experimentação, ou "indução". Esses pontos que Hooykaas salienta são válidos e obedecem às linhas recentes de pensamento, que reconhecem certa fertilidade intelectual no encontro da mentalidade acadêmica com mentalidade artesã, durante os séculos dezesseis e dezessete (<sup>53</sup>).

Ong põe em relevo ponto fundamental em relação à cultura da palavra impressa. Os livros impressos, que foram, eles próprios, os primeiros artigos uniformes e

---

\* Henrique V (I, 1), reproduzido da tradução francesa de Pierre Messiaen. (N. do Trad.)

<sup>51</sup> Harold Innis, *Essays in Canadian Economic History*, pág. 235.

<sup>52</sup> *Ibid.* pág. 254.

<sup>53</sup> "Ramist Method and the Commercial Mind", pág. 159.

produzidos em série e em massa, no mundo, proporcionaram ao século dezesseis e aos seguintes paradigmas permanentes de cultura de consumo uniformizado. Shakespeare inspira-se frequentemente neste fato, em *King John* (II, 1):

(...) Esse senhor de rosto doce, o acariciante (<sup>\*1</sup>) interesse, o Interesse, essa força de desvio do mundo. O mundo por si mesmo é bem equilibrado, feito para deslizar sem choque num terreno plano, se o Interesse, essa força que o deforma para o mal e falseia o movimento, não desviasse de sua linha reta, de seu impulso, de seu ímpeto, de seu curso, de seu fim. E é essa mesma força de desvio, esse mesmo Interesse, esse ladrão, esse intrrometido, esse intrigante, essa palavra que muda todas as coisas, que, lançada à frente dos olhos do versátil rei da França, demoveu-o do apoio que estava resolvido a dar, de uma guerra honrosa que decidira fazer, para levá-lo a uma paz vil e baixamente aceita.

E eu próprio, por que assim o invectivo contra esse Interesse? Se não apenas porque ele ainda não me cortejou? Não é de modo algum porque eu teria a força de fechar a minha mão, se esses belos anjos (<sup>\*2</sup>) de outro viessem apertá-la, mas porque minha mão, não tendo ainda sido tentada, como um pobre mendigo invectiva contra os ricos. Sim, enquanto for mendigo, invectivarei contra os ricos e direi que não há outro pecado se não a riqueza; e quando for rico, minha virtude dirá que não há outro vício se não a pobreza. Desde que os reis rompem seu juramento por interesse, Interesse, sê meu Deus, és tu que desejo adorar (<sup>\*3</sup>).

---

<sup>\*1</sup> *Tickling commodity*, diz o texto *Tickling* significa "que faz cócegas". (N. do Trad.)

<sup>\*2</sup> *When his fair angels ... Angel*, antiga moeda de ouro do valor de 10 exlins. (N. do Trad.)

<sup>\*3</sup> Shakespeare, *Le Boi Jean* (II, 1) trad. francesa de Pierre Messlaen, transposta para o português. (N. do Trad.)



A tipografia não é apenas tecnologia, mas, ela própria, recurso natural ou produto básico, como o algodão ou a madeira ou o rádio: e, como qualquer bem de produção, modela as relações intersensoriais do indivíduo, bem como os padrões de interdependência comunal, ou coletiva



A palavra impressa, por assim dizer, transformou o diálogo: da troca em comum de ideias e propósitos fez o comércio de informações empacotadas, bem móvel e portátil de produção. Deu à linguagem e à percepção humanas uma viés ou uma distorção que Shakespeare define acima como "Commodity" ou "Interesse" (\*). E que outra coisa se podia esperar? A palavra impressa criou a economia de mercado e o sistema de preços. Pois enquanto as mercadorias não fossem uniformemente idênticas, o preço de qualquer artigo estaria sujeito a regateio e ajuste. Os mercados modernos e o sistema de preços, inseparáveis da difusão da alfabetização e da indústria, não são, aliás, os únicos frutos da uniformidade e reproduzibilidade em série do livro. Vejamos o que escreve Lewis Mumford em *Sticks and Stones* (Paus e pedras) (págs. 41-42):

Em *Notre Dame de Paris*, escreveu Victor Hugo que a prensa tipográfica destruíra a arquitetura, que até então havia sido a história em pedra da humanidade. O verdadeiro crime da prensa tipográfica, no entanto, não foi ter destruído os valores literários da arquitetura, mas tê-la feito tomar emprestado à literatura seus próprios valores. Com a Renascença, a grande distinção moderna entre o alfabetizado e o analfabeto estende-se até mesmo à construção; o mestre pedreiro que conhecia sua pedra, seus operários, suas ferramentas e a tradição de sua arte cedeu lugar ao arquiteto, que conhecia seu Paládio, seu Vignola e seu Vitruvío. A arquitetura, ao invés de esforçar-se por deixar nas superfícies de sua construção a marca da inspiração do seu criador, tornou-se mera questão de exatidão gramatical e de pronúncia; e os arquitetos do século dezessete, que se revoltaram contra esse regime e criaram o barroco, somente se sentiam à vontade nos aprazíveis jardins e teatros dos príncipes (...)

Mumford, que em sua juventude foi discípulo do biólogo Patrick Geddes, deu-nos sempre exemplo de um espírito civilizado, ao acentuar quão desnecessários e nada compensadores são os métodos do especialista que não vê coisa alguma em relação com outra: "Foi por meio do livro que a arquitetura do século dezoito, de São Petersburgo a Filadélfia, pareceu moldada por uma mente única (pág. 43).

---

\* Bem de comércio, Interesse, na tradução de Pierre Messlaen, na França, e de Henrique Braga, em Portugal. (N. do Trad.)

A palavra impressa era, ela própria, artigo de consumo, novo recurso natural, o qual nos iria mostrar como manipular todas as outras espécies de recursos, inclusive nós mesmos. Os meios de comunicação, como produtos ou recursos naturais, constituem o tema de trabalho recente de Harold Innis. Seu primeiro livro diz respeito a produtos básicos no sentido comum. Em sua maturidade, Innis descobriu que os meios de comunicação tecnológica, como a escrita, o papiro, o rádio, a fotogravura e outros que tais, são, eles próprios, riqueza (<sup>54</sup>).

Sem tecnologia apropriada para processar a experiência homogêneamente, a sociedade não poderia ir muito longe no controle das forças naturais, nem mesmo a organizar o esforço humano. Foi este o tema irônico do filme *The Bridge Over the River Kwai* (A ponte do rio Kwai). O coronel budista japonês não dispõe de tecnologia para atacar a tarefa. O coronel inglês tem-na toda, num abrir e fechar de olhos, delineada e segmentada. Naturalmente, não tem nenhum objetivo particular em vista. A tecnologia é seu modo de ser. Vive de conformidade com os regulamentos da Convenção de Genebra. Para os franceses — povo oral — o filme foi de alta comicidade. Os espectadores ingleses e americanos acharam-no profundo, sutil, indefinível.

Em *Two-Edged Sword* (A espada de dois gumes), John L. MacKenzie mostra-nos (pág. 13) que os estudos da Bíblia, no século vinte, abandonaram o conceito de estrutura linear e homogênea na análise e interpretação da narrativa bíblica:

O moderno comando e uso das forças naturais não era do conhecimento dos hebreus; a fantasia mais delirante não poderia sequer sonhar nada semelhante. (...) Os antigos hebreus eram pré-filosóficos; os modelos mais comuns do pensamento moderno lhes eram desconhecidos. Faltava-lhes a lógica, no sentido em que a lógica é forma de disciplina mental. A linguagem deles é a do homem simples que percebe movimento e ação, mais do que a realidade estática, e para quem a realidade estática, quando a percebem, é algo concreto e não abstrato.

Em nosso mundo jurídico, as palavras são cuidadosamente reduzidas a entidades homogêneas a fim de que possam ser aplicadas. Se lhes dermos qualquer graça ou vida como a que lhes cabe pela sua própria natureza, não atenderiam elas à sua função prática e aplicada.

Mostrei que a teoria que apresento baseia-se na força natural das palavras por si mesmas. Deixai-me, primeiro, formular de maneira dogmática essa teoria de interpretação, para depois voltar ao reverso da moeda e provar como ela está em conformidade com a verdadeira prática do arrazoado jurídico.

Na linguagem jurídica — e somente sobre ela estou falando — as palavras são simples delegações de autoridade pelas quais se permite a outros aplicá-las a certos objetos, ou certos fatos particulares. O único sentido da palavra significado, como eu a estou usando, é uma aplicação a caso particular. E quanto mais imprecisas forem as palavras tanto maior será a delegação, simplesmente porque então elas podem ser aplicadas ou não a maior número de casos particulares. Essa é a única característica importante das palavras em

---

<sup>54</sup> Ver "The Effects of the Improvements of Communication Media", de H. M. McLuhan, em *Journal of Economic History*, dezembro de 1960, págs. 566-575.

documentos ou interpretações legais.

Elas não significam, portanto, o que o autor tencionava que significassem ou mesmo o sentido que pretendia, ou esperava, razoavelmente ou não, que outros lhes dessem. Elas significam, em primeiro lugar, o que a pessoa a quem são dirigidas as faz significar. Seu significado é todo objetivo ou todo fato ao qual o destinatário as aplique ou manifeste a intenção de aplicá-las. O significado das palavras nos documentos legais ou jurídicos deve ser procurado não em seu autor ou autores, nem nas partes contratantes, nem no testador, nem no legislativo, porém nos atos ou na conduta com que a pessoa à qual são dirigidas se propõe a atendê-las. É esse o começo de seu significado.

Em segundo lugar, mas tão-só secundariamente, um documento legal é dirigido também aos tribunais. É esta mais uma delegação, e delegação de autoridade diferente, para decidir, não o que a palavra significa, porém se o destinatário imediato tinha autoridade para fazê-la significar o que ele a fizera significar ou o que propunha fazê-la significar. Em outras palavras, o caso perante o tribunal não é sobre se ele deu às palavras o significado exato e sim sobre se as palavras autorizavam ou não o significado que ele lhes dera (<sup>55</sup>).

Essa análise tão lúcida e precisa de Curtis em relação ao uso e aplicação da terminologia jurídica, aplica-se igualmente às populações civis e às militares. A não ser que a mesma se processe de modo uniforme, a delegação de funções e de tarefas seria inteiramente impossível e, em consequência, também não seria possível a centralização de nações pelas suas respectivas populações, o que, entretanto, logo sucedeu com a invenção da imprensa. Sem a ação uniformizadora da alfabetização, não poderia haver economias de mercado ou sistemas de preço, fato que, em rigor, compele os países "atrasados" ao "comunismo", ou tribalismo. Não há nenhum meio conhecido de se instaurar o sistema de preços e distribuição sem longa e extrema experiência da alfabetização. Estamos, contudo, a tomar rapidamente consciência desses fatos à medida que entramos na era eletrônica. Com efeito, o telégrafo, o rádio e a televisão não tendendo, em seus efeitos, para a homogeneização, como a cultura tipográfica, nos predis põem a ter facilmente a consciência das culturas não-tipograficas.

---

<sup>55</sup> Charles P. Curtis, *Ífs Your Law*, págs. 65-66.



## A paixão pela medida exata começou a ser dominante com a Renascença



Assim como o Padre Ong, em sua obra sobre Ramus, ajuda-nos a compreender e penetrar nas estranhas similaridades de estilo e motivação que uniam os logicistas medievais e os mercadores da Renascença, assim também veio John U. Nef revelar-nos o nexo e a relação que havia entre a ciência e o comércio da Renascença. Seu livro, *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Fundamentos culturais da civilização industrial) é um estudo do espírito de quantificação e, especialmente, de quanto o mundo do comércio se deixou por ele impregnar.

Vimos como a tendência a separar rigorosamente as funções e a dar-lhes, pela ênfase no aspecto visual, caráter de quantidade, se fizera obsessão nos últimos séculos escolásticos, contribuindo para a mecanização do ofício do copista. A mesma busca por dicotomias e divisões, começada assim pelo escolasticismo, estendeu-se pela matemática e pela ciência, conforme Nef nos assinala (págs. 4-5):

A própria separação da ciência, tanto da fé, quanto da ética e da arte, característica marcante de nossos tempos, decorre das bases do mundo industrializado em que vivemos. Numa carta expedida para Fermat, destinada ao Padre Marsenne, em 1637, Descartes observa que o grande matemático de Toulouse dá a impressão de supor "que ao afirmar ser determinada coisa fácil de acreditar, eu quisera apenas dizer que é provável. Isto está longe de ser minha posição; considero tudo que é apenas provável como quase falso (...)" Tal posição levou a não se admitir como verdadeiro senão o que fosse verificável em termos tangíveis e, de modo crescente, mensuráveis ou em termos de demonstrações matemáticas, que se fundam em proposições artificialmente divorciadas da experiência real da vida. Ora, como é impossível — conforme Pascal parece ter sido o primeiro a reconhecer — oferecer a mesma espécie de prova tangível e obter a mesma espécie de concordância em questões de fé, de moral e de beleza, as verdades no tocante à religião, à filosofia moral e à arte passaram a ser tratadas como assuntos de opinião pessoal, mais do que de saber universal. A contribuição que têm de oferecer ao mundo contemporâneo é *indireta*, se bem que, por essa razão, não se faz necessariamente inferior à contribuição da ciência.

Tal separação artificial de modos de atividade mental no interesse da homogeneidade veio a dar a Descartes, e a seu tempo, um sentido de certeza. Um século de difusão cada vez mais rápida de informações por meio da palavra impressa acabou por criar novas formas de sensibilidade. Nas palavras de Nef (pág. 8):

Os cem anos que se seguiram à morte de Rabelais, em 1553, nos dão numerosos índices de interesse crescente que os homens e as mulheres passaram a ter pela medida exata do tempo, das quantidades, das distâncias, tanto em suas vidas pessoais, quanto na vida



pública. Um dos mais impressionantes exemplos dessa nova preocupação pela precisão foi a providência tomada pela Igreja de Roma de estabelecer um calendário mais exato. Durante toda a Idade Média os meios pelos quais os povos cristãos mediam a passagem do tempo baseavam-se nos cálculos feitos antes da queda do Império Romano. O calendário Juliano de 325 a. D. ainda estava em uso na era de Rabelais.

O desenvolvimento de estatísticas permitiu isolar-se a Economia do contexto social geral do século dezesseis:

Durante o período de cerca de oitenta anos que se seguiu, os europeus prosseguiram em seus esforços por alcançar grau mais alto de exatidão quantitativa em diversos domínios. Alguns deles passaram a emprestar nova importância à acumulação de estatísticas e às suas revelações concernentes a índices de crescimento e aumento como guias para a política econômica, no próprio período em que, com Bodin, Malynes, Laffemas, Montchretien e Mun a economia emergia pela primeira vez como matéria separada dos estudos especulativos humanos, independentemente tanto da economia doméstica, preocupação de cada um de nós na vida ativa diária, como da filosofia moral, preocupação de todos nós para a orientação de nossa vida interior (pág. 10).

Já, então, a Europa avançara a tal ponto rumo à medição e à quantificação visualizadas da vida, que "passou a ocupar, pela primeira vez, lugar à parte, tanto em relação ao Oriente Próximo, quanto ao Extremo Oriente". Em outras palavras, sob as condições da cultura manuscrita, a Europa não se distinguia muito nitidamente do Oriente, cuja cultura era também a cultura manuscrita.

Deixemos por um momento Nef, para nos voltarmos para Ong, que também nos confirma a nova paixão pela quantidade e medição. Diz-nos Ong que "o método ramista apelava primariamente para o desejo de ordem e não de experimentação. (...) Ramus concebe o discurso à maneira de uma enumeração de itens, um inventário, por assim dizer" (<sup>56</sup>).

Que as novas classes comerciais passaram a adotar esse método enumerativo de abordar por itens os assuntos constitui fato comprovado por muitas fontes. Sua novidade e extravagância provocaram hilaridade no teatro elisabetano. Sir Politick Would-Be, personagem do *Volpone*, de Ben Jonson, é um candidato à política, aspirante a Maquiavel, e Jonson naturalmente liga a nova arte política às novas técnicas de observação visual e de organização da ação:

*Gosto*

*De notar e observar; embora eu viva  
Livre da tormenta ativa, ainda assim observo  
As correntes e a passagem das coisas  
Para meu uso particular; e conheço  
Os fluxos e refluxos da política.*

Sir Politick, em Veneza, *indaga* de Peregrino:

---

<sup>56</sup> Walter Ong, "Ramist Method and the Comercial Mind", pág. 165.

*Como? Viestes para o estrangeiro Desprevenido das regras de viagem?*

*Per.: Em verdade, eu tinha*

*Algumas comuns extraídas daquela gramática vulgar  
Que aquele, que me falava em italiano, Me ensinou (II, 1).*

Depois, no Ato IV, Sir Politick procede a certas especificações, enumerando-as por itens a Peregrino:

*Sir P. Não, senhor, compreendi-me. Custar-me-á em cebolas umas trinta livres.*

*Per. Que equivalem a uma libra esterlina.*

*Sir P. Além de minhas bombas e foles d'água:  
porque é isso que faço, senhor,  
Primeiro, levo o barco por entre dois muros de tijolos,  
Mas os tijolos pelo estado serão fornecidos: Num,  
Estenderei um belo oleado e nele  
Prendo minhas cebolas, cortadas pelo meio; o outro  
Está cheio de buracos, através dos quais  
Enfiarei as pontas dos foles, e estes foles  
Com minhas bombas em perpétuo movimento conservo  
Que é o processo, em cem, o mais fácil.  
Agora, senhor, as cebolas que naturalmente  
A infecção atrai, e os foles sobre elas  
Soprando mostrará imediatamente.  
Pela mudança da côr se há contágio  
Ou se conservam tão boas quanto antes.  
— Agora que sabeis, não custa nada.*

*Per. Tendes razão, senhor.*

*Sir P. Gostaria de ver as minhas notas.*

*Per. É verdade, bem que eu gostaria,  
Mas, por uma vez saístes ganhando.*

*Sir P. Se eu fosse falso,  
Ou se quisesse ser, eu poderia mostrar as razões,  
Como poderia vender este estado aos turcos  
A despeito de sua frota, ou sua (examina os papéis)*

*Per. Por favor, senhor Pol.*

*Sir P. Não as tenho comigo.*

*Per. É o que eu receava Mas lá estão elas...*

*Sir P. Não estão, este é meu diário,  
No qual registro meus atos do dia.*

*Per. Por favor, deixai-me ver. Que está escrito aqui? Notandum, (lê)  
"Um rato roeu-me o couro da espora, Ainda assim botei outra e parti:  
Antes, porém, lancei três feijões no limiar da porta.*

*Item, fui comprar dois palitos E um quebrei imediatamente enquanto conversava Com um mercador holandês sobre 'ragion dei stato'. Deixei-o e paguei um "moccinigo" Vara consertar minhas meias de seda; no caminho, Comprei peixes mais baratos, e na praça De São Marcos urinei." É verdade, estas são notas políticas!*

*Sir P. Senhor, não deixo de anotar  
Os atos que pratico em minha vida, Escrevo tudo.*

*Per. Crede-me, isto é sensato!*

*Sir P. Sim, senhor, continuei a ler.*

Não pode, portanto, haver mistério sobre a razão por que Sam Pepys conservou justamente essa espécie de diário meio século depois. Era uma prova de observação e precisão para o aspirante a mercador maquiavélico. Para a plateia elisabetana a apologia de lago na primeira cena de *Otelo* o identificaria imediatamente como um velhaco da marca do Sir Politick de Jonson.

Sossegai, senhor; sigo-o para tirar a minha desforra; nem todos podemos ser amos e nem todos os amos podem ser fielmente servidos. Havíeis de encontrar alguns desses imbecis submissos, de joelhos flexíveis, que, apaixonando-se pela sua louca escravidão, perdem o tempo, à maneira de burros do dono, só com o cheiro na ração; depois quando forem velhos deitam-se à margem. Chicote para esses honrados patifes! Há outros que, observando escrupulosamente as fórmulas da obediência, e escondendo-se sob a máscara da deferência, guardam nos seus corações, o que mais lhes convém; aqueles, não dão aos seus senhores senão a aparência do seu serviço, utilizam-se deles para seu interesse e, quando se cobrem de galões, prestam homenagem a si mesmos; estes compadres têm alma, e eu declaro que sou um deles. Na verdade, senhor (e isto é tão certo como vós serdes Rodrigo), se eu fosse o Mouro não queria ser lago; acompanhando-o, sou eu próprio. Assim Deus me salve em como não tenho por ele nem respeito, nem submissão, mas finjo ter tudo isto, para conseguir os meus fins particulares. Quando os meus atos exteriores deixarem perceber os verdadeiros movimentos e a verdadeira imagem do meu coração, debaixo das suas demonstrações de acatamento, pouco tempo faltará para eu meter esse coração na minha manga para que os corvos o venham bicar. Não sou quem pareço.



## A ruptura entre a cabeça e o coração, que produziu a palavra impressa, é o traumatismo de que sofre a Europa desde Maquiavel até o presente



O impresso ao surgir, isolando o aspecto visual da palavra, provocou algo de estranho, senão de fantástico. Pareceu criar uma crônica hipocrisia, uma ruptura entre a cabeça e o coração, entre o espírito e o sentimento. É interessante ver como um irlandês e um inglês descrevem essa ruptura alguns duzentos anos mais tarde, no fim do século dezoito. Temos, primeiro, os comentários de um celta sentimental, Edmund Burke, sobre o espírito de cálculo e de inventário, que vamos encontrar em suas *Reflections on the Revolution in France* (Reflexões sobre a Revolução Francesa):

Faz agora dezesseis ou dezessete anos que vi a rainha da França, então a delfina, em Versalhes; e seguramente jamais apareceu sobre a terra, que ela mal parecia tocar, visão mais deliciosa. Vi-a justamente no momento em que se elevava no horizonte do firmamento, onde se iria mover e do qual se iria constituir o ornamento e a alegria: Brilhando qual a estrela d'alva, cheia de vida, de esplendor e de felicidade. Oh! que revolução! e que coração preciso ter para contemplar sem emoção aquela ascensão e aquela queda! Que longe estava eu de sonhar, ao vê-la reunindo aos títulos e à veneração o direito ao amor entusiasta, discreto e respeitoso, que jamais lhe fosse preciso trazer, oculto no seio, poderoso antídoto contra o opróbrio e a desgraça; que longe estava de imaginar que haveria eu de viver para presenciar os desastres que desabaram sobre ela numa nação de homens galantes, numa nação de homens de honra e de cavaleiros. Julgara que dez mil espadas saltariam de suas bainhas para vingar até mesmo um olhar que a ameaçasse com insulto. Mas a idade do cavaleiro já havia desaparecido. A ela sucedera a dos sofistas, economistas e calculistas-, e a glória da Europa extinguiu-se para sempre. Nunca, nunca jamais haveremos de rever aquela generosa lealdade à posição e ao sexo, aquela submissão altiva, aquela obediência digna, aquela subordinação do coração, as quais guardavam vivazes, mesmo na própria servidão, o espírito e a paixão da liberdade. Essa graça inestimável da existência, essa salvaguarda espontânea das nações, essa seiva de coragem no sentimento e de heroísmo na ação, tudo desaparecera! Desaparecera aquela sensibilidade de princípios, aquela caridade da honra, que se ressentia de uma mancha como de uma ferida, que inspirava a coragem ao tempo que mitigava a ferocidade, que enobrecia tudo que tocava, e sob a qual o próprio vício perdia metade de seu mal, perdendo toda a sua grosseria.

E eis agora William Cobbett, o frio saxão, em *A Years' Residence in America* (Um ano de residência na América) (1795), registrando sua surpresa diante de novo tipo de homem que a cultura tipográfica ali fizera surgir:

356. Há muito poucos americanos de nascimento que sejam realmente *ignorantes*. Todo agricultor sabe mais ou menos ler. Não há *sotaque regional* nem *dialeto de província*.

Nenhuma classe como a que os franceses denominam de camponeses, epíteto degradante que a vil súcia gerada pelos "Fundos" vem, nos últimos anos, aplicando a toda essa massa de povo, a mais útil na Inglaterra, aqueles que trabalham e travam as batalhas. E com referência às pessoas com as quais naturalmente fazemos conhecimento pessoal, — delas sei por experiência — são tão amáveis, francas e sensíveis como as que, em geral, encontramos na Inglaterra, mesmo que as tenhamos cuidadosamente selecionado. São todos bem informados; modestos sem timidez; sempre prontos para comunicar o que sabem e jamais se envergonham de reconhecer que ainda têm que aprender. Nunca a gente os ouve *vangloriando-se* de seus bens, tampouco *queixando-se* de suas necessidades. Todos leem desde a juventude; poucos são os assuntos sobre que não possam conversar, sejam de natureza política ou científica. De qualquer modo, sempre *ouvem* com paciência. Não me lembro de ter ouvido algum americano de nascimento interromper outra pessoa quando esta lhe estivesse falando. Sua *ponderação* e serenidade, a maneira *positiva* pela qual dizem as coisas e agem, e a lentidão e reserva com que exprimem seu assentimento; tudo isso não deve ser falsamente tomado como *falta de sensibilidade*. Seria, na verdade, preciso uma odisséia de desgraças para trazer lágrimas aos olhos de um americano; mas qualquer história inventada ou forjada o fará levar a mão ao bolso, como podem amplamente testemunhar os embaixadores dos pedintes da França, Itália e Alemanha.

357. Por algum tempo, e não breve tempo, entretanto, não sabereis o que fazer por falta das *respostas rápidas* da língua inglesa e do tom *decidido* da expressão inglesa. O *tom alto* da voz; o *aperto firme* de mão; o *assentimento* ou *discordância* imediatos; a *alegria ruidosa*; a *queixa amarga*; a *amizade ardente*; a *inimizade mortal*; o *amor que faz as pessoas se matarem*; o *ódio que as faz matar outros*: tudo isso é próprio e característico do caráter dos ingleses, em cujo espírito e coração todo sentimento atinge seu limite extremo. Para decidir a questão de saber qual dos dois caracteres é, no seu todo o melhor, se o americano ou o inglês, temos que apelar para algum *terceiro juiz* (...)

Que a maioria dos ingleses ainda retivesse aquela integridade oral e veemente de caráter, era algo que parecia tão evidente a Cobbett quanto a Dickens. E Cobbett não hesita em observar que a cultura do livro havia criado esse novo homem na América. O novo homem havia literalmente tomado a *peito* a mensagem da palavra impressa e envergado "a veste singela da humanidade". Despojou-se de tudo, como Lear, até vir a conformar-se com o ideal de Thomas Huxley, que, em 1868, em seu ensaio sobre a "Educação Liberal", assim escrevia:

"Direi que um homem teve educação liberal, quando foi de tal forma treinado em sua mocidade que seu corpo se fêz o servo dócil de sua vontade, executando com facilidade e prazer todo trabalho de que é, como uma máquina, capaz de fazer; cuja inteligência é um engenho claro, frio e lógico, com todas as suas peças de igual força e em perfeita ordem para funcionar; pronto como um motor para ser utilizado em qualquer tipo de trabalho (...)" (<sup>57</sup>).

Acompanhando de perto os passos sentimentais dessa visão científica, encontramos a figura de Sherlock Holmes, que Doyle assim descreve em *Um Escândalo*

---

<sup>57</sup> Publicado em *Lmj Sermons, Addresses and Reviews*, págs. 34-35. Ver também *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, pag. 108, de H. M. McLuhan.

na Boêmia:

Era, a meu ver, a mais perfeita máquina de raciocinar e observar que o mundo já viu; mas, em questão de amor, seria um desastrado. Nunca falava dessas paixões mais ternas senão com ironia e escárnio. (...) Um grão de areia num instrumento de precisão ou um arranhão numa de de suas poderosas lentes não lhe causariam perturbação maior que alguma forte emoção numa natureza como a sua (<sup>58</sup>).

Adiante veremos mais claramente por que a tendência de Gutenberg de aplicar o conhecimento por meio de tradução e uniformidade encontra tal resistência em questões de sexo e raça.

De Tocqueville descreve com precisão em *L'ancien Regime* (págs. 83-84, 103, 125) as consequências sociais e políticas desse processo de "uniformização":

Já assinalo como a vida particular das diferentes províncias havia, desde muito, desaparecido de quase todo o reino; isso muito contribuiria para fazer todos os franceses muito semelhantes uns aos outros. A despeito das diversidades que ainda existiam, a unidade da nação já estava latente; a uniformidade da legislação iria revelá-la. À medida que acompanhamos o curso do século dezoito, vamos encontrar aumento crescente no número de éditos e declarações do rei e de decretos do Conselho, que aplicam as mesmas regras, da mesma maneira, em todas as regiões do império. Não só os governantes, mas também os governados, passaram a conceber a idéia de uma legislação inteiramente geral e completamente uniforme, a mesma por toda parte, a mesma para todos; essa idéia revela-se em todos os sucessivos projetos de reforma, que apareceram durante os trinta anos que precederam o desencadeamento da Revolução. Dois séculos antes, a própria matéria, por assim dizer, de tais idéias não existiria.

Não só as províncias se assemelhavam umas às outras cada vez mais, como em cada uma delas os homens de diferentes classes, pelo menos os que se colocavam acima da gente comum, se iam tornando cada vez mais semelhantes entre si, a despeito das diferenças de posição.

Nada mostra isso mais claramente que a leitura das "instruções" apresentadas pelas diferentes ordens em 1789. Os que as elaboraram diferiam profundamente em seus interesses, mas em tudo mais se mostravam semelhantes.

O mais estranho é que todos aqueles homens, que se conservavam tão separados uns dos outros, se haviam tornado tão semelhantes entre si, que bastaria mudá-los de lugar para não ser possível reconhecê-los. Mais ainda, quem tivesse podido sondar os recessos de seu espírito, teria descoberto que aquelas pequeninas barreiras, que dividiam homens tão semelhantes entre si, pareciam a eles próprios contrários tanto ao interesse público como ao bom senso, e que, em teoria, eles já adoravam aquela unidade. Cada um deles apegava-se a sua própria condição particular simplesmente porque todos os demais estavam particularizados por sua condição, mas estavam todos prontos a serem confundidos numa só massa, contanto que ninguém tivesse qualquer posição separada nem se elevasse acima do nível comum.

Inseparável da homogeneização de homens e maneiras no processo de

---

<sup>58</sup> Ver *The Mechanical Bride*, pág. 107.

alfabetização, era a preocupação igualmente generalizada pelos bens de consumo:

Os homens do século dezoito mal conheciam essa espécie de paixão pelo conforto material que é, por assim dizer, a mãe da servidão, paixão amolecedora mas tenaz e inalterável, a qual facilmente se mistura e se entrelaça com muitas virtudes privadas, tais como as do amor à família, regularidade dos costumes, respeito pelas crenças religiosas e até a prática assídua, embora tibia, do culto dominante, a qual favorece e estimula a honestidade, mas proíbe o heroísmo, e prima em criar homens ordeiros e cidadãos covardes. Os homens do século dezoito eram, ao mesmo tempo, melhores e piores. Os franceses de então amavam a alegria e adoravam o prazer; eram talvez mais irregulares em seus hábitos e mais livres em suas paixões e em suas idéias do que os homens de hoje; mas nada sabiam deste judicioso e bem ordenado sensualismo que vemos em torno de nós. Nas classes altas, preocupava-se mais em adornar a vida do que em fazê-la cômoda, e seus membros, mais em se fazerem ilustres do que ricos.

Mesmo na classe média, o homem não se dedicava inteiramente à busca de conforto; esse interesse era muitas vezes abandonado pelo desejo de alcançar prazeres mais elevados e mais requintados; algum outro bem, que não o dinheiro, era, em toda parte, o objetivo. "Conheço meus compatriotas", escreveu um contemporâneo num estilo extravagante, mas não destituído de orgulho, "são hábeis em fundir e em dissipar metais, mas não dispostos a prestar-lhes contínua adoração; estão sempre prontos a voltar a seus antigos ídolos valor, glória e, ousou dizer, magnanimidade".



## O pensamento maquiavélico e a mentalidade comercial estão unidos na mesma fé de carvoeiro no poder absoluto da segmentação. Dividir para reinar, o primeiro pela dicotomia do poder e da moralidade, a segunda pela dicotomia do dinheiro e da moralidade



Como explica Teilhard de Chardin em *Le Phénomène Humain*, o poder de invenção nasce da "interiorização" pelo homem das estruturas das tecnologias existentes; e, portanto, de um processo, por assim dizer, cumulativo. O que estamos estudando aqui é a interiorização da tecnologia tipográfica e seus efeitos na formação de um novo tipo de homem. De Chardin fala dos nossos próprios dias, quando tantas são as novas tecnologias a "interiorizar" e assimilar. Dentre as propriedades psicobiológicas da Terra provenientes do "fenômeno humano", Chardin salienta, primeiro, "o poder da invenção", tão rapidamente intensificado atualmente pela refluência racionalizada de todas as forças de pesquisas, que já se pode falar de novo salto para a frente da evolução" (pág. 305).

A invenção, pois, como conhecimento aplicado, não tem mistérios. Resulta da segmentação de qualquer processo, ou qualquer situação, ou qualquer ser humano. A técnica maquiavélica do poder é exatamente a que é ridicularizada por Ben Jonson e Shakespeare nas passagens que citamos (págs. 276 e seguintes). Observa-se um ser humano para ver "o que o faz marchar", isto é, reduzimo-lo à condição de máquina. Isola-se depois a paixão que o domina, o combustível da máquina. E, aí tens o homem. Percival Wyndham Lewis fez belo relato dessas técnicas maquiavélicas, conforme aparecem no drama elisabetano, em *O leão e a raposa*. Do mesmo livro, citamos atrás a descrição que fez da arquitetura principesca italiana e de seus aspectos de cenários de Hollywood,

Não são apenas pessoas que ficam reduzidas a coisas pelos métodos de especificação por segmentos da nova cultura tipográfica. O padre Ong assinala em "O método ramista e o espírito comercial" (pág. 167):

Os métodos de produção em massa, utilizados para a feitura de livros, tornaram possível e, de fato, necessário considerar os livros mais como coisas e menos como representações de palavras destinadas à comunicação do pensamento. Os livros passaram a ser vistos, cada vez mais, como produtos de artesanato e como mercadoria comercializada. A palavra, a fala viva do homem, é assim, em certo sentido, transformada em coisa, reificada. Mesmo antes do advento da tipografia, iniciara-se acentuada retificação da palavra através dos



lógicos nominalistas medievais, e algures discuti detalhadamente as relações psicológicas que existem entre a lógica nominalista, a lógica tópica que a sucedeu na era humanista, e o desenvolvimento de atitudes em relação à comunicação propícias à tipografia. A lógica nominalista era, com efeito, ainda representada em Paris, na mocidade de Ramus, por pessoas tais como Juan de Celaya, John Dullaert e John Major e mesmo depois pelo próprio defensor de Ramus, Jean Quentin. Mas a tradição nominalista havia favorecido a reificação da palavra para fins intelectuais. Esse impulso para reificação provinha dos meios acadêmicos. Quando encaramos os desenvolvimentos tipográficos do ponto de vista dos burgueses, vemos que existia outra espécie de exigência para a reificação ou materialização, que ampliava aquela primeira. Se os lógicos queriam hipostasiar a expressão a fim de submetê-la a análise formal, os mercadores mostravam-se dispostos a fazê-lo a fim de a venderem. (...)

Não é de surpreender que os métodos visuais e ramistas de especulação e classificação, como disse Ong (págs. 167-168), "relembrem fortemente os próprios processos tipográficos, os quais nos capacitam, de algum modo, a impor organização num assunto, imaginando-o formado de partes fixas no espaço, que é como ficam as palavras quando encerradas numa fôrma da prensa tipográfica.

Esse irresistível exemplo do impresso como visual, sequente, uniforme e linear não se perdeu para a sensibilidade humana no século dezesseis. Mas antes de nos voltarmos para suas manifestações mais dramáticas, é necessário acentuar, como o fez Ong, que a obsessão por "método", na Renascença, encontra seu arquétipo no "processo de composição tipográfica, ou de montagem dos tipos retirados de uma matriz. Assim, em cada caso, é a composição do discurso seguido e contínuo: a construção do discurso consiste em dispor as partes preexistentes num modelo espacial" (pág. 168). E é óbvio que Ramus pôde exercer sua extraordinária influência por estar identificado com os novos modelos de sensibilidade que as pessoas experimentavam em seu contato com a tipografia. Ao novo "homem tipográfico", que alcançou preeminência com a prensa tipográfica, daremos toda atenção mais adiante, quando o examinarmos em conexão com o individualismo e o nacionalismo. Aqui estamos interessados em descobrir os modos pelos quais o prelo de impressão estruturou as idéias de conhecimento "aplicado" pela segmentação e divisão do conhecimento cada vez mais nitidamente visualizado. Nas palavras de Ong (pág. 168): "Esse maior aprimoramento na apresentação visual não se restringe, naturalmente, aos escritos de Ramus, mas faz parte da evolução da tipografia e mostra claramente como o emprego da palavra impressa afastou a palavra de sua primitiva associação com o som e a tratou cada vez mais como uma coisa no espaço".

Ong levanta questão extremamente importante (pág. 169), quando observa que a hostilidade ramista para com Aristóteles se baseava na incompatibilidade de Aristóteles com a cultura tipográfica:

Nos manuscritos, é muito mais difícil e laborioso traçar diagramas que textos corridos; o copista, com efeito, experimenta grande dificuldade em controlar a posição da matéria na página. A reprodução tipográfica controla-se automática e inevitavelmente (...) Se Ramus buscou realmente sustentar sua famosa tese anti-aristotélica, *Quaecumque ab Aristotele*

*dieta essent commentitia esse*, (...) muito evidentemente não queria com essa defesa dizer que Aristóteles não era verdadeiro (conforme a interpretação usual da sua posição), mas, sim, que o material de que dispunha Aristóteles era pobremente organizado e não devidamente controlado por "método".

Em outras palavras, não se adaptava à era de Gutenberg.

A ordenação dos estudos pelos diagramas e divisões ramistas foi o primeiro grande passo do conhecimento rumo ao espírito mercantil. Vamos deixar o padre Ong com esta última passagem da página 170, e com ela voltar ao professor Nef, que havíamos deixado:

Havia, entretanto, outro aspecto do método ramista que lhe deu grande apelo junto aos grupos burgueses, que vieram a adotá-lo. Era muito semelhante à escrituração comercial. O mercador não faz apenas o comércio de suas mercadorias: mantém também um inventário, um registro, que reduz todas elas a um denominador comum nas páginas de seu livro de escrituração. Nesse caso, os mais diversos produtos se misturam todos no mesmo pé — lã, cera, incenso, carvão, ferro e jóias — embora nada tenham em comum salvo valor comercial. Para lidar com as mercadorias de um negociante em termos de seus livros de contabilidade, não é preciso preocupar-se com a natureza das mercadorias. Tem-se que conhecer tão-só os princípios de escrituração.



## Dantzig explica por que a linguagem do número teve que ser acrescida para satisfazer às necessidades criadas pela nova tecnologia das letras



A ininterrupta pressão sobre a sociedade para descobrir meios exatos de quantificação corresponde e é proporcional às pressões individualistas na sociedade. A palavra impressa intensificou a tendência para o individualismo, como todos os historiadores dão testemunho. Criou também pela sua própria tecnologia os meios de quantificação. O monumental trabalho de William I. Thomas e Florian Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America* (O camponês polonês na Europa e na América), é obra indispensável a qualquer pessoa que seriamente deseje analisar os efeitos da cultura tipográfica sobre a cultura do camponês. Escrevem eles (vol. I, pag. 182):

Mas, naturalmente, assim que a atitude egoística se introduz nas relações econômicas, tais relações têm que ser objetivamente reguladas. E assim, afinal, o princípio de equivalência econômica de serviços se implanta e se torna fundamental, se bem que fique sempre algum lugar para o antigo modo de avaliação baseado na eficiência do serviço prestado, e para a avaliação acidental baseada no sacrifício subjetivo.

A extraordinária utilidade de *The Polish Peasant* para se compreender a galáxia de Gutenberg está em oferecer-nos a obra o estudo de um mosaico de acontecimentos de nosso tempo que correspondem aos que ocorreram no começo da era de Gutenberg. O que sucedeu com o camponês polonês confrontado pela tecnologia tipográfica e pela organização industrial, também aconteceu, em menor grau, com o russo e o japonês e está começando a acontecer com o chinês.

Antes de concluirmos o testemunho do professor Nef sobre o desenvolvimento da quantificação e do conhecimento aplicado na primeira fase do industrialismo ocidental, seria oportuno um golpe de vista sobre o papel do número e da matemática durante o período da difusão dos tipos móveis de impressão.

Tobias Dantzig, em *Number: The Language of Science* (Número: a linguagem da ciência), deu-nos uma história cultural da matemática que levou Einstein a afirmar: "Este é sem dúvida o livro mais interessante sobre a evolução da matemática que jamais caiu em minhas mãos". A explicação do despertar da sensibilidade euclidiana pelo alfabeto fonético encontra-se na primeira parte deste livro. As letras fonéticas, que constituem a linguagem e forma mítica da cultura ocidental, têm o poder de traduzir, ou reduzir, todos os nossos sentidos a um senso de espaço visual e "pictórico", ou "fechado".

Mais que qualquer outro, o matemático percebe o caráter arbitrário e fictício

desse espaço visual contínuo e homogêneo. Por quê? Porque o número, linguagem da ciência, é ele próprio uma ficção para retrasladar a ficção do espaço euclidiano para o espaço auditivo e tátil.

O exemplo de que Dantzig se utiliza na página 139 refere-se à medição do comprimento de um arco:

Nossa idéia do comprimento de um arco, ou de uma linha curva, pode servir como ilustração. O conceito físico apóia-se no de um arame sem esticá-lo; o segmento da linha reta serve como medida do comprimento do arco. Ora, que queremos dizer com "sem esticá-la"? Queremos dizer, sem modificar seu comprimento. Mas essa solução implica que já sabemos algo sobre o comprimento do arco. Tal formulação é obviamente um *petitio principii* e não podia servir como definição matemática.

A alternativa é inscrever no arco uma sequência de traços retilíneos acompanhando o contorno do arco por um número cada vez maior de traços retilíneos. A sequência desses traços retilíneos aproxima-se de um limite e o comprimento do arco é definido como o limite dessa sequência.

E o que é verdadeiro na noção de comprimento é verdadeiro no tocante a áreas, volumes, massas, movimentos, pressões, forças, tensões, velocidades, acelerações etc. Todas essas noções nasceram de um mundo "linear" e "racional" em que só ocorre o que é reto, plano e uniforme. Temos enraão, ou que abandonar essas noções racionais elementares — e isso implicaria verdadeira revolução, tão profundamente esses conceitos se acham enraizados em nossa mente, — ou temos que adaptar essas noções racionais a um mundo que não é plano, nem reto, nem uniforme.

Ora, Dantzig está completamente equivocado em supor que o espaço euclidiano linear, plano, reto e uniforme esteja enraizado em nossa mente. Tal espaço é produto da alfabetização, sendo desconhecido do homem pré-alfabetização ou arcaico. Vimos anteriormente que Mircea Eliade recentemente dedicou um livro a este tema (*The Sacred and the Profane*), mostrando como as noções do Ocidente sobre espaço e tempo como contínuos e homogêneos estão completamente ausentes da cultura chinesa. O homem pré-alfabetizado concebe sempre os espaços e tempos estruturados sob formas únicas, à maneira da física matemática.

O inestimável da demonstração de Dantzig está em haver-nos mostrado que, a fim de proteger nosso interesse adquirido no espaço euclidiano (i. é., na alfabetização), o homem ocidental criou a função paralela, porém antitética, do número, a fim de fazer frente a todas as dimensões não-euclidianas da experiência cotidiana. Continua ele (pág. 140):

Mas como pode o que é plano, reto e uniforme adaptar-se a seu próprio oposto, ao que é oblíquo, curvo e não-uniforme? Não por número finito de pessoas, é claro! Pode-se realizar tal milagre por meio desse criador de milagres, o *infinito*. Ao decidirmos apegar-nos às noções racionais elementares, não temos outra alternativa senão considerar a realidade "curva" de nossos sentidos como o ultra-último passo numa sequência infinita de mundos *planos* que apenas existem em nossa imaginação.

O milagre consiste em que isso surta efeito!



## Como os gregos se defrontaram com a confusão de línguas, quando o número invadiu o espaço euclidiano



Seja-nos permitido perguntar novamente por que motivo o alfabeto fonético criou a ficção do espaço plano, reto e uniforme? O alfabeto fonético, diferentemente dos complexos pictográficos criados pelos grupos de escribas eclesiásticos para a administração dos templos, era um código estilizado para o comércio- Era fácil para qualquer pessoa aprender a usar e adaptava-se a qualquer língua.

O número, por assim dizer, é, em si, um código audio-táctil que não tem valor a menos que conte com uma cultura fonético-alfabetizada altamente desenvolvida para complementá-lo, Juntos, letras e números constituem poderosa máquina de sístolediástole para traduzir e retraduzir os modos da atenção, percepção e consciência humana num sistema de "dupla tradução", tal como o que empolgou profundamente os primeiros humanistas da Renascença. Ainda assim, hoje em dia, a linguagem do número é tão obsoleta quanto a do alfabeto fonético, quando se trate de transmitir a experiência e o conhecimento, ou de lhe descobrir as aplicações práticas. Somos, assim, agora, na era eletrônica, tão pós-número como pós-alfabetizados. Dantzig nos lembra que há um sistema de numeração que se podia considerar pré-digital (pág. 14):

Existe entre as tribos mais primitivas da Austrália e da África um sistema de numeração que não tem 5, 10 nem 20 para base. É um sistema binário, isto é, de base dois. Esses selvagens não alcançaram ainda a contagem pelos dedos. Têm algarismos independentes para um e dois e algarismos compostos até seis. Além de seis tudo é indicado por "um monte" (muito).

Dantzig deixa entender que até a contagem pelos dedos é forma de abstração ou separação do táctil dos demais sentidos, ao passo que o sim-não que o precede é reação mais saudável ou mais integral. Tais, em todo caso, são agora os novos computadores binários que dispensam número e tornam possível a física estruturalista de Meisenberg. No mundo antigo, os números não eram os simples instrumentos tácteis de medida que passaram a ser no mundo visual e fragmentado, ou dividido, da Renascença. Conforme Teilhard de Chardin o diz em *The Phenomenon of Man* (O fenômeno humano):

O que o pensamento antigo mal havia entrevisto e imaginado como harmonia natural dos números, a ciência moderna apreendeu e converteu na precisão de fórmulas fundadas na exatidão da medida. De fato, devemos nosso conhecimento da macro-estrutura e micro-estrutura do universo muito mais às medições cada vez mais minuciosas e exatas do que às observações diretas. E são medidas ainda, e cada vez mais audaciosas, que nos revelaram as condições calculáveis às quais cada transformação da matéria está sujeita de acordo

com a força que ela põe em jogo.

Voltando ao espaço visual com abstração dos demais sentidos, o mundo da Renascença e do século dezoito "parecia repousar estático e fragmentável sobre os três eixos de sua geometria. Agora é uma peça fundida num único molde". Não cuidamos aqui de questão- de valores, mas da necessidade de compreender como as realizações da Renascença estavam associadas à separação de funções e sentidos. Mas a descoberta das técnicas visuais de separação e parada estática num meio tradicional de cultura audiotáctil foi de imensa fecundidade. As mesmas técnicas usadas num mundo que já foi homogeneizado por essas técnicas podem ser muito menos frutíferas. De Chardin diz (pág. 221):

Por hábito, encerramos nosso mundo em comparrimentos de "realidades" diferentes: o natural e o artificial; o físico e o moral, o orgânico e o jurídico, por exemplo.

Num tempo-espaço, legítima e obrigatoriamente estendido aos movimentos da mente dentro de nós, as fronteiras entre os termos opostos de cada um desses pares tendem a desaparecer. Qual afinal de contas será a grande diferença, do ponto de vista da expansão da vida, entre o vertebrado que estende seus membros como um morcego ou os equipa com penas e o aviador que se eleva firmado em asas com as quais teve o engenho de munir-se?

Talvez não seja necessário ampliar aqui o papel do cálculo infinitesimal como extensão da tecnologia tipográfica. Mais neutro que o alfabeto, o cálculo permite a tradução ou redução de qualquer espécie de espaço, ou movimento, ou energia em fórmulas uniformes e reproduzíveis. Dantzig explica em *Number: The Language of Science* o grande passo na numeração e no cálculo dado pelos fenícios, sob a pressão do comércio: "a numeração ordinal na qual os números são representados pelas letras do alfabeto segundo sua ordem de sucessão" (pág. 24; ver também pág. 221).

Mas, usando letras, tanto os gregos como os romanos nunca chegaram a encontrar método conveniente para operações aritméticas: "Por esta razão é que, desde o começo da história até o advento de nossa numeração posicional moderna, se fêz tão pouco progresso na arte de calcular" (pág. 25). Isto é, enquanto não se deu ao número caráter visual, espacial e abstraído de sua matriz audiotáctil, não se pôde separá-lo do domínio da magia. "Um homem hábil nessa arte era considerado como dotado de poderes quase sobrenaturais. (...) Mesmo os esclarecidos gregos jamais se libertaram desse misticismo do número e da forma" (págs. 25-26).

É fácil ver com Dantzig como a primeira crise na matemática sobrevém com a tentativa dos gregos de aplicar a aritmética à geometria para traduzir uma espécie de espaço em outra, antes que a palavra impressa tivesse dado os instrumentos de homogeneidade: "Esta confusão de línguas persiste até hoje. Em torno da noção de infinito, desenvolveram-se todos os paradoxos da matemática: desde os paradoxos de Zeno até as antinomias de Kant e Cantor" (pág. 65). É-nos difícil, no século vinte, compreender por que nossos predecessores tiveram tais dificuldades em reconhecer as várias linguagens e hipóteses do espaço visual em oposição aos espaços audiotácteis. Foi precisamente o hábito de estar com uma só espécie de espaço que fêz todos os demais

espaços parecerem tão opacos e penetráveis. Do século onze até o século quinze, os abacistas combateram os algaristas. Quer isto dizer, os alfabetizados combateram o povo dos algarismos. Em alguns lugares, baniram-se os algarismos árabes. Na Itália, alguns mercadores do século treze os empregavam como código secreto. Sob a cultura manuscrita, a aparência exterior dos algarismos sofreu muitas modificações, e diz Dantzig (pág. 34): "De fato, os algarismos só assumiram forma estável depois da introdução da tipografia. Pode-se acrescentar, entre parênteses, que tão grande foi a influência da tipografia nessa estabilização, que os algarismos de hoje em dia têm essencialmente a mesma aparência dos do século quinze".



## O grande divórcio no século dezesseis entre a arte e a ciência veio com a descoberta de métodos mais rápidos de calcular



Em princípios do século dezesseis, a tipografia havia assegurado a vitória dos números ou da posição visual. Já em fins desse século a arte da estatística estava a desenvolver-se. Escreve Dantzig (pág. 16):

No final do século dezesseis apareceram na Espanha publicações impressas com as cifras da população nas províncias e nas cidades. Era o tempo em que os italianos também começavam a interessar-se seriamente pela estatística da população — com a realização de recenseamentos. Foi também quando, na França, surgiu a controvérsia entre Bodin e certo Monsieur de Malestroict sobre as relações entre a quantidade de dinheiro em circulação e o nível de preços.

Não tardou a acentuar-se o interesse pela descoberta de meios e métodos de acelerar os cálculos aritméticos:

Difícilmente podemos compreender quanto eram penosos e lentos os meios de que dispunham os europeus medievais para fazer cálculos, "que hoje se nos afiguram de extrema simplicidade". A introdução dos algarismos arábicos na Europa proporcionou notação mais cômoda para os cálculos do que a dos algarismos romanos, e seu uso parece ter-se difundido rapidamente por volta do fim do século dezesseis, pelo menos no continente europeu. Em alguma data entre 1590 e 1617, John Napier inventou seus curiosos "ossos" para calcular, antes de descobrir os loga-ritmos que iriam torná-lo célebre. Estes foram largamente adotados por toda a Europa quase imediatamente e, em consequência, aceleraram-se imensamente os cálculos aritméticos (pág. 17).

Verificou-se então acontecimento que ilustra de modo dramático a separação de letras e números. Em *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Fundamentos culturais da Civilização Industrial) (págs- 17-18), Nef cita os estudos de Lucien Febvre referentes à súbita reversão no cálculo, de sorte que "o antigo hábito de somar e subtrair, da esquerda para a direita, que ainda prevalecia, segundo Lucien Lefebvre, até fins do século dezesseis, começou a ser substituído pelo processo mais rápido de fazê-lo da direita para a esquerda". Quer isso dizer que a separação de letras e números que levava tanto tempo para se conseguir fora finalmente concretizada, pelo abandono, nas operações aritméticas da leitura da esquerda para a direita. Nef consagra algum tempo (pág. 19) tentando resolver o problema de integrar a religião, a arte e a ciência. A religião e a arte são automaticamente excluídas de um sistema de pensamento quantificado, uniforme e homogêneo: "Uma das principais distinções que se tem de fazer entre a obra daqueles dois períodos diz respeito ao lugar ocupado pela religião e a arte na pesquisa



científica. Somente no segundo período é que ambas começaram a perder importância como base para o raciocínio científico".

Hoje que a ciência, também ela, se desviou do modo de observação por segmentos para o de configuração, ou estrutural, não é fácil compreender as razões das dificuldades e da confusão que envolveram essas questões desde o século dezesseis até o século dezenove. Foi principalmente a atitude de Claude Bernard diante da medicina experimental, em fins do século dezenove, que reconquistou as dimensões heterogêneas do *milieu intérieur*, exatamente na mesma época em que Rimbaud e Baudelaire deslocavam a poesia para a *paysage intérieur*. Mas durante os três séculos anteriores, as artes e as ciências estiveram empenhadas conjuntamente na conquista do *milieu extérieur* visualmente quantificado e homogeneizado, sobretudo pelos efeitos da palavra impressa. E foi a impressão, a tipografia, que tornou possível às letras e aos números seguirem seus caminhos especializados e divergentes, para a confusão entre as artes e as ciências desde então. Mas a princípio, escreve o professor Nef em *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (pág. 21):-

O desejo novo, que então surgiu, de ver a natureza, incluindo o corpo humano e o dos animais, tal como ela aparecia diretamente aos sentidos do homem, foi de grande auxílio para a ciência. As pesquisas de alguns grandes artistas da Renascença, que eram homens quase universais dado o âmbito de seus interesses e realizações artísticas, ajudaram os homens a verem corpos, plantas e paisagens de forma nova em sua realidade material. Não obstante, os modos pelos quais o artista e o cientista moderno se utilizam de suas impressões sensoriais para criar cada um seu universo independente um do outro, são fundamentalmente diferentes; e o fenomenal desenvolvimento da ciência dependeu em parte da separação entre a ciência e a arte.

Significa isto que o que começara por ser simples separação dos sentidos limitada à ciência passou a ser razão e fundamento de toda oposição entre ciência e arte. Os artistas esforçavam-se em reter e reconquistar o senso do todo, a interação dos sentidos, num mundo que tomara o caminho da loucura pela estrada fácil do isolamento dos sentidos. Como já vimos nas primeiras páginas deste livro, o tema de *Rei Lear* é precisamente o que Nef descreve como origem da ciência moderna.

"... achatai de um golpe a espessa rotundidade do mundo" é a imprecisão que lança Lear "para quebrar o precioso domínio dos sentidos". E este achatamento, este completo isolamento do visual, foi exatamente a grande realização de Gutenberg e da projeção de Mercator. E Dantzig (pág. 125) observa: "As supostas propriedades da linha reta são, portanto, invenções do geômetra. Ele deliberadamente despreza a espessura e a largura, deliberadamente admite que o ponto comum dessas duas retas, seu ponto de interseção, não tem dimensão alguma (...) mas esses mesmos postulados são arbitrários e, quando muito, ficções cômodas". É fácil a Dantzig ver quão fictícia era a geometria clássica. Gerada pelo alfabeto, ela foi abundantemente nutrida pela tipografia. Da mesma maneira, as geometrias rão-euclidianas, características do nosso tempo, também dependem da tecnologia elétrica para sua nutrição e plausibilidade. E isto, tanto não é percebido pelos matemáticos agora, como também não foram, pelos matemáticos do passado, percebidas as relações do alfabeto com a palavra impressa. Tem-se até agora

admitido que, uma vez esteja todo mundo hipnotizado pelo mesmo sentido isolado, ou sob sua fascinação, a resultante homogeneidade dos estados mentais será suficiente para a associação humana. Que a palavra impressa hipnotizou cada vez mais o mundo ocidental é hoje em dia o tema de todos os historiadores tanto de arte como de ciência, porque, não mais vivendo sob o fascínio do sentido visual isolado, podemos percebê-lo. Não começamos ainda a indagar sob qual novo encantamento vivemos. Em vez de encantamento, talvez seja aceitável dizer "suposições" ou "parâmetros", ou "quadro de referência". Qualquer que seja a metáfora, não será absurdo para os homens viverem sem nenhum lóminio sobre os efeitos causados em sua existência, mais profunda, por algumas simples extensões tecnológicas de nossos sentidos e faculdades? A mudança de equilíbrio no relacionamento dos nossos sentidos, causada pelas exteriorizações dos próprios sentidos, não é afinal situação diante da qual tenhamos, necessariamente, de nos sentir indefesos. Pode-se agora programar computadores para cada variedade possível de interação entre os sentidos. Poderemos depois ler imediatamente e com exatidão quais seriam os resultantes pressupostos culturais a adotar nas artes e ciências dentro do novo equilíbrio de relacionamento como, por exemplo, o que está sendo produzido pela televisão.



## Francis Bacon, a voz anunciadora dos *moderni*, tinha ambos os pés plantados na Idade Média



Por todo seu livro — *Finnegans Wake* — Joyce qualifica a Torre de Babel como a torre do Sono, isto é, a torre dos postulados inconscientes, ou seja, o que Bacon denomina reino dos ídolos. A figura de Francis Bacon sempre pareceu marcada de contradições. Como profeta e anunciador da ciência moderna, foi por muitos considerado como tendo ambos os pés firmemente plantados na Idade Média. Sua prodigiosa reputação na Renascença surpreende e confunde aqueles que nada podem encontrar de científico em seu método. Muito mais "intelectual e culto" que o impetuoso pedagogo Petrus Ramus, partilha, contudo, com Ramus, de extremada tendência visual, o que o liga a seu parente Roger Bacon no século doze e a Newton no século dezoito. Tudo o que até agora se disse neste livro pode-se tomar como introdução a Francis Bacon. Com efeito, sem os trabalhos de Ong, Dantzig e Nef já apresentados, não seria fácil compreender a obra de Bacon, embora, considerada isoladamente e dentro de suas próprias premissas, ela faça perfeito sentido. Tudo se torna coerente, desde que se admita sua premissa que a Natureza é um Livro, cujas páginas foram manchadas pela Queda do Homem no Paraíso. Mas, pertencendo ele à história da ciência moderna, ninguém se dispôs a aprová-lo em seus pressupostos medievais. Ong, Nef e Dantzig nos terão ajudado a esclarecer este ponto. O movimento de busca da ciência foi, desde o mundo antigo até ao tempo de Bacon, o esforço por emancipar o sentido visual dos outros sentidos. Mas tal empenho estava inseparavelmente ligado ao cultivo do manuscrito e da arte tipográfica. Assim, o medievalismo de Bacon tinha sua razão de ser naquele tempo. Conforme Febvre e Martin explicam em *L'Apparition du livre*, os dois primeiros séculos de impressão tipográfica foram quase inteiramente de livros, em conteúdo, medievais. Mais de noventa por cento de todos os livros impressos eram de origem medieval. E o professor Nef insiste em *Cultural Foundations of Modern Industrialism* (pág. 33) que foi o universalismo, ou a fé medieval, na adequação do intelecto para compreender todos os seres criados que "deu aos homens a coragem de ler de novo o livro da natureza, o qual, segundo admitia quase todo europeu, havia sido a obra de Deus, por Cristo revelada. (...) Leonardo da Vinci, Copérnico e Vesálio estavam a ler de novo esse livro, mas não foram eles os descobridores dos novos e vitais métodos de lê-lo. Constituem eles os representantes característicos do período de transição entre a ciência antiga e a nova. Seus métodos de examinar os fenômenos naturais derivam-se sobretudo do passado".

Assim, a grandeza de Aquino está em haver-nos explicado como as modalidades do Ser são proporcionais às modalidades de nossa inteligência.

Observação e experimento não eram novidades. A novidade era a insistência na prova tangível, que se pode ver e repetir. Nef escreve (pág. 27): "Essa insistência pela prova tangível dificilmente remonta além do tempo de William Gilbert, de Colchester, que nasceu em 1544. Em *De Magnete*, publicado em 1600, Gilbert observava que não havia descrição nem explicação no livro que não tivesse ele verificado várias vezes "com seus próprios olhos". Mas antes que a tipografia tivesse tido um século ou mais para impor seus postulados de uniformidade, continuidade e repetibilidade, ninguém teria interesse pelo gênero de prova que oferecia Gilbert, nem sentiria a necessidade de fazê-la. O próprio Bacon tinha consciência de que a des-continuidade entre sua época e a história anterior tinha sua causa nas invenções mecânicas. Escreve ele em *Novum Organum* (aforismo 129):

Observemos a força e os efeitos, diretos e indiretos, das descobertas De nenhum ponto podemos vê-los mais destacadamente do que nos voltando para as três seguintes invenções, desconhecidas dos antigos, e, embora recentes, de origens obscuras, a saber: a imprensa, a pólvora e a agulha magnética. Estas três descobertas mudaram toda a face e condição das coisas no mundo: a primeira, na literatura; a segunda, na guerra; a terceira, na navegação; e de tudo, mudanças sem número se seguiram de tal modo que nenhum império, nenhuma seita, nenhuma estrela parecem ter exercido maior poder e influência nos negócios humanos que estas invenções mecânicas.

"Com Bacon entramos num novo clima mental", escreve Benjamin Farrington em *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science* (Francis Bacon: filósofo da ciência industrial) (pág. 141). "Quando o analisamos, verificamos que tal novo clima não consiste tanto em avanço da ciência quanto numa revigorada confiança em que ela pode transformar a vida do homem". Farrington parece insinuar que, tivessem as coisas saído menos bem para o homem e a ciência, teria ele de considerar a confiança de Bacon como simples basófia. Alguém, mais familiarizado com as raízes medievais de Bacon, poderia melhor apresentar o caso de sua plausibilidade intelectual. A própria expressão "ciência experimental" foi inventada e usada no século treze por um membro da mesma família de Francis Bacon, Roger Bacon. Este estabelece completa distinção entre raciocínio dedutivo e ciência experimental, insistindo na particularidade da prova em seu debate sobre o arco-íris<sup>59</sup>).

Ninguém, com exceção de Rabelais, sentiu como Bacon o alcance e a significação da tipografia como conhecimento aplicado. Toda a Idade Média havia considerado a Natureza como livro a ser esquadrihado à busca dos *vestigia dei*. Bacon tomou a lição da palavra impressa como sendo a de que se podia literalmente tirar a Natureza a limpo, numa edição nova e melhorada. Estava a entrever a idéia de uma enciclopédia. É essa completa aceitação da idéia do livro da Natureza, que torna Bacon tão verdadeiramente medieval e tão verdadeiramente moderno. Mas o abismo entre os dois aspectos era o seguinte: O Livro da Natureza medieval era para *contemplatio*, como a Bíblia. O Livro da Natureza da Renascença era para *applicatio* e o uso, como o caso dos tipos móveis de impressão. Para compreender esta questão e melhor elucidar a transição do mundo

---

<sup>59</sup> Ver Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge*, pág. 481.

medieval para o mundo moderno, voltaremos a Francis Bacon para uma análise mais prolongada.

Outra ilustração de que o livro constituía a ponte entre o mundo medieval e o moderno é a que nos dá Erasmo. A nova versão latina do Novo Testamento, que faz em 1516, é logo em 1620 intitulada *Novum Organum*. Erasmo aplicou a nova tecnologia tipográfica à gramática e retórica clássica, a fim de reordenar o texto sagrado. Bacon utilizou-se da nova tecnologia numa tentativa de reordenar o texto da natureza. Pode-se medir, pela diferença de espírito dessas duas obras, a capacidade, ou eficácia, da tipografia na preparação da mente humana para o conhecimento aplicado. Mas tal mudança não é tão rápida, nem tão completa como muitos supõem. Repetidas vezes, Samuel Eliot Morison em *Admiral of the Ocean Sea* revela-se, intrigado ante a incapacidade de os marinheiros de Colombo proverem à sua subsistência nas circunstâncias da chegada ao Novo Mundo: "Colombo abraçou-o fortemente; pois não havia uma côdea de pão nas caravelas encalhadas, e os espanhóis estavam morrendo de fome. Não posso compreender por que não pudessem apanhar peixes (...)" (pág. 643). Afinal de contas, a originalidade de Robinson Crusó está em apresentar-nos a verdadeira novidade do homem com espírito de adaptação e cheio de recursos, capaz de se adaptar a não importa quais circunstâncias e a traduzir a experiência adquirida em novas formas. A obra de Defoe é a história épica do conhecimento aplicado. Nos primórdios da tipografia, os homens não haviam ainda adquirido essa capacidade.



## Francis Bacon efetuou o estranho enlace do livro medieval da natureza com o novo livro de composição tipográfica



Com o fito de esclarecer as estranhas idéias de Bacon sobre ciência e o texto do Livro da Natureza, torna-se necessário breve vista de olhos sobre a idéia desse livro na Idade Média.

Ernest Robert Curtius tratou do assunto de "O livro como símbolo" no capítulo XVI de *European Literature and the Latin Middle Ages*. Grécia e Roma pouco uso fizeram do símbolo ou metáfora do livro e "foi com o cristianismo que o livro veio a receber sua mais alta consagração. O cristianismo era a religião do Livro Sagrado. Cristo é o único deus que a arte antiga representa com um livro. (...) O próprio Antigo Testamento usa frequentemente a palavra livro no sentido figurado" (pág. 130). E, por fim, com o advento do papel, no século doze, e o conseqüente aumento da produção de livros, verifica-se verdadeira floração de metáforas em torno do livro. Curtius mergulha aqui e acolá entre os poetas e teólogos e assim aborda a questão do Livro da Natureza (págs. 319-320):

Segundo um dos mais populares chavões da escola histórica tradicional, a Renascença teria se libertado do pó dos pergaminhos amarelecidos, para se lançar, ao invés, à leitura do livro da natureza e à descoberta do mundo. Mas esta metáfora é, ela própria, herança do latim medieval. Vimos que Alan fala do "livro da experiência". (...) *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum*. Em autores posteriores, especialmente os homilistas, *scientia creaturarum* e *liber naturae* aparecem como sinônimos. Porque, para o pregador, o livro da natureza tem que figurar, assim como a Bíblia, como fonte onde buscar o material de seu trabalho.

Todavia, é no próprio Dante, segundo Curtius (pág. 326), que vamos encontrar reunida, intensificada e ampliada "toda a floração de imagens em torno do livro produzida ainda na Idade Média (...) estendendo-se desde o primeiro parágrafo de *Vita Nuova* até o último canto da *Divina Comédia*". Na realidade, o próprio conceito de *summa* inerente a toda organização medieval do conhecimento é o mesmo que o do livro de texto ou manual didático: "por conseguinte, temos que, à leitura concebida como forma de recepção e estudo, corresponde a escrita como forma de produção e criação. Os dois conceitos se complementam, formando um só todo. No mundo intelectual da Idade Média, eles representam, por assim dizer, as duas metades de uma esfera. A unidade desse mundo medieval é que foi destruída pela invenção da tipografia" (pág. 328). E, como nos mostrou o trabalho de Hajnal, anteriormente examinado, a formação oral envolvida na aprendizagem da escrita e leitura fazia do livro uma unidade

cultural, unidade muito mais inteiriça do que pensava Curtius. A tipografia, Curtius chega bem a perceber, separou as duas funções, a de produtor e a de consumidor, mas deste modo, criou também o meio e o motivo para o conhecimento *aplicado*. O meio, o órgão, cria a necessidade e a procura.

Foi o uso homiliástico que se fazia do Livro da Natureza, este espelho segundo São Paulo, mas onde passamos agora a ver *in aenigmatate*, que entronizou Plínio como o instrumento de exegese gramatical a partir de Santo Agostinho. Resumindo, Curtius nos diz (pág. 321): "que o conceito mundo ou natureza como *livro* teve sua origem na eloquência do púlpito, ou da cátedra, daí passando à especulação místico-filosofica medieval, para afinal chegar ao uso corrente e comum".

Curtius volta-se depois (pág. 322) para os escritores da Renascença, como Montaigne, Descartes, Thomas Browne, que retomaram a metáfora do livro, e finalmente para Bacon: "O conceito teológico é preservado por Francis Bacon: 'Num salvator noster inquit: Erratis nescientes Scripturas et potentiam Dei (Mateus 22, 29), ubi duos libros, ne inerrores, proponit nobis evolvendos'. (*De Augmentis Scientiarum*, Livro i)". Mas como nosso presente objetivo é mostrar como a idéia de ciência alimentada por Bacon se liga à tradição medieval das duas Escrituras, a da Revelação e a da Natureza, podemos limitar o debate ao *The Advancement of Learning* facilmente acessível na edição de Everyman. Aí, também, Bacon faz uso do mesmo texto de Mateus (págs. 41-42) e eis o que nos diz sobre as duas escrituras, a da Revelação e a da Natureza:

(...) porque, do mesmo modo que os Salmos e as outras Escrituras frequentemente nos convidam a contemplar e glorificar as obras de Deus, assim também se nos cingirmos tão-só a contemplar o exterior delas, como imediatamente se apresentam a nossos sentidos, faríamos à Majestade de Deus ofensa igual à que faríamos a algum excepcional joalheiro, se quiséssemos julgar a opulência de suas jóias apenas pelo que em sua loja estivesse exposto com vistas para a rua. A outra (a da natureza), porque ela nos dá remédio e antídoto singularmente eficazes contra a descrença e o erro; o Salvador mesmo assim nos fala: *Vós errais, não conhecendo as Escrituras, nem o poder de Deus*; palavras pelas quais nos convida a ler e estudar dois livros para nos protegermos contra o erro, primeiro, o livro das Escrituras, que nos revela a Vontade de Deus; e depois, o das criaturas, que manifesta o Seu Poder; dois livros, dos quais este último é a chave do primeiro; pois não só abre nossa compreensão para concebermos o verdadeiro sentido das Escrituras, pelas regras gerais da razão e pelas leis do discurso, mas, sobretudo, desenvolve a nossa fé, estimulando-nos para a devida meditação sobre a onipotência de Deus, que se manifesta pelas Suas obras, onde está assinalada e gravada. Eis o que tínhamos a dizer sobre os Testemunhos e as provas divinas em favor da verdadeira dignidade e valor do Saber.

Na passagem abaixo, Bacon volta ao tema constante de sua obra: todas as artes são formas de conhecimento aplicado, destinadas a atenuar os efeitos da Queda do Homem:

Relativamente à fala e às palavras, seu estudo produziu a ciência da gramática: pois o homem ainda se esforça para reintegrar-se naquelas bênçãos, das quais, por culpa sua, se privou: e assim como lutou contra a primeira maldição geral, por meio da invenção de todas as outras artes, assim procurou fugir à segunda maldição geral, que foi a confusão

das línguas, por meio da arte da gramática; arte que é de pequeno uso nas línguas maternas, de maior, nas línguas estrangeiras, e de uso infinitamente maior ainda nas línguas que deixaram de ser vulgares e se fizeram as línguas do saber (pág. 138).

É a Queda do Homem que engendra as artes do conhecimento aplicado (ou seja, as ciências aplicadas) para alívio dessa sua condição:

Assim, na era antes do dilúvio, as Escrituras Sagradas, dentre as poucas histórias que nos relatam para lembrança dessa época, não desdenharam de mencionar e honrar o nome dos inventores e autores de música e de trabalhos em metal. Na era após o dilúvio, a primeira grande pena infligida por Deus ao orgulho humano foi a confusão de línguas, que veio a constituir o grande obstáculo ao livre comércio e ao intercâmbio das ciências e das letras (pág. 38).

Bacon demonstra o máximo respeito pela espécie de trabalho que tinha o homem antes da Queda (pág. 37):

Depois de terminada a criação, lemos, no registro que nos ficou, que o hoftiem foi posto no paraíso para aí trabalhar; o trabalho que lhe foi destinado não podia ser outro senão o da Contemplação, isto é, cujo fim não tem relação com a necessidade, mas com o exercício e a experimentação. Como não havia então nenhuma relutância das criaturas, nenhum suor na fronte do homem, segue-se que o trabalho consistia unicamente no deleite de experimentar e não na tarefa e labor para o uso. Por isto mesmo, os primeiros atos que o homem praticou no Paraíso consistiram nas duas partes sumárias do saber: o conhecimento das criaturas e a imposição de nomes. Quanto ao conhecimento que provocou a queda, era, como já observamos atrás, não o conhecimento natural das criaturas, porém o conhecimento moral do bem e do mal, segundo o qual elas teriam uma outra origem que o homem aspirava conhecer, para se revoltar contra Deus e não mais depender senão inteiramente de si próprio.





## O Adão de Bacon é um místico medieval, e o de Milton, um organizador sindical



Antes da Queda, o trabalho era apenas o da experiência, ou do "experimento" pelo prazer de fazê-lo e "não por necessidade", "nem era matéria para o uso". É estranho que, embora Bacon fosse perfeitamente explícito e repetisse sempre que o programa de conhecimento aplicado derivava das Escrituras, seus comentaristas tenham sempre evitado a questão. Bacon apóia-se sempre na Revelação para defender sua posição, salientando não só o paralelismo existente entre o Livro da Natureza e o da Revelação, como também entre os métodos usados em um e outro.

O Adão de Bacon parece corresponder ao poeta de Shakespeare, usando sua intuição ainda sem mancha para penetrar todos os mistérios e, como um mágico nominalista, dar-lhes os nomes:

Os olhos do poeta, movendo-se em encantado delírio, passeiam do céu para a terra e da terra para o céu, e, como a imaginação faz surgir em carne e osso as formas das coisas desconhecidas, a pena do poeta lhes empresta uma fisionomia e dá um lugar, um nome e uma morada ao que não é senão fumo<sup>(60)</sup>.

Em comparação, o Adão antes da Queda, de Milton, é um trabalhador agrícola fatigado e perplexo:

Depois conversam como podem melhor cumprir nesse dia  
sua tarefa, que crescia muito além das forças  
De duas pessoas sós num jardim tão vasto <sup>(61)</sup>.

Milton devia ter alguma intenção irônica.

Bacon concebe o conhecimento aplicado como meio de restabelecer o texto do Livro da Natureza que a Queda desfigurara, do mesmo modo que diminuía nossas faculdades. Assim como, pelas suas Histórias, Bacon se esforça por completar o texto da Natureza, assim, pelos seus *Ensaios ou Conselhos, Cívicos e Morais*, ou seja, públicos e particulares, procura recuperar nossas faculdades. Nosso espírito é um espelho quebrado, que não mais deixa a "luz passar", mas nos fascina com mil reflexos que são outros tantos ídolos.

Do mesmo modo que Bacon recorre à tradicional gramática indutiva para sua exegese dos dois livros, da Natureza e da Revelação, também se apoia fortemente na concepção ciceroniana da eloquência como conhecimento aplicado, ligando

---

<sup>60</sup> Sonho de Uma Noite de Verão, v. 1.

<sup>61</sup> Paraíso Perdido, IX, 201-203.

explicitamente nesse sentido Cícero e Salomão. Em *Novum Organum* (págs. 181-182), escreve ele :

Nem é de modo algum de reacear que tal conhecimento seja flutuante e variável até o ponto de não poder subordinar-se a preceitos; pois é muito menos vasto que a ciência de governar que, vimos ser reelaborada e, em alguns lugares, reduzida. Dessa sabedoria alguns antigos romanos, ao que parece, eram professores, ensinando-a nos tempos mais tristes como nos mais brilhantes. Cícero, com efeito, relata que certos senadores de nomeada e conhecidos pelo seu saber em todas as coisas, como Coruncânio Cúrio, Lélío e muitos outros, tinham o hábito de comparecer em certas horas, no Fórum, para atender àqueles que queriam servir-se de seus conselhos; os próprios cidadãos comuns recorriam a eles e os consultavam sobre o casamento de uma filha ou sobre a possibilidade de empregar um filho ou de fazer uma compra ou barganha ou uma acusa-saçoão, ou sobre qualquer outro incidente da vida humana. Existe, portanto, uma espécie de sabedoria capaz de guiar e aconselhar, mesmo em questões privadas, pois que repousa num conhecimento universal das coisas do mundo: é verdade que ela se aplica a questões particulares, mas provém da observação de grande número de casos da mesma espécie. Assim, por exemplo, o livro que Cícero escreveu ao irmão, *De petitione consulatus* (que é o único livro, que eu sabia, de negócios, escrito pelos Antigos), contém, se bem que trate de questão particular, grande número de axiomas cheios de sabedoria e de bons conselhos e fornece, para as eleições populares, instruções cujo valor é permanente e não apenas temporário. Mas é, sobretudo, naqueles aforismos que se podem ler nas Santas Escrituras, redigidos pelo rei Salomão (de quem, testemunham as Escrituras, que seu coração era como a areia do mar, conhecia o mundo inteiro e todas as coisas do mundo), que vamos encontrar grande número de preceitos, advertências e proposições profundas e excelentes para grande variedade de ocasiões; vamos nos deter aí por um momento e considerar certo número de exemplos.

Bacon evoca longamente Salomão, que considera como seu precursor. Na realidade, toma (págs. 39-40) de Salomão, sua teoria pedagógica do aforismo:

Assim, se considerarmos a pessoa de Salomão, o rei, vemos que ele preferiu, seja pelo pedido que fêz ele próprio, seja pela vontade divina, que assentiu a seu pedido, o dom da sabedoria e conhecimento a toda e qualquer outra felicidade terrena e temporal. Em virtude desse dom e dessa concessão de Deus, Salomão pôde não só escrever aquelas excelentes parábolas e aqueles aforismos de filosofia divina e moral, como também compilar uma História Natural de todas as plantas, desde o cedro que cresce na montanha até o musgo que cresce na muralha (este último apenas um rudimento entre o mofo e uma herva), e ainda de todas as coisas que respiram ou se movem. Além disto, este mesmo rei Salomão, se bem que a todos os outros excedesse na glória de suas riquezas, na magnificência dos seus palácios, na sua frota de navios, no número dos seus criados e qualidade dos seus serviços, na celebridade do seu nome, e outras coisas desse gênero, ainda assim não reivindicava para si qualquer dessas glórias, mas tão-sòmente a glória de buscar a verdade e encontrá-la; pois assim ele disse expressamente: *A glória de Deus está em ocultar as coisas, mas a do rei está em descobri-las*; como se, de acordo com o inocente jogo das crianças, a Majestade Divina se deleitasse em ocultar suas obras a fim de que os descobrissem; como se os reis não pudessem maior glória alcançar do que ser companheiros dos folguedos de Deus nesse jogo, eles que, comandando tanta força de espírito e tantos recursos, nada pudessem ter que não lhes fosse conhecido:

A alusão de Bacon a descobertas científicas como a um jogo de crianças põe-nos em contacto com outra de suas idéias básicas: como o homem perdeu o Jardim do Éden por causa do orgulho, tem que reconquistá-lo pela humildade:

Até aí o que se refere a várias classes de ídolos e seus séquitos: é preciso renunciar a todas e rejeitá-las com determinação solene e absoluta, deste modo purificando e libertando a inteligência; porque a entrada no reino do homem, fundado sobre as ciências, não sendo outra coisa senão a entrada no reino do céu, nele ninguém pode entrar salvo como uma criancinha (<sup>62</sup>).

Já antes, nos seus *Ensaio Morais* (págs. 289-290), Bacon insistia do mesmo modo que "o caminho que proponho para a descoberta das ciências é tal que não necessita de modo algum de grande perspicácia, nem de grande vigor de espírito, mas ao contrário, põe todos os espíritos e todas as inteligências num pé de igualdade". Não somente a palavra impressa inspirara a Bacon a idéia que a homogeneidade do processo de segmentação servia às ciências aplicadas, mas, além disto, garantia-lhe que os homens se sentiriam num pé de igualdade quanto às suas possibilidades e realizações. Essa doutrina deu lugar a certas especulações extravagantes, mas não se ousava negar que a impressão tipográfica tivesse o poder de nivelar e de vulgarizar o *processus* do conhecimento, do mesmo modo que a artilharia nivelara as fortalezas e os privilégios feudais. Bacon sustenta, por conseguinte, que é possível por meio de grandes pesquisas enciclopédicas, descobrir todos os fatos e restabelecer integralmente o texto do Livro da Natureza. Pode-se reconstruir o espírito do homem de tal modo que venha ele a refletir de novo esse livro em edição mais completa. Sua mente se transformou agora em um espelho encantado, mas pode-se quebrar o feitiço.

É bem claro, portanto, que Bacon não teria mais respeito pelo escolasticismo do que pela dialética de Platão e Aristóteles, "porque é dever da arte aperfeiçoar e exaltar a Natureza; quando eles, pelo contrário, haviam prejudicado, insultado e difamado a natureza" (<sup>63</sup>).

---

<sup>62</sup> *Essays*, coord. R. P. Jones, pág. 294.

<sup>63</sup> *Advancement of Learning*, pág. 125.



## Até onde a página impressa produzida em massa se tornou um sucedâneo da confissão auricular?



Nas primeiras páginas de *The Advancement of Learning* (pág. 23), Bacon apresenta uma história resumida da prosa na Renascença que, indiretamente, esclarece o papel da tipografia:

Martinho Lutero, sem dúvida guiado por providencia superior mas, em sua razão, refletindo sobre a providência que empreendera contra o bispo de Roma e as corruptas tradições da Igreja, e sentindo sua própria solidão, pois de nenhum modo era ajudado pela opinião de seu próprio tempo, viu-se forçado a despertar toda a antiguidade e chamar em seu socorro os tempos passados para formar um partido contra o tempo presente. Dai adveio que os autores antigos, tanto do campo teológico como do campo do humanismo, que durante muito tempo dormiam nas bibliotecas, passaram a ser geralmente lidos e analisados. Nasceu, em consequência, a necessidade de melhor conhecer e escrever mais elegantemente as línguas originais, em que aqueles autores haviam escrito, a fim de melhor compreendê-los e de melhor utilizar e inculcar suas palavras. E daí proveio ainda um novo encanto pelo seu estilo e modo de escrever, bem como admiração por aquela forma de escrever; admiração que veio a ser incentivada e intensificada por motivo da hostilidade e oposição que os defensores dessas opiniões primitivas mas que se apresentavam como novas nutriam contra os escolásticos que eram geralmente de opinião contrária, e, além disto, escreviam em estilo e forma completamente diferentes, tomando completa liberdade de cunhar e usar termos novos para dar expressão ao seu próprio modo de ser e para evitar circunlocações sem atentar para a pureza, o agradável encanto, ou, poderia dizer, a legitimidade da frase ou palavra.

Bacon mostra, nesse ponto, que todo o esforço dos humanistas pela renovação das línguas e da história antigas não foi senão um aspecto das divergências religiosas. As máquinas impressoras tornaram acessíveis e difundiram as obras antigas. Seus estilos começaram a ser imitados. Os escolásticos tinham tal estilo conciso e técnico que caíram inteiramente da moda, e se revelaram inteiramente incapazes de conquistar o gosto do novo público leitor. Esse público cada vez mais numeroso não se deixava seduzir senão pelas flores da retórica e Bacon prossegue (pág. 24):

Para conquistá-lo e convencê-lo, cresceram, por necessidade e primazia de solicitação, a eloquência e a variedade do discurso, como os meios mais adequados e mais vigorosos de acesso ao entendimento vulgar. De tal modo que, estas quatro causas reunidas, a saber: a admiração pelos autores antigos, a oposição e o ódio dos escolásticos, o estudo aprofundado das línguas e a eficácia da predicação, levaram ao estudo apaixonado da eloquência e ao gosto pela imitação do discurso antigo, que entraram então a florescer, depressa se tornando verdadeiro excesso. Passou-se, com efeito, a buscar mais as palavras que o tema ou assunto; mais a escolha e a raridade da frase, o arredondado e o brilho dos períodos, a cadência e

ritmo dos mesmos, a variedade dos tropos e imagens, do que o peso das idéias, o valor do assunto, a solidez dos argumentos, a vivacidade da inspiração, ou a profundidade dos juízos. Floresceu então a veia fluente e insípida de Osório, bispo de Portugal, que começou a ser a preferida. Depois foi Sturm que despendeu labor infinito e engenhoso em seus estudos de Cícero, o Orador, e de Hermógenes, o Retórico, além dos seus próprios livros sobre Períodos e Imitação, e coisas análogas. Depois, Car, de Cambridge, e Ascham, com suas aulas-conferências e escritos, quase deificaram Cícero e Demóstenes e atraíram toda juventude estudiosa para essa espécie de saber elegante e florido. E, enfim, Erasmo aproveitando-se da ocasião, compôs o seu irreverente e mordaz: "*decem annos consumpsi in legendo Cicerone*" e o *Eco* respondeu em grego *Sai Asine*. Caiu então o saber dos escolásticos, considerado bárbaro, em completo descrédito. Em suma, o gosto e a inclinação dos tempos era mais para a imitação do que para o peso e valor do pensamento.

Assim, numa página — ou quase isso — Bacon dá-nos detalhada imagem das lutas e modas literárias de seu tempo. À semelhança de sua idéia do método científico, a idéia que forma do mundo literário tem suas raízes na religião. O esboço que fêz da história da prosa inglesa espera ainda ser examinado seriamente pelos historiadores de literatura. Quando, por exemplo, Bacon diz: "A doutrina dos escolásticos, julgada bárbara, caiu em completo descrédito", não diz que ele mesmo a despreza. Não tributa nenhum respeito pela eloquência florida e afetada que, naquele tempo, se aclamava.

Depois desse breve apanhado de alguns dos traços característicos do conhecimento aplicado no medievalismo de Bacon, é tempo de considerar algumas das aplicações da tecnologia tipográfica na vida dos indivíduos e das nações. E para isto, temos de considerar os escritores e as línguas vernáculas (vulgares), como sendo plasmadas pela nova extensão que a prensa tipográfica dera à imagem visual.

Recentemente certos autores têm admitido poder-se considerar toda a literatura criadora desde a Renascença como uma espécie de exteriorização do confessionalismo medieval. Em *Anatomy of Criticism* (Anatomia da crítica) (pág. 307) Northrop Frye assinala a forte veia autobiográfica da ficção em prosa, "a exemplo de Santo Agostinho que parece ter inventado o gênero, e de Rousseau que foi o criador de sua forma moderna. A tradição mais antiga deu *Religio Mediei*, *Grace Abounding* e a *Apologia* de Newman à literatura inglesa, além do gênero apresentado mas sutilmente diferente, de confissões, preferido pelos místicos.

O soneto, em particular, como novo tipo de confissão pública estimulado pela forma impressa, merece nosso estudo, tanto mais quanto se relaciona a novas modalidades de verso. O conhecido soneto sobre o soneto de Wordsworth fere algumas notas importantes de *A Galáxia de Gutenberg*:

*Não desprezes o soneto, ó Crítico! Tua indiferença  
esquece suas justas honras; com esta chave  
Shakespeare abriu o coração; a melodia  
Deste pequeno alaúde a dor de Petrarca aliviou;  
Mil vezes esta flauta aos ouvidos de Tasso soou;  
Com ela amenizou Camões a dor de um exilado;  
À flor da murta um brilho alegre deu o soneto*

*Em meio aos ciprestes com que Dante coroou  
A testa sonhadora: a luz do vagalume  
Animou o meigo Spenser nos caminhos escuros  
Por onde o chamavam as fadas; e quando a sombra  
Úmida sobre a estrada de Milton caiu, algo em sua  
mão num clarim se transformou; e com ele tocou  
Melodias — oh, quão poucas! — que a alma lhe levantaram.*

Muitos solos de clarins tiveram sua fonte na máquina de impressão, os quais, sem ela, jamais seriam compostos. A mera existência da máquina impressora criou, ao mesmo tempo, a necessidade e a possibilidade de novo modo de expressão:

*Em verdade amando, e contente de meu amor em verso mostrar* 2q  
*Para que ela, a querida ela, algum prazer tenha em minha pena  
E o prazer a leve a ler e a leitura a leve a conhecer.  
E o conhecimento possa ganhar-lhe a piedade e a piedade a graça alcançar  
Busquei as palavras mais certas para dizer a mais negra dor  
Estudando as invenções mais raras para seu espírito entreter  
Tantas vezes recorrendo a páginas alheias para ver se delas  
Não fluiria a chuva fresca e fecundante sobre meu cérebro queimado de sol  
Mas as palavras vieram tropeçando e hesitantes, faltando-lhes força criadora para ficar  
A Criação, filha da Natureza, fugira ante os golpes do Estudo, seu Padrasto  
E outros versos emprestados também pareciam apenas estranhos em meu caminho.  
Assim, sob o peso da Criação em meus flancos, mudo e desesperado  
Mordo a minha pena rebelde e me rão de despeito;  
"Tolo"! eis que me diz a Musa: "olha em teu coração e escreve" (<sup>64</sup>).*

---

<sup>64</sup> Sir Philip Sidney, *Astrophel and Stella*.



## Aretino, como Rabelais e Cervantes, proclamou a tipografia como invenção gargantuesca, fantástica e sobre-humana



A exteriorização ou expressão da mente individual, sob as condições da cultura manuscrita, era, conforme vimos, muito restrita. O poeta ou autor estava ainda longe de poder usar a língua vernácula como meio de se dirigir ao público. Com a tipografia, foi imediatamente a descoberta da língua vernácula como PA (Public Address), como sistema de se dirigir ao público. A figura de Pietro Aretino (1492-1556) serve para ilustrar esse súbito desenvolvimento. Também ilustra ele a inesperada reversão da auto-acusação particular originária do confessorário, para a denúncia pública dos outros. Aretino ficou conhecido em seu tempo como "o flagelo dos Príncipes":

É verdade que era um monstro: negá-lo seria diminuí-lo; mas acima de tudo, era homem do seu tempo, talvez a expressão mais livre e mais completa da época em que viveu: o século dezesseis. Isto e sua grande capacidade, junto com o fato de ter fundado a imprensa moderna e usado essa arma de publicidade até então desconhecida com incomparável consciência de sua força, constituem seus principais títulos à nossa atenção<sup>(65)</sup>.

Nascido dois anos depois de Rabelais, chegou, como este, justamente a tempo de aproveitar-se do novo instrumento, que era a imprensa. Tornou-se o jornal de um homem só, um Northcliffe sozinho.

É, em certo sentido, pela sua propensão "sensacionalista", o precursor de Hearst, de Lord Northcliffe e outros, ao mesmo tempo que é também o pai da terrível tribo de agentes de publicidade da imprensa moderna que se fazem "publicistas" para se darem ares de importância. É o primeiro a alardear que pelo mundo afora "a fama é vendida por mim". Tinha que fazer publicidade; era sua vida; e certamente sabia como agir para tê-la. (...) Temos, portanto, nele o homem que podia chamar-se, do ponto de vista cronológico, o primeiro realista literário, o primeiro jornalista, o primeiro "publicista" e o primeiro crítico de arte<sup>(66)</sup>.

Como seu perfeito contemporâneo Rabelais, Aretino pressentia o gigantismo que estava latente na uniformidade e no caráter repetitivo da palavra impressa. De origem humilde e sem educação, Aretino usou a imprensa como sempre passou a ser usada depois. Putnam escreve (pág. 37):

Se Aretino, naquele tempo era provavelmente o homem mais poderoso na Itália, talvez no

---

<sup>65</sup> Edward Hutton, Pietro Aretino, The Scourge of Primes, pág. XI.

<sup>66</sup> *The Works of Aretino*, trad. do original italiano, com um ensaio crítico e biográfico, por Samuel Putnam, pág. 13.

mundo, a razão estava na força nova que descobrira, naquela força que hoje chamaríamos "o poder da imprensa". Para o próprio Aretino, essa força era apenas o poder de sua pena. Não chegara a apreender o verdadeiro jogo de Prometeu com que estava jogando. Tudo que sabia era que tinha tremendo instrumento em suas mãos, que usava tão sem escrúpulos como passou firmemente a ser usado desde seu tempo. Era capaz — vejam-se suas *Cartas* — de ser tão hipócrita quanto a imprensa de hoje em dia.

Putnam prossegue, chegando a dizer (pág. 41) que Aretino foi "talvez o maior chantagista de toda a história, o primeiro expoente verdadeiramente moderno da 'poison pen' (da *carta anônima*)". Equivale isto a dizer que Aretino realmente considerava a imprensa um confessionário público com ele mesmo como Padre Confessor, segurando a pena ou o microfone. Hutton cita Aretino à pág. XVI de seu estudo: "Que outros se preocupem com o estilo e deste modo deixem de ser cics próprios. Sem mestre, sem modelo, sem guia, sem artifício, vou trabalhar e ganhar a minha vida, o meu bem-estar e a minha fama. De que mais necessito? Com uma pena de ganso e umas folhas de papel eu me rio do universo".

É preciso sublinhar a expressão "sem modelo, sem guia", pois isto era literalmente exato. A imprensa era instrumento que não tinha precedente. Não tinha escritores nem público próprios, e durante longo tempo teve de contentar-se com a espécie de escritor e de público que as condições da cultura manuscrita haviam criado. Conforme Febvre e Martin explicam em *L'Apparition du Livre*, a imprensa teve que se abastecer, durante quase dois séculos, quase inteiramente dos manuscritos medievais. Quanto ao papel de autor, este não existia ainda, de modo que o escritor, durante os dois primeiros séculos, experimentou várias máscaras, desde a de pregador até a de palhaço, descobrindo-se a missão do "homem de letras" tão-somente no século dezoito:

*Jacques. (...) Precisaréi além disto ter liberdade, Tão vasta quanto a do vento,*

*Para soprar contra quem eu quiser, pois os loucos têm esse privilégio.*

*E aqueles a quem minha loucura mais tiver atormentado Serão os que mais deverão rir.*

*E por que isso, senhor? O porque é tão claro como o caminho da igreja da paróquia:*

*Aquele que com toda razão um louco ataca,*

*Age tolamente, se não fôr esperto bastante*

*Para não parecer insensível à réplica. Senão*

*A tolice do homem sábio será dissecada*

*Até pelos olhares furtivos dos tolos.*

*Dai-me a indumentária de palhaço. Dai-me licença*

*Para dizer o que penso e limparei*

*Inteiramente esse corpo infectado do mundo*

*Se ele quiser pacientemente aceitar meu medicamento* <sup>(67)</sup>.

Embora empenhado nesse esforço catártico, Shakespeare sentiu amargamente a ausência da missão ou papel do escritor. Em seu soneto CX, lemos:

Ai de mim, é verdade que andei aqui e acolá e me

---

<sup>67</sup> Shakespeare, *As You Like it*, II, 7.



exibi como palhaço, desperdiçando minhas próprias idéias  
E vendendo barato o que era mais precioso, (...)

Ele não se sentia atraído pelo sistema de impressão e não se esforçou pela publicação de seus trabalhos, porquanto sua circulação sob a forma impressa não lhe iria conferir qualquer dignidade. Era inteiramente diferente com relação aos teólogos, às letras divinas. Quando Ben Jonson reuniu e publicou suas peças de teatro como *Obras* de Ben Jonson, em 1616, houve muito comentário, ridicularizando-o.

É interessante notar que Shakespeare estaria a refletir o conceito do ofício do autor como confessor, ao dizer: "vendi barato o que era mais precioso"; e ao referir, como ator ou autor, suas andanças errantes aqui e ali, também estaria a insinuar a mesma coisa. Foi esse derramamento de notícias e opiniões particulares, antes confinadas ao segredo do confessor, que levou Aretino e seus contemporâneos a emprestar ao impresso uma associação com a pornografia e a imundície. É essa mesma idéia que domina a *Dunciad*, de Pope, em princípios do século dezoito. Mas é com Aretino que a transposição da confissão em particular para a acusação em público faz-se consequência e reação perfeitamente natural à tecnologia tipográfica.

De fato, observa Raimondi, Aretino "é uma prostituta". Tem da prostituta o instinto de rebelar-se contra a sociedade. "Atira lama não só no rosto de seus contemporâneos como em todo o passado. Parece que toma o mundo nos braços para o contrapor à luz do sol. (...) Tudo é obscuro e libidinoso, tudo está à venda, tudo é falso, nada é sagrado. Mesmo das coisas sagradas faz ele próprio comércio para ganhar dinheiro e escreve biografias romanceadas dos santos. E depois? À semelhança de Nana e de Pippa, acha cômodo colocar-se acima dos homens e prendê-los sob as rédeas de seus próprios vícios. (...) As regras de conduta que Nana dá a Pippa são as que disciplinaram e orientaram a vida de Aretino" <sup>(68)</sup>.

---

<sup>68</sup> Aretino, *Diálogos*, pág. 59.



Marlowe antecipou-se ao grito bárbaro de  
Whitman criando um sistema nacional de PA —  
Discurso-Público (Public Address) em versos  
brancos — um sistema nascente de som em versos  
jâmbicos capaz de adaptar-se às novas histórias de  
sensação e sucesso



E preciso não esquecer que a máquina impressora criou o gigantismo, que afetou não só os autores e as línguas vernáculas como os mercados. E a súbita expansão de mercados mais amplos e do comércio, sob a inspiração dessa primeira forma de produção em massa, resultou em visível extensão de todas as venalidades latentes da espécie humana. Este, portanto, não é o menor dos efeitos de se exaltar o componente visual na experiência humana. A técnica de tradução que é conhecimento aplicado é imparcialmente estendida até incluir os crimes e motivos ocultos da humanidade numa forma de auto-expressão. Como a palavra impressa é visualmente forma grandemente intensificada da palavra escrita, faz-se ela insaciável de assuntos veementes ou sensacionais. Este fato é tão básico para a compreensão dos jornais atuais, quanto para a apreciação do que estava acontecendo à linguagem e à expressão no século dezesseis:

É por ser Aretino homem de gênio e porque simbolizara e exprimira essa desastrosa era de anarquia, sua completa desordem moral e final colapso, seu deleite em insultar e desprezar o passado, seu repúdio por toda autoridade e tradição antigas, que ele se torna digno de estudo. E se a isto acrescentarmos que forjou para seus próprios fins arma, que em nossos próprios dias vão a revelar-se poder maior do que o de qualquer governo estabelecido ou parlamento eleito ou monarquia hereditária — a publicidade, a Imprensa — não há necessidade de desculpas para este livro <sup>(69)</sup>.

O impresso, visto como sistema de falar ao público (PA — Public Address), capaz de dar imensa ampliação à voz individual, depressa encontrou sua nova forma de expressão, a saber, o drama popular elisabetano. Os versos iniciais do muito popular *Tamerlão, o Grande*, de Christopher Marlowe, nos vão dar todos os nossos novos temas:

*Das danças ritmadas e das trovas populares,  
E dos conceitos pedantes de rústicos palhaços,  
Nós vos conduziremos à grandiosa tenda de guerra  
Onde ouvireis Tamerlão, o Cita,  
Ameaçar o mundo em termos retumbantes.*

---

<sup>69</sup> Pietro Aretino, pág. XIV.

*Contemplai apenas sua figura nesse espelho trágico,  
E depois aplaudi seus sucessos como vos agradar.*

O primeiro personagem, Micetas, levanta-se com essas palavras igualmente significativas:

*Irmão Cosroe, sinto-me amargurado,  
Ainda assim incapaz de expressar minha amargura,  
Pois ela requer grandes e trovejantes palavras.*

Especialmente significativa é a descoberta de versos brancos como espécie de porta-voz ou megafone de irradiação, bem como a convicção de que a cadência da rima não teria a envergadura nem a amplitude necessárias para suportar o peso dos pregões públicos, que estavam a ressoar nesta nova era. O verso branco para o elisabetano era novidade tão excitante quanto o "close-up" num filme de Griffith, e ambos são muito semelhantes pela intensidade de ampliação e pelo não-exagêro de sentimento que permitem. Mesmo Whitman, arrebatado pela nova intensidade visual do jornal de seu tempo, nada encontrou de maior capacidade de repercussão para o seu grito bárbaro do que os versos brancos. Ninguém se dispõe ainda a propor uma teoria da origem dos versos brancos ingleses, que não têm nenhum antecedente, a não ser, talvez, na longa linha melódica da música medieval. Não creio que o que diz Kenneth Sisam sobre a metrificação inglesa antiga tenha qualquer relação com os versos brancos. Escreve ele em *Fourteenth Century Verse and Prose* (Poesia e Prosa do Século Catorze) (pág. xin): "O inglês antigo tinha uma única metrificação — a longa linha aliterativa sem rima. Adaptava-se melhor à narrativa; era não-musical, no sentido de que não podia ser cantada: tinha acentuadas tendências para a cacofonia e o ruído".

Mas o paradoxo é que o verso branco, sendo uma das primeiras formas da poesia "falada", em oposição à poesia cantada, é muito mais rápido que o canto ou talvez mesmo mais rápido que a própria fala. Pode-se, contudo, afirmar sem perigo de erro, para começar, que o verso branco, ao contrário da poesia rimada, respondia à necessidade nova de tornar a língua vernácula o meio reconhecido e generalizado do sistema PA (Public Address) de discurso, ou comunicação, público. Aretino foi o primeiro a valer-se da língua vernácula como o meio de comunicação de massa criado pela palavra impressa, Seus biógrafos sublinham sua extraordinária semelhança com os mais populares senhores e potentados da imprensa de nosso próprio século. Num resumo da biografia de *Citizen Hearst* (Cidadão Hearst), de autoria de W. A. Swanberg, o *New York Times* deu ao sumário a seguinte manchete (10 de setembro de 1961): "O Homem que fez as manchetes gritarem".

O verso branco foi o meio de fazer o inglês trovejar e ressoar de forma apropriada à unificação e extensão que a tipografia viera impor à língua vernácula. Em nosso próprio século, a língua enfrenta a concorrência não-verbal da fotografia, do filme e da televisão, e assistimos a uma reversão do fenômeno. Tal mudança, Simone de Beauvoir a acentua de modo brilhante em *os Mandarins*: "Que triunfo irrisório ser um grande escritor de Guatemala ou Honduras! Ontem ele se julgaria o habitante de uma parte privilegiada do mundo, donde todo som reverberava por todo o globo; mas agora sabia que suas

palavras morriam a seus pés".

Que extraordinária luz não lançam essas breves palavras sobre a era de Gutenberg e a natureza do verso branco! Não é de estranhar que a pesquisa literária não nos tenha dado a chave de suas origens. Igualmente infrutífero seria procurar a origem das longas tiradas das estradas romanas sem antecedentes de engenharia. As estradas romanas eram subprodutos do papiro e de mensageiros rápidos. Cesare Folingo analisa perfeitamente esse gênero de problemas quando escreve sobre "Literatura vernácula", no seu *O legado da Idade Média* (pág. 182): "Roma não produziu nenhum épico popular. (...) Aqueles indômitos construtores estavam acostumados a edificar seus poemas épicos na pedra; milhas e milhas de estradas pavimentadas (...) que deviam tocar nelas a mesma corda sensível que tocavam entre os franceses as longas sequências de simples versos rimados".



## Ao transformar as línguas vernáculas em meios de comunicação de massa, que são sistemas fechados, a tipografia criou as forças uniformes e centralizadoras do nacionalismo moderno



Os franceses mais que qualquer outro povo moderno sentiram a força unificadora de sua língua vernácula como experiência nacional. Seria, portanto, normal que fossem eles os primeiros a registrar a quebra dessa unidade criada pela tipografia, sob o impacto dos meios de comunicação não-verbal. Na era eletrônica, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre perguntam em tom trágico em *What is Literature?* (Que é literatura?), "Para quem, nós, escritores, escrevemos?"

O comentário de um editorial sobre Simone de Beauvoir em *Encounter* (agosto de 1955) ajuda-nos a perceber a relação entre as vozes estridentes da era de Gutenberg e o fenômeno do nacionalismo. O redator de *Encounter* examina a natureza da fama e sua força de duração:

(...) e para obtê-la (a fama), é quase indispensável, em nossa era, ser membro de comunidade nacional que possua, além de méritos intelectuais e artísticos, a qualidade bem trivial de ser, sob algum título, poderosa — quer dizer, de atrair a atenção do mundo e, o que é mais importante, de se fazer ouvida. A existência de comunidade nacional desse gênero parece' constituir condição preliminar para o aparecimento de literatura nacional com suficiente amplitude e suficiente peso para fixar a atenção do mundo e dar-lhe forma à imaginação (...) foram os próprios escritores que contribuíram para fazer nascer isso que chamamos de "literatura nacional". A princípio, a atividade deles tinha espontaneidade e naturalidade nada desagradáveis. (...) Depois, sob o fascínio do movimento romântico, reviveram-se línguas moribundas, compuseram-se novos poemas nacionais para nações que ainda mal existiam, ao mesmo tempo que a literatura entusiasticamente atribuía à idéia de existência nacional as virtudes mais sobrenaturais (...)

Estreitamente interligadas, pois pela atuação e efeitos da tipografia, ficaram a exteriorização e a afirmação expressiva da experiência interior pessoal e a formação maciça da consciência nacional coletiva, ambos somente se desenvolvendo na medida em que a língua vernácula se fazia visível, centralmente importante e unificada pela ação da nova tecnologia.

É inteiramente lógico que Chaucer, tanto quanto Dryden, tivessem preferido o dístico (parelha de versos) como modo íntimo de conversações entre amigos. Nesse sentido, o estilo de Chaucer teria impressionado São Tomás More como aparentado com o diálogo escolástico, assim como o de Pope e Dryden guardara o caráter próprio à cadência do ritmo de Sêneca. O importante texto de More citado faz a devida distinção

entre a rima e o verso branco, ao contrastar ele a filosofia escolástica como "não desagradável entre amigos em comunicação familiar", e os novos estilos de linguagem próprios aos "conselhos de leis, onde se debatem e se estudam questões de alta importância com grande autoridade". More está a referir-se às organizações políticas centralistas e nacionalistas, que eram novas em seu tempo. Para essas novas formas de gigantismo, o verso branco de Marlowe era o complemento objetivo:

*Cheridamas: Tamerlão*

*Um pastor cita, orgulho da natureza,  
Embelezado com os seus mais ricos dons!  
Sua aparência aos céus ameaça  
E aos deuses desafia,*

*Seus olhos chamej antes fixam-se sobre a terra  
Como se buscasse algum estratagema  
Ou pretendesse penetrar nas celas escuras de Averno  
Para arrancar do inferno o cão de três cabeças (<sup>70</sup>).*

---

<sup>70</sup> *Tamburlaine the Great*, I, II.



## O divórcio da poesia e da música refletiu-se primeiro na página impressa



Descrevendo a linha melódica dos Trovadores em *Music and Society* (pág. 29), Wilfred Mellers nos dá um contraponto donde se pode observar melhor a precipitada carreira de Marlowe:

O imenso comprimento e flexibilidade plástica da linha melódica em todas essas músicas evidenciam as vantagens, contrabalançando as óbvias limitações, da música concebida em rênchos de monodia; se se sacrificam as possibilidades de harmonia e de contraste sonoro, ganha-se a possibilidade de libertar a melodia da ação inibidora da medida. Não há limite para as sutilezas de frase, entonação e nuances, exceto os limites implícitos na criação de organização linear coerente.

O canto é um retardar vagaroso da fala a fim de saborear a nuana. Os versos brancos originaram-se em época que foi a primeira a separar as palavras e a música e a dar início à autonomia e especialização dos instrumentos musicais. Segundo Mellers, a função da polifonia foi a de quebrar a antiga linha monódica. Iria ter sobre a música efeitos comparáveis aos dos tipos móveis e da escrita mecânica sobre as línguas e a literato)

tura. Com efeito, sobretudo a partir do momento em que se conseguiu imprimir a música, a quantificação e medição se tornaram indispensáveis para assegurar a unidade de execução das diversas partes. A polifonia medieval, entretanto, não continha essa separação das partes e das quantidades senão em estado latente. Mellers escreve (pág. 31):

Parece possível ter sido a polifonia, em primeiro lugar o resultado, em grande parte inconsciente, de certos erros que podem ocorrer durante a execução em uníssono da música monofônica; não é, certamente, de surpreender que, durante a última fase da Idade Média, a polifonia estivesse tão profundamente enraizada no que, em essência, eram atitudes monofônicas e que as pessoas do mundo moderno a julguem, a princípio, pelo menos, de acesso particularmente difícil. Sabemos mais ou menos o que esperar da música composta em "várias partes", e o compositor medieval não corresponde às nossas expectativas. Mas antes de o rejeitarmos como "primitivo", ou como "precursor", devemos estar seguros de que compreendemos o que ele pensava poder realizar. Em realidade, não estava ele tentando romper com as regras implícitas da música monofônica na qual fora educado e que, conforme vimos, simbolizava a filosofia inerente a seu mundo; talvez estivesse tentando estender os recursos dessa música e, ao fazê-lo, muito involuntariamente, introduzisse concepções que iriam provocar profunda revolução na técnica musical.

O excelente estudo de Bruce Pattison, *Music and Poetry of the Renaissance*,

acentua que a "forma-canção era praticamente a única forma musical praticada antes do século dezessete" (pág. 83). E porque esse gênero da canção foi durante séculos inseparável da narrativa e do desenvolvimento linear dos temas, ele influenciou e orientou a prática literária. O que chamamos hoje a narrativa ou "o fio da narração", não é muito mais discernível em Nashe que no Antigo Testamento. Ao contrário, esse "fio" encontra-se emaranhado dentro de inúmeros efeitos de linguagem. Essa interação simultânea, esse sensualismo tátil são muito evidentes na música medieval. Como explica Pattison (pág. 82), "em certo sentido a música medieval é quase sempre de concepção instrumental, embora a parte que tinham os instrumentos na execução fosse incerta. A atenção concentrava-se, sobretudo, na riqueza de efeitos produzidos pela reunião das diferentes partes, mais do que nos sentimentos que exprimia o texto, ou mesmo mais do que na expressão propriamente dita de emoções".





## A polifonia oral da prosa de Nashe atenta contra o decoro linear e literário



Esse gosto voluptuoso pela combinação complexa de qualidades persiste no século dezesseis mesmo na linguagem destinada à página impressa. E James Sutherland, em *On English Prose* (pág. 49), engana-se ao tomar essa polifonia em Nashe como prova de sua falta de sensibilidade para ser verdadeiro homem de letras: "O caso literário com Nashe está, em parte, em interessar-se ele muito menos por tornar as coisas claras e fáceis para o leitor do que em gozar sua própria superioridade sobre eles; ou, para dar ao julgamento tom menos severo, em explorar e jogar com os recursos da língua para sua própria diversão". A passagem que Sutherland cita (págs. 49-50), lida em voz alta por um retórico experimentado, formado pelas novas escolas secundárias, tem a impetuosa variedade de um solo de trombeta de Louis Armstrong:

Hero esperava e, portanto, ela sonhava (pois toda esperança é apenas um sonho): sua esperança estava onde estava seu coração, e seu coração rodava e volteava sob o vento, o qual podia trazer-lhe o seu amor ou para longe dela afastá-lo. Esperança e medo combatiam dentro de seu peito e ambos são inimigos do sono, o que a fêz, ao romper do dia (que velhusco aborrecido é o dia que leva tanto tempo a despontar), descerrar as cortinas da janela para ver de onde soprava o vento e quais eram o estado e as correntes do mar. Imediatamente o que vêem seus olhos lhe fere a vista: a primeira mancha branca em que tocam as flechas dos seus raios penetrantes era o corpo inanimado de Leandro; ao contemplar súbitamente aquele espetáculo horrível de seu amor, todo inchado como carne de moréia, sua dor não podia conhecer limites ainda que seu deleite por ele fosse apenas medíocre: e não há mulher que não se delicie com as lágrimas, caso contrário delas não se serviriam tão facilmente para tudo.

Pela praia correu, sua camisola esvoaçando sobre o corpo, os cabelos soltos a cair-lhe sobre as orelhas (assim como Semíramis correria segurando o vaso de perfumes e unguentos, suas tranças negras a balançarem sobre os ombros, o pente de marfim neles espetado, quando soube que Babilônia fora conquistada), julgando com seus beijos poder trazer à vida o corpo morto; mas no momento em que ia pôr um dos seus unguentos sobre seus lábios azuis como esturjão em geleia, tumultuoso rebanho de vagas espumantes o arrancaram de seus braços, com a idéia talvez de levá-lo de volta para Abidos). Ela se fêz de súbito uma bacante frenética e, sem mais cuidados, lançou-se ao mar atrás dele, renunciando deste modo sua função de sacerdotisa e deixando trabalho para as Musas e Kit Marlowe.

Até que ponto tal situação influenciou sobre a estrutura não somente da música, mas também da língua cantada, é o que podemos ver no estudo que John Hollander consagrou aos teatros da era elisabetana em *The Untuning of the Sky* (O desafinamento do céu) (pág.147), acompanhando o uso extremo que aí se fazia da música para

identificar as funções, e a necessidade de incorporar toda música, com exceção dessas identificações, ao enredo da própria peça. "Os teatros da pequena roda seleta da cidade (...) seguiam o sistema de apresentar os atores mascarados (...) imitando a pantomina..."



## A princípio, todo mundo tomou a prensa tipográfica como máquina de imortalidade, exceto Shakespeare



Os fatores físicos, como elementos concorrentes de reestruturação de modos e campos de expressão, foram, até aqui, considerados somente em relação à súbita aparição de vozes individuais e à adoção da língua vernácula como meio ou sistema unificado e operante de comunicação pública. Mas, ao mesmo tempo em que se observavam essas mudanças resultantes de sua atuação, começou a revelar-se ao espírito da época que a palavra impressa na língua vernácula podia promover certa espécie de eternidade artificial à fama e à glória. Num delicioso ensaio sobre Cardano (1501-1576), em *Abinger Harvest* (pág. 190), E. M. Forster assinala que: "A prensa tipográfica, apenas transcorrido um século, passou a ser confundida com a máquina destinada a assegurar a imortalidade, e os homens se precipitaram a confiar-lhe suas proezas e paixões para benefício das eras futuras". E Forster cita (pág. 193) este trecho de Cardano:

Coube-me a fortuna particular de viver no século que descobriu o mundo inteiro — a América, o Brasil, a Patagônia, o Peru, Quito, a Flórida, a Nova França, a Nova Espanha, regiões ao norte, a leste a ao sul. E que pode haver de mais maravilhoso que o raio dos homens a exceder de muito, com sua força, ao raio dos céus? Nem me silenciarei a teu respeito, magnífico ímã, tu que nos guias através de vastos oceanos, e noites e tempestades, para regiões que nunca antes conhecêramos! Depois há a nossa prensa tipográfica concebida pelo gênio do homem, moldada por suas mãos, e, entretanto, milagre igual ao divino.

Mais ou menos nesse mesmo tempo Pierre Boaistuau escreveu no seu *Theatrum Mundi* <sup>(71)</sup>:

Nada encontro que possa igualar-se ou comparar-se, em utilidade e dignidade, à maravilhosa invenção da prensa tipográfica, a qual sobrepuja tudo que a antiguidade pôde conceber ou imaginar em grau de excelência, sabendo que, conserva e guarda todas as concepções de nossas almas, constituindo-se o tesouro que imortaliza o monumento de nossos espíritos e eterniza o mundo sem fim, iluminando ainda os frutos de nossos labores. E embora algo se possa sempre acrescentar a todos os outros atos e invenções do homem, esta, e somente esta, apareceu no mundo com tal felicidade e perfeição que nada se lhe pode acrescentar nem tirar que não a torne defeituosa ou deformada: os seus efeitos são tão maravilhosos e executados com tal celeridade e diligência que um único homem, num só dia, imprime mais letras que o mais rápido copista ou escrivão pode escrever com a

---

<sup>71</sup> Trad. por John Alday, 1581; STC 3170, RIII a RIV.

pena, no espaço de um ano inteiro.

Não se havia ainda conceituado a auto-expressão, mas o "iluminando ainda os frutos de nossos labores" de Boaistuau é excelente indicação da matriz da qual se irá mais tarde tirar esse conceito. "Imortaliza o monumento de nossos espíritos" reproduz perfeitamente a idéia do século dezesseis da imortalidade conquistada através da labuta e da repetição mecânica dessa labuta. Em nosso próprio século, essa idéia de imortalidade adquiriu um certo viés que Joyce deixa transparecer em *Ulysses* (pág. 41):

"Quando se leem essas páginas estranhas de alguém há muito desaparecido, sentimo-nos unidos e identificados a esse alguém que outrora (...) A areia granulosa fugiu-lhe debaixo dos pés. Suas botas pisaram novamente a pasta úmida e rangente de conchas e cascalhos guinchantes de seixos sem conta e de madeira corroído pelos vermes: a Armada perdida! Um charco arenoso e pestilento o esperava para enlamear-lhe os pés cansados, fazendo desprender um bafio repelente. Ele foi costeando-o, andando cautelosamente. Uma garrafa o surpreendeu ali naquele areai pastoso enterrada pela metade; era a sentinela da ilha da sede aterrorizadora.

De sua meditação sobre livros e bibliotecas, Stephen Dedalus volta-se para a mensagem contida na garrafa, agarrando-a em meio a uma delirante experiência audiotáctil-olfatória, que mistura inteligentemente com os contrapontos de suas perspectivas subjetivas em relação a autores, bibliotecas e imortalidade literária.

O tema da imortalidade, criada pela palavra impressa, tinha toda plausibilidade no primeiro período da tipografia, quando tantos autores antigos, desconhecidos e esquecidos foram trazidos das eras passadas pela tipografia para vida nova e muito mais intensa que a que puderam conhecer quando vivos em sua era manuscrita. Shakespeare, em 1609, assim dedicava seus sonetos: "Ao incomparável inspirador (...) toda felicidade e aquela eternidade prometida pelo nosso sempiterno poeta, são os votos cordiais do corajoso editor".

O sempiterno poeta vive sempre, quando impresso, e daí prometer essa eternidade da palavra impressa (muito mais garantida que a eternidade manuscrita da mensagem dentro da garrafa) ao "incomparável inspirador". Compreende-se perfeitamente que a identidade desse inspirador fique tão misteriosa quanto o processo poético pelo qual os sonetos foram criados. Mas como a eternidade fica assegurada agora para o inspirador ao ingressar ele numa nova vida de poesia impressa, o poeta lhe deseja felicidades, assim como a si mesmo, em sua viagem impressa através da eternidade. E é assim que parte ele, no e pelo soneto, agora impresso, para a sua viagem, dez anos depois que passara a grande voga dos sonetos.

Raramente se encontram tantos subentendidos em trinta e tantas palavras, como nessa dedicatória. Idêntica ironia vamos encontrar no prefácio de *Troilus e Cressida*, também de Shakespeare, que apareceu no frontispício da edição *Ni-quarto* de 1609, o mesmo ano dos sonetos. Não nos interessa aqui se Shakespeare escreveu esse prefácio. É demasiado espirituoso para ser de Dekker, e demasiado comedido para ser de Nashe. Mas interessa muito ao nosso tema da palavra impressa como máquina de imortalidade:

De um jamais escritor a um sempre leitor: *Aviso*

— Eterno leitor, tens aqui peça nova, que nunca foi levada à cena, que nunca recebeu palmas de mãos vulgares e que, entretanto, merece plenamente a palma da comédia, pois nasceu deste cérebro que nunca empreendeu em vão nada no gênero cômico. E se apenas fosse trocado esse nome vão de comédias pelo de mercadoria, ou se em vez de peças de teatro as chamássemos pleitos (de apologia ou defesa), verias todos os grandes censores, que as consideram agora como vaidades, acumularem-se em torno delas para buscarem a maior graça às suas empertigadas gravidades; especialmente junto às comédias deste autor, pois fundam-se elas de tal modo na realidade, que constituem o comentário mais geral de todos os atos de nossa vida; o testemunho que dão dessa vida encarnam tal destreza e poder de espírito que mesmo aqueles que mais detestam o teatro, comprazem-se com estas comédias. E quanto a esses mundanos pesadões e apagados, que nunca foram capazes do espírito cômico, vindo às suas representações por causa da nomeada encontraram nas peças o espírito que nunca haviam descoberto em si mesmos, saindo do teatro com mais espírito do que aquele com que entraram; sentindo sobre si mesmos lâmina de espírito que jamais poderiam sonhar possuir cérebros capazes de afiá-la. Tanto e tão delicioso sal de espírito há nestas comédias, que elas parecem, pela altura de prazer que oferecem, haver nascido naquele mar de onde emergiu Vênus. Entre todas, nenhuma tem mais espírito do que esta, e, tivesse eu tempo, não faltaria com o meu comentário, embora saiba que disso não precisa (porque tanto te fará pensar que teu dinheiro será compensado), pois tanto valor há nela que mesmo um pobre homem como eu sabe estar nela contido. Ela merece tal esforço como o que se faria pela melhor comédia de Terêncio ou de Plauto. E vê bem isto: quando o autor já não mais existir e suas comédias estiverem esgotadas elas serão procuradas por toda parte a tal ponto que uma nova Inquisição inglesa se terá de estabelecer. Fica pois advertido e não arrisques perder o teu prazer e o teu julgamento. Não rejeites esta peça, ou não a estimes menos, por não ter sido ela manchada pelo fumacento hálito da multidão, mas agradece à fortuna tê-la deixado escapar para cair em teu meio. E quanto aos desígnios dos grandes possuidores, creio que terias de rezar por eles, mais do que por ti rezarem eles. Assim, eu deixo entregues às tuas preces (pela saúde de seus espíritos) todos aqueles que não louvarem esta peça. Vale.

Este pedaço de prosa requer a mesma espécie de agilidade de atenção que a própria peça de *Troilus e Cressida*. Inicia-se, como o faz James Joyce no papel de Mr. Germ's Choice ("Escolha do Sr. Germe"), dizendo: "Meus consumidores não são eles meus produtores?" A peça jamais tendo recebido "palmas das mãos vulgares" indica que era representação para os recintos das "sociedades de estudantes e praticantes de advocacia da Inglaterra". Mas o prefácio em sua inteireza é tanto uma análise da teoria da comunicação como da própria peça. No meio da peça (III, 3), o tema do prefácio é enunciado de modo mais elaborado, começando:

Uma carta de estranha criatura!

Escreve-me que o homem, qual sejam os dons de que partilhe,  
quais sejam as riquezas que possua, exteriores ou interiores,  
Não pode se vangloriar de ter o que tem,  
e não tem o sentimento do que tem, senão pela reflexão (\*).

---

\* Conforme a tradução de Pierre Messiaen. (N. do Trad.)

O prefácio explora a ideia de que o produtor (ou o escritor) é apenas o seu consumidor (ou leitor) para zombar de ambos, leitores e escritores, numa sucessão vertiginosa de rodeios e ambages. O autor mostra-se tão pouco impressionado pelo valor fundamental da palavra impressa quanto Shakespeare que não se dera ao trabalho de imprimir suas peças dramáticas.

Não será necessário mais do que referir os muitos dos sonetos mais populares de Shakespeare para ver como dão corpo às ideias recebidas de sua época sobre a esperada imortalidade que iria trazer a palavra vernácula impressa. Vejamos o soneto LV, que começa:

*Nem o mármore nem os monumentos dourados  
De príncipes viverão mais que esta poderosa rima*

E porque, na realidade, viveu todos esses séculos, somos levados a crer que os autores da época também não duvidavam que sobrevivessem. Mas os eruditos da época, qualquer que fosse sua atitude para com a palavra impressa, duvidavam da permanência das línguas vernáculas. E algumas de suas dúvidas aparecem no soneto de Spenser (*Amoretti*, LXXV):

*Um dia o nome dela na areia escrevi,  
Mas vieram as ondas e o apagaram;  
Mais uma vez o escrevi,  
Mas veio a maré e nela perdi meus esforços.  
Homem vão, disse ela, que debalde tenta  
Uma coisa mortal assim imortalizar; (...)*

"Devemo-nos lembrar", escreve J. W. Lever, em *The Elizabethan Love Sonnet* (pág. 57) "até que ponto a própria vida se modela pelos estilos literários: como os homens numa era tendem a conduzir seus amores com um fervor total, à feição dos heróis de Stendhal; em outra, com toda a desenvoltura, como os heróis de Noel Coward". Ora, como o elisabetano, à semelhança do "eu" de Chaucer, sabia investir-se numa grande variedade de papéis, públicos e particulares, do mesmo modo sabia jogar com a linguagem em diversos níveis. O antigo laço oral, com sua grande flexibilidade de registro, tanto prendia ainda o escritor, quanto o leitor. J. W. Lever, para explicar a incapacidade do século dezanove em apreender o método e a posição de Sidney, comenta (pág. 57): "Foi a atrofia da convenção positiva durante o século dezanove e a consequente divisão do indivíduo em um "eu" público e outro "eu" privado que explicam por que tanto a poesia íntima e pessoal dos vitorianos desperta sentimento de embaraço e constrangimento.

S. L. Bethell, em *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, estuda a fundo esta questão e mostra como o rompimento dos antigos laços entre o autor e o público levou os críticos do século dezanove "a tratar Shakespeare de maneira que mais conviria tratar Ibsen: agarraram-se a seus personagens como se fossem personagens históricos, procurando decifrar-lhes a psicologia. (...) Não houve nenhuma tentativa de estudar a verdadeira anomalia histórica, pela qual um teatro naturalista pôde tão facilmente surgir

de uma tradição convencional" (págs. 13-14). Do mesmo modo, se Hollywood pôde erguer-se tão rapidamente foi porque ela se fundava no romance tradicional do século dezanove.



## O caráter portátil do livro, à semelhança do cavalete do pintor, muito contribuiu para o novo culto do individualismo



Muito arbitrariamente vamos passar agora a um aspecto físico do livro impresso que muito contribuiu para o individualismo. Refiro-me a seu caráter portátil. Assim como a pintura de cavalete desinstitucionalizou a pintura, assim a tipografia quebrou o monopólio das bibliotecas. Moses Hadas menciona em *Ancilla to Classical Reading* (pág. 7) que: "O papiro, disposto em rolos, continuou a ser o material regular do livro até a introdução, principalmente pelos cristãos interessados em terem os Evangelhos num só volume, da forma do códice e, conseqüentemente, do velino que se prestava melhor a essa forma". Acrescenta ele:

o códice, que é na verdade o livro moderno, consisrindo de folhas dispostas em cadernos, é evidentemente mais compacto que o rolo. (...) podia ser reduzido ao tamanho cômodo de um livro de bolso, explicando-se, geralmente, por essa vantagem a adoção geral da forma do códice pelos cristãos do século quarto (...) mas durante o século terceiro a grande maioria do que ficara dos tempos pagãos era em rolos, ao passo que a grande maioria das obras cristãs era na forma de códice. O tamanho comum do códice era cerca de 25 centímetros por 17.

Conforme Febvre e Martin relatam em *L'apparition du Livre* (pág. 126), os livros de orações e os de horas, do tamanho de livros de bolso, foram talvez os de maior tiragem entre todos os livros impressos durante o primeiro século e primeiros anos do seguinte da tipografia: "Além disto, graças à impressão e à multiplicação de textos, os livros deixaram de ser um objeto precioso, a ser consultado numa biblioteca: havia necessidade cada vez maior de se poder conduzi-lo com facilidade, a fim de recorrer-se a ele, ou lê-lo, em qualquer lugar e a qualquer hora".

Esse desejo muito natural de se ter facilmente livros à disposição, e livros de formato cômodo e portáteis, acompanhou passo a passo a crescente rapidez da leitura, que se tornara possível com a impressão do texto em tipos uniformes e móveis, em contraste com a leitura mais dificultosa dos manuscritos. Este mesmo movimento pela acessibilidade e caráter portátil do livro criou públicos e mercados cada vez maiores, os quais eram indispensáveis ao sucesso de todo o empreendimento gutenberguiano. Febvre e Martin esclarecem (pág. 162) que: "Desde o princípio, a tipografia emergiu como indústria regulada como qualquer outra pelas mesmas leis e o livro como produto fabricado por homens que precisavam ganhar a vida — mesmo quando estes, como no caso da família Aldos ou dos Eastiennes, eram ao mesmo tempo humanistas e eruditos".

Passam, em seguida, os autores deste mesmo livro a examinar a questão do



considerável capital que era necessário para imprimir e editar, a altíssima incidência de falências comerciais e a campanha visando a vendas e mercados. Mesmo para os olhos do século dezesseis, havia notável tendência para a escolha e circulação de livros que antecipavam "l'apparition d'une civilisation de masse et de standardisation" (\*). Organizava-se gradativamente uma nova espécie de mundo consumidor. Da produção total de livros até 1500, que montou entre quinze a vinte milhões de exemplares, e 30.000 a 35.000 títulos independentes, até então a maior proporção, setenta e sete por cento, foi em latim. Mas do mesmo modo que o livro impresso havia rechaçado entre 1500 e 1510 o manuscrito, assim também o vernáculo haveria de sobrepular o latim, pois inevitavelmente existia para o livro impresso, dentro dos limites da língua nacional, mercado maior do que aquele que a elite clerical e internacional de leitores de latim jamais poderia criar. A produção de livros representava grande aventura financeira e necessitava do maior número possível de mercados para sobreviver. Febvre e Martin escrevem (pág. 479): "Assim o século dezesseis, a era da renovação da cultura antiga, foi o tempo em que o latim começou a perder terreno. A partir de 1530, essa tendência se manifesta claramente. O público leitor (...) torna-se cada vez mais um público leigo, muitas vezes composto de mulheres e pessoas da classe média, entre as quais muitas não estavam familiarizadas com o latim".

O problema de "o que o público quer" é central para a tipografia desde o início. Mas, assim como o formato do livro manteve durante muito tempo as características de aparência do manuscrito, também a venda durante muito tempo ia depender da feira medieval para a sua vazão. "O comércio de livros, durante toda a Idade Média, quase não precisa acentuar-se, foi em grande parte comércio de segunda mão; somente com a invenção da tipografia é que o mercado de livros novos se tornou lugar-comum" (72). O caráter do comércio de livros, na Idade Média, como comércio de segunda mão, só pode ser entendido, em nosso tempo se o considerarmos como o mercado de grandes pinturas, em grande parte, também ele mercado de segunda mão, por isso mesmo que as pinturas famosas e as antiguidades figuram na categoria do livro manuscrito antes da prensa tipográfica. Relativamente a manter o livro impresso o formato do manuscrito, era isso necessário pelo menos para a venda, porquanto os leitores estavam habituados com a apresentação do livro manuscrito. Buhler dá-nos detalhes fascinantes (pág. 16) do hábito, nos primeiros tempos, de enviar livros impressos ao copista para serem copiados, a fim de que o estudante no começo do livro impresso ficasse bem esclarecido de que o novo invento, como o julgavam os primeiros impressores, não era senão uma outra forma de escrever.

---

\* Em francês, no texto original inglês. (N. do Trad.)

72 Buhler, *The Fifteenth Century Book*, pág. 33.



## O caráter uniforme e repetitivo do texto impresso criou a *aritmética política* do século dezessete e o *cálculo hedonístico* do século dezoito



Havia, entretanto, um princípio inerente de uniformidade no texto impresso, exatamente como em relação ao livro manuscrito havia a tendência irresistível para ele se- tornar "lenta acumulação de textos heterogêneos". O princípio de uniformidade e de repetibilidade iria se manifestar cada vez mais à medida que o texto impresso reforçasse a importância da quantificação visual. Por volta do século dezessete, encontramos num mundo que fala de "aritmética política", e que vai um passo além de Maquiavel na separação de funções. Quando Maquiavel afirmava, em princípios do século dezesseis, que "havia uma norma para negócios e outra para a vida particular" (<sup>73</sup>), estava ele realmente registrando o efeito e a tendência da palavra impressa em separar o escritor e o leitor, o produtor e o consumidor, o governante e o governado, em categorias nitidamente definidas. Antes do advento da palavra impressa, essas funções se interpenetravam consideravelmente, do mesmo modo que o copista, como produtor, estava obrigado a ler e o estudante a participar na feitura do livro que estudava.

Não se pode compreender facilmente, caso contrário há muito teria sido explicado, o fato do princípio mecânico da uniformidade e repetibilidade visuais, inerentes à imprensa, haver-se estendido firmemente até vir a abranger muitos tipos de organização. Malynes escreveu em *Lex Mercatoria* (1622): "Vemos como uma coisa impulsiona ou força a outra, do mesmo modo que num relógio, em que há muitas rodas, a primeira roda, ao movimentar-se, impulsiona a segunda e esta a terceira e assim por diante até a última que movimenta o instrumento que dá as horas; ou como numa turba ao passar por um corredor estreito, em que as primeiras pessoas são empurradas pelas que vêm atrás e estas pelas seguintes e assim por diante" (<sup>74</sup>).

Mais de duzentos anos antes de Thomas Huxley ter apresentado a ideia da mente educada como uma "máquina lúcida, fria e lógica, com todas as suas peças de igual força", encontramos o princípio de tipos móveis e peças substituíveis estendido à organização social. Notemos, porém, que o princípio não tem qualquer importância, onde não tenha ocorrido o processo de uniformização das mentes pelo hábito da leitura da palavra impressa. Numa palavra, o individualismo, seja no sentido atomístico passivo de soldados uniformizados e preparados, ou no sentido agressivo e ativo da iniciativa privada e auto expressão, pressupõe semelhantemente uma prévia tecnologia de

---

<sup>73</sup> R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, pág. 156.

<sup>74</sup> Citado em *ibid.*, pág. 151.

cidadãos homogêneos. Esse difícil e áspero paradoxo tem perseguido os homens alfabetizados em todas as eras. Nos últimos anos do século dezanove, ele manifestou-se na emancipação das mulheres, que se concretizou conferindo-se aos homens e às mulheres os mesmos empregos. Esperava-se com isso torná-las livres. Mas esse modo de operar mecânico do espírito humano foi também sentido, e resistiu-se furiosamente a ele, no primeiro período da palavra impressa. "Podia-se quase dizer", escreve Leo Lowenthal em *Literature and the Image of Man* (pág. 41), "que a filosofia da natureza humana que veio a prevalecer desde a Renascença baseou-se na concepção de cada indivíduo como sendo 'um caso de desviado, cuja existência consiste em grande parte em seu esforço para afirmar a personalidade contra as restrições e o nivelamento impostos pela sociedade'."

Antes de considerarmos o testemunho do mundo de Cervantes apresentado por Lowenthal, eis dois itens periféricos que se relacionam a esses casos. Escrevendo sobre a Universidade no século dezesseis, C. E. Mallet assim inicia o segundo volume de sua *História da Universidade de Oxford*:

O ano de 1485 assinala uma época na história de Oxford, como em toda parte. Sob o governo dos Tudors a universidade medieval desapareceu imperceptivelmente. Os velhos costumes perderam até certo ponto seu significado. As antigas concepções sobre educação modificaram-se. O espírito democrático anárquico de outrora sujeitou-se involuntariamente à disciplina. A Renascença estabeleceu novos ideais de saber. A Reforma trouxe novas energias para os debates teológicos. As velhas fundações estavam desaparecendo rapidamente. Os Colégios, alguns dos quais haviam começado a existir como pequenas e esforçadas comunidades de teólogos ou estudantes de artes, transformaram-se em grandes e ricas sociedades com maior participação no governo da universidade. Os estudantes ordinários, ou "comuns", como os conhecemos hoje, destacaram-se mais definidamente, Vários colégios haviam desde o início elegido esses estudantes, não bacharéis ainda, como "fellows", e, em alguns casos, jovens estudantes haviam sido admitidos sob condições especiais, Morton tinha seus *parvuli*. O colégio da Rainha tinha seus Rapazes Pobres. O de Magdalen tinha, alguns alunos muito jovens que faziam o curso gratuitamente. Os Colégios pobres para conseguir mais renda admitiram alunos internos. Waynfflete aprovara um sistema de Plebeus Cavalheiros que Wykehan relutava em admitir. Mas foi somente no século dezesseis, quando os colégios foram reconhecidos como centros de ensino, quando as preleções na *Schools Street* (Rua das escolas) estavam saindo da moda, quando a formação de sacerdotes foi gradativamente deixando de ser o principal objetivo do ensino em Oxford e quando, depois dos perigos da Reforma, a expansão de Oxford começou apoiada em novas bases, é que a grande classe dos estudantes comuns, sem participação direta nas dotações dos colégios, se apoderou dos pátios e jardins do colégio para uso próprio.

O "espírito democrático anárquico de outrora" tem conexão com a organização descentralista e oral da sociedade que precedeu a imprensa e o nacionalismo. O centralismo das novas energias nacionais ora libertadas exigia uma interdependência muito maior. Neste ponto, os livros didáticos impressos muito depressa se fizeram sentir. E do mesmo modo que o papiro fez a estrada romana, a tipografia fez a rapidez e a precisão visual, que vieram marcar as novas monarquias da Renascença. É fascinante

avançar um século e ir a Cambridge observar a forte ação centralista do livro impresso. Christopher Wordsworth conta a história das estranhas reversões e interações entre as formas escritas e orais em sua *Scholae academicae: Some Account of the Studies at the English Universities in the Eighteenth Century* (pág. 16):

Antes de entrarmos nos detalhes dos exercícios e exames nas Universidades, devemos procurar despojar-nos da opinião moderna de que o estudo existe para os exames, mais do que os exames para o estudo. De fato, aplicar a medida da importância e eficiência dos exames hoje à educação das gerações de outrora seria cometer um anacronismo.

Procuraríamos em vão em qualquer exame público as razões para explicar o conhecimento e as pesquisas que, no século dezessete, tornaram os estudantes ingleses famosos: seus esforços foram alimentados mais pelo estímulo de professores (tutores) e amigos do que pelas disputas e debates nas escolas. Exames em nosso sentido moderno não existiam. Com o barateamento dos livros, os estudantes mais vivos e diligentes descobriram que podiam adquirir conhecimentos por si mesmos nos pontos em que as gerações anteriores haviam ficado dependentes do ensino oral. Surgiu daí a necessidade de exames, e, como estes passaram a ser conduzidos mais cientificamente e seus resultados a serem mais públicos e finalmente a terem, em certo sentido, um valor de mercado, houve nova procura de instrução oral.

Wordsworth descreve aí como a generalização do exame centralista resultou do acesso ao ensino descentralizado, pois ao estudante era fácil, sob as condições do livro impresso, ler em áreas não visitadas por seus examinadores. Contudo, o princípio de que o livro portátil e uniforme cria o exame uniforme e centralizado (em lugar do antigo exame oral) é princípio que se aplica em todos os níveis. A palavra impressa — veremos — tem efeitos de organização bastante estranhos sobre a língua vernácula. E o homem de negócios do século dezoito, cuja aritmética política se baseava em quantidade visual, ou o homem de negócios desse mesmo século, cujas especulações se apoiavam no mecanismo do "cálculo hedonístico", ambos estão ligados à qualidade repetitiva e uniforme da tecnologia tipográfica. Ainda assim, o homem de negócios calculista que empregava esse princípio em todas as ocasiões, na produção e distribuição, combatia-lhe a lógica do centralismo com anárquica mordacidade. Assim observa Lowenthal em *Literature and the Image of Man* (págs. 41-42):

Muito rapidamente, depois da queda do feudalismo, o artista literário passou a apreciar as figuras que encaravam a sociedade não do ponto de vista de participantes nela, porém do ponto de vista privilegiado de um estranho a ela. Quanto mais distantes essas figuras se encontrem dos negócios da sociedade, tanto maior é a possibilidade de seu malogro social (o que é quase, mas não completamente, uma tautologia); mas, elas estarão também mais inclinadas, em consequência, a serem mais totalmente elas-próprias desinibidas e altamente individualistas. As condições — quais quer que estas sejam — que afastam aquelas figuras dos negócios da sociedade são encaradas como condições que as aproximam mais de sua natureza genuína e profunda. Quanto mais primitivo e "natural" o cenário em que são lançadas, tanto melhor, podem elas desenvolver e manter sua qualidade humana.

Cervantes apresenta uma série dessas figuras e situações marginais. Há primeiramente, as pessoas loucas — Dom Quixote e o Cavaleiro dos Espelhos — que, embora atuando no

mundo social, estão em constante conflito com ele, pelas suas palavras e pelos seus atos. Depois em *Rinconete e Cortadillo*, encontramos pequenos velhacos e mendigos que vivem uma vida de parasitas à margem do mundo social. Um passo mais distante do centro encontramos os ciganos, apresentados em *La Gitana*; estão completamente fora da principal corrente de negócios. Finalmente temos a situação em que Dom Quixote, o Cavaleiro marginal, fala aos simples pastores de rebanhos de cabras acerca da Idade de Ouro, na qual a unidade do homem e da natureza se realiza em sua plenitude.

A essa relação de tipos e situações marginais, acrescentemos a figura da mulher, que em quase toda a literatura moderna, desde Cervantes até Ibsen, tem sido apresentada como mais próxima de sua própria natureza e verdade do que o homem,, visto que este está indissolúvelmente preso aos processos do trabalho competitivo, em contraste com o afastamento forçado da mulher das atividades profissionais. Não é acidentalmente que Cervantes faz de Dulcinéia o símbolo da criatividade humana.



## A lógica tipográfica criou o estrangeiro, o homem alienado, como o tipo do homem integral, isto é, intuitivo e *irracional*



Se Lowenthal está certo, dependemos muita energia e fúria, no curso dos últimos séculos, na destruição da cultura oral por meio da tecnologia tipográfica, a fim de que os indivíduos passados pelo processo de uniformização da sociedade moderna, pudessem então retornar aos lugares marginais e orais como turistas e consumidores, seja de geografia ou de arte.

O século dezoito começou, poder-se-ia dizer, a passar o tempo na Ópera Metropolitana. Requentara-se, homogeneizara-se e visualizara-se a ponto de sentir-se auto alienado, e apressou-se a correr para as Hébridas, as Índias, as Américas, a imaginação transcendental, e especialmente para a infância, em busca do homem natural. D. H. Lawrence e outros reconstruíram essa Odisséia em nossos tempos e foram vivamente aclamados. É um desempenho de tipo automático. A arte tende a tornar-se mera compensação para uma vida muito unilateral, unidimensional, exclusivamente cerebral.

Lowenthal traça excelente retrato desse novo homem alienado, que se recusou a perder-se na multidão dos consumidores e permaneceu nas antigas margens feudais e orais da sociedade. Essas figuras marginais exercem grande atração para a nova multidão da sociedade orientada para o sentido visual e para o consumo.

A "figura de mulher" participa desse pitoresco grupo de estrangeiros. Sua inclinação háptica, sua intuição, sua integralidade dão-lhe o direito de passar para a condição marginal como figura romântica. Byron compreendia que os homens devem homogeneizar-se, fragmentar-se e especializar-se. Mas não as mulheres:

*O amor é um episódio à parte na vida do homem,  
Para a mulher é toda sua existência.*

"A mulher", escreveu Meredith em 1859, "é a última criatura a ser civilizada pelo homem". Em 1929, ela foi afinal homogeneizada por meio de cinema e da propaganda fotográfica. A mera palavra impressa não fora intensa bastante para reduzi-la a especialização, uniformidade e repetibilidade.

Que destino, ser integral e um todo numa planície fragmentada e visual! Mas a homogeneização foi finalmente, efetuada no século vinte depois que o aperfeiçoamento da gravura fotográfica lhe permitiu prosseguir os mesmos cursos de uniformidade e repetibilidade visuais que a tipografia trouxe para os homens. Dediquei todo um livro —

*The Mechanical Bride* (A noiva mecânica) — a esse tema.

Os anúncios pictóricos e o cinema finalmente fizeram para a mulher o que a tecnologia tipográfica havia feito para o homem séculos atrás. Quando se levantam esses temas, fica-se assediado por perguntas do tipo de "Que é afinal uma coisa boa"? Essa pergunta parece significar: "Como nos devemos *sentir* no tocante a essas questões"? Elas nunca sugerem que se pode fazer algo a respeito. Por certo, compreender a dinâmica formal ou configuração desses eventos deve constituir a primeira preocupação. Isto já é realmente fazer alguma coisa. O controle e a ação em termos de valores têm que se seguir à compreensão. Tem-se permitido por muito tempo que julgamentos de valor venham criando um nevoeiro moral, em torno da modificação tecnológica, e de tal ordem que a compreensão se faz impossível.

Mas como ficaram as pessoas impedidas, durante esses séculos, de compreender o que estavam fazendo a si próprias por meio da quantificação e fragmentação visuais? De um lado, aplausos sem conta à análise por segmentos de toda função e atuação de passos e da sociedade e, de outro, lamentos frenéticos de que essa fragmentação está também afetando nossa vida interior! O homem fragmentado entra em cena como o "Senhor Inteiramente Normal". Ainda o temos aqui, para nosso exame, nessa capacidade, embora cada vez mais presa de pânico, em face dos meios de comunicação elétricos, como seria de esperar, pois o homem marginal é centro-sem-periferia, o tipo mesmo do homem independente e integral, isto é, feudal, "aristocrático" e oral. E o novo homem urbano ou burguês é o orientado do "centro para a periferia", isto é, preocupado com aparências e conformidade ou respeitabilidade. Ao tornar-se individual ou uniforme, passa a ser homogêneo. Ele pertence, é possuído. E cria e urge por grandes agrupamentos centralistas, começando pelo nacionalismo.



## Cervantes confrontou o homem tipográfico na figura de Dom Quixote



Não há necessidade de percorrer em detalhe o *Dom Quixote* de Cervantes, porquanto o romance é muito conhecido. Contudo, em sua vida e trabalho, Cervantes apresenta o caso do homem feudal confrontado com um mundo novo, homogêneo e visualmente quantificado. Em *Literature and the Image of Man* (pág. 2), de Lowenthal, lemos como:

Os temas de seu romance são fundamentalmente os da substituição de um antigo modo de vida por uma nova ordem. Cervantes acentua os conflitos resultantes de dois modos: o das lutas do Cavaleiro e o dos contrastes entre ele e Sancho Pança. Dom Quixote vive em um mundo imaginário, o da hierarquia, feudal em vias de extinção; as pessoas com quem trata, entretanto, são negociantes, pequenos funcionários do governo, intelectuais sem importância — em suma, são, como Sancho, pessoas que querem progredir no mundo e, portanto, aplicam toda sua energia às coisas que lhes tragam qualquer benefício.

Ao escolher os grandes in-folios dos romances medievais para neles situar a sua *realidade*, Cervantes cria uma atmosfera de ambivalência da maior utilidade, pois o texto impresso era a *nova* realidade da época e, ao mesmo tempo, o novo meio que punha a antiga realidade da Idade Média, pela primeira vez, ao alcance de todo mundo. Do mesmo modo como, em nossos dias, o cinema e a televisão deram à epopeia da fronteira americana dimensão e realidade tais em nossa vida, que ela não tivera senão para muito poucos na época em que ocorreu. Depois dos livros de horas, os romances medievais eram de longe os livros mais populares. E enquanto os livros das horas eram preferidos em edições de bolso, os romances vinham em grandes in-folios (<sup>75</sup>).

Lowenthal (pág. 22) faz mais algumas observações acerca de Dom Quixote que são aqui essencialmente pertinentes para se compreender a cultura tipográfica:

Podia-se dizer que Dom Quixote é a primeira figura na literatura da Renascença que procura, pela ação, colocar o mundo em harmonia com seus próprios planos e ideais. A ironia de Cervantes está em que, enquanto seu herói se bate abertamente contra o novo (as primeiras manifestações da vida da classe média) em nome do antigo (o sistema feudal), ele na realidade procura consagrar um princípio novo. Este princípio consiste basicamente na autonomia do pensamento e do sentimento pessoais. A dinâmica da sociedade passou a exigir transformação contínua e ativa da realidade; o mundo deve estar perpetuamente a ser construído de novo. Dom Quixote recria seu mundo muito embora o faça de maneira fantástica e solipsística. A honra pela qual entra na arena é produto de seu pensamento, não de valores estabelecidos e aceitos pela sociedade. Ele defende aqueles

---

<sup>75</sup> Ver *L'apparition du livre*, págs. 127, 429.



que considera dignos de sua proteção e ataca aqueles que acredita serem perversos. Neste sentido, é um racionalista tanto quanto um idealista.

Já se disse anteriormente o bastante a propósito da tendência para o conhecimento aplicado inerente à tecnologia tipográfica, para que se precise sublinhar a importância das palavras de Lowenthal. A situação é a mesma que David Riesman ressaltava em *The Lonely Crowd* (A multidão solitária) como sendo a do padrão de "direção interior". A direção interior (intradeterminada) visando alvos longínquos é inseparável da cultura tipográfica, e da perspectiva, ponto de fuga e organização do espaço que fazem parte dela. O fato de essa organização do espaço ou cultura não ser compatível com a simultaneidade eletrônica é o que envolveu o homem ocidental em nova ansiedade, que já dura um século. Além do solipsismo, solidão e uniformidade da cultura tipográfica, há agora a pressão elétrica imediata para sua dissolução.

Num estudo de *The Vanishing Adolescent* (pág. 25), Edgar Z. Friedenberg atribui ao adolescente o papel de Dom Quixote:

O processo de tornar-se americano, conforme ocorre nas escolas secundárias, tende a ser processo de renúncia a diferenças. Isso colide diretamente — é claro — com a necessidade que o adolescente tem de definir-se; mas o conflito está tão dissimulado na alegria institucionalizada da sua educação, que o próprio adolescente geralmente não o percebe. Depois é que terá de cuidar da alimentação que o conflito cria. Talvez tenha que fazê-lo por diferenciação marginal, como o jovem de Riesman com o seu acenar alegre de mãos como estilo especial de cumprimentar. Talvez o faça entregando-se vez ou outra a violentos acessos de tolices que, entretanto, não o fazem parecer esquisito a outros porque a atitude é inconscientemente reconhecida como forma mais de desprendimento, ou abnegação, do que de arrogância, não sendo, portanto, ameaçadora. Pode ainda, se tem suficiente força de personalidade, tornar-se o equivalente adolescente do genuíno revolucionário — mais do que simples rebelde — isto é, pode verdadeiramente conseguir rejeitar o folclore da escola, sem identificar-se com ele, nem se deixar tomar de sentimento de culpa ou de ressentimento (...)

O sistema escolar, guardião da cultura tipográfica, não tem lugar para o crespo e duro individualista. É, de fato, o alimentador homogeneizador em que lançamos as melhores partes integrantes de nós mesmos para serem processadas. Algumas das mais notáveis poesias da língua inglesa encontram-se era *Lucy*, de Wordsworth, de um lado, e *Entre os escolares*, de Yeats, de outro. Ambos se preocupam muito com o pungente conflito entre a ordem dos sistemas fechados e uniformes e a espontaneidade do mundo do espírito.

Esse inerente conflito, que Friedenberg define tão bem, encontra-se no centro da própria tecnologia tipográfica, que isola o indivíduo e, todavia, também cria os agrupamentos por meio do nacionalismo da língua vernácula. Friedenberg fala de situação inerente à tipografia, quando diz (pág. 54):

Concebemos nosso país como tendo alcançado posição de liderança e domínio por haver cuidadosamente subordinado a disparidade pessoal e étnica aos interesses do trabalho em equipe de colossal empreendimento técnico e administrativo. Para nós, a conformidade pessoal é mandato moral. Quando insistimos em tomar uma posição e opor-nos ao

sistema, sentimo-nos não só ansiosos como também culpados.

A menção que Donne faz de sua "moderada sede hidrópica de conhecimento humano e línguas" aturdiu inúmeros homens no século dezesesseis. Havia furiosa ânsia de consumo naquela primeira era de produção em massa, tal como a que atacou os Estados Unidos na década de 1920 com o cinema e o rádio. Essa mesma ânsia de consumo somente agora, depois da Segunda Guerra Mundial, está alcançando a Europa e a Inglaterra. É fenômeno que acompanha a ênfase visual de alta intensidade e a organização da experiência.



## O homem tipográfico pode exprimir as configurações da tecnologia tipográfica, mas não é capaz de lê-las



Retardamos até agora o exame do nacionalismo e o texto impresso pelo receio de que o assunto dominasse o livro inteiro. Torna-se mais fácil tratar desse complexo de problemas e questões, agora que já abordamos outros conjuntos similares em áreas completamente diferentes de experiência. Até aqui, este livro poderia ser considerado uma glosa a esta só afirmação de Harold Innis, que ora citamos: "O efeito da descoberta da tipografia tornou-se evidente nas selvagens guerras religiosas dos séculos dezesseis e dezessete. A aplicação da força mecânica às indústrias de comunicação apressou a consolidação das línguas vernáculas, o aparecimento do nacionalismo, a revolução e as novas irrupções de selvageria no século vinte" (<sup>76</sup>).

Innis, em seus mais recentes trabalhos, buscou antes caracterizar as configurações que as sequências dos eventos em sua interação. Em obra anterior, *The Fur Trade in Canada* (O comércio de peles no Canadá), foi organizador convencional de comprovações por meio de conjuntos em perspectiva de dados inertes e estáticos. À medida que começou a compreender a força estruturalizante dos meios de comunicação para impor subliminarmente seus pressupostos, esforçou-se por registrar a interação dos meios de comunicação e das culturas: "Melhorias nas comunicações, como o touro irlandês da ponte que levou-a a separar e não unir os dois países, contribuem para crescentes dificuldades de compreensão. O cabo submarino forçou à contração da linguagem e facilitou rápido afastamento entre as línguas inglesa e americana. No vasto reino da ficção, no mundo anglo-saxão, a influência do jornal (...), do cinema e do rádio tem-se evidenciado no *best-seller* e na criação de classes especiais e isoladas de leitores com poucas perspectivas de comunicação entre eles" (<sup>77</sup>). Innis está, nesta citação, a referir-se à interação das formas literárias com as não literárias, exatamente com a mesma naturalidade com que, na citação anterior, fala da influência mútua entre a mecanização das línguas vernáculas e o aparecimento de estados militaristas e nacionalistas.

Nada há de caprichoso ou arbitrário nesse modo de Innis se exprimir. Tivéssemos nós de traduzir suas afirmações em prosa de perspectiva, e não só precisaríamos de grande espaço, como também perderíamos as intuições, as sondagens no interior dos modos de interação entre formas de organização. Innis sacrificou ponto de vista e

---

<sup>76</sup> *The Bias of Communication*, pág. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 28.

prestígio ao seu senso da necessidade urgente de intuição penetrante. Um ponto de vista pode ser luxo perigoso quando substitui a perspicácia e a compreensão. Na medida em que desenvolveu suas intuições, Innis abandonou qualquer mero ponto de vista na apresentação do conhecimento. Quando articula, e entre relaciona o desenvolvimento da prensa a vapor com "a consolidação das línguas vernáculas" e o surto de nacionalismo e, revolução, não está se referindo ao ponto de vista de ninguém, muito menos ao seu. Está armando uma configuração em mosaico, ou uma galáxia, para ser perscrutada. O primeiro efeito da tipografia, ao alterar as posições relativas entre os sentidos humanos, foi substituir o ponto de vista estático pela intuição da causalidade dinâmica. Consideraremos isso mais adiante. Innis, porém, não se esforçou por "decifrar" as relações entre os componentes em sua galáxia. Não apresenta nenhum receituário para uso do consumidor em sua última obra, mas tão-só expedientes do tipo "faça-o você mesmo", à maneira de um poeta simbolista ou de um pintor abstrato. Em *Literature and the Press*, Louis Dudek nos oferece a imagem em perfeita perspectiva do aparecimento da máquina impressora a vapor, mas os efeitos sobre a língua, a guerra e o aparecimento de novas formas literárias não são mencionados, porque tais efeitos exigiriam forma não-literária, ou mítica, para poderem ser realmente percebidos e explicados.

James Joyce ideou forma de expressão inteiramente nova em *Finnegans Wake* a fim de captar a complexa interação de fatores dentro da própria configuração que estamos aqui considerando. Na passagem que, citamos a seguir, "fowl" (ave) envolve *La Patrie*, a Grande Mãe, e também a "foule" (multidão), criada pelas forças homogeneizadoras da tipografia. Quando, portanto, se diz que "o homem tornar-se-á dirigível", o modo pelo qual isto se dará consiste simplesmente numa inflação por aglomeração de unidades homogêneas.

Lead, kindly fowl! They always did: ask the ages. What bird has done yesterday man may do next year, be it fly, be it moult, be it hatch, be it agreement in the nest. For her socioscientific sense is sound as a bell, sir, her volucrine automutativeness right on normalcy: she knows, she just feels she was kind of born to lay and love eggs (trust her to pro-pagate the species and hoosh her fluff balls safe through din and danger!); lastly but mostly, in her genestic field it is ali game and no gammon, she is ladylike in everything she does and plays the gentleman's part every time. Let us auspice it! Yes, bef ore ali this has time to end the golden age must return with its vengeance. Man will become dirigible. Ague will be rejuvenated, woman with her ridiculous white burden will reach by one step sublime incubation, the manewanting human lioness with her dishorned discipular manram will lie down together publicly flank upon fleece. No, assuredly, they are not justified, those gloom-pourers who grouse that letters have never been quite their old selves again since that weird weekday in bleak Janiveer (yet how palmy date in a wasté's oásis!) when to the shock of both, Bidy Doran looked ad literature (p. 112) (\*).

---

\* Julgo Joyce intraduzível. Damos abaixo elementos para ajudar a compreensão do trecho para os que não têm familiaridade com a língua inglesa. (N. do Trad.)

"Abre a marcha, ave gentil! Eles sempre o fizeram: pergunta ao passado. O que a ave fez ontem, o homem fará talvez no ano próximo; voar, mudar de penas, acasalar e achar um lugar cômodo no ninho. Pois seu juízo sociocientífico raciocina como um relógio, senhor, sua automutabilidade está sempre dentro da norma: ela sabe, sente, que nasceu para pôr e amar os ovos (contai com ela para propagar a espécie e conduzir silenciosamente suas pequeninas bolas de penas sãs e salvas do tumulto e do perigo!); e por fim, e principalmente, em seu campo genésico, tudo é jogo e não intrujice, ela é uma dama em tudo que faz e faz mesmo

Pode muito bem ser que a tipografia e o nacionalismo sejam axiológicos ou coordenados, porque realmente, pela palavra impressa, um povo se vê a si mesmo pela primeira vez. A língua vernácula (nacional) ao aparecer com grande nitidez visual, permite entrever a unidade nacional coextensiva aos limites do vernáculo. E mais pessoas têm experimentado essa unidade visual de suas línguas nativas mais através do jornal que do livro. Carlton Hayes vem muito a propósito quando diz em seu livro *Historical Evolution of Modern Nationalism* (pág. 293):

Não é de modo algum certo que tenham sido as "massas" em qualquer país as responsáveis diretas pelo aparecimento do nacionalismo moderno. Esse movimento parece ter surgido primeiro entre as classes "intelectuais" e recebido decisivo impulso com o apoio da classe média. Na Inglaterra, onde o ambiente físico e as circunstâncias políticas e religiosas eram particularmente favoráveis, desenvolveu-se uma consciência nacional consideravelmente forte antes do século dezoito, não sendo impossível que o nacionalismo inglês tenha surgido mais ou menos espontaneamente dos sentimentos das massas. Mesmo aí, entretanto, a questão é discutível embora não esteja dentro do escopo do presente livro indicar os prós e contras detalhadamente.

Fora da Inglaterra, contudo, não há como duvidar de que na primeira metade do século dezoito os povos da Europa, bem como da Ásia e América, conquanto possuíssem certa consciência do nacionalismo, consideravam-se principalmente como pertencendo a uma província ou cidade ou império ao invés de um estado nacional, e não levantaram quaisquer protestos sérios ou eficazes contra o fato de serem transferidos de um domínio político para outro; e foram os intelectuais e a classe média de seus respectivos países que lhes ensinaram, mais tarde, a pensar e agir como grupos nacionais.

---

sempre o papel do cavaleiro. Vejamos tudo isto sob os melhores auspícios. Em verdade, antes que tudo isso tenha tempo de acabar, o ôvo da idade de ouro deve voltar com uma vingança. O homem se tornará dirigível, a obra da febre será regenerada, a mulher com seu ridículo fardo branco alcançaria de um salto a sublime incubação, a leoa humana ávida da juba masculina, que não tem, e seu companheiro homem, discípulo sem chifre, deitarão juntos em público, o flanco sobre o seu pêlo. Não, seguramente não! Não têm razão esses pregadores de sombra, que resmungam que as letras não são mais o que eram desde aquele dia misterioso de uma semana de janeiro morna e fria (e entretanto que feliz data de uma palmeira num deserto!), onde, para o grande escândalo de ambos, Biddy Doran se voltou para a literatura (pág. 112).



## Os historiadores, embora cientes de que o nacionalismo se originou no século dezesseis, não têm ainda explicação para essa espécie de paixão que precedeu a teoria



É importante hoje em dia compreender por que não pode haver nacionalismo onde não tenha havido primeiro experiência da língua vernácula em forma impressa. Hayes nesse sentido ressalta que, nas áreas não alfabetizadas, não se deve confundir com nacionalismo certa agitação e ação social de natureza tribal. Hayes não tinha nenhuma ideia do surto de quantificação visual que marcou os últimos tempos da Idade Média, nem dos efeitos visuais da palavra impressa sobre individualismo e nacionalismo no século dezesseis. Mas, estava perfeitamente ciente (pág. 4) de que nacionalismo no sentido moderno não existia antes do século dezesseis, quando surgiu o sistema dos Estados da Europa:

Os estados que compunham esse novo sistema eram muito diferentes das "nações" de homens tribais primitivos. Eram muito mais vastos e muito mais amplos, senão múltiplos. Eram mais do gênero de aglomeração de povos de língua e dialetos diferentes e com tradições e instituições divergentes. Na maioria deles, determinado povo, determinada nacionalidade constituía seu cerne ou núcleo, fornecendo a classe governante e a língua oficial, e em todos eles os grupos nacionais de minoria bem como da maioria manifestavam ordinariamente alto grau de lealdade ao monarca comum ou "soberano". Chamavam-se, em contraposição ao antigo e mais extenso Império, "nações" ou "estados nacionais", e a lealdade do povo para com seus soberanos recebia, às vezes, a designação de "nacionalismo". Mas tem-se que ter rigorosamente em mente que não eram "nações" no sentido da tribo primitiva, e que seu "nacionalismo" tinha outros fundamentos que não eram os do nacionalismo dos dias de hoje. As "nações" europeias do século dezesseis assemelhavam-se mais a pequenos impérios que grandes tribos.

Hayes sente-se mistificado pelo caráter peculiar do internacionalismo moderno, que começou com a obsessão primitivista do século dezoito: "O nacionalismo moderno significa esforço mais ou menos deliberado de reviver o tribalismo primitivo numa escala ampliada e mais artificial" (pág. 12). Mas depois do aparecimento do telégrafo e do rádio, o globo contraiu-se especialmente formando a única e grande aldeia. O tribalismo é nosso único recurso depois da descoberta eletromagnética.

Alexis de Tocqueville, em *L'Ancien Regime* (pág. 156) mostra-se muito melhor informado que Hayes das causas e efeitos do nacionalismo. O hábito e costume da palavra impressa não só tendeu a criar tipo uniforme de cidadão, como a educação política da França passou a ser dirigida por homens de letras. Eis o que nos diz

## Tocqueville referindo-se à Revolução Francesa:

Os escritores não forneceram apenas suas ideias ao povo que fez (a revolução) mas também seu temperamento e seu humor e atitude. Como resultado de seus longos anos de educação, na ausência de quaisquer outros condutores, no meio da profunda ignorância em que se vivia, toda a nação, com a leitura de seus livros, acabou por contrair os instintos, a inclinação de espírito, os gostos e até as excentricidades naturais daqueles que se haviam feito escritores. A influência estendeu-se a tal ponto que, quando finalmente a nação teve que agir, levou ela para a política todos os hábitos da literatura.

Quando se estuda a história de nossa Revolução, vê-se que ela se conduziu precisamente pelo mesmo espírito que presidiu à elaboração de tantos livros abstratos sobre política e sobre governo — a mesma atração por teorias gerais, por sistemas de legislação completos e pela exata simetria das leis; o mesmo desprezo pelos fatos existentes; a mesma confiança na teoria, o mesmo gosto pelo original, pelo engenhoso e pelo novo nas instituições; o mesmo propósito de reconstruir de uma só vez a constituição toda inteira, segundo as regras de lógica e dentro de um plano único, em vez de procurá-la emendar em suas partes.

É fácil reconhecer na misteriosa mania pela "lógica", que marca os franceses, o isolamento do componente visual em relação aos outros fatores. Do mesmo modo, a quantificação visual, transformada em mania coletiva, gera a mania militar da Revolução Francesa. É aí que o uniforme e o homogêneo se confundem da maneira *mais* visível. O soldado moderno é antes de tudo um irmão do tipo móvel, da peça substituível, o exemplo clássico do fenômeno gutenberguiano. De Tocqueville muito tem a dizer a respeito, em seu livro sobre a Revolução na Europa (*The European Revolution*) (págs. 140-141):

O que os amigos da República tomavam por amor à República era sobretudo o amor da Revolução. O exército constituía, com efeito, entre os franceses, a única classe em que todo membro, sem exceção, lucrara com ela e tinha interesse pessoal em apoiá-la. A ela todo oficial devia o seu grau, ou patente, e todo soldado sua chance de vir a ser oficial. O exército era, em verdade, a Revolução de pé, em armas. Quando ainda gritava com espécie de furor: "Viva a República!" era isso realmente um desafio ao antigo regime, cujos amigos gritavam: "Viva o Rei!" No fundo, o Exército não se preocupava de nenhum modo com liberdades públicas. O ódio ao estrangeiro e o amor à terra natal formam de ordinário rodo o espírito público do soldado, mesmo entre os povos livres: com mais forte razão assim devia ser no caso de nação que chegara a um ponto a que chegara a França. O exército, portanto, como quase todos os exércitos do mundo, não entendia absolutamente nada das complicadas engrenagens do governo representativo; detestava e desprezava as assembleias; não compreendia senão o poder simples e forte; e não queria outra coisa senão a independência nacional e vitórias.



## O nacionalismo reclama direitos iguais tanto para as nações, como para os indivíduos



Se o centralismo rigoroso é a principal característica da alfabetização e da palavra impressa, não menos o é a apaixonada afirmação dos direitos do indivíduo. De Tocqueville observa em *The European Revolution* (pág. 103): "Em 1788 e 1789, todos os panfletos publicados, até mesmo os dos futuros revolucionários, se opunham à centralização e eram a favor de um governo local". Um pouco mais adiante (págs. 112-113), acrescenta observação que indica quanto, à semelhança de Innis, preocupava-se menos em descrever os acontecimentos do que em refletir e meditar sobre suas causas profundas. "O que é extraordinário na Revolução Francesa não são tanto os processos que veio a utilizar e pôr em ação, nem as ideias que concebeu e proclamou. O fato novo e notável é que os povos, em sua maioria, tivessem chegado ao mesmo tempo ao ponto em que tais processos podiam ser tão eficientemente empregados e tais ideias, tão facilmente aceitas."

Seria um prazer encontrar um De Tocqueville a quem passar a tarefa de continuar a redação de *A Galáxia de Gutenberg*, pois seu modo de pensar é o que aqui procuramos, tanto quanto possível, seguir. Ele descreve perfeitamente seu método quando diz, referindo-se ao antigo regime (pág. 136): "Eu mesmo tentei julgá-lo, não baseado em minhas próprias ideias, e sim nos sentimentos que ele inspirou naqueles que o suportaram e depois o destruíram".

O nacionalismo depende ou deriva do "ponto de vista fixo", o qual nos chega com o texto impresso, a perspectiva e a quantificação visual. Mas um ponto de vista fixo pode ser coletivo ou individual, ou ambas as coisas, provocando, assim, grande diversidade de concepções e de desacordos. Hayes escreve em *Historical Evolution of Modern Nationalism* (pág. 135): "Por volta de 1815, o nacionalismo liberal era movimento intelectual razoavelmente estabelecido em toda a Europa Ocidental e Central. (...) Seguramente não era aristocrático e, embora pagasse seu tributo formal à democracia, tendia a ser movimento da burguesia ou classe média". É na sua frase seguinte que vamos encontrar "o ponto de vista fixo" do Estado, de um lado, e do indivíduo, de outro: "O movimento acentuava a absoluta soberania do estado nacional, mas procurava limitar as implicações desse princípio, acentuando as liberdades do indivíduo — políticas, econômicas e religiosas — dentro de cada Estado nacional".

A inevitável adoção de pontos de vista fixos decorrentes da ênfase visual do nacionalismo, levou também, escreve Hayes (pág. 178), ao princípio de que: "Como o Estado nacional não pertence aos cidadãos de qualquer geração especial, não deve ser ele próprio objeto de revolução". Esse princípio é particularmente evidente na



imobilidade visual que a redação da Constituição Americana lhe assegura, ao passo que as formas da ordem política, anteriores ao texto impresso e à indústria, não conheciam tal gênero de modelo.

Na parte inicial do livro (págs. 10-11), Hayes assinala a excitação com a descoberta do princípio de "igualdade", a aplicar-se tanto a grupos como a indivíduos: direitos iguais dos indivíduos para determinar o Estado e o governo a que viessem pertencer; direitos iguais das nações individuais à autodeterminação.

Praticamente, portanto, o nacionalismo não desenvolve todo o seu potencial de extensão lateral e uniforme senão depois da aplicação da tecnologia tipográfica aos métodos de trabalho e produção. Hayes pode ver a lógica disto, mas não pode compreender como jamais pudesse o nacionalismo ter-se iniciado em sociedades agrárias. Falta-lhe inteiramente a percepção do papel da tecnologia da imprensa em dispor os homens para os modelos uniformes e repetitivos de associação:

A difusão de teorias nacionalistas foi uma das tarefas intelectuais do século dezoito. Foi antes de tudo obra dos intelectuais, bem como a expressão dos seus gostos e tendências correntes na época. Mas o que principalmente permitiu às teorias nacionalistas, uma vez difundidas, dominarem desde então as massas da humanidade foi o maravilhoso desenvolvimento das artes mecânicas, desenvolvimento que hoje em dia se designa como Revolução Industrial: a invenção de máquinas capazes de economizar o trabalho manual, o aperfeiçoamento da máquina a vapor e de outras fontes de energia, o uso extensivo de carvão e ferro, a produção em massa de bens de comércio e a maior rapidez dos transportes e comunicações. Essa Revolução Industrial começou, em grande parte, na Inglaterra, cerca de cento e quarenta anos atrás — mais ou menos ao tempo da Revolução dos Jacobinos na França — e sua intensificação na Inglaterra e propagação por todo o mundo se processaram paralelamente ao aparecimento e disseminação do interesse popular pelas doutrinas nacionalistas. As doutrinas propriamente ditas cristalizaram-se primeiro numa sociedade agrícola, antes do advento da nova maquinaria industrial, mas não foram acolhidas favoravelmente, não vindo afinal alcançar completo triunfo senão depois da introdução da nova maquinaria e da transição da sociedade agrícola para a sociedade industrial. Parece ter sido toda a mudança desenvolvimento perfeitamente natural (págs. 232-233).

Depois do industrialismo, mesmo as artes, a filosofia e a religião passaram a ser modeladas pelo nacionalismo. Hayes escreve (pág. 289):

Durante século e meio, os grandes avanços na tecnologia, nas artes industriais e no conforto material, bem como a maior parte dos desenvolvimentos no campo da inteligência e da estética estiveram atrelados ao carro do nacionalismo. A Revolução Industrial, a despeito de suas potencialidades cosmopolitas, foi, na realidade dos fatos, largamente nacionalizada. O saber e a erudição modernos, não obstante suas reivindicações científicas e sua natureza universal, foram, em grande parte, mobilizados para a defesa e apoio do nacionalismo. Filosofias que, na origem, não eram expressamente nacionalistas e, às vezes, pela concepção, nitidamente antinacionalistas tais como o cristianismo, o liberalismo, o marxismo e os sistemas de Hegel, Comte e Nietzsche, foram abundantemente utilizadas e frequentemente deturpadas para fins nacionalistas. As artes plásticas, a música e a literatura, a despeito de sua índole universal, passaram a ser cada

vez mais a obra ou o orgulho de patriotas nacionais. De tal modo fez-se o nacionalismo o lugar comum do modo de pensar e de agir das populações civilizadas do mundo contemporâneo. Sem maior reflexão, todos imaginam a coisa mais natural do mundo e admitem que deve sempre ter existido. O que, afinal, deu tamanha voga ao nacionalismo nesses últimos tempos? Esta é a primeira questão fundamental a ser levantada com referência a esse vitalíssimo fenômeno.



## Os exércitos de cidadãos de Cromwell e Napoleão foram as manifestações exemplares da nova tecnologia



Como historiador, Hayes sabe muito bem (pág. 290) que há certo mistério em relação ao nacionalismo, o qual nunca existiu antes da Renascença, e não se originou de ideias anteriores: "... os filósofos do nacionalismo não criaram a sua voga. A voga já corria, quando apareceram em cena. Apenas deram-lhe expressão, imprimindo-lhe certa ênfase e orientação. Para o historiador, foram tais filósofos úteis, pois lhe proporcionaram vividas ilustrações das tendências correntes do pensamento nacionalista". Hayes ridiculariza a ideia de que "as massas da humanidade são instintivamente nacionalistas", ou de que o nacionalismo seja, de qualquer modo, natural: "Durante muitos dos mais longos períodos de que se tem conhecimento na história, os grupos a que os indivíduos deram de forma predominante a sua lealdade foram tribos, clãs, cidades, províncias, mansões, guildas ou corporações, ou impérios políglotas. Não obstante, é o nacionalismo, mais que qualquer outra expressão do espírito gregário humano, que marca e caracteriza os tempos modernos" (pág. 292).

A resposta ao problema, que levanta Hayes, está na eficácia da palavra impressa, primeiro em permitir a visualização da língua vernácula e, depois, em criar aquele modo homogêneo de associação que viria tornar possíveis a indústria moderna, os mercados e o gozo visual da condição, do *status* nacional. Escreve ele (pág. 61):

A "nação em armas" era conceito jacobino de grande importância para a propaganda nacionalista. A "nação na escola pública" era outro. Antes da Revolução Francesa, a opinião que prevalecia havia muito tempo era que os filhos pertenciam aos pais e a estes cabia determinar que escolaridade, se alguma, deviam os filhos receber.

Liberdade, igualdade e fraternidade encontraram sua expressão mais natural, se bem que a menos imaginativa, na uniformidade dos exércitos revolucionários de cidadãos. Eram não só repetições exatas da página impressa, mas também da linha de montagem da produção mecânica. Os ingleses encontravam-se muito mais adiantados que a Europa no nacionalismo bem como no industrialismo e na organização uniforme, digamos tipográfica, do exército. A cavalaria de Cromwell estivera em ação cento e cinquenta anos antes dos exércitos jacobinos.

A Inglaterra precedeu a todos os países no Continente europeu no desenvolvimento de aguda consciência popular de uma nacionalidade comum. Muito antes da Revolução Francesa, ao tempo em que os franceses se consideravam, antes de tudo, borgonheses ou gascões ou provençais, os ingleses eram ingleses, e se uniam com verdadeiro patriotismo nacional às atividades de secularização de Henrique VIII e aos feitos históricos de Elizabeth.

Transpirava da filosofia política de Milton e Locke um espírito nacionalista sem paralelo entre seus contemporâneos no Continente, e um inglês, Bolingbroke, foi o pioneiro na formulação de doutrina formal de nacionalismo. Era natural, portanto, que qualquer inglês que entrasse na arena contra o jacobinismo envergasse as roupagens do nacionalismo.

Assim escrevera Hayes na página 86 de *Historical Evolution of Modern Nationalism*. Igual testemunho da precedência dos ingleses na unidade nacional, encontramos no trecho abaixo de um embaixador veneziano do século dezesseis:

Em 1557, o embaixador veneziano Giovanni Micheli escreveu a seu governo: "No que diz respeito (na Inglaterra) à religião, o exemplo e a autoridade do soberano são muito importantes. Os ingleses prezam e praticam sua religião somente na medida em que, isto fazendo, cumprem seus deveres, como súditos, para com seu governante; vivem como o soberano vive, creem no que ele crê; numa palavra, fazem tudo que ele ordena (...) aceitariam o maometismo ou o judaísmo se o rei acreditasse num ou noutro, e seria vontade do rei que assim acreditassem". Para o observador estrangeiro, a conduta religiosa dos ingleses naquele tempo parecia muito estranha. A uniformidade religiosa permanecia a regra, como no Continente, mas a religião mudava conforme o soberano. Depois de ter sido cismática sob o governo de Henrique VIII e protestante sob o de Eduardo VI, a Inglaterra tornou-se novamente, e sem Qualquer séria convulsão social, católico-romana sob o governo de Maria Tudor (<sup>78</sup>).

A agitação puramente nacionalista em torno do idioma inglês tinha suas raízes na controvérsia religiosa dos séculos dezesseis e dezessete. A religião e a política tinham se fundido de tal forma a ponto de ficarem indistinguíveis. O puritano James Hunt escreveu em 1642:

*Pois doravante nenhum homem terá necessidade  
de universidades para aprender a sabedoria dos sábios;  
Porquanto poucos são os mistérios no Evangelho  
que sejam tão profundos,  
Que não possam ser desvendados  
pela verdadeiramente simples língua inglesa*(<sup>79</sup>).

Presentemente, a preocupação entre os liturgistas católicos, acerca da questão da missa em inglês, está inteiramente confundida pelos novos meios de comunicação tais como o cinema, o rádio e a televisão. Com efeito, o papel social e a função do vernáculo estão constantemente se modificando sob a influência dos meios que as ligam estreitamente à vida privada. Deste modo, a questão da missa em inglês está hoje tão confusa quanto o papel do inglês na religião e na política no século dezesseis. Ninguém contestará que, a esse tempo, foi o "meio" da palavra impressa que deu ao vernáculo suas novas funções, mudando completamente o uso e a importância do latim. Já no século dezoito, entretanto, as relações entre a língua, a religião e a política haviam ficado esclarecidas. A língua tornara-se religião, na França pelo menos.

Se os primeiros jacobinos foram lentos em seu esforço por traduzir em ação todas as suas

---

<sup>78</sup> Joseph Leclerc, *Toleration and the Revolution*, vol. II, pág. 349.

<sup>79</sup> Citado por JAMES, em *The Triumph of the English Language*, pág. 821.

teorias sobre educação, reconheceram, entretanto, rapidamente, a importância da língua como base da nacionalidade e a necessidade de obrigar todos os habitantes da França a usar a língua francesa. Argumentavam que o êxito do governo pelo "povo" e da ação unificada do país, agora nação, dependiam não só de certa uniformidade de hábitos e costumes, mas, ainda mais, da identidade de ideias e ideais que podia ser conseguida por discursos pela máquina de impressão e por outros instrumentos de educação, desde que fosse utilizada a mesma e única língua. Confrontados com o fato histórico de que a França não possuía unidade linguística — pois, além de dialetos bastante variados em diferentes partes do país, as línguas "estrangeiras" eram faladas no oeste por bretões; no sul por provençais, bascos e corsos; no norte por flamengos e no nordeste por alemães alsacianos — resolveram eliminar os dialetos e as línguas estrangeiras e forçar todo cidadão francês a conhecer e usar a língua francesa (<sup>80</sup>).

Hayes, nessa passagem, deixa claro que a paixão por trás do movimento pela língua vernácula era a da homogeneização, problema que o mundo anglo-saxão sempre julgou poder melhor resolver por meio do mercado competitivo de preços e de bens de consumo. Numa palavra, o mundo inglês compreende que a palavra escrita significa conhecimento aplicado, enquanto o mundo latino sempre mantivera a palavra impressa à distância, preferindo usá-la para exaltar o drama da disputa oral ou da virtuosidade militar. Em parte alguma se podia ver melhor essa profunda rejeição da mensagem da palavra escrita do que em *The Structure of Spanish History* (A Estrutura da história espanhola), de Américo Castro.

---

<sup>80</sup> Hayes, *Historical Evolution of Modern Nationalism*, págs. 88-84.



## A luta secular contra os mouros imunizara os espanhóis contra a tipografia



Enquanto os jacobinos recebiam a mensagem militar do texto impresso como forma de agressão niveladora e linear, os ingleses aplicavam a mensagem da mesma palavra impressa à produção e ao mercado. Assim, enquanto os ingleses estendiam a tecnologia da impressão a preços, lojas e elaboração manual (faça-o você mesmo) de livros de toda espécie, os espanhóis abstraíram do texto impresso a mensagem do gigantismo e do esforço sobre-humano. Os espanhóis não viram, ou não quiseram ver, todo o aspecto da impressão como conhecimento aplicado, como instrumento de nivelamento, de homogeneização. A nova invenção não os provoca a nenhum propósito ou desejo de adotar quaisquer outros padrões ou normas. Escreve Castro:

Eles se rebelam contra padrões e normas como tais. Há uma espécie de isolamento ou separatismo pessoal. (...) Se tivesse de localizar, por assim dizer, aquilo que é mais característico da vida hispânica, eu o situaria entre a aceitação da inércia e a voluntariosa explosão, pela qual a pessoa revele o que existe — seja algo insignificante ou de valor — nas profundezas de sua alma, como se a pessoa fosse seu próprio teatro. Visíveis exemplos desse enorme contraste encontramos no camponês e no conquistador — insensibilidade às situações políticas e sociais e insurreições e convulsões da massa cega do povo, tudo destruindo; apatia para com a transformação dos recursos naturais em riqueza e uso da riqueza pública como se fosse propriedade particular; modos arcaicos e estáticos de viver e a apressada adoção de inventos modernos produzidos fora da Espanha. A luz elétrica, a máquina de escrever e a caneta-tinteiro difundiram-se mais rapidamente na Espanha que na França. No plano dos, mais altos valores humanos, reencontramos a manifestação desse mesmo agudo contraste: no interiorismo poético de São João da Cruz, ou do quietista Miguel de Molinos; na série de destemidos assaltos que se encontram em Quevedo e Góngora, ou nas transformações artísticas impostas por Goya ao mundo exterior.

Os espanhóis não são de forma alguma contrários à aceitação e à importação de coisas e ideias de fora: "Em 1480 Fernando e Isabel autorizaram a livre importação de livros estrangeiros". Tempos depois, os livros ficaram sujeitos à censura, começando a Espanha a reduzir suas linhas de comunicação com o restante do mundo. Castro explica (pág. 664) como isto se deu:

Os espanhóis expandiram e contraíram a zona objetiva de sua vida num ritmo dramático; não se interessam pelas atividades industriais, mas não concordam também em viver sem indústria. Em certos momentos, as arremetidas para o exterior, os esforços para irromperem de si próprios (...) criam problemas que não encontram meio "normal" de solução.

Talvez o efeito mais espetacular da palavra impressa na Renascença tenha sido a

campanha militante da contra-reforma organizada por espanhóis, como Santo Inácio de Loyola. Sua ordem religiosa, a primeira depois do advento da tipografia, incorporava muita ênfase visual em exercícios espirituais, intenso treino literário e homogeneidade militar de organização. Em *Apologie of The English Seminaries*, escrita em 1581, o cardeal Allen explica o novo caráter militante do zelo missionário entre os católicos: "Os livros abriram o caminho". O livro como instrumento da atividade militante dos missionários fascinou os espanhóis que, no entanto, o rejeitavam como instrumento do comércio e da indústria. Os espanhóis, segundo Castro (pág. 624), sempre manifestaram hostilidade para com a palavra escrita:

O espanhol aspira por um sistema de justiça baseado em juízos de valor e não em princípios firmes e racionalmente deduzidos. Não é por acidente que a casuística foi criação dos jesuítas espanhóis, nem que o francês Pascal considerasse essa casuística perversa e imoral. São as leis escritas que o espanhol teme e despreza: "Encontro vinte capítulos contra vós e somente um que é a vosso favor", diz um advogado a um infeliz litigante em *Rimado de palácio*, de Pero Lopez de Ayala (...)

Uma das principais teses de Castro é que a estrutura da história espanhola está axiologicamente dividida entre o Ocidente alfabetizado e o Oriente mourisco oral. "Mesmo Cervantes deixa mais de uma vez transparecer certa nostalgia da justiça moura, a despeito de seu longo cativeiro em Argel". E foi a tensão com os mouros que imunizou os espanhóis contra as quantificações visuais da alfabetização. O estudo do caso espanhol ilumina, de modo especialmente significativo, os diversos efeitos da alfabetização quando a tecnologia tipográfica se confronta com culturas únicas e singulares no seu gênero. A preferência dos espanhóis por viver no centro ardente das paixões talvez tenha seu paralelo na Rússia, onde, em contraste com o Japão, os efeitos da tecnologia tipográfica não se estenderam à descoberta de bens de consumo. E a atitude oral da Rússia diante da tecnologia tem aquele caráter apaixonado que talvez a endureça também contra os usos e costumes da alfabetização.

Castro é também autor de excelente ensaio sobre a "Encarnação em Dom Quixote", publicado na obra *Cervantes através dos séculos*, em que observa: "A preocupação por sublinhar os efeitos da leitura sobre os processos vitais dos leitores é tipicamente espanhola". Não somente é este mesmo fato o tema principal de Dom Quixote, como:

O efeito dos livros (religiosos ou profanos) sobre a vida dos leitores é tema sempre presente na literatura do século XVI. A mocidade de Inácio de Loyola transcorreu muito afinada com os romances de cavalaria, "pelos quais nutria grande curiosidade e era apaixonado por ler". Mas, a sorte pos-lhe nas mãos uma vida de Cristo e o *Fios Sanctorum*. Não só começou a encontrar prazer, como seu coração começou a mudar, e viu-se presa do desejo de imitar e pôr em ação o que lera. Embora ainda indeciso entre os valores terrenos e celestes abrigava em seu íntimo tanto a pessoa que havia sido como a que — empolgado como estava — aspirava ser: "Sobreveio-lhe então luz soberana de sabedoria que Nosso Senhor lhe *infundira* no espírito" (pág. 163).

A título de explicação dessa consciência peculiar dos efeitos da literatura que têm os espanhóis, Castro observa (pág. 161) que: "Sentir os livros como realidade viva,

animada, comunicável e empolgante é fenômeno humano que pertence à tradição oriental (...)" E pode ser essa sensibilidade dos orientais para com a *forma*, progressivamente entorpecida no mundo do alfabeto, que explica a singular atitude dos espanhóis em relação à palavra impressa: "(...) mas a peculiaridade da Espanha do século dezesseis foi a atenção dispensada aos efeitos vitais da palavra impressa sobre os leitores; o poder de comunicação da palavra foi acentuado acima até mesmo dos erros e falhas literárias dos próprios livros" (pág. 164).

A preocupação dos espanhóis, portanto, era com o próprio *médium* da palavra impressa, que criava um novo estado de relação entre os sentidos, um novo modo de consciência. Nas palavras de Casaldueiro em *Cervantes através dos séculos* (pág. 63): "O cavaleiro e o escudeiro não são nem contrários ou opostos, nem complementares um do outro. São da mesma natureza e sua diferença é questão de proporção. O espírito cômico nasce da justaposição dessas diferentes proporções, traduzidas plasticamente". Com respeito à ênfase peculiar dada pelos espanhóis ao meio de comunicação que, é a palavra impressa, Stephen Gilman num capítulo sobre "O Quixote Apócrifo", no mesmo referido livro, observa (pág. 248) que a autoria, a paternidade literária, na Espanha, era secundária: "O leitor é mais importante que o autor". Mas, isto está muito longe de ser a ideia de "o que o público quer"; pois é mais a ideia de considerar o *médium* da linguagem em si mesmo como bem público, do que a de considerá-la bem particular do leitor, como consumidor. R. F. Jones defrontou-se com essa atitude em começos do século dezesseis na Inglaterra e assim a fustigou:

O aprimoramento e adorno da língua materna eram considerados como o próprio fim da literatura. Em outras palavras, considerava-se a literatura como instrumento da linguagem, não a linguagem como instrumento da literatura. Os escritores eram mais frequentemente louvados pelo que haviam feito pelo aperfeiçoamento do meio, ou instrumento de sua expressão, do que pelo valor intrínseco de suas composições. (...) <sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> *The Triumph of the English Language*, pág. 183.





## O texto impresso teve o efeito de purificar o latim... até o ponto de suprimir-lhe a existência



Muitos eruditos de projeção mourejaram no estudo da língua inglesa impressa. Tão rico é o campo, que qualquer espécie de abordagem parecerá arbitrariamente seletiva ou discriminadora. Analisando a obra "Tyndale e a língua inglesa", G. D. Bone escreve: "A tarefa de Tyndale foi tornar real a vida corrente dos evangelhos. Ele iria redescobrir as parábolas. (...) Antes de poderem dispor da Bíblia em sua própria língua, poucas pessoas consideraram que histórias ou narração pudessem, de certo modo, adquirir mais substâncias ou peso se refletissem condições da vida corrente" (<sup>82</sup>).

Está implícita nessa observação a ideia de que a linguagem da vida cotidiana, quando se torna *visível* pela impressão, desperta a necessidade de uma literatura da vida cotidiana. A palavra impressa aplicada às línguas vernáculas transformou-as em *média* (meios de comunicação de massa), o que não é de surpreender, desde que se compreenda que a tipografia constituiu, em verdade, a primeira forma de produção em massa. Já para o latim a aplicação do texto impresso foi, pelo contrário, um desastre: "Os trabalhos ou obras dos grandes humanistas italianos, desde Petrarca e sua *África* até o Cardeal Bembo, tiveram o efeito inesperado de purificar o latim até o ponto de o retirar da existência ativa" (<sup>83</sup>).

C. S. Lewis em *English Literature in the Sixteenth Century* (A Literatura Inglesa no século dezesseis) (pág. 21) escreve:

Devemos, em grande parte, aos humanistas a curiosa concepção do período "clássico" de cada língua: o período correto ou normativo, antes do qual, tudo era imaturo ou arcaico, e depois do qual, tudo passava a decadente. Assim, Scaliger diz-nos que o latim era "rude" em Plauto, "maduro" de Terêncio a Virgílio, decadente em Marcial e Juvenal, senil em Ausônio (*Poetices*, VIII). Vives diz quase o mesmo (*De tradendis disciplinis* IV). Vida (Jeronimo Vida, 1480-1566), ainda mais extravagante, considera toda poesia grega, depois de Homero, em decadência (*poeticorum*, I, 139). Uma vez firmada tal superstição, levou ela naturalmente à crença de que a boa literatura no século quinze ou dezesseis seria aquela que imitasse do modo mais servil possível os trabalhos do período escolhido no passado, como clássico. Todo o necessário desenvolvimento do latim, para poder atender às necessidades em mudança dos novos talentos e das novas matérias, ficou desse modo frustrado; com um só golpe de seu "cetro petrífico" (\*) o espírito clássico deu fim à história da língua latina. Isto não era o que teriam pretendido os humanistas.

---

<sup>82</sup> S. L. Greenslade, *The Work of William Tyndale*, com um ensaio (...), de G. D. Bone, pág. 51.

<sup>83</sup> Guérard, *Life and Death of an Ideal*, pág. 44.

\* "Mace petrífico" em inglês, alusão ao poder de Medusa de transformar em pedra aquilo sobre que lançava seu olhar, (N. do Trad.)

Febvre e Martin sublinham igualmente (em *L'Apparition du Livre*, pág. 479) o papel da revivescência dos caracteres antigos da escrita romana. "O retorno às letras antigas contribuiu, ainda mais, para tornar o latim língua morta." Foi isto, fato de extrema importância. As próprias letras que associamos à palavra impressa não eram medievais, porém romanas, sendo utilizadas pelos humanistas como parte de seus esforços arqueológicos de ressuscitar a Antiguidade. Mas a alta qualidade visual dos caracteres romanos, tão convenientes para a prensa tipográfica, veio constituir o principal fator para acabar com o reinado do latim, mais ainda que a restauração da voga dos antigos estilos por meio da palavra impressa.

O texto impresso permitiu a confrontação visual direta dos estilos antigos em toda a sua fixidez e imobilidade. Os humanistas surpreenderam-se ao descobrir quanto estavam distantes, em seu modo oral de uso do latim, de todo precedente clássico. Resolveram imediatamente ensinar o latim por meio da página impressa ao invés de por meio da palavra falada, como meio de impedir que se propagasse ainda mais seu próprio idioma latino, medieval e bárbaro. Conclui Lewis (pág. 21): "Eles conseguiram destruir o latim medieval, mas não conseguiram manter vivas as austeras realidades didáticas de seu agostianismo ou classicismo renovado".



## A tipografia estendeu seu próprio caráter à regularização e fixação das línguas



Mais adiante (págs. 83-84) Lewis contrasta o "classicismo" escolástico dos humanistas da Renascença com a liberdade oral e auditiva e a variedade da latinidade medieval de Gavin Douglas, bispo de Dunkeld. Douglas nos surpreende por estar mais próximo de Virgílio do que nós. Uma vez que os olhos se abram para isto, passamos a encontrar exemplos por toda parte. *Rosea cervice refulsit*: "her nek achane like unto the róis in May" (seu pescoço brilhou como as rosas em maio). Não será que se prefere a versão de Dryden: "She turned and made appear her nek refulgent"? (ela voltou-se e seu pescoço apareceu refulgente?). Mas *refulsit* possivelmente não teria tido para um ouvido romano a qualidade "clássica" que "refulgente" tem para um inglês. O romano talvez sentisse a frase muito como "schane": brilhou.

O que sentimos como "clássico", nos augustianos, e no século dezoito, decorre em verdade da grande camada de neologismos latinos que os tradutores dos primeiros tempos da tipografia importaram para a língua inglesa. R. F. Jones, em *The Triumph of the English Language* (O triunfo da língua inglesa), detém-se longamente nessa questão básica dos neologismos na língua vernácula. Analisa também extremamente duas questões diretamente ligadas à forma impressa de qualquer língua, ou seja, a tendência para fixar a ortografia e a gramática.

Febvre e Martin dedicam um capítulo de sua obra, *L'Apparition du Livre*, a "A forma impressa e as línguas", acentuando "a função essencial da palavra impressa na formação e fixação das línguas. Até começos do século dezesseis", as formas do discurso escrito, em latim ou no vernáculo, "havia continuado sua evolução segundo o modelo da linguagem falada" (pág. 477). A cultura manuscrita não teve o poder de fixar a linguagem, nem de transformar o vernáculo num meio de comunicação de massa para a unificação nacional. Os medievalistas mostram como seria impossível um dicionário latino na Idade Média. E isto, simplesmente porque o autor medieval se julgava livre de deixar que seus termos se fossem definindo gradualmente, conforme os diversos contextos do seu pensamento. A ideia de uma palavra com significado definido e determinado por algum dicionário não teria podido sequer ocorrer-lhe. Do mesmo modo, antes da escrita, as palavras não tinham qualquer "sinal" externo, referência ou significado. A palavra "carvalho" é carvalho, diz o homem não alfabetizado; de que outro modo poderia ela evocar a ideia de carvalho? Mas da impressão, da tipografia, resultaram consequências do mais alto alcance para a linguagem sob todos os aspectos, do mesmo modo que da escrita, anteriormente, decorreram consequências similares. Assim, conquanto línguas vernáculas medievais mudassem muito, mesmo entre o século

doze e o século quinze, "a partir do começo do século dezesseis tudo se alterou e as mudanças deixaram de ocorrer. Por volta do século dezessete as línguas vernáculas por toda parte começam a constituir línguas cristalizadas".

Febvre e Martin ressaltam depois as tentativas das chancelarias medievais para padronizar as práticas verbais e, nas novas monarquias centralistas da Renascença, para fixar as formas das línguas. Os novos soberanos teriam prazerosamente aprovado Atos de Uniformidade, e, no espírito da prensa tipográfica, os teriam aplicado não só à religião e ao pensamento, como também à ortografia e à gramática. Hoje, na idade eletrônica da simultaneidade, toda essa política sofreu verdadeira reversão a começar pela nova tendência para a descentralização e o pluralismo nas próprias grandes empresas. É esta a razão por que já não é agora tão fácil compreender a lógica da dinâmica do texto impresso como força centralizadora e homogeneizadora: todos os efeitos da tecnologia tipográfica encontram-se agora em forte oposição à tecnologia eletrônica. No século dezesseis, toda a cultura antiga e medieval encontrava-se em igual situação de conflito com a nova tecnologia tipográfica. Na Alemanha, mais pluralista e tribalmente diversificada que o restante da Europa, "a ação unificadora da tipografia, na formação de uma língua literária" foi extraordinariamente eficaz. E, escrevem Febvre e Martin (pág. 483):

Lutero criou uma língua que, em todos os domínios, se aproxima do alemão moderno. A enorme difusão de suas obras, sua qualidade literária, o caráter quase sagrado que toma, aos olhos dos fiéis, o texto da Bíblia e do Novo Testamento conforme estabelecido por ele, tudo isso logo faz de sua língua, o modelo. Imediatamente acessível a todos os leitores (...) a terminologia empregada por Lutero finalmente venceu, e inúmeras palavras usadas tão-somente no alemão medieval acabaram sendo adotadas em geral. E seu vocabulário impôs-se de modo tão imperioso que, em sua maioria, os impressores não ousavam de forma alguma dele divergir.

Antes de procurar na liturgia inglesa as provas de idêntica preocupação por regularidade e uniformidade entre impressores e nos usos do texto impresso, é oportuno lembrar-nos agora aqui da ascensão da linguística estrutural em nossos tempos. O estruturalismo na arte e na crítica originou-se, à semelhança da geometria não-euclidiana, da Rússia. Estruturalismo, como termo, não traduz muito bem a ideia nele contida de uma sinestesia inclusiva, ou a interação de muitos planos e facetas num mosaico bidimensional. Importa, entretanto, notar que se trata de um estado, ou modo de consciência, na arte, na linguagem e na literatura, de que o Ocidente muito se esforçou por se libertar por meio da tecnologia de Gutenberg. Para bem ou para mal, voltou ele a dominar como nos mostra este trecho inicial de livro recente <sup>(84)</sup>:

A linguagem comprova sua realidade em três categorias de experiência humana. Pode-se considerar a primeira como a do sentido ou significação das palavras; a segunda, como a dos sentidos ou significados contidos ou subentendidos nas formas gramaticais; e a terceira — na opinião deste autor a mais importante — como a dos sentidos ou

---

<sup>84</sup> R. N. Anshen, *Language: An Enquiry into its Meaning and Function*, Science and Culture Series, vol. VIII, pág. 3.

significados que estão para além das formas gramaticais, os sentidos e significados misteriosos e miraculosamente revelados ao homem. É dessa última categoria que procuraremos tratar neste capítulo pois sua tese é que o próprio pensamento deve ser acompanhado de uma compreensão crítica da relação que existe entre a expressão linguística e as intuições mais profundas e mais persistentes do homem. Esforçar-nos-emos por mostrar que a linguagem se torna imperfeita e inadequada quando fazemo-la depender exclusivamente das meras palavras e formas e quando nos deixamos dominar por um estado de confiança não-crítico na adequação dessas palavras e formas, que passam, assim, a constituir a totalidade do conteúdo e da extensão da linguagem. E isto porque o homem é aquele ser na terra que não tem linguagem: o homem é linguagem.



A palavra impressa alterou não só a ortografia e gramática como também a acentuação e a flexão nas línguas, e assim tornou possível a *má gramática*



Em nosso tempo, é de extrema evidência que o homem é linguagem, sendo que agora conhece muitas linguagens não-verbais, bem como a linguagem das formas. E esse método estruturalista de abordar o processo da experiência leva-nos a apreender e sentir que "inconsciência em relação àquele que sabe é não-existência" <sup>(85)</sup>. Quer isto dizer que, na medida em que a palavra impressa estruturava a língua, a experiência e a motivação em novos modos não reconhecidos pelos processos da consciência, a vida ia sendo empobrecida pelo mesmerismo. Anteriormente, neste livro, mostrou-se como Shakespeare pôde oferecer a seus contemporâneos algo como o modelo funcional do *modus operandi* da tecnologia tipográfica. Com efeito, na separação de funções pela inércia mecânica, funda-se a técnica dos tipos móveis da tipografia e do conhecimento aplicado em todos os domínios. Trata-se de técnica de redução a um só nível não só dos problemas, como dos talentos e das soluções. Daí, o Dr. Johnson sentir-se escandalizado com a inoportunidade de muitos trocadilhos de Shakespeare. Porque fazer o personagem jogo de palavras e trocadilhos frente à morte, como muitos fazem nos seus dramas, era contrário à "razão, às convenções e à verdade" <sup>(86)</sup>.

Não só a simultaneidade de sentidos ou significados teve que desaparecer com a mudança da cultura oral para a cultura visual, como a pronúncia e o tom foram afetados e, tanto quanto possível, desfigurados e empobrecidos. Robert Hillyer escreve em *In Pursuit of Poetry* (pág. 45):

Na maioria das vezes, nós, americanos, não nos aproveitamos da mudança de tom. Inconscientemente a evitamos, considerando uma afetação e perdemos a eficácia de nossa língua nativa arrastando-a num comprido monólogo num mesmo tom, Tateando e embrulhando as palavras. O efeito é torná-las obscuras e sem vida, tanto mais que temos o hábito de unir sílabas. Devíamos deixar surgir cada sílaba em toda a sua inteireza, redonda como uma bolha dourada! Mas não é o que fazemos. O resultado é duro para a poesia. A voz do americano é, em geral, mais rica que a do inglês. Deixando de lado o inglês cockney de Londres — e aquele supercockney, o "sotaque" de Oxford — admitimos erroneamente a superioridade da voz do inglês, quando realmente é o tom flexível que torna a fala do inglês muito mais articulada que a nossa. O tom é para nossa língua o que a gesticulação é para o francês — e sua capacidade de expressão, a sua ênfase, a sua nota distintiva. Os

---

<sup>85</sup> *Ibid.* pág. 9. Ver também Edward T. Haix, *The Silent Language*.

<sup>86</sup> M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, pág. 33.

elisabetanos, indubitavelmente, falavam a língua em toda a sua escala de altos e baixos e os ecos dessa eloquência ainda perduram na fala dos irlandeses de hoje. *Sem uma cadeia de tonalidades não é possível recitar bem um verso.*

Os americanos buscaram e se entregaram, mais do que qualquer outro, às implicações puramente visuais da palavra impressa por motivos que adiante veremos. Gror Danielsson fornece uma riqueza de conhecimento especializado para apoiar Hillyer em seus *Estudos sobre a acentuação no inglês, das palavras polissilábicas, tomadas de empréstimo às línguas latina, grega ou românica.*

Já se mostrou como, em relação à arte, à ciência e à exegese das Escrituras, a Idade Média tendera firmemente para a ênfase visual. Agora é chegado o momento de nos referirmos à transformação gradativa da linguagem medieval, preparatória para o salto rumo à fixidez visual representada pela palavra impressa.

Em geral, pois, com respeito à expressão das relações de sujeito e objeto, o desenvolvimento do inglês afastou-se dos processos de inflexão, que tornaram gramaticalmente possível aos sujeitos e objetos ficarem em *qualquer* posição entre as palavras de uma sentença, para adotar padrões de origem exata das palavras de uma sentença, para adotar padrões de ordem exata das palavras em sua função gramatical, padrões que tornaram a posição antes do verbo, território do "sujeito" e a posição depois do verbo, território do "objeto".<sup>(87)</sup>

A inflexão da voz é natural à cultura oral ou auditiva, pois é o modo de atender à simultaneidade. A cultura alfabética e fonética tende fortemente a reduzir a inflexão aos termos de uma gramática de posição visual. Edward P. Morris dá-nos lúcida definição desse princípio em *On Principles and Methods in Latin Syntax*, segundo a qual a fase visual aparece como manifestação da

tendência para exprimir o sentido de relação por meio de palavras singulares, ou partículas (...)

A tendência geral pela qual as partículas tomaram, em parte, o papel da inflexão, é a mudança de maior alcance e mais radical na história das línguas indoeuropéias. É, ao mesmo tempo, a indicação e o resultado de um sentimento mais claro do conceito de relação. *Fundamentalmente, a inflexão mais sugere do que expressa relações:* não é certamente correto dizer-se que, em cada caso, a expressão de relação por meio de uma partícula singular e única (e. g. uma preposição), seja mais clara que a sugestão da mesma relação por meio de caso formal de flexão, mas é correto dizer-se que a relação somente pode ficar associada a uma palavra singular e única quando é percebida com considerável grau de clareza. A relação entre conceitos deve ela mesma tornar-se um conceito. Neste sentido, *o movimento visando exprimir a relação por palavras singulares ou únicas é movimento para maior precisão.* (...) A preposição adverbial é a expressão em forma mais distinta de algum elemento do significado que estava latente no caso formal de flexão (págs. 102-104).

---

<sup>87</sup> Charles Carpenter Fries, *American English Grammar*, pág. 255.



## O nivelamento da flexão e do jogo de palavras passou a fazer parte do programa de conhecimento aplicado no século dezessete



Mesmo que jamais tivesse havido século dezessete, podia-se ter predito que o continuado movimento, inspirado pela palavra impressa, por uma ordenação visual das palavras, significaria a eliminação do princípio do formalismo e decoro verbal, o fim do jogo de palavras, e a insistência por homogeneidade de expressão. Muito antes de haver o bispo Sprat demonstrado essa inevitável consequência da palavra impressa perante a Sociedade Real Inglesa, Robert Cawdrey enunciou-a claramente. Em 1604, argumenta ele que sabedoria, senso, espírito (que implicava erudição naquele tempo) não consistia em usar palavras bizarras, porém

no modo saudável e preciso de expor o homem o seu pensamento (...) temos necessariamente de banir toda retórica afetada e usar todos e inteiramente um só modo de falar. Aqueles, portanto, que evitarem aquela espécie de loucura e se familiarizarem com a maneira melhor e mais simples de dizer, não devem esquecer de buscar de vez em quando palavras que sejam comumente usadas e tais que possam expressar de maneira simples todo o pensamento de sua mente (<sup>88</sup>).

Que devemos "usar todos e inteiramente um só modo de falar" é dedução perfeitamente natural da experiência visual do vernáculo em sua fase impressa. E conforme Bacon demonstrou, a redução dos talentos e da experiência a um único nível é realmente o ponto crucial do conhecimento *aplicado*. Mas destrói completamente "o critério de decoro", como designou Rosamund Tuve, em *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Os elisabetanos e a fantasia metafísica), o princípio que continuamente prevaleceu nas artes da linguagem, desde os gregos até a Renascença.

Níveis de estilo, bem como níveis de exegese faziam parte de todo um complexo cultural, e muito atormentaram o pensamento dos Padres da Igreja nas questões relativas ao estilo da Bíblia. John Donne está apenas a reproduzir lugar-comum patrístico quando escreve: "O Espírito Santo ao inspirar as Escrituras delicia-se não só com a propriedade, mas também com a delicadeza, harmonia e melodia da língua; com a elevação das metáforas e outras figuras que podem causar grande impressão sobre os leitores, e não com a língua bárbara ou trivial, ou do mercado, ou caseira (...) (<sup>89</sup>).

A ignorância da contínua atuação do princípio de decoro nos estilos levou pessoas, como R. W. Chambers, ao engano de julgarem os estilos chãos e simples como

---

<sup>88</sup> Citado em *The Triumph of the English Language*, pág. 202, de Jones.

<sup>89</sup> Citado em *English. Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson*, pág. 189, de W. F. Mitchell.



resultantes de algum feliz e novo princípio de prática literária. Assim Beda, que escreveu em todos os estilos, é felicitado na *História de Cambridge da Literatura Inglesa* porque em sua *História Eclesiástica*: "Parece ter sido um grande serviço que prestou aos escritores ingleses haver dado voga ao estilo simples e direto".

R. W. Chambers confundiu nos fins do século dezanove, o culto da simplicidade oral do estilo de conversação, com a prática do estilo trivial dos manuais de devoção e sermões religiosos do século dezesseis. Tomás More emprega o estilo elevado em *Ricardo m*, o estilo médio para sua sátira, a *Utopia*, e o estilo inferior, trivial, para seus livros de devoção. Parte do artificialismo de Donne em decoro pode-se ver em seu emprego ousado de imagens retiradas dos ofícios dos humildes, a fim de salientar os paradoxos da humildade divina na Encarnação. Nosso propósito, aqui, entretanto, é apenas mostrar a extensão e a profundidade da tradição do decoro no uso da linguagem para temas variados. Com a chegada da palavra impressa, tudo isso tinha que ser podado a fim de que os homens pudessem "usar todos e inteiramente um só modo de linguagem". A necessidade de homogeneizar toda sorte de situações a fim de colocar toda a cultura em relacionamento com o potencial da tecnologia tipográfica, corresponde a atitude facilmente identificável e compreensível.

O bispo Sprat, em sua *History of the Royal Society* (1667), mostra-se pronto a dispensar não só com o decoro e níveis de estilo, mas com a própria poesia. Mitos e fábulas eram a retórica fantasiosa da infância da espécie:

os primeiros mestres, entre eles, do saber foram tanto os poetas, quanto os filósofos; pois Orfeu Linus, Musaeus e Homero primeiro abrandaram a natural rudeza do homem e, pelos encantos de seus Números, os atraíram para que se instruissem com as árduas teorias de Sólon, Tales e Pitágoras. Isso, naturalmente, era útil a princípio quando os homens tinham que ser deliciosamente enganados para seu próprio bem. Mas talvez tenha exercido cerra má influência sobre toda a Filosofia de seus sucessores; deu depois aos gregos para sempre a inclinação para consagrar seu espírito e imaginação às obras da natureza, mais do que talvez fosse necessário para uma indagação sobre elas<sup>(90)</sup>.

Por uma espécie de metamorfose, segue-se da posição de Sprat (que procura acompanhar Bacon) que o cientista moderno ou filósofo é o verdadeiro poeta. E a fim de expurgar do presente o rebotalho do passado, Sprat vê a Sociedade Real como tendo "esforçado para separar o conhecimento da natureza do colorido da Retórica, dos artificios da Fantasia ou da deliciosa impostura das Fábulas".

O processo de separação e segmentação, que é a própria técnica do conhecimento aplicado, ressalta claramente sempre que surge o trabalho de pôr ordem e corrigir a antiguidade. Os membros da Sociedade Real, sendo profundos dessa técnica, repudiam "essa viciosa abundância de Frases, esse jogo de Metáforas, essa volubilidade da Língua, que tão grande celeuma provoca no mundo".

Eles foram, portanto, rigorosíssimos na aplicação do único remédio que se pôde encontrar para essa extravagância: e este remédio consistiu na Resolução firme e constante de

---

<sup>90</sup> Citado em *The Seventeenth Century Background*, pág. 207, de Basil Willey.

rejeitar todos os exageros, digressões e ampliações de estilos; *para voltar à pureza primitiva e à concisão*, quando os homens exprimiam tantas coisas quase com igual número de palavras. *Exigiram de todos os seus membros um modo de falar estrito, despretenso e natural; expressões positivas, sentidos claros; uma simplicidade própria da língua; aproximando-se o mais possível da simplicidade da Matemática; e preferindo antes a linguagem dos artesãos, do homem do campo e dos mercadores, do que a dos Belos Espíritos, ou dos Mestres eruditos* <sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibid*, pág. 212.



A palavra impressa criou a uniformidade nacional e o centralismo governamental, mas também criou o individualismo e a oposição ao governo, como tal



Como vimos, o texto impresso reduzira todos os gêneros de linguagem a um só modo uniforme de expressão, mas este fato ainda não nos permite compreender a importância primordial do texto impresso como instrumento da transformação das línguas vernáculas em meios de comunicação de massa, *mass-media*, o que foi de alta consequência para o nacionalismo em formação. Será proveitoso voltarmos atrás, há mais de um século antes de Spratt, a fim de acompanharmos as vicissitudes das manifestações iniciais da palavra impressa como meio e instrumento de uniformização.

Karl Deutsch escreve em *Nationalism and Social Communication* (págs. 78-79):

*uma nacionalidade é um povo a se esforçar por adquirir certa medida de autoridade real e eficaz sobre a condução de seus membros. (...) as nacionalidades transformam-se em nações quando adquirem o poder de sustentar suas aspirações. Finalmente, se seus membros nacionalistas são bem sucedidos e logram pôr nova ou antiga organização do estado a seu serviço, então a nação se torna soberana, e nasce um novo Estado-nação.*

Carleton Hayes mostrou claramente como, antes da Renascença, não havia nacionalismo, e já agora sabemos bastante sobre a natureza da tecnologia da palavra impressa para compreender porque não poderia ser de outro modo. Se a palavra impressa transformou as línguas vernáculas em meios de comunicação de massa, elas, por sua vez, se constituíram instrumentos de autoridade governamental centralizada infinitamente mais poderosos do que todos aqueles que mesmo os romanos haviam conhecido com o papiro, o alfabeto e as estradas pavimentadas. Mas, pela sua própria natureza, a palavra impressa cria duas ordens de interesses em conflito, uma entre produtores e consumidores, outra entre governantes e governados. Com efeito, como forma de produção em massa centralmente organizada, a palavra impressa cria inevitavelmente o problema de "liberdade", o qual passa então a ser primacial e dominante em todo debate social e político. Na Semana da Biblioteca, em 17 de março de 1950, o *Minneapolis Morning Tribune*, num editorial intitulado "O direito de ler", publicou a seguinte declaração conjunta de Herbert Hoover e Harry Truman: "Nós, americanos, sabemos que a liberdade, se significa alguma coisa, significa o direito de pensar. E o direito de pensar significa o direito de ler tudo que haja sido escrito, por qualquer homem, em qualquer época". Esta é impressionante declaração de doutrina de consumo, baseada na homogeneidade da palavra impressa. Se esta é uniforme, deve criar direitos uniformes para o escritor e o leitor, para o editor e o consumidor. As colônias norte-americanas foram, a princípio, povoadas por pessoas que haviam tido por

longo tempo experiência de ideia exatamente oposta em relação ao sentido da palavra impressa. A versão da mensagem de Gutenberg do ponto de vista do produtor ou do governante é simplesmente a de ter o governante o direito de impor à sociedade padrões de conduta uniformes. O estado policial precede à sociedade de consumo. Será, portanto, interessante, ler uma exposição americana sobre a *Liberdade da Imprensa na Inglaterra, 1476-1776; Ascensão e Declínio dos Controles Governamentais*, de F. S. Siebert. Este livro contém, com efeito, notável exposição das respectivas vantagens da uniformidade imposta pelo produtor *versus* a uniformidade criada pelo consumidor. É a perpétua e irônica alteração dessas duas posições que torna fascinante a *Democracia nos Estados Unidos*, de Alexis de Tocqueville. É este mesmo contraste, já agora entre os interesses do governo centralizado e os dos habitantes das colônias, que nos apresenta, por sua vez, Innis em seu livro *The Fur Trade in Canada* (O comércio de peles no Canadá). Explica Innis (pág. 388), que o interesse do centro era organizar as margens para a produção de matéria-prima, e não de bens de consumo:

A produção em grande escala de matérias-primas sentia-se encorajada pelo aprimoramento da técnica de produção, dos meios de mercado e dos meios de transportes, bem como pelo aprimoramento na fabricação e acabamento dos produtos. Como consequência, a energia na colônia foi atraída para a produção de bens de consumo direta e indiretamente. A população viu-se envolvida diretamente na produção de matéria-prima e indiretamente na obtenção de condições que facilitassem o fomento da produção. A agricultura, a indústria, os transportes, o comércio, as finanças e as atividades governamentais tendiam o subordinar-se à produção de matérias-primas para uma comunidade manufatureira altamente especializada em sua transformação. Essas tendências gerais podem ser fortalecidas pela política governamental como é o caso no sistema mercantil, mas a importância dessa política varia em determinadas indústrias. O Canadá permaneceu britânico a despeito do comércio livre, e sobretudo porque continuou como exportador de matérias-primas para uma mãe-pátria progressivamente industrializada.

A Guerra da Independência de 1776, explica Innis, foi um choque entre centro e margem, idêntico ao conflito entre conformidade e não conformidade, entre política e literatura, no século dezesseis. E, assim, do mesmo modo que "uma colônia empenhada no comércio de peles não estava em posição de desenvolver indústrias para concorrer com as fábricas da mãe-pátria", assim também as margens desenvolveram mera atitude de consumidor em relação à literatura e às artes, atitude que tem perdurado até este século.

Os não-conformistas inclinavam-se para o lado do leitor ou consumidor, interpretando o significado da palavra impressa como privado e individual. Os conformistas inclinavam-se para o autor-editor, o governante da nova força. A maior parte da literatura inglesa desde a invenção da imprensa foi obra dessa minoria favorável à tese do poder governante, fato que talvez não seja despido de importância.

Diz Siebert (pág. 25): "A política dos Tudors, de rigoroso controle sobre a imprensa a bem do interesse da segurança do estado, foi mantida durante todo o século dezesseis". Era inevitável que, com a palavra impressa, o século dezesseis viesse a

presenciar "grande aumento de força nos poderes — executivo, legislativo e judiciário — do Conselho (ou Conselho Privado), às expensas tanto do Parlamento, quanto dos tribunais mais antigos, mas para manifesta vantagem da coroa". Mas ao ampliar-se o mercado de livros e ao espalhar-se, e muito o hábito de ler, ao fim do século, intensificou-se cada vez mais a revolta dos consumidores contra os controles do governo central. O esplêndido relato de L. B. Wright — *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (A cultura da Classe Média na Inglaterra de Elizabeth) — apresenta um quadro dos usos complexos da palavra impressa para fomentar muitos tipos de auto educação e de hábitos de "ajuda-te a ti mesmo". Torna-se óbvio que a primeira era de leitores não procurava tão-só recreação, porém instrução em métodos de conhecimento aplicado.

O leitor da obra de Wright verá sem dificuldade quanto a estrutura centralista de Elizabeth estava sendo mimada por dentro com a nova variedade de rudes e duros individualistas:

Grupos isolados já haviam começado a desafiar o sistema de controles do governo, os impressores por motivos econômicos, os puritanos por motivos religiosos e pelo menos um membro do Parlamento por motivos políticos. Impressores, como Wolfe, irritavam-se contra os regulamentos da Companhia de Livreiros. Revoltavam-se contra os privilégios de impressão e as patentes de monopólio. Os não-conformistas com a religião oficial, aos quais era negado o privilégio de apelar para a opinião pública, provocaram agitações com as quais acabaram destruindo a estrutura inteira<sup>(92)</sup>.

Seria preciso todo um livro para explicar como o movimento da Lei do Cercado (*Enclosure Act*) estava ligado ao centralismo do processo da palavra impressa. Não se precisa, contudo, procurar nenhum outro exemplo da força da palavra impressa para ressaltar o poder do centro, além do Ato de Uniformidade promulgado por Elizabeth, em 1559. O projeto encontrou oposição na Câmara Baixa do Sínodo sob o fundamento de que nenhum governo possuía "autoridade para tratar ou para definir qualquer coisa que diz respeito à fé, aos sacramentos e à disciplina eclesiástica. (...)" Mas a liturgia e as observâncias da igreja eram alvo fácil para a palavra impressa, dependendo do tempo que tivessem estado em forma de livro. A partir de 24 de junho de 1559, estabeleceu-se que o Livro de Orações de 1552 iria entrar "em pleno vigor e efeito", todos os pastores ficando dali por diante "obrigados a recitar e celebrar as Matinas, as Vésperas, e a fazer a celebração da Ceia do Senhor e a ministração de cada um dos sacramentos e a ler todas as orações públicas como elas se acham no livro e nenhuma outra, nem de modo que seja diferente".

Em 1562, publicou-se o Livro de Homilias para ser lido, do púlpito, para o público em geral. Não nos interessa aqui seu conteúdo, porém o fato de ter sido imposto uniformemente a todo o público. Transformando o vernáculo em meio de comunicação de massa, a palavra impressa criou novo instrumento de centralismo político que anteriormente não existia. E, ao mesmo tempo, tornando-se a conformidade pessoal e política questão de formulação definida e precisa, os eruditos e os mestres iniciaram de

---

<sup>92</sup> Siebert, *Freedom of the Press in England, 1476-1776*, pág. 103.

comum acordo um movimento pelo emprego correto da ortografia e da gramática.



## Ninguém jamais cometeu erros de gramática numa sociedade não-alfabetizada



A intensidade da agitação em torno da ortografia é apenas um índice da novidade que representava a palavra impressa, e dos seus efeitos centralizantes quanto à conformidade. Charles Carpenter Fries, em *American English Grammar*, estuda a questão do conflito entre o discurso escrito e o discurso falado: "Somente os sessenta e seis verbos mais comuns resistiram à pressão pela conjugação regular. (...) De fato, durante os séculos dezesseis e dezessete, houve forte tendência para eliminar a diferença de forma entre o tempo passado e o particípio passado em todos esses verbos (...)" (pág-61).

A palavra impressa exerceu influência em todas as formas verbais e sociais, conforme já se disse repetidas vezes. E onde deixou algumas flexões inalteradas, como em "who-whom" (quem a quem), aí se armou a grande armadilha da "gramática correta" — isto é, o abismo entre os modos visuais e orais. A situação dessas questões na idade eletrônica acha-se bem apresentada numa nota (<sup>93</sup>) do *Time* de Londres sobre a marcha de um projeto de lei na Câmara dos Lordes da Grã-Bretanha:

Ao debater os méritos de projeto concernente aos direitos e responsabilidades de proprietários de hotéis, a Câmara dos Lordes da Grã-Bretanha viu-se frente a momentosa questão: devia a palavra *hotel* ser precedida por *a* ou *an*? (<sup>\*</sup>).

Lord Faringdon, favorável ao uso de *an*, rogou "a suas Senhorias que o acompanhassem a fim de dar uma demonstração em favor da elegância". Lord Conesford concordou, declarando que as palavras com *h* que não são acentuadas na primeira sílaba exigem o artigo *an*. "Creio", disse, "que cada uma de V. Senhorias diria *a Harrow boy* mas também diria *an Harrovian*". "Mas o que faria Lord Conesford com palavras de uma só sílaba"? perguntou Lord Rea. "No caso de taboleta de hospedaria como casa pública, de que modo a leria ele? Como *A Horse and a Hound*, ou *An orse and an Ound*?" Lord Merthyr recorreu à autoridade não menor que a de Fowler para provar que *an hotel* seria irremediavelmente antiquado, mas não logrou qualquer resultado. Terminados os debates, os que eram a favor de *an* saíram vencendo. Disse Lord Merthyr, que era a favor de *a*, referindo-se a Lord Faringdon, que era a favor de *an* e que, como ele, tinha cursado o colégio de Eton: "É triste pensar que o nobre Lorde e eu tivéssemos estudado no mesmo colégio e na mesma ocasião e que 40 anos depois viéssemos aqui para divergir sobre essa questão".

É de presumir ser impossível praticar um erro de gramática numa sociedade não-

---

<sup>93</sup> 2 de julho de 1956, pág. 46.

\* Trata-se do artigo indefinido *a* (um ou uma); em inglês, emprega-se *a* antes de nomes que começam com consoante, *h* aspirado, *w*, etc. e *an* antes de nomes que começam com vogais ou *h* mudo. (N. do Trad.)

alfabetizada, pois ninguém aí jamais ouviu falar de algum. A diferença entre a ordem oral e a visual é que cria as confusões entre o que é e o que não é gramaticalmente correto. Do mesmo modo, a paixão pela reforma da ortografia, no século dezesseis, nasceu de novo esforço por conciliar a vista e o som. Sir Thomas Smith argumentava que "era da natureza de cada letra não representar senão um único som". Isto era a atitude de uma coisa-de-cada-vez que se impunha naturalmente às vítimas da palavra impressa. E havia muitos que estendiam essa lógica também aos sentidos das palavras. Mas, numerosos intransigentes e inconformados, como Richard Mulcaster, uniram-se contra essa lógica visual, do mesmo modo que o Dr. Johnson haveria de se colocar contra a lógica visual da teoria das unidades dramáticas.





## A redução das qualidades tácteis da vida e da linguagem constitui o refinamento que se procurou na Renascença e que, agora, se repudia na idade eletrônica



Um dos temas principais dos apaixonados nacionalistas da língua vernácula levamos a atentar para o efeito da palavra impressa no sentido de despojar a linguagem de muitas de suas qualidades tácteis. Até o século dezenove prevaleceu certa vangloria pelo "refinamento" da língua inglesa que se viera processando desde o século dezesseis. Neste século dezesseis havia ainda muito de, sotaque regional e de dialeto para proporcionar tactilidade e ressonância à língua. Mesmo em 1577 Holinshed podia sentir-se feliz ante o progresso alcançado entre a língua dos saxões e a relativa perfeição a que chegara o inglês em seu próprio tempo. O antigo inglês saxão era

uma língua dura e rude como só Deus sabe, quando a nação entrou em seu conhecimento pela primeira vez, mas agora mudou conosco para modo mais elegante e mais fácil de falar, e, assim polida e ajustada por vocábulos novos e mais suaves, fez-se tal, que é de admirar não haver língua sob o sol, falada em nosso tempo, que tenha ou possa ter mais variedade de palavras, imitações de frases, ou figuras ou florões de retórica do que a língua inglesa (<sup>94</sup>).

A redução da qualidade táctil na vida e linguagem é sempre sinal de requinte. E foi somente depois dos pré-rafaelistas e Hopkins que começou a busca pelos valores tácteis saxônios na língua inglesa. A tactilidade, no entanto, é mais o modo de interação e de ser, que o de separação e de sequência linear. Um breve olhar sobre os efeitos da palavra impressa, dando nova forma a nossas idéias de espaço e tempo, é que nos irá permitir estabelecer a ligação com os outros séculos da era tipográfica, pois é absolutamente impossível continuar, neste livro, a avançar em todas as frentes.

---

<sup>94</sup> Citado em *The Triumph of the English Language*, pág. 189, de Jones.



## O homem tipográfico tem novo sentido do tempo: cinemático, sequencial, pictorial



Isolando como características dominantes, a intensidade e a quantidade, a palavra impressa criou para o homem um mundo de movimento e isolamento. Em todas as coisas e atividades da vida e em cada aspecto da experiência, o relevo é posto na separação de funções, na análise dos elementos componentes e no isolamento do instante ou momento. Com efeito, diante do isolamento e concentração no visual, o sentimento de interação e de *luz interior*, coada através da trama do ser, perde toda força e se apaga. "O pensamento humano não mais se sente parte das coisas". Aquilo a que Shakespeare se refere em *King Lear* como "o precioso domínio dos sentidos" (*square of senses*) é provavelmente alusão às oposições do "quadrado de oposição" da lógica tradicional e àquela analogia quadrificada da proporcionalidade, que corresponde à interação dos sentidos e da razão. Mas, com o isolamento do visual, em virtude dessa nova intensificação, a Razão também é

(...) isolada do tempo exterior, (e) sente-se também igualmente desligada do tempo de sua vida mental. As modificações que acontecem, por vezes, afetá-la, podem, de fato, ao sucederem-se umas às outras, dar-lhe a idéia de uma duração interior. Essa duração, porém, consistindo em modos que se substituem um ao outro não é de forma alguma a duração do ser pensante; é somente a duração do conjunto sucessivo dos pensamentos do homem. Separada da duração das coisas e até mesmo da duração dos modos de sua existência, a consciência humana vê-se reduzida a uma existência sem duração. Ela é sempre do momento presente (<sup>95</sup>).

Esse é o mundo do "amanhã e amanhã e amanhã", de Macbeth. Esta, diz Poulet, é a experiência do homem moderno, e Montaigne, em seus *Ensaïos* foi o primeiro a retratá-la. Dispos-se a tirar instantâneos de sua própria mente no ato de ler e refletir, por meio do que chamou *la peinture de la pensée*. Nesse sentido, Montaigne, mais que qualquer outro, talvez, por uma espécie de intuição prática, aproveitou-se da lição da palavra impressa como forma de conhecimento aplicado. Deu nascimento à grande linhagem de auto-retratistas por meio de instantâneos mentais, da sequência dos momentos de experiência, fixados e isolados, que antecipavam o cinema: "A princípio, nessa ilha do momento, que o isola mas que ele enche com sua presença, o homem ainda conserva algo da alegria que experimentou na Renascença, quando sentia que existia dentro de todos os alcances do espaço e da duração. Não lhe é dado agora senão um momento de cada vez, mas tal momento pode ser de iluminação e plenitude (...) "<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Poulet, *Studies in Human Time*, pág. 18.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pág. 15.

Inseparáveis, contudo, da consciência e da ordem visuais, há um senso de descontinuidade e um sentimento de auto-alienação: "Toda hora somos arrebatados de nós mesmos", disse Boileau, e febril sentimento de urgência domina nosso senso do tempo: "Cônscio de que o instante em que pensa e deseja lhe está fugindo, o homem precipita-se sobre o novo instante, o instante de um novo pensamento e de um novo desejo: *Mas o homem sem parar em seu curso desatinado volteia incessantemente de pensamento a pensamento*" (97).

Do isolado momento presente, escreve Poulet (pág. 19): "Deus, o criador e preservador, está ausente. O principal ator não se encontra mais em cena. Em substituição ao papel supereminente da primeira causa encontramos o jogo das causas segundas. Em lugar de Deus há sempre sentimentos, sensações e tudo que possa causar sensações". Ora, o que causa sensações, como as descritas acima, é indubitavelmente a tecnologia tipográfica com a sua força, como o "propósito mais secreto" de Lear, de dividir o pequeno reino do homem em um punhado de átomos que se entrecrocaram, ou elementos componentes uniformemente homogeneizados. A existência, então, não é mais *ser*, e sim apenas "fluxo, sombra e perpétua mudança"; "não pinto o ser", escreveu Montaigne; "pinto a passagem". Nada podia ser mais cinemático que isso. Renunciar a pintar o que é para preferir a ilusão obtida por meio de uma sequência de "instantâneos" estáticos — eis a *tipografia in extenso*. Lembremo-nos do *Rei Lear* como a imagem viva dessa fragmentação das instituições humanas, e da própria consciência, pela separação e isolamento progressivo dos sentidos. O paralelo dessa experiência psicológica vamos encontrá-lo em nossos dias na perda de consciência provocada sob controle médico. Mas qualquer pessoa que se submeteu no princípio à experiência da palavra impressa passou por uma prova extrema de especialização sensorial, que não veio a ser experimentada novamente senão, talvez, com o cinema, e, em seguida, logo depois, com o rádio. Os pintores do estilo barroco fizeram exatamente o que Montaigne fez ao mudar a atenção para a periferia da visão. Poulet, portanto, tem toda a razão ao dizer (pág. 43):

Mas renunciar à pintura do ser em favor da pintura da passagem não é só tentativa de desnudamento sem precedentes; é também tarefa de extrema dificuldade. Pintar a passagem não é simplesmente captar o "eu" em um objeto que desse próprio eu está gradualmente a apagar-se para fazê-lo, pela sua própria distância e imprecisão, surgir mais distintamente; não é pintar retrato de si mesmo que seria tanto mais fiel quanto dele fossem retirados todos os traços das ocasiões que o haviam levado a se desvendar. É captar o "em" no instante em que a ocasião dele remove antiga forma e lhe impõe outra nova.

Talvez seja erro, tanto de Poulet, como de qualquer outro, procurar ver nessa nova estratégia de Montaigne descoberta extraordinariamente profunda. Mas assim como o cálculo infinitesimal foi concebido para traduzir a experiência não-visual em termos visuais e homogêneos, assim Montaigne captando instantes ou facetas imperceptíveis — como "diversa e imperceptivelmente nossa alma dardejando suas paixões" — está a entrar, na expressão de Poulet, "na região do que Leibniz mais tarde chamaria

---

<sup>97</sup> *Ibid.* pág. 16.

as entidades infinitamente pequenas. (...) Embarca-se numa porfia, ao tentar-se 'escolher e segurar esses movimentos infinitamente pequenos'. (...) Deste modo, o 'eu' se dissolve, não somente de instante a instante, como no meio mesmo da passagem do instante, num jogo prismático como o de um repuxo de água" (<sup>98</sup>).

O que estamos apresentando aqui tem perfeita identidade com os métodos de precisa quantificação visual, descritos anteriormente por John U. Nef. Conforme Nef nos demonstrou, estes minuciosos métodos estatísticos constituem os recursos do conhecimento aplicado, ou seja, traduzido para a prática. Montaigne, por outro lado, revelava ter consciência de todas as experiências e técnicas do filme impressionista de nossos próprios tempos. E ambos esses modos de consciência são extrapolações diretas da tipografia quando aplicada à palavra falada. Em pleno impressionismo, o simbolismo esforçou-se mais uma vez por reencontrar o campo unificado do ser. É fácil hoje, num meio eletrônico, compreender tudo que os métodos e as técnicas de segmentação dos impressionistas representou de novidade quando surgiram no século dezesesseis e se desenvolveram até o fim do século dezenove. Eles são inseparáveis dos eventos que constituem a galáxia de Gutenberg.

E o mesmo sucede com Descartes, para quem a ciência consiste em prever as causas dos efeitos: "Fundamentos de uma ciência admirável que seu espírito concebe como conjunto de coisas 'concatenadas'; mundo de *catena*, de puro determinismo. Espontaneidade, liberdade, piedade não tem nele parte alguma" (<sup>99</sup>). Com a redução do conhecimento a um modo meramente visual de sequência, "nada nos pode assegurar de ser um instante do ser continuado em outro; nada nos garante que uma ponte se venha constituir entre esse instante e o seguinte. (...) É esta a angústia mais forte de todas; o 'terror', como Descartes a chamou: o terror da *falha no tempo*, contra a qual não há recurso, exceto por um verdadeiro salto para Deus" (<sup>100</sup>). Poulet depois descreve este "salto":

Assim é que a idéia de Deus reaparece a Descartes. Havia muito abandonada pela primeira consciência absorvida na "*science admirable*", ela reaparece nesse ato espontâneo de segunda consciência que lhe dá o seu sonho. A partir desse momento, produz-se, por assim dizer, uma mudança de atmosfera nessas regiões oníricas, as quais pareciam levar a alguma inevitável realidade de desespero. Mas, para Descartes chegar finalmente ao verdadeiro "abrigo" e encontrar o verdadeiro "remédio", tem ele que suportar outras provações. O ato espontâneo, pelo qual ele se volta para Deus, não possui nesse momento a eficácia necessária: não é pura espontaneidade; ele não se dirige a um Deus do presente, mas a um Deus do passado (...)

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, pág. 45

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 54.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pág. 58.



O desnudamento da vida consciente e sua redução  
a um único nível criou o novo mundo do  
inconsciente no século dezessete. Eliminaram-se  
do palco os arquétipos ou as atitudes da mente  
individual, ficando ele preparado para acolher os  
arquétipos do subconsciente coletivo



E assim que o século dezessete, havendo ascendido, em sua vida consciente, a uma ciência meramente visual, vê-se reduzido a buscar refúgio no mundo do sonho: O espírito mecânico dos tipos móveis em linhas precisas (do texto impresso) não podia, por certo, encontrar espelho mais fiel para nele se refletir que Descartes. Já citamos antes o trecho em que, expressando sua nova idéia da filosofia como produto de consumo, exorta o leitor a percorrer primeiro seu livro "todo inteiro, à maneira de um romance, sem forçar demasiado a atenção, nem se deter nas dificuldades que possa encontrar". A idéia de progredir firmemente ao longo de planos únicos de atenção à narrativa é totalmente estranha à natureza da linguagem e da consciência. Está, porém, em perfeita e coerente correspondência com a natureza da palavra impressa. Aquele desnudamento linear da linguagem está também estreitamente associado à repetição mecânica e de recorrência, que o acompanha e que vem a pesar cada vez mais fortemente sobre a mentalidade da Renascença:

Assim como as ondas correm para a praia penhascosa, Nossos minutos precipitaram-se para seu fim; Cada um tomando o lugar daquele que o precede, Numa laboriosa procissão, todos se comprimindo para chegar à frente (<sup>101</sup>).

A princípio, não faltou, entretanto, a essa linearidade e repetição mecânica, seu aspecto cômico que foi explorado não só por Shakespeare, como também por Sidney em *Astrophel and Stella*:

*Tu que ao método do dicionário recorres  
para fazeres versos, que fluem em fileiras vivas e ruidosas.*

Mas os exemplos da nova força da linearidade visual são inúmeros, sendo um dos mais curiosos a versão do Rei James (1611) da Oração ao Senhor (Padre-Nosso), na qual "dívida" se torna "ofensa ou transgressão". A redução da idéia múltipla (multiplana) de "dívida" e dever fica assim confinada ao significado legal escrito, e a idéia de transgredir,

---

<sup>101</sup> Shakespeare, *Sonnet IX*.

"sair da linha", toma o lugar de um complexo de implicações tecnológicas e morais.

Paradoxalmente, portanto, o começo da era da palavra impressa inaugura, ao mesmo tempo, a era do inconsciente. Como a palavra impressa permitia que apenas estreito segmento dos sentidos dominasse os outros sentidos, os excluídos tinham que descobrir outra morada para si. Vimos como os espanhóis estavam conscientes desse sentido dos efeitos da palavra impressa. Dom Quixote é, tanto quanto *Lear*, demonstração das dicotomias entre a mente e o coração e os sentidos produzidas pelo texto impresso. As nações mais práticas preferiram sofrer essas consequências em vez de meditar sobre elas nos modelos vivos da arte.

Lancelot Law Whyte em *The Unconscious before Freud* (O inconsciente antes de Freud) sugere de certo modo a idéia de que a "descoberta" do inconsciente resultou da restrição da vida consciente dentro dos limites extremos da tecnologia tipográfica. "Mergulha profundamente, ou evita tocar na fonte cartesiana" é o pertinente e relevante dito de espírito de Joyce em *Finnegans Wake* (pág. 301). Mas pelos séculos afora, o Ocidente haveria de preferir ser motivado por esse simples mecanismo e viver como num sonho, do qual artistas se esforçariam por despertar-nos. Diz Whyte (págs. 59-60):

Houve, provavelmente, indivíduos, em todas as culturas, que sabiam haver fatores, dos quais não temos direta consciência, influenciando sobre o pensamento e a conduta. Conforme lembrei, o reconhecimento desse fato deve ter sido largamente difundido, por exemplo, entre os chineses. Na China prevaleceu em alguns períodos conceito da mente humana mais equilibrado e unificado que o da Europa cartesiana.

No que diz respeito a este livro, não adianta falar sobre o inconsciente como o domínio do desconhecido, ou como área mais profunda que a consciência comum. Mesmo uma consciência limitada é muito mais interessante que o inconsciente profundo. O interesse aqui é demonstrar como, ao acentuarmos o componente visual dos sentidos, quebramos a proposição ou equilíbrio entre eles e, deste modo, criamos, nós mesmos, essa gigantesca área de falso patético e de monotonia que Pope celebrou em *The Dunciad* de Swift em *The Tale of a Tub*. O inconsciente é criação direta da tecnologia tipográfica, um monte de entulhos sempre a crescer com as rejeições de nossa área de atenção consciente.

Nenhum pensador jamais imaginou que "corpo" e "mente" — na medida em que são válidos esses termos — existissem sem manifestas interações. Devemos deixar aos mestres cartesianos, como o fez Descartes, o cuidado de explicar o que significava postular, como um dos primeiros produtos do pensamento claro, dois reinos independentes, os quais, entretanto, estão, de qualquer modo, em tão íntima interdependência. A lição é que quanto mais brilhante for a luz projetada sobre os dois reinos vizinhos, tanto mais profunda é a obscuridade em que suas interações são lançadas<sup>(102)</sup>.

---

<sup>102</sup> Whyte, *The Unconscious before Freud*, pág. 60.



## A filosofia foi tão ingênua quanto a ciência em sua inconsciente aceitação dos pressupostos da dinâmica da tipografia



A presença maciça e abundante de matéria impressa e seus derivados na organização nova de espaço e tempo deu prestígio e autoridade aos absurdos aqui citados por Whyte. Assim, por exemplo, hoje as crianças nas escolas, quando são convidadas a considerar o baixo nível mental do que lhes é oferecido pelos meios de comunicação, ficam chocadas. Elas nutrem silenciosamente a idéia de que tudo o que o mundo adulto se empenha em realizar tem valor. Supõem que os adultos *en masse* jamais se entregariam a atividades depravadas. Somente depois de lhes ensinarmos as linguagens dos meios de comunicação, do manuscrito até a palavra impressa, e depois até a televisão, é que esses fatos óbvios sobre que falamos lhes vêm ao espírito. O valor de um Descartes é reconhecido pelo seu "meio" e pelas pessoas empenhadas em viver o sistema mecânico sobre o qual fala. Hoje em dia, no novo meio eletrônico, Descartes dispõe de pouco tempo para ser ouvido, ou lido, e as pessoas agora dão ao inconsciente a mesma atenção e aceitação fragmentárias que anteriormente haviam dado aos brilhantes momentos segmentários do conhecimento cartesiano. Não será possível emancipar-nos da operação subliminar de nossas próprias tecnologias? Não será elemento essencial da educação a defesa civil contra os danos dos meios de comunicação? Como esse esforço nunca chegou a ser feito em nenhuma cultura, a resposta parece ter de ficar em dúvida. Talvez haja algum motivo de prudência até agora ainda não suspeitado para esse sono mental, essa auto-hipnose do homem, que a confrontação dos efeitos da tecnologia dos meios de comunicação venha a revelar. Seja lá como for, parece claro que as pseudodicotomias e a quantificação visual impostas pela palavra impressa à nossa psicologia começaram a assumir, desde o século dezessete, o caráter de um condicionamento, semelhante ao que sofrem os consumidores, para aceitação dos "pacotes" ou "sistemas" de filosofias distribuídos pelo mercado. São de espécie que se pode descrever e explicar em poucos minutos, mas, graças ao mesmerismo (magnetismo) da palavra impressa, haveriam de ocupar a atenção de gerações. As filosofias, a partir de Descartes, diferem entre si do mesmo modo que a máquina a vapor difere de um motor movido a gás ou a óleo diesel. E Bergson, que procurou terminar com tudo isso, é tão mecânico quanto seu inimigo Descartes, embora preferisse uma espécie de combustível cósmico para seu sistema. Uma vez admitido o processo de desnudamento e de segmentação para a linguagem e a experiência, tal como Shakespeare mostra em *Lear*, não há possibilidade mais de refreá-lo. O rolo compressor foi lançado e projeta-se sobre os caminhos e as retas dos cartesianos, lockianos e kantistas, provocando todo o inevitável pânico e *Angst* que se podia

imaginar. Whyte resume (págs. 60-61) assim a questão:

Durante os últimos anos do século dezessete, três atitudes principais dominavam o pensamento filosófico europeu, que correspondiam a três interpretações da natureza da existência. O materialismo considerava os corpos físicos e seus movimentos como a primeira realidade; o idealismo considerava ser o espírito ou a mente essa realidade; ao passo que o dualismo cartesiano postulava dois reinos independentes: o *res cogitans* mental e o *res extensa* material. Para as duas primeiras escolas, não havia dificuldade em reconhecer a mentalidade inconsciente se bem que sob outros nomes. Para os materialistas toda mentalidade era fisiológica, e a existência de processos fisiológicos inconscientes, idênticos ao pensamento e sobre ele exercendo influência, era consequência imediata do fato de que nossa percepção direta dos processos em nossos corpos é limitada. E para os idealistas também não havia problema; a mente inconsciente do indivíduo não era de forma alguma surpreendente; era tão-só parte do espírito universal ao qual a percepção do indivíduo não tinha acesso direto. Mas para a terceira escola, a dos cartesianos, a admissão da existência de processos mentais inconscientes apresentava um agudo desafio filosófico, porquanto exigia o abandono da concepção original do dualismo, segundo o qual havia dois reinos independentes: o da matéria em movimento e o do espírito necessariamente consciente. Para os que eram fiéis a Descartes, tudo que não era consciente no homem era material e fisiológico e, portanto, não-mental.

A última frase poderia levar alguns leitores a julgar que este livro é mais material e fisiológico que mental em suas suposições. Não é este o caso, nem tampouco o nosso tema. Nosso ponto está antes nesta indagação: como nos tornamos conscientes dos efeitos do alfabeto ou da palavra impressa ou do telégrafo na formação de nossa conduta? Pois é absurdo e nos repugna sermos formados por tais meios. O conhecimento não amplia as áreas do determinismo, ao contrário, restringe-as. E a influência de pressupostos não examinados, resultantes de tecnologias, leva-nos inteiramente sem necessidade a um máximo de determinismo na vida humana. Libertar-nos dessa armadilha é o objetivo de toda educação. Mas o inconsciente não é a válvula de escape de um mundo de categorias esvaziadas, como não o é o monismo de Leibniz ou de qualquer outro modo de resolver-se o dualismo cartesiano. Temos ainda de considerar a plena proporção ou interação de todos os sentidos em harmonia, o que irá permitir a translucidez, a luz por dentro e não sobre. É essa harmonia que é destruída pela predominância de um só sentido causada pela tecnologia, e pela insistência na luz direta, na luz que incide *sobre*. O pesadelo da luz *sobre* é o mundo de Pascal: "A razão age lentamente, e com tantos pontos de vista sobre tantos princípios que devem sempre estar presentes, que a todo momento pode ela (a razão) adormecer ou perder-se, por *falta* de ter presentes todos os seus princípios" (<sup>103</sup>).

---

<sup>103</sup> Poulet, *Studies in Human Time*, pág. 78.





## Heidegger desliza (surfe) sobre a onda eletrônica tão triunfantemente quanto Descartes sobre a onda da mecânica



Esse tipo de balé mental coreografado por Gutenberg por meio do isolamento do sentido visual é quase tão filosófico quanto a suposição de Kant, de ser *a priori* o espaço euclidiano. É que o alfabeto e outras invenções da mesma natureza há muito servem ao homem como fontes subliminares de postulados filosóficos e religiosos. Parece estar Martin Heidegger, por certo, em terreno mais sólido, ao tomar a totalidade da própria linguagem como o *datum* filosófico. Com efeito, na língua, pelo menos nos períodos do analfabetismo, é que se encontra o devido equilíbrio e harmonia entre *todos* os sentidos. Isto, porém, não é recomendar a analfabetização, do mesmo modo que não constituem julgamento contra a alfabetização os usos que se fizeram da palavra impressa. Na realidade, Heidegger parece ignorar completamente o papel da tecnologia eletrônica em promover o seu próprio modo de ver a linguagem e a filosofia como fenômeno global "não-letrado". Entusiasmo pelo excelente saber linguístico de Heidegger poderia, entretanto, facilmente ser provocado por simples e ingênua imersão no organicismo metafísico de nosso ambiente eletrônico. Se o mecanicismo de Descartes se afigura insignificante hoje, talvez seja pelos mesmos motivos subliminares que pareceu resplandescente em seu próprio tempo. Nesse sentido, todas as modas revelam certa espécie de sonambulismo e constituem meio de nos orientarmos criticamente quanto aos efeitos psíquicos da tecnologia. Talvez esteja aí um dos meios de esclarecer aqueles que acabam, afinal, por perguntar: "Mas será que não existe nada de bom com respeito ao texto impresso?" O tema deste livro não é de que não haja nada de bom ou ruim com respeito à palavra impressa, mas, sim, o de que a inconsciência do efeito de *qualquer* força constitui um desastre, especialmente quando se trata de força que nós mesmos criamos. É muito fácil comprovar os efeitos universais da palavra impressa no pensamento ocidental depois do século dezesseis, bastando para isso o simples exame dos desenvolvimentos por certo extraordinários em qualquer arte ou qualquer ciência. A linearidade fragmentada e homogênea, que aparece como descoberta nos séculos dezesseis e dezessete, torna-se a novidade popular ou a moda utilitária dos séculos dezoito e dezenove. Quer dizer, o mecanicismo persiste como "novidade" na idade eletrônica que começou com homens como Faraday. Alguns talvez sintam que a vida seja demasiado valiosa e deliciosa para ser desperdiçada nesse automatismo arbitrário e involuntário.

Pascal usa o expediente fotográfico de Montaigne em tirar instantâneos de momentos a fim de penetrar na miséria dos dilemas: "Quando amamos ardentemente, é

sempre novidade contemplar a pessoa amada". Essa espontaneidade é produto da simultaneidade e da profusão instantânea. E o espírito tem que considerar os elementos um por um. Nisso, pois, está o componente gratuito e subliminar da tipografia em Pascal. Toda experiência é segmentaria e deve ser processada em sequências: Uma experiência rica, portanto, confunde a lamentável meada e escapa ao crivo de nossa atenção. "Não mostra a grandeza de que se acha possuído, alguém que se coloque numa extremidade, mas quem alcance ambas as extremidades ao mesmo tempo e sinta todo o espaço de permeio" (<sup>104</sup>).

Naturalmente, ao mostrar como esse pequeno instrumento de tortura gutenberguiano é uma angústia para o espírito, Pascal conseguiu chamar para si a atenção e a aceitação do público: "Aqueles grandes esforços do espírito, que a alma chega vez ou outra a realizar, são de tal monta que ela não os pode suportar. Alcança-os somente por um salto, não como se estivesse num trono, continuamente, porém, apenas por um instante" (<sup>105</sup>).

Pascal salienta como a velha forma de consciência era majestosa, contínua, "como num trono". O velho rei tinha um papel a desempenhar, não um emprego. Era um centro-sem-margem, todo inclusivo. A nova consciência como o novo príncipe é gerente atormentado, exercendo uma tarefa, aplicando o conhecimento a problemas e tendo apenas contactos momentâneos com seus súditos marginais, os quais, de qualquer modo, são segmentos rivais e ambiciosos.

Diz Poulet, sem dúvida com ironia (pág. 85): "Por um instante! E o retorno súbito à esmagadora miséria da condição humana e à tragédia da experiência do tempo do mesmo instante em que o homem apanha sua presa, a experiência o ludibria, e ele sabe que foi ludibriado. Sua presa é uma sombra. No momento em que apanha o instante, esse passa, porque é um instante".

Tem-se a impressão desagradável de que esses filósofos se propuseram expressamente a dramatizar o mecanismo de Gutenberg em nossas sensibilidades, representando-o como todos os cavalos e todos os soldados do rei em torno do velho Humpty Dumpty. Como se pode descobrir o princípio da identidade humana no meio de sequências lineares de momentos? O próprio eu é obrigado — tal a descontinuidade desses momentos tipográficos — cada vez "a esquecer-se de si mesmo a fim de reinventar-se, reinventar-se a fim de reconquistar o interesse por si próprio, em suma, a efetuar ridícula simulação de criação continuada, graças à qual julga poder escapar a autenticação de seu nada, e com esse nada reconstituir a realidade" (<sup>106</sup>).

A repetição homogênea *à la* Gutenberg deixa ainda, todavia, algo a ser desejado para sentir-se o indivíduo ele próprio. Como argumentar com alguém que se lança ele - próprio sobre uma serra circular, porque os dentes são invisíveis? Tal foi a sorte do chamado "eu unificado" na era da segmentação do texto impresso. Mas é difícil acreditar

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pág. 80.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pág. 85.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág. 87.

na existência real de alguém que, em qualquer época, tenha tomado a sério os postulados de Gutenberg para aplicá-los à ordenação da vida.

James Joyce certamente pensou ter encontrado em Vico um filósofo com alguma melhor consciência cultural do que os movidos pela "mola cartesiana". E Vico, como Heidegger, é um filósofo entre filósofos. Sua teoria do tempo como "ri-corsi" foi interpretada por espíritos lineares como implicando "recorrência". Estudo recente sobre Vico afasta essa interpretação (<sup>107</sup>).

Vico concebe a estrutura-tempo da história como "não-linear, porém contrapontística. Tem que ser delineada ao longo de várias linhas de desenvolvimento (...)" Para Vico toda história é contemporânea ou simultânea, realidade decorrente, acrescentaria Joyce, da própria língua, esse entreposto simultâneo de toda experiência. E, em Vico, o conceito de recorrência pode "ser admitido ao nível do curso das nações através do tempo": "O estabelecimento da providência institui a história universal, a presença total do espírito humano perante ele próprio em idéia. Nesse princípio, o supremo "ricorso" é alcançado pelo espírito humano em idéia, e ele se possui a si mesmo, no passado, no presente e no futuro, num ato que está em completa consonância com sua historicidade"(<sup>108</sup>).

---

<sup>107</sup> A. Robert Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico*.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 142.



## A tipografia quebrou as vozes do silêncio



Do mundo plástico e audiotáctil da Itália Meridional é que veio a resposta à angústia dos segmentadores do meio ambiente gutenberguiano. Assim pensaram Michelet e Joyce.

Voltemos um instante à questão do espaço, tal como foi afetada pela influência de Gutenberg. Todo mundo conhece a expressão "as vozes do silêncio". É a imagem tradicional para o mundo da escultura. E, se, em qualquer universidade, se consagrasse o programa de todo um ano para se compreender essa expressão, o mundo disporia, talvez, dentro de algum tempo, de todos os espíritos competentes que seriam necessários. À medida que, a prensa tipográfica de Gutenberg foi enchendo o mundo, apagava-se a voz humana. Os homens começaram a ler em silêncio e passivamente como consumidores. A arquitetura e a escultura secaram também. Na literatura somente os homens provindos de atrasadas áreas orais tinham ainda qualquer ressonância para injetar na linguagem — os Yeats, os Joyces, os Faulkners e os Dylan Thomas. Todos esses temas podemos vê-los reunidos no seguinte trecho, em que Le Corbusier torna claro por que pedra e água são inseparáveis:

Em torno e dentro do edifício há lugares definidos, pontos matemáticos que integram o todo e constituem tribunas, de onde o som das palavras reverbera para todas as partes. São eles os locais predestinados para a escultura. E essa escultura não seria um mélope nem um tímpano nem um pórtico. Seria muito mais sutil e precisa. O local seria um que semelharía o foco de uma parábola ou elipse, como o ponto exato de interseção dos diferentes planos que formam a arquitetura. Dali sairía a palavra, a voz. Tais lugares seriam pontos focais para a escultura porquanto são pontos focais para a acústica. Toma teu lugar ali, escultor, se tua voz é digna de ser ouvida (<sup>109</sup>).

Tornou-se mera banalidade dizer que o homem não se tornou o centro *via* Gutenberg senão para ser imediatamente reduzido por Copérnico a estado de poeira periférica. Pendente durante séculos da extremidade de uma corrente do ser, o homem teve sua linearidade interrompida por Darwin, que, em sua nova linearidade, ressaltou o "segmento faltante" na sequência. Seja como for, Darwin quebrou a consciência antropocêntrica, do mesmo modo que Copérnico o fizera com o espaço. Contudo, até Freud, o homem agarrava-se, de algum modo, a um resto de intuição da consciência ainda tocada de espontaneidade. Freud, porém, pôs fim a isto com a sua imagem da mente como o frêmito de uma onda no oceano do inconsciente. Não tivesse o Ocidente sofrido tão longamente o processo da palavra impressa, e tais metáforas não teriam despertado qualquer interesse. Voltemo-nos para o livro de um matemático, Sir Edmund

---

<sup>109</sup> Carola Giebion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, pág. 205.

Whittaker, para ver um pouco como isso veio a acontecer. Uma passagem da *Crítica da razão prática* (pág. 14), de Kant, nos ajudará a penetrar nesse território: "Como a matemática prova irrefutavelmente a infinita divisibilidade do espaço que o empirismo não pode admitir, existe obviamente uma contradição entre a maior evidência suscetível de demonstração e as alegadas inferências dos princípios empíricos. (...) Podia-se perguntar, à semelhança do cego de Cheseldren. 'Qual sentido me engana, a vista ou o tato?' O empirismo baseia-se no tato, ao passo que o racionalismo numa necessidade que se pode ver". Não só Kant ignorava que o número é audiotáctil e se pode repetir infinitamente, como também que o visual, com abstração do audiotáctil, cria um mundo de antinomias e dicotomias de natureza insolúvel, e igualmente irrelevantes.

Sir Edmund Whittaker, em *Space and Spirit* (pág. 121), explica em termos da matemática e física recentes o fim da idéia da Renascença de um espaço contínuo e uniforme, que nos veio com a noção de quantificação visual:

Neste ponto escapamos da ordem do cosmo newtoniano. (...) No argumento, como é geralmente apresentado, a linguagem usada pressupõe o caso em que tem cada efeito apenas uma causa e cada causa apenas um efeito, de sorte que todas as idéias de causação são simples sequências lineares. Se levamos agora em consideração o fato de que se pode produzir um efeito por meio da ação conjunta de várias causas distintas, e também que uma causa pode dar origem a mais de um efeito, as cadeias de causação podem ser ramificadas e ter também junções entre uma e outra; mas desde que é mantida a regra de que a causa sempre precede o efeito no tempo, é evidente que a prova não fica em essência afetada. Além disso, o argumento não exige que todas as cadeias de causação, quando as remontamos até sua origem, cessem no mesmo ponto final: em outras palavras, não leva necessariamente à conclusão de que o universo adquiriu todos os seus bens de uma só vez por ocasião da criação e nada recebeu depois disso. Portanto, isso não justifica a opinião tão comum entre os newtonianos deístas do século dezoito, de que o sistema do mundo é absolutamente fechado e desenvolveu-se de conformidade com leis puramente mecânicas, de modo que todos os eventos da história devem ter estado implícitos nas leis mecânicas do instante primordial. Ao contrário, a recente orientação do pensamento físico (como se evidencia do que se disse sobre o princípio da causalidade) inclina-se para a idéia de que, no domínio físico, há uma contínua sucessão de intrusões ou novas criações. O universo está longe de ser a simples consequência matemática da disposição de partículas por ocasião da criação, sendo, na realidade, lugar muito mais interessante e cheio de acontecimentos do que pode qualquer determinista imaginar.

Esta passagem explica o título deste livro e o método por ele seguido, mas não é de forma alguma necessária para as configurações de que vimos tratando. A propensão para buscar a causalidade monolinear talvez explique por que a cultura da palavra impressa há muito tem sido cega à maior parte das outras espécies de causalidade. E foi pelo consenso da ciência moderna e da filosofia que agora nos deslocamos da "causa" para a "configuração" em todos os campos de estudo e análise. Por isto é que para um físico como Whittaker, parece ter sido tão infeliz Santo Anselmo, quando em princípios da Idade Média procurou estabelecer a existência de Deus pela razão pura, quanto Newton buscando seguir a direção oposta (págs. 126-127): "Newton, embora profundamente interessado em teologia, parece haver sustentado que o físico pode

devotar toda sua atenção à investigação das leis que o capacitam a predizer fenômenos e deixar completamente de lado os problemas mais profundos: pode fazer seu propósito, o de descrever mais do que explicar".

Esta foi a técnica cartesiana de separação, que iria assegurar que todos os aspectos abandonados da experiência fossem levados de roldão para o inconsciente. Essa estratégia que se originou do especialismo linear e da separação de funções, criou o mundo de estupidez, falso *pathos* e falsa profundidade que Swift, Pope e Sterne ridicularizaram. Newton podia perfeitamente ser eleito para herói em *The Dunciad* e certamente tem um lugar nas *Viagens de Gulliver*.

Vimos como o alfabeto envolveu os gregos num "Espaço euclidiano" de ficção. O efeito do alfabeto fonético ao trasladar o mundo audiotáctil para o mundo visual foi criar o sofisma do "conteúdo", tanto na física como na literatura. Eis como Whittaker (pág. 79) escreve: "Aristóteles considera o lugar de um *corpo* como sendo definido pela superfície interior de um corpo que o contém: corpos não contidos em outros corpos não estão em nenhum lugar e, portanto, o primeiro ou o mais extremo céu exterior não está em parte alguma: o espaço e o tempo não existem além dele. Aristóteles concluiu que a extensão do universo é finita".



## A galáxia de Gutenberg dissolveu-se teoricamente em 1905 com a descoberta da curvatura do espaço, mas na prática foi invadida pelo telégrafo duas gerações antes disso



Whittaker observa (pág. 98) que o espaço de Newton e Gassendi era "no que dizia respeito à geometria, o espaço de Euclides: era infinito, homogêneo e completamente sem características, um ponto sendo justamente como qualquer outro (...)" Muito antes, porém, neste livro, nossa preocupação fora explicar por que essa ficção de homogeneidade e de continuidade uniforme havia derivado da escrita fonética, especialmente em forma impressa. Diz Whittaker que, do ponto de vista da física, o espaço newtoniano era "mero vazio em que se podiam colocar coisas". Mas mesmo para Newton, o campo gravitacional parecia incompatível com esse espaço neutro. De fato, os sucessores de Newton sentiram essa dificuldade; e, tendo começado com um espaço que era, em si mesmo, simplesmente um-não-ser não tendo propriedade exceto a capacidade de ser ocupado, eles começaram a enchê-lo completamente várias vezes com éteres destinados a proporcionar forças; elétricas, magnéticas e gravitacionais e a responder pela propagação da luz" (págs. 98-99).

Talvez o testemunho mais impressionante, que se registra, do caráter meramente visual e uniforme do espaço tenha sido o que deu Pascal em sua célebre frase: "Le silence éternel des espaces infinis m'effraie". Se meditarmos um pouco sobre a razão pela qual o espaço silencioso seria tão aterroriza dor, compreenderemos em profundidade a revolução cultural que se processava na sensibilidade humana, em virtude da tensão visual do texto impresso.

Mas o absurdo de se falar do espaço como recipiente neutro jamais conturbaria cultura que tivesse separado a sua consciência visual dos demais sentidos. Todavia, diz Whittaker (pág. 100): "na concepção de Einstein, o espaço não mais é o palco no qual se representa o drama da física; ele próprio é um dos atores, pois a gravitação, propriedade física, é inteiramente controlada pela curvatura, que é propriedade geométrica do espaço".

Com esse reconhecimento da curvatura do espaço, em 1905, dissolveu-se oficialmente a galáxia de Gutenberg. Com o fim de especialismos lineares e fixos pontos de vista, o conhecimento compartimentado tornou-se tão inaceitável quanto sempre fora antes irrelevante. Mas, o efeito de tal modo fragmentado e isolado de pensar foi o de tornar a ciência questão de departamentos, não tendo nenhuma influência sobre a vista e o pensamento, exceto indiretamente através de suas aplicações. Nos últimos

anos, essa atitude isolacionista perdeu seu vigor. E o esforço deste livro foi o de explicar como a ilusão da separação e o isolamento do conhecimento se tornaram possível, graças ao isolamento do sentido visual por meio do alfabeto e da tipografia. Talvez não seja nunca demasiado repetir: "Essa ilusão pode ter sido coisa boa ou má. Mas, somente desastre pode resultar de não nos darmos conta, de não termos consciência das causalidades e efeitos inerentes a nossas próprias tecnologias".

Em fins do século dezessete houve considerável alarma e expressa reação contra a crescente quantidade de livros que se imprimiam. As primeiras esperanças de que haveria reforma nas maneiras humanas terminaram em desapontamento, e, em 1680, escrevia Leibniz:

Receio que permaneceremos durante muito tempo nessa atual confusão e indignação devido a nossa própria culpa. Receio até mesmo que, depois de esgotarem inutilmente a curiosidade sem obterem de nossas investigações qualquer considerável proveito para nossa felicidade, os homens venham a desgostar-se das ciências e, mergulhados em desespero fatal, caiam novamente no barbarismo. Para tal resultado, essa horrível massa de livros que continua a crescer poderá, e muito, contribuir. Porque, no fim, a desordem tornar-se-á quase insuportável; e a própria multidão de autores os exporá todos ao perigo de caírem no esquecimento; a esperança de glória que anima muitos a mergulhar nos estudos cessará subitamente; será mais desgraça ser autor do que antigamente ser nobre. No melhor dos casos, poderemos divertir-nos com esses livrinhos da hora que desaparecerão dentro de poucos anos e que servirão para distrair o leitor, por uns momentos, da monotonia, mas que terão sido escritos sem visar promover nossos conhecimentos ou merecer a apreciação da posteridade. Dir-se-á que são tantas as pessoas que escrevem que é impossível que todas as suas obras sejam preservadas. Admito isso, e não desaprovo inteiramente esses pequenos livros que estão na moda e que são como as flores da primavera ou como os frutos do outono que dificilmente sobrevivem a um ano. Se são bem escritos, têm o efeito de uma conversação útil, não somente agradando e impedindo o ocioso de cometer qualquer ato condenável, mas também ajudando a aprimorar o espírito e a linguagem. Muitas vezes o objetivo deles é incutir algo bom nos homens de nosso tempo, que também é o fim que busco ao publicar este pequeno trabalho (...)<sup>(110)</sup>.

Leibniz, neste trecho, encara o livro como o sucessor natural, bem como o carrasco, da filosofia escolástica, a qual no entanto poderia ainda retornar. O livro como incentivo para a fama e como máquina da imortalidade afigura-se-lhe correndo o mais grave perigo, em razão da "inumerável multidão de autores". Para os livros em geral, vê a função de servirem como meios de fomentar a conversação, "impedindo o ocioso de cometer qualquer ato condenável" e "ajudando a aprimorar o espírito e a linguagem". É claro que o livro estava ainda longe de ter-se feito a principal característica da política e da sociedade. Era ainda fato superficial que havia apenas começado a obscurecer os tradicionais lineamentos da sociedade ocidental. Com relação à persistente ameaça do renascimento da escolástica, registra-se a sempre presente impugnação literária ou visual que se lhe faz de não passar o escolasticismo oral de palavras, palavras e palavras.

---

<sup>110</sup> *Selections*, coord. Philip P. Wiener, pág8. 29-30.



Leibniz, ao escrever sobre a "Arte da Descoberta", diz:

Entre os escolásticos havia um certo Jean Suisset, alcunhado o Calculador, cujas obras não consegui ainda encontrar, vi apenas as de uns discípulos seus. Esse Suisset começou a empregar a matemática em argumentos escolásticos, mas poucos foram os que o imitaram porque teriam que abandonar o método da disputação pelo da contabilidade e do raciocínio, e porque uma simples penada iria poupar muito clamor (<sup>111</sup>).

---

<sup>111</sup> *Ibid*, pág. S2.



Pope, em *Dunciad*, acusa o livro impresso de agente de renascimento primitivista e romântico. A pura quantidade visual evoca a ressonância mágica da horda tribal. O eco da bilheteria de teatro lembra o da câmara de encantação dos bardos



Em 1683-1684, apareceu em Londres um livro de Joseph Moxon, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (Exercícios Mecânicos sobre toda a Arte Tipográfica). Os editores assinalam (pág. VII) que o livro de Moxon "punha no papel conhecimento que era inteiramente tradicional", que precedia, como livro, "por mais de quarenta anos qualquer manual de impressão em qualquer língua". Como Gibbon, em seu estudo retrospectivo da civilização romana, Moxon parece ter tido o sentimento de que a impressão havia atingido seu ponto terminal. Idêntico sentimento inspira *O conto de tonel* (*The Tale of a Tub*) e *A Batalha dos Livros* (*The Battle of the Books*), de Swift. Mas é a *Dunciad* que devemos recorrer para a visão do drama épico da palavra impressa e de seus benefícios para a humanidade. Com efeito, é nessa obra de Pope que podemos encontrar uma análise direta da imersão do espírito humano no todo do inconsciente engendrado pelo livro. Ficara obscuro para a posteridade, porque, de acordo com a profecia ao fim do Livro iv, se deveria culpar exatamente a literatura de anestésiar a humanidade e de fazer recair pela hipnose o mundo civilizado no primitivismo, na "África Interior" e, sobretudo, no inconsciente. A chave clara e simples para explicar esse fenômeno está no que vimos expondo em todo este livro: — a crescente separação da faculdade visual da interação com os outros sentidos leva à rejeição, por parte da consciência, da maior parte de nossas experiências e à conseqüente hipertrofia do inconsciente. Esse domínio do inconsciente em contínua expansão é o que Pope chama o mundo "do Caos e da Velha Noite". É o mundo tribal e não-alfabetizado que Mircea Eliade celebrou em *The Sacred and the Profane*.

Martinus Scriblerus, em suas notas sobre *The Dunciad*, pondera sobre quanto mais difícil é escrever uma epopéia sobre os inúmeros escrevinhadores e mercenários da imprensa do que sobre um Carlos Magno, um Bruto ou um Godfrey. Observa em seguida a necessidade para o satirista "de dissuadir os obtusos e punir os maus" e lança um golpe de vista sobre a situação geral que trouxe a crise:

Exporemos em seguida as circunstâncias e as razões que levaram nosso poeta a escrever esta obra. Ele vivia naquele tempo em que (depois que a providência permitira a Invenção da Tipografia para castigo dos pecados dos eruditos) o Papel se tornara tão barato e os impressores em tão grande número que um dilúvio de autores inundou o país: Deste modo, não só a paz dos súditos honestos que não escreviam passou a ser molestada todos

os dias, como se lhes passou a exigir impiedosamente os aplausos e, sim, até seu dinheiro, e isto para quem nem podia ganhar este último, nem merecer o primeiro. Ao mesmo tempo, a Liberdade da Imprensa era tão ilimitada que se tornava perigoso recusar-lhes seja dinheiro ou aplauso, pois imediatamente publicariam calúnias, impunes porque os autores eram anônimos; enquanto os impressores, por sua vez, escondiam-se sob as asas de um Ato do Parlamento que, seguramente, visara a melhores propósitos<sup>112</sup>).

Passa Scriblerus em seguida (pág. 50) das causas econômicas gerais para a motivação moral e pessoal dos autores, inspirados por "Obtusidade e Pobreza; esta, nascida com eles, a outra contraída por negligência de seus próprios talentos. (...)" Numa palavra, seu ataque é ao conhecimento aplicado, tal como se manifesta na "Indústria" e na "Laboriosidade". Pois, os autores, inspirados pela alta opinião de si mesmos e pela ânsia de se realizarem são levados a "lançar essa triste e lamentável mercadoria".

Por meio da ação conjunta de muitas dessas vítimas do conhecimento aplicado — isto é, autores com obstinada e alta opinião de si mesmos, dotados de Indústria e Laboriosidade — processa-se então a restauração do reino do "Caos e da Antiga Noite e a remoção do trono imperial da Obtusidade, filha deles, da Cidade para o mundo Polido (ou civilizado)". À medida que se expande o mercado de livros, cessa a divisão entre o intelecto e o comércio. O comércio dos livros assume as funções da inteligência, do espírito e do governo.

É esse o sentido dos versos iniciais das primeiras edições do poema:

Canto o homem e os livros, os quais primeiro trouxeram  
Aos ouvidos dos reis as Musas de "Smithfield".

Parecia inteiramente anormal ao "mundo polido" do tempo que a tomada de decisões e o governo do rei fossem acessíveis a autores populares. Não mais consideramos estranho, nem revoltante sermos governados por pessoas para quem "o livro do mês" talvez pareça alimento inteiramente respeitável. Smithfield, onde funcionava a Feira de Bartholomew, era ainda o lugar para a vendagem de livros. Pope, porém, nas edições posteriores, modificou os versos iniciais:

A poderosa Mãe, e seu Filho que traz  
Aos ouvidos dos reis as Musas de "Smithfield".

Ele havia encontrado o público, o inconsciente coletivo, e apelidara-o de "a poderosa Mãe", de conformidade com o cultismo de seu tempo. É o "Vai sempre à frente, bondosa ave" (foule, fowl e crowd) de Joyce, que vimos anteriormente.

À medida que o mercado de livros se ampliou e a colheita e reportagem das notícias progrediram, a natureza da autoria e do público passou por grandes mudanças, que hoje em dia aceitamos como normais. O livro havia retido dos tempos do manuscrito algo de seu caráter particular e coloquial, conforme Leibniz salientou em suas apreciações. Mas o livro estava começando a fundir-se no jornal, segundo nos faz lembrar o trabalho de Addison e Steele. A tecnologia da tipografia melhorada levou

---

<sup>112</sup> *The Dunciad* (B), coord. James Sutherland, pág. 49.

adiante esse processo até o advento da prensa a vapor, no fim do século dezoito.

Contudo, Dudek em *Literature and the Press* (pág. 46) observa que, mesmo depois que a máquina a vapor passou a ser aplicada à prensa tipográfica,

os jornais ingleses no primeiro quartel do século, no entanto, não se destinavam de forma alguma a empolgar a população inteira. Pelos padrões modernos seriam considerados muito insípidos para que pudessem interessar mais que uma pequena minoria de leitores graves. (...) Em princípios do século dezanove, os jornais eram, em grande parte, feitos para os cavalheiros ou os bem nascidos. O estilo era altaneiro e formal, estendendo-se entre a graciosidade de Addison e a elevação de Johnson. O conteúdo consistia de pequenos anúncios, de negócios locais e de política nacional, especialmente notícias comerciais e longas transcrições de relatos do parlamento. (...) a melhor literatura do tempo contava com a atenção dos jornais. (...) "Naqueles dias", lembrou Charles Lamb, "todo jornal matutino mantinha, como elemento essencial para seu estabelecimento, um autor que era obrigado a fornecer diariamente certo número de parágrafos espirituosos. (...) E como não havia ainda ocorrido o divórcio entre a linguagem do jornalismo e o uso literário da língua, vemos no século dezoito e começo do século dezanove que alguns dos principais homens de letras colaboravam nos jornais ou ganhavam a vida escrevendo para eles.

Exatamente com essas figuras é que Pope povoou *The Dunciad*; pois suas observações e críticas não eram pessoais, nem baseavam-se num ponto de vista pessoal. Ao contrário, preocupava-se mais com a situação de uma mudança total. É significativo que tal mudança não venha a ser caracterizada senão no quarto livro de *The Dunciad*, publicado em 1742. É depois de apresentar o famoso mestre em autores clássicos, Dr. Busby, da escola de Westminster, que ouvimos o tema antigo e particularmente ciceroniano concernente à excelência do homem (IV, 11, 147-150):

O páldo e aprendiz senador ainda hesitante,  
De pé, as calças com ambas as mãos segura.  
Então, assim diz: "Como o homem, dos animais, pelas palavras se distingue,  
As palavras são a sua província, e palavras somente é o que ensinamos".

Anteriormente já assinalamos a significação desse tema para Cícero, que considerava a eloquência como uma sabedoria total, capaz de harmonizar nossas faculdades e unificar todo o conhecimento. Neste ponto, Pope é inteiramente explícito em apontar a destruição dessa unidade como consequente da especialização e desnudamento das palavras. Seguimos por toda a Renascença o tema desse despojamento da consciência. É também esse o tema da *Dunciad*, de Pope. O aprendiz senador continua:

Quando a Razão duvidosa, como a carta de Samos,  
Dois caminhos lhe aponta, o mais estreito é o melhor.  
Posta, para guiar a mocidade, à porta do Saber  
Nunca permitiremos que esta se abra demasiado.  
Quando eles começam a perguntar, a adivinhar e a saber,  
Quando a imaginação abre as fontes vivas dos sentidos,  
Sobrecarregamos a memória, esmagamos a inteligência,

encadeamos o espírito rebelde e prendemos o pensamento  
com duplas correntes, para exercitar o fôlego; e os guardamos  
no cercado das palavras até a morte.  
Quaisquer que sejam seus talentos e pouco importa sua natureza,  
Fechamos hermêticamente os espíritos sob um cadeado estridente.  
Poeta que seja no primeiro dia que molha a pena, que é ele por fim?

Poeta ainda continua.

Que pena! O feitiço não atua senão sobre nós,  
Perdidos, tão jovens perdidos, nessa Casa ou Mansão.

Não se reconheceu a Pope o mérito que lhe cabe de ter sido sério analista do mal-estar intelectual da Europa. Ele continua a tese de Shakespeare em *Lear* e de Donne em *Anatomy of the World*:

Destruuiu-se tudo, desapareceu toda coerência;  
Todo suprimimento justo, e toda Relação.

É a divisão dos sentidos e a separação das palavras de suas funções que Pope censura, exatamente como faz Shakespeare em *Rei Lear*. A arte e a ciência haviam sido separadas pela invasão de todos os domínios pela quantificação e a homogeneização visuais, bem como pelo desenvolvimento da mecanização da linguagem e da literatura:

Sob seu pedestal gema a Ciência acorrentada,  
E o espírito teme o Exílio, as Punições e as Dores.  
Aqui espuma a *Lógica* rebelde, amordaçada e amarrada,  
Ali, a terna Retórica jaz desnuda, fenece lânguida sob o sol (<sup>113</sup>).

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, IV, 11, 21, 4.



## O novo inconsciente coletivo, Pope o viu como a crescente contracorrente da maré montante da auto-expressão individual



Pope deu a seus três primeiros livros um esquema muito simples. O Livro I versa sobre autores, seu egoísmo e sua sede de expressão própria e de conquistada glória eterna. O Livro II volta-se para os livreiros, que fornecem os canais para a maré montante do oceano da confissão pública. O Livro III preocupa-se com o inconsciente coletivo, à crescente ressaca da maré montante da auto-expressão. O tema simples de Pope é o de que as brumas da obtusidade e do novo tribalismo são alimentadas pela máquina de impressão. O espírito, essa viva e alerta interação entre nossos sentidos e faculdades, entra, assim, em um firme processo de anestesia causado pelo inconsciente transbordante. Qualquer pessoa que tentasse descobrir o que Pope quis dizer, considerando o conteúdo dos escritores que ele apresenta, não acharia naquele conteúdo as pistas para isso necessárias. Pope apresenta uma causalidade formal, não uma casualidade eficiente, como explicação da metamorfose de e por dentro que se operou. Toda a questão pode ser sentida, assim, nessa simples parêntese de versos (I, 11. 89-90):

Ao descer agora a noite, cessou o belo espetáculo.  
Porém nos versos de Settle, mais um dia viveu.

A palavra impressa, com sua uniformidade, caráter repetitivo e extensão ilimitada, pode restituir a vida e a fama a qualquer coisa que seja. A espécie de vida vacilante que restituem espíritos estúpidos sobre temas estúpidos penetra formalisticamente toda a existência. Como os leitores são tão vãos quanto os autores, anseiam por ver a confusa conglomeração de suas próprias imagens e, portanto, exigem que os espíritos mais obtusos se esforcem, em grau cada vez maior, à medida que aumenta a platéia coletiva. O jornal de "interesse humano" é a última moda dessa dinâmica coletiva:

Agora, prefeitos e policiais, todos se calam saciados, Saboreando, contudo, em seus sonhos, o prato do dia, Enquanto poetas pensativos fazem vigília e, insones, aos leitores o sono trazem.

Naturalmente, Pope não quer dizer que os leitores ficarão entediados com os produtos de poetas ou jornalistas tresnoitados. Muito ao contrário. Eles sentir-se-ão extasiados ao ver sua própria imagem na imprensa. O sono dos leitores é o do espírito. Em seus espíritos, eles não serão feridos, mas prejudicados.

Pope está repetindo ao novo inglês o que Cervantes dissera ao mundo espanhol e

Rabelais ao mundo francês relativamente à palavra impressa. É um delírio. É uma droga que causa transformações e metamorfose e tem o poder de impor seus pressupostos a cada nível da consciência. Mas para nós, em 1960, a palavra impressa tem muita coisa do estranho caráter recessivo do cinema e do trem de ferro. Reconhecendo nessa altura já tardia esses seus antigos poderes ocultos, podemos aprender a acentuar as suas virtudes positivas, mas, sobretudo, ganhar também melhor compreensão das formas muito mais potentes e recentes do rádio e da televisão, que sucederam a ela, a palavra impressa.

Na análise que faz de livros, autores e mercados, Pope, à semelhança de Harold Innis, em *The Bias of Communication*, admite que toda a atuação da palavra impressa em nossas vidas não só é inconsciente, como, por essa mesma razão, aumenta incomensuravelmente o domínio do inconsciente. Pope colocou uma coruja no começo de *The Dunciad*, e Innis intitula o capítulo inicial de *The Bias of Communication*, "A coruja de Minerva": "A coruja de Minerva parte para seu vôo somente ao escurecer. (...)"

Aubrey Williams faz uma bela crítica (<sup>114</sup>) sobre o segundo *Dunciad* de 1729, na qual cita as próprias palavras de Pope numa carta a Swift:

*Dunciad* vai ser impresso com todas as honrarias. (...) Será acompanhado de *Proeme*, *Prolegomena*, *Tstimonia Scriptorum*, *Index Authorum* e *Notas Variorum*. Quanto a estas últimas, desejo que leias todo o texto e faças algumas notas da maneira que achares melhor, sejam simples pilhérias sobre o estilo e o modo de comentar dos críticos comuns; ou com humor, sobre os autores no poema; ou históricas, sobre pessoas, lugares e tempos; ou esclarecedoras ou colhendo passagens semelhantes dos autores clássicos.

Ao invés de mero livro individual de ataque à obtusidade, Pope proporcionou, com essas *Notas Variorum*, uma espécie de jornal coletivo, e muito "interesse humano" pelo poema. Pôde assim ilustrar a ingente operosidade do conhecimento aplicado, a que se referia Bacon, e o trabalho de equipe com uma qualidade dramática que reproduz, todavia iluminando a própria obtusidade que ele denuncia. Aubrey Williams assinala (pág. 60) que a razão pela qual "o novo material acrescentado ao poema nunca foi adequadamente definido se encontra, na idéia que vieram a formar muitos críticos e editores a seu respeito: que as notas devem ser consideradas como material histórico, quando, na realidade, tiveram como principal objetivo continuar a sátira pessoal num comentário em prosa".

---

<sup>114</sup> Pope's *Dunciad*, pág. 60.



## O último volume de *The Dunciad* proclama o poder de metamorfose mecânica do conhecimento aplicado como espantosa paródia da eucaristia



Todo o Livro iv de *The Dunciad* está consagrado ao tema de *A Galáxia de Gutenberg*, a tradução ou redução dos diversos modos de ser das coisas, em um só e único modo de coisas homogeneizadas. Logo de início (11, 44-45), esse tema é reproduzido em termos da nova ópera italiana.

Quando aparece a figura delicada de uma cortesã,  
De passos miúdos, voz murmurante e olhares lânguidos;

Nessa nova cromática, vê Pope (11, 57-60) a força homogeneizante e universalmente redutora que o livro exerce sobre o espírito humano:

Um trinado expressará harmoniosamente a alegria, a dor e a raiva, Despertará a Igreja e embalará o palco sonolento; Com as mesmas notas teus filhos irão cantarolar ou roncarão E tuas filhas, num bocejo, gritarão *bis*.

Redução e metamorfose por meio de homogeneização e fragmentação são os temas constantes do Livro IV (11, 453-456):

Oh! Quissem os Filhos dos Homens imaginar que seus olhos E a Razão lhes fossem dados apenas para estudar os insetos! Verem a Natureza sob alguma forma parcial e estreita E deixarem o Autor do Todo escapar.

Mas estes eram os meios pelos quais, segundo nos conta Yeats.

Locke no sono mergulhou;  
E o jardim morreu;  
De sua costela Deus tirou  
O fuso de tear.

O estado de hipnotização popular produzido pela uniformidade e repetição permitiu aos homens realizar os milagres da divisão do trabalho e da criação de mercados mundiais. São desses milagres a antevisão que Pope nos oferece em *The Dunciad*; com efeito seu poder de transformação vinha há muito afetando o espírito humano, o qual se deixou arrebatar pelo desejo e poder de subir pela simples adição sucessiva do trabalho repetido e sequente:

Por que todo esse labutar e pensar?  
Teus filhos aprenderam a cantar.  
Como a ambição leva depressa ao ridículo!  
O pai é elevado ao pariato, e o filho a bobo da corte.



Segue-se depois passagem decisiva de análise direta (11, 549-557) dos milagres gutenberguianos do conhecimento aplicado e da transformação do homem:

Em alguns, um padre lacônico em hábito branco  
Ofícia: nenhuma carne subsiste à sua vista!  
Bois, a um toque seu, transformam-se logo em geléia,  
E o porco gigantesco vê-se comprimido numa urna;  
Com milagres ilusórios a mesa ele cobre,  
Transforma lebres em cotovias e pombos em sapos.  
Um outro (porque em tudo alguém pode brilhar)  
Explica a seiva e o verdor do vinhedo  
Que não pode o copioso Sacrifício expiar?

Pope deliberadamente faz dos milagres do conhecimento aplicado uma parábola da Eucaristia. É essa própria força de transformação e de redução do conhecimento aplicado que desnordeou e, confundiu todas as artes e ciências, pois, diz Pope, a nova *translatio studii* ou transmissão de estudos e disciplinas pelo livro impresso não foi tanto uma transmissão quanto também a completa transformação das disciplinas e do espírito humano. Os conhecimentos foram transformados da mesma maneira que Bottom, o tecelão, no "Sonho de uma noite de verão".

Pode-se ver facilmente como a descrição de Pope da marcha da Estupidez sobre a terra se acha em estreita concorrência com o conceito de *translatio studii*, comparando-se os versos 65-112 de *Dunciad* m com a exposição sobre este tema histórico feita pelo humanista inglês do século catorze, Richard de Bury: "A admirável Minerva parece haver dirigido seu curso para todas as nações da terra, que vem a atingir de uma extremidade a outra, a fim de poder revelar-se a toda a humanidade. Vemos que já visitou os indianos, os egípcios, os gregos, os árabes e os romanos. Agora passou por Paris e aborda por felicidade na Grã-Bretanha, a mais nobre das ilhas, que digo!, um microcosmo por si mesma, a fim de mostrar que suas obrigações se estendem tanto aos gregos quanto aos bárbaros" (115).

E Pope, ao fazer a Estupidez a deusa do inconsciente, está contrastando-a com Minerva, a deusa da vivacidade, da inteligência e do espírito. Não é Minerva, contudo, mas a sua face complementar e contrária, a coruja, que o livro impresso emprestou ao homem ocidental. "Por mais que lhe fique mal sua heróica indumentária", observa Aubrey Williams (pág. 59), "os estúpidos acabam por fim sendo os detentores de forças não-civilizadoras de proporções épicas".

Sustentado pela tecnologia de Gutenberg, o poder dos estúpidos de modelar o intelecto humano e confundi-lo faz-se ilimitado. Foram em vão os esforços de Pope para esclarecer esse ponto básico. Sua grande preocupação com a *norma* de ação dessa horda de joões-ninguém foi tomada por despeito pessoal. Pope se interessava unicamente pelos *padrões formais* e pelo poder de penetração e de configuração da nova tecnologia. Seus leitores foram ofuscados pela obsessão do "conteúdo" e os benefícios práticos do conhecimento aplicado. Diz ele numa anotação para o Livro III, 1, 337:

Amável leitor, não fiqueis muito seguro em vosso desprezo pelos Instrumentos que

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, pág. 47.

operaram tal revolução no saber, nem desprezeis esses fracos agentes como os que foram descritos em nosso poema, mas lembrai o que se diz na história da Holanda, que grande parte de suas Províncias esteve certa vez inundada devido a uma pequena abertura que um *ratão d'água* fizera num de seus diques,

Porque o novo instrumento mecânico e seus servos hipnotizados e homogeneizados, os estúpidos, são irresistíveis:

Em vão! Em vão! A Hora em que tudo se resolve cai inelutavelmente: A Musa obedece à Força. Eis que ela vem: Ela chega! O trono enegrecido contempla a *Noite* primordial, e o *Caos* antigo! Diante dela, as nuvens derivadas da *Fantasia* se desfazem e todos os seus arcoíris se dissipam. O espírito lança em vão seus fogos momentâneos, o meteoro cai e expira como uma estrela cadente. Uma por uma, sob o medo da terrível Medéia, as estrelas angustiadas apagam-se na planície etérea, tais como os olhos de Argus, batidos pela vara de Hermes, se fecharam um a um para o eterno repouso. Assim, ao sentir sua aproximação e secreta possança, *Arte* após *Arte* escapam e tudo é Noite. Vede a *Verdade* furtiva escondendo-se em sua velha caverna, montanhas de casuística amontoando-se sobre sua cabeça! A *Filosofia*, outrora apoiada no Céu, encolhe-se em sua segunda causa e não mais existe. *Física* suplica defesa contra a *Metafísica* e a *Metafísica* pede em seu auxílio o *Senso*!

Vede o *Mistério* voar para a *Matemática*! Em vão!

Fixam todas o nada e tomadas de vertigem, deliram e morrem.

A *Religião*, ruborizada, cobre de véus seus fogos sagrados e a *Moralidade*, surpresa, expira. Nenhuma Flama nem *pública*, nem *privada*, ousa brilhar.

Nenhuma centelha *humana* subsiste, nenhum Relance *divino*! Eis aí! seu terrível império, *Caos*!, ele restaurou-se.

A luz morre diante de tua palavra não-criadora: tua mão, a grande Anarquista! deixa cair a cortina, e tudo mergulha na treva universal (<sup>116</sup>).

É dessa noite, que Joyce convida os Finnegans a despertarem.

---

<sup>116</sup> *Dunciad* (B), IV, 11. 627-656.



## A GALÁXIA RECONFIGURADA, ou a difícil situação do homem-massa numa sociedade individualista



Este livro obedeceu, em sua composição, ao modelo de mosaicos de percepções e observações. William Blake pode dar-nos a explicação e a justificação de assim termos procedido. *Jerusalém*, como muito de sua poesia, procura motivar-se na instabilidade e mudanças dos modelos de percepção humana. No Livro II, o capítulo XXXIV, do poema, assim condensa esse tema dominante:

*Se os órgãos da Percepção mudam, os Objetos da Percepção parecem mudar;  
Se os Órgãos Perceptivos se fecham, seus Objetos também parecem desaparecer.*

Deliberado como estava a explicar as causas e os efeitos das mudanças psíquicas, tanto no indivíduo como na sociedade, Blake antecipou-se de muito ao tema de *A Galáxia de Gutenberg*:

As Sete Nações puseram-se em fuga diante dele: elas se tornaram o que viram e parcerberam.

Blake deixa bem explícito que os homens mudam quando muda a posição relativa entre os sentidos. Esta posição relativa muda quando qualquer sentido ou função corpórea ou mental se exterioriza sob forma tecnológica:

O Espectro é o Poder do Raciocínio no Homem, e quando, separado da Imaginação se fecha como num colete de aço dentro de sistema racional das Coisas da Memória, passa então a formular Leis e Moralidades para destruir a Imaginação, o Corpo Divino, por Martírios e Guerras <sup>(1)</sup>.

Imaginação é aquela proporção e equilíbrio de relações entre as percepções e as faculdades do homem, que existe quando umas e outras não estão inseridas ou exteriorizadas em tecnologias materiais. Quando são assim exteriorizadas, cada sentido e faculdade faz-se um sistema fechado. Antes dessa exteriorização há completa interação da experiência. Tal interação é uma espécie de tactilidade ou palpabilidade tal como Blake a encontrava na linha de contorno da forma na escultura e na gravura.

Quando o engenho obstinado do homem exterioriza certa parte de seu ser em tecnologia material, todo o equilíbrio e proporção de seus sentidos se alteram. Ele é então compelido a ver esse fragmento de si próprio, "fechar-se sobre si num colete de aço". Ao perceber essa nova situação, o homem é forçado a identificar-se e transformar-se nela. Tal foi a origem da análise linear e fragmentada com seu implacável poder de homogeneização:

---

<sup>1</sup> *Jerusalém*, in, 74.

Como Pope em *The Dunciad*, o diagnóstico que fez Blake do problema de sua época resulta de confrontação direta das forças que modelam a percepção humana. Que buscasse as formas nítidas para expressar a sua visão foi necessidade que, ao mesmo tempo, tornou vãos seus esforços. Pois o mito é modo simultâneo de percepção e consciência de um complexo grupo de causas e efeitos. Numa era de percepção e consciência fragmentária e linear, tal como a produzida pela tecnologia de Gutenberg, para ser logo grandemente exagerada por essa mesma tecnologia, a visão mitológica faz-se algo de completamente opaco. Os poetas românticos estavam muito aquém da visão mítica ou simultânea de Blake. Fiéis à visão única e exclusiva de Newton, apuraram a paisagem pitoresca exterior como meio de isolar os estudos particulares da vida interior (<sup>3</sup>).

É instrutivo para a história da sensibilidade humana observar como a voga popular do romance gótico, ao tempo de Blake, veio a desenvolver-se mais tarde com Ruskin e os simbolistas franceses num sério movimento estético. Esse gosto pelo gótico, trivial e ridículo como a princípio pareceu às pessoas sérias, era ainda a confirmação do diagnóstico de Blake, quanto aos defeitos e necessidades de sua época. Era, em si mesmo, uma busca, pré-Rafael ou pré-Gutenberg, pelo modo de percepção unificada. Em *Modern Painters* (vol. m, pág. 91) Ruskin trata a questão de modo a dissociar completamente o medievalismo gótico de qualquer preocupação histórica acerca da Idade Média. E seu modo de ver assegurou-lhe o mais profundo interesse da parte de Rimbaud e Proust:

Um belo grotesco é a expressão, em certo momento, por uma série de símbolos, lançados juntos em livre e ousada conexão, de verdades que seria muito longo expressá-las de qualquer modo verbal, deixando a conexão para o expectador decifrá-la por si próprio; as lacunas, deixadas ou saltadas pela pressa da imaginação é que formam o caráter grotesco.

A Ruskin, o gótico parecia meio indispensável para romper e abrir o sistema fechado de percepção que Blake despendera a vida a descrever e combater. Ruskin prossegue (pág. 96), explicando o grotesco gótico como o melhor meio de acabar com o regime da perspectiva e da visão única e exclusiva, ou seja do realismo instaurado pela Renascença:

É com o propósito (que não é o menos importante entre muitos outros referentes à arte) de reabrir esse grande campo da inteligência humana, há muito inteiramente fechado, que me esforço por introduzir a arquitetura gótica no uso doméstico diário; e por reviver a arte da iluminura, assim propriamente chamada; não a arte da pintura-miniatura nos livros, ou no velino, que ridiculamente foi confundida com ela; mas a de fazer a *escrita*, a simples escrita bela para os olhos, revestindo-a com o grande acorde das cores puras, o azul, o púrpureo, o escarlate, o branco e o ouro, e dentro desse acorde de cores, permitir o contínuo jogo da fantasia do autor em toda espécie de imaginação grotesca, excluindo-se

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 36.

<sup>3</sup> Esse tema newtoniano eu próprio o desenvolvi a propósito de "Tennyson e a Poesia Pitoresca", em *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, págs. 67-85, coord. de John Kilham.

cuidadosamente a sombra; a característica diferença entre iluminura e a própria pintura sendo que a iluminura *não* admite sombras, mas tão-só gradações de cores puras.

O estudioso de Rimbaud verá que foi lendo essa passagem de Ruskin que Rimbaud achou o título para o seu *Iluminações*. A técnica de visão nas *Iluminações* ou "painted slides" (vidros pintados) conforme ele as denominou em inglês na página do título, é exatamente a mesma que Ruskin usa ao retratar o grotesco. Mas mesmo o *Ulysses* de Joyce encontra nesse contexto seu lugar antecipado:

Será, pois, bem infinito para a humanidade a plena aceitação do grotesco, ligeiramente esboçado ou expresso; e, concedido que seja, francamente, campo para tal expressão, enorme massa de força intelectual que neste nosso século atual, se evapora em querelas de rua e vãs rivalidades, entrará em uso para servir a fins para sempre duráveis; todo o saudável e bom espírito e a sátira que hoje quase desaparecem da conversa cotidiana (como a espuma no vinho), e que nos séculos treze e catorze encontravam oportunidade para se exprimirem, útil e legitimamente, na arte da escultura e da literatura, como espuma fixada em calcedônia<sup>(4)</sup>.

Joyce, aliás, também admitia que o grotesco era espécie de manipulação partida ou sincopada da composição, para induzir à percepção inclusiva ou simultânea da totalidade e diversidade de certo campo ou assunto. Isso é realmente a própria definição de simbolismo — a colocação, uma *paratáxis*, de elementos representando compreensão intuitiva por meio de relacionamentos cuidadosamente estabelecidos, mas sem ponto de vista ou conexão linear ou ordem de sequência.

Nada, portanto, podia estar mais distante do jogo de proporções e relações de Joyce do que o objetivo do realismo pictórico. Na realidade, contudo, ele usa o realismo e a técnica de Gutenberg como parte de seu simbolismo. Por exemplo, no sétimo episódio de *Acolus* de *Ulysses*, a tecnologia do jornal é aproveitada para introduzir todas as novecentas e tantas figuras de retórica especificadas por Quintiliano em *Institutos de Oratória*. As figuras da retórica clássica passam a ser arquétipos ou aspectos das mentes individuais. Joyce, por meio da imprensa moderna, os transforma em arquétipos ou posturas da consciência coletiva. Ele rasga e abre o sistema fechado da retórica clássica, ao mesmo tempo que arranha e perfura o sistema fechado do sonambulismo dos jornais. O simbolismo é uma espécie de *jazz* do espírito, uma consumação das expectativas que Ruskin nutria pelo grotesco e que o teria sobremodo chocado, mas que provara ser a única saída, para fora da "visão única e sono de Newton".

Blake tivera as intuições, mas faltaram-lhe os recursos técnicos para apresentar e expor sua visão. Paradoxalmente, não foi pelo livro, mas pelo desenvolvimento posterior da imprensa de massa, especialmente da imprensa telegráfica, que os poetas vieram a descobrir as chaves artísticas para o mundo da simultaneidade, ou do mito moderno. Foi no *formato* do jornal diário que Rimbaud e Mallarmé acharam o meio de reproduzir a interação de todas as funções, do que Coleridge chamou a imaginação "esemplástica" (unificadora)<sup>(5)</sup>. Com efeito, a imprensa popular não oferece nenhuma visão única e

---

<sup>4</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III, pág. 96.

<sup>5</sup> Ver "Joyce, Mallarmé and the Press", de H. M. McLuhan, em *Sewanee Review*, inverno de 1954, págs. 88-55.

exclusiva, nenhum ponto de vista, e sim mosaicos de posturas da consciência coletiva, como o proclamou Mallarmé. Esses modos de consciência coletiva ou tribal, que proliferam na imprensa telegráfica (simultânea), permanecem incompatíveis e opacos para os estudiosos livrescos, encerrados na "visão única e sono de Newton".

As principais idéias do século dezoito eram tão cruas e grosseiras, que pareciam ridículas aos belos espíritos do tempo. A grande cadeia (evolutiva) do Ser era, de certo modo, tão cômica quanto as cadeias que Rousseau imaginara em seu *Contrato Social*. Igualmente inadequada, como idéia de ordem, era a noção meramente visual do bem, das coisas boas da vida como um *plenum*. "O melhor de todos os mundos possíveis" era "meramente idéia quantitativa de uma sacola cheia de guloseimas até às bordas — idéia que perdurava ainda no mundo infantil de R. L. Stevenson. ("O mundo está cheio de tantas coisas".) Essa mesma idéia quantitativa, quando aplicada, por J. S. Mill, em seu livro *Liberty*, à verdade, como recipiente ideal, contendo empacotadas todas as opiniões e pontos de vista possíveis, veio a criar verdadeiro estado de angústia mental. Porque a supressão de qualquer aspecto possível de verdade, qualquer ângulo válido, podia abalar toda a estrutura. De fato, a ênfase sobre o visual abstrato evocava como critério de verdade o simples emparelhamento de um objeto com outro. Tão inconscientes estavam as pessoas de que essa teoria de comparação e emparelhamento tudo dominava, que, ao assinalar um Pope ou um Blake que a verdade é uma relação entre a mente e as coisas, uma proporcionalidade modelada pela imaginação, não houve ninguém para notar ou compreender. A confirmação pelo confronto do emparelhamento mecânico, não a construção pela imaginação do modelo, iria dominar, nas artes e ciências, na política e na educação, até nossos próprios tempos.

Anteriormente, ao apresentarmos a visão profética de Pope do retorno da consciência coletiva ou tribal, indicamos a relação que havia com *Finnegans Wake*, de Joyce. Joyce, como ele próprio o diz na última página desse livro, havia inventado para o homem ocidental chaves-mestras individuais para poderem os homens penetrar na consciência coletiva. Ele sabia que havia resolvido o dilema do homem ocidental frente às consequências coletivas ou tribais de suas tecnologias, primeiro com o advento da tecnologia de Gutenberg e depois com a de Marconi. Pope vira a consciência tribal em estado latente na nova cultura de massa do livro intensamente comercializado. A língua e as artes iriam deixar de ser os agentes primários da percepção crítica, para se tornarem meros meios ou recursos de acondicionamento, ou embalagem, para distribuir uma torrente de mercadorias verbais. Blake e os românticos e também os vitorianos ficaram obcecados pela visão de Pope, que se concretizava sob os seus olhos na organização nova da economia industrial inserida num sistema auto-regulável de terras, trabalho e capital. As leis da mecânica de Newton, latentes na tipografia de Gutenberg, foram traduzidas por Adam Smith em leis para governar a produção e o consumo. De acordo com a predição de Pope do transe automático ou "robô-centrismo", Adam Smith afirmou que as leis mecânicas da economia aplicavam-se igualmente às coisas do espírito: "Nas sociedades ricas e comerciais, pensar e raciocinar passam a ser, como qualquer outra ocupação, negócio particular, a ser desempenhado por muito poucas pessoas, as quais abastecem o público com todo o pensamento e razão a ser possuído e

usado pelas enormes multidões que labutam e sofrem" (6).

Adam Smith é sempre fiel ao ponto de vista visual e fixo e sua consequente separação de faculdades e funções. Nessa passagem, porém, Adam Smith parece pressentir que o novo papel do intelectual consiste em canalizar a consciência coletiva das "enormes multidões que labutam". Quer isso dizer, que o intelectual não mais vai dirigir a percepção e o julgamento individuais, mas, sim, explorar e comunicar a inconsciência de massa do homem coletivo. O intelectual viu-se novamente restituído ao papel do vidente primitivo, *votes*, ou herói, incongruentemente mascateando suas descobertas num mercado comercial. Se Adam Smith se mostrou relutante em forçar sua intuição e modo de ver até aquele ponto da imaginação transcendente, Blake e os românticos não tiveram dúvida, entregaram a literatura ao comando do transcendental. Daí por diante, a literatura entra em guerra consigo mesma e com a mecânica social dos objetivos e motivações conscientes. A matéria da visão literária irá ser, com efeito, coletiva e mítica, enquanto as formas de expressão e comunicação literárias serão individualistas, segmentárias e mecânicas. A visão será tribal e coletiva; a expressão, particular e vendável. Esse dilema continua até o momento presente a dilacerar a consciência ocidental individual. O homem ocidental sabe que seus valores e modos de ser são produtos da alfabetização. Entretanto, os próprios meios de estender esses valores, tecnologicamente, parecem negá-los e anulá-los. Enquanto Pope enfrentava a totalidade desse dilema em *The Dunciad*, Blake e os românticos tendiam a dedicar-se a uma das suas faces, o mítico e o coletivo. J. S. Mill, Mathew Arnold e muitos outros dedicaram-se a outra face do dilema, o problema de cultura e liberdade individuais numa era de cultura de massa. Mas nenhuma das faces tem significação por si própria, nem podem as causas do dilema ser encontradas em parte alguma, a não ser na galáxia total de eventos que constituem a alfabetização e a tecnologia de Gutenberg. Nossa libertação do dilema pode, como pressentiu Joyce, vir da nova tecnologia elétrica, com seu profundo caráter orgânico. De fato, a tecnologia elétrica põe inteiramente a dimensão mítica ou coletiva da experiência humana em um mundo cada dia mais desperto e consciente. Este é o sentido do título *Finnegans Wake*. Enquanto os velhos ciclos dos Finn haviam ficado no transe tribal da noite coletiva do inconsciente, o novo ciclo Finn do homem completamente independente deve ser vivido à luz diurna da consciência.

Neste ponto, é que a Grande Transformação (*The Great Transformation*), de Karl Polanyi, sobre as "origens econômicas e políticas de nosso tempo", assume completa relevância para o nosso mosaico de *A Galáxia de Gutenberg*. Polanyi analisa as fases do processo, pelo qual a mecânica newtoniana invadiu e transformou a sociedade nos séculos dezoito e dezenove, apenas para dentro dela se defrontar com dinâmica contrária e oposta. Sua análise de como, antes do século dezoito, "o sistema econômico estivera absorvido no sistema social" tem perfeita analogia com a da situação da literatura e das artes até essa época. E esta foi a conjuntura até o tempo de Dryden, Pope e Swift, que ainda viveram para poder diagnosticar a grande transformação.

---

<sup>6</sup> Citação de Raymond Williams, em *Culture and Society*, 1780-1850, pág. 38.

Polanyi capacita-nos (pág. 68) a enfrentar o conhecido princípio de Gutenberg sobre a utilidade e o progresso práticos por meio da separação de formas e funções:

Via de regra, o sistema econômico estava absorvido no sistema social e qualquer princípio de conduta, predominante na economia, tinha nos padrões do mercado a sua contrapartida, em perfeita compatibilidade com o princípio. O princípio de barganha ou troca, que estava subjacente a esse padrão, não revelava tendência para expandir-se a expensas do restante. Onde os mercados eram mais altamente desenvolvidos, como sob o sistema mercantil, eles prosperavam sob o controle de administração centralizada que fomentava a autarquia tanto nas casas da classe camponesa, como no tocante à vida nacional. A regulamentação e os mercados, com efeito, cresciam juntos. O mercado auto-regulador era desconhecido; de fato, o aparecimento da idéia de auto-regulação foi completa reviravolta na tendência do desenvolvimento.

O princípio de auto-regulação, a repetir-se por reverberação da esfera newtoniana, rapidamente penetrou em todas as esferas sociais. É o princípio que Pope ridicularizou em "tudo que é, perfeito é" e Swift em "a operação mecânica do Espírito". Deriva da imagem meramente visual de uma ininterrupta cadeia do Ser, ou de um *plenum* visual do bem como "o melhor de todos os mundos possíveis". Admitidos os pressupostos meramente visuais da continuidade linear ou da causalidade sequencial, o princípio de não-interferência na ordem natural torna-se a conclusão paradoxal do conhecimento aplicado.

Prosseguiu lentamente, através dos séculos dezesseis e dezessete, a transformação do artesanato pela sua mecanização mediante a aplicação do método visual. Constituiu, porém, processo de máxima interferência nos modos não-visuais existentes. Por volta do século dezoito, o processo de conhecimento aplicado havia atingido tal importância que passou a ser aceito como processo natural, que não devia ser tolhido salvo se se quisesse correr o risco de mal maior: "todo mal parcial é um bem universal". Polanyi observa (pág. 69) essa automação da consciência nestes termos:

Segue-se outro grupo de postulados com respeito ao estado e sua política. Nada se deve permitir que iniba a formação de mercados; nem renda alguma deve provir de fonte outra que não sejam vendas. Não deve haver qualquer interferência no ajuste de preços às variações dos mercados sejam os preços de mercadorias, de mão-de-obra, da terra ou da moeda. Por conseguinte, não só deve haver mercado para todos os setores da indústria como não se deve aprovar nenhuma norma que influa sobre tais mercados. Nem preços, nem a oferta, nem a procura devem ser fixados ou regulados; só serão admitidas medidas e políticas que contribuam para a auto-regulação do mercado criando condições que façam do mercado a única força organizadora na esfera econômica.

Os pressupostos latentes na segmentação tipográfica, e no conhecimento aplicado pelo método de fragmentação de artes e ofícios e a especialização de tarefas sociais, eram tanto mais aceitáveis quanto mais alargava a tipografia seus mercados. Esses mesmos postulados presidiam à formação do espaço, tempo e mecânica newtonianos. Assim, a literatura, a indústria e a economia acomodaram-se facilmente dentro da esfera newtoniana. Os que contestavam tais pressupostos estavam simplesmente negando os fatos da ciência. Agora que Newton não mais é sinônimo de



ciência, podemos meditar sobre os dilemas da economia auto-reguladora e do cálculo hedonista com tranquilidade de coração e clareza de espírito. O homem do século dezoito, porém, estava encerrado num sistema visual fechado que o envolvia sem que ele soubesse como. E assim prosseguiu, como um robô comandado do centro, a executar as ordens da nova visão.

O bispo Berkeley publicara, entretanto, em 1709, *A New Theory of Vision* (Nova teoria sobre a visão), que revelava o desequilíbrio dos postulados da óptica newtoniana. Blake, pelo medo, havia compreendido a crítica de Berkeley e restaurara a taticidade em sua função primacial de agente da percepção unificada. Hoje em dia, artistas e cientistas são unânimes em exaltar os méritos de Berkeley. Em seu tempo, porém, todo seu saber se perdeu, pois a época estava mergulhada na "visão única e no sono de Newton". O paciente hipnotizado executava as ordens do comando visual abstrato. Polanyi observa (pág. 71):

Um mercado auto-regulador requer nada menos do que a separação institucional da sociedade em duas esferas: a econômica e a política. Tal dicotomia, do ponto de vista da sociedade como um todo, é, com efeito, apenas a reafirmação da existência de um mercado auto-regulador. Podia-se alegar que esse estado de separação entre as duas esferas impera em todo tipo de sociedade em todos os tempos. Tal inferência, entretanto, decorreria de um sofisma. Certamente, nenhuma sociedade pode existir sem sistema de alguma espécie que assegure ordem na produção e distribuição dos bens. Mas isto não implica a existência de instituições econômicas separadas; normalmente a ordem econômica é meramente função da ordem social, na qual está contida. Nem sob condições tribais, feudais ou mercantis houve, conforme mostramos, um sistema econômico separado na sociedade. A sociedade do século dezanove, na qual a atividade econômica foi isolada, a ela se atribuindo distinta motivação econômica, representou, na realidade, singular mudança de direção.

Tal modelo institucional não poderia funcionar a menos que a sociedade ficasse de certo modo subordinada a suas exigências. Uma economia de mercado só pode existir numa sociedade de mercado. Chegamos a essa conclusão, baseados nos fundamentos gerais de nossa análise do modelo de mercado. Podemos agora especificar as razões dessa asserção. Uma economia de mercado deve abranger todos os elementos da indústria inclusive mão-de-obra, terras e dinheiro. (Numa economia de mercado este último é também elemento essencial da vida industrial e sua inclusão no mecanismo do mercado tem, conforme veremos, consequências de grande alcance para as instituições.) Mas a mão-de-obra e a terra não são outra coisa senão os próprios seres humanos de que toda sociedade se compõe e o ambiente natural em que ela existe. Incluí-los no mecanismo do mercado significa subordinar a substância da própria sociedade às leis do mercado.

Uma economia de mercados "só pode existir numa sociedade de mercados". Mas para existir, uma sociedade de mercado requer séculos de transformação por meio da tecnologia de Gutenberg; daí o absurdo, no momento presente, de tentar instituir economias de mercados em países, como a Rússia ou a Hungria, onde as condições feudais imperaram até este século. É possível estabelecer a produção moderna em tais áreas, mas criar uma economia de mercado, que possa administrar o que sai das linhas de montagem, pressupõe longo período de transformações psíquicas, isto é, um período

de alteração da percepção e das relações entre os sentidos.

Quando uma sociedade está encerrada dentro de determinado e fixo relacionamento sensorial, ela é completamente incapaz de encarar outra situação. Assim, o advento do nacionalismo foi inteiramente imprevisto para a Renascença, embora suas causas chegassem antes. A Revolução Industrial estava já bem em marcha em 1795, e, no entanto, conforme Polanyi salienta (pág. 89):

(...) a geração de Speenhamland não percebia o que estava a caminho. Na véspera da maior revolução industrial da história, não surgia nenhum sinal, nenhum presságio. O capitalismo chegou sem se anunciar. Ninguém havia previsto o desenvolvimento de uma indústria de máquinas; ela chegou de surpresa, completa surpresa. Na realidade, o que vinha a Inglaterra, desde algum tempo, esperando era a permanente recessão do comércio exterior; e foi quando rompeu o dique e o velho mundo foi arrebatado num vagalhão incoercível que o levou para uma economia planetária.

Não deixa de parecer natural que toda geração, surgida na crista de mudanças profundas, se apresente mais tarde deslembada das crises e da própria iminência do evento. É necessário, contudo, compreender a força e o poder de penetração das tecnologias, isolando os sentidos e, deste modo, hipnotizando a sociedade. A fórmula para a hipnose é um "sentido de cada vez". E a tecnologia nova possui a força de hipnotizar porque isola os sentidos. E então, segundo a fórmula de Blake: "Eles passaram a ser o que viam" (ou percebiam). Toda nova tecnologia diminui assim o sentimento de interação dos sentidos e a consciência, e o faz precisamente na nova área em que atua criando as novidades, estabelecendo-se uma espécie de identificação entre aquele que vê e o objeto visto. Essa conformação sonâmbula do observador com a nova forma ou estrutura torna exatamente os que se acham profundamente mergulhados numa revolução os menos conscientes de sua dinâmica. O que Polanyi observa, sobre a insensibilidade dos que se encontravam mais diretamente envolvidos no processo de implantação da nova indústria de máquinas, é típico de todas as atitudes locais e contemporâneas face à revolução. Imagina-se, nesses períodos, que o futuro será versão mais ampla e muito melhorada do próprio passado *imediatamente anterior*. Exatamente antes de revoluções é que a imagem do passado imediatamente anterior é forte e firme, talvez porque seja a única área de interação dos sentidos livre da identificação obsessiva com a nova forma tecnológica.

Não se poderia apresentar nenhum exemplo mais extremo dessa ilusão, do que a imagem que atualmente fazemos da televisão como simples variação corrente no padrão mecânico e cinematográfico de processar a experiência por meio de repetição. Daqui a umas décadas, será fácil descrever a revolução na percepção e motivação humanas que resultou da contemplação dessa tela mosaica da imagem de televisão. Hoje em dia, é completa inutilidade querer debater o assunto.

Referindo-se à revolução operada nas formas literárias no período final do século dezoito, escreve Raymond Williams em *Culture and Society* (\*) 1780-1850 (pág. 42) que

---

\* *Cultura e Sociedade* de Raymond Williams, traduzido nesta coleção, vol. 1. (N. do Trad.)

"modificações das convenções somente ocorrem quando há mudanças radicais na estrutura geral da sensibilidade". E adiante, acrescenta: "enquanto em certo sentido, o mercado estava especializando o artista, os próprios artistas por sua vez procuravam generalizar suas habilidades, tornando-as propriedade comum da verdade imaginativa" (pág. 43). É o que se pode observar nos românticos que, ao descobrirem sua incapacidade para falar a homens conscientes, começaram, por meio de mitos e símbolos, a dirigir-se aos níveis inconscientes da vida onírica. A volta imaginativa ao homem tribal, buscando reunir-se a ele, dificilmente seria apenas estratégia voluntária da cultura.

Das novas convenções literárias da sociedade de mercado, uma das mais radicais foi, sem dúvida, o romance. Precedeu-o a descoberta da "prosa *equitone*". Addison e Steele, bem como os demais escritores, haviam imaginado essa inovação de manter com o leitor um tom único e constante. Era o equivalente acústico do ponto de vista mecanicamente fixado no domínio da visão. O que é misterioso, é haver essa irrupção da "prosa equitona" subitamente capacitado o simples autor a tornar-se "homem de letras". Ele pôde dispensar seu Mecenas ou patrono e dirigir-se ao grande público homogeneizado da sociedade de mercado, junto ao qual passou a exercer o seu papel, de forma segura e complacente. Dando à vista e ao som tratamento homogêneo, o escritor pôde, deste modo, entrar em contacto com o grande público. O que tinha a oferecer-lhe era o mesmo corpo homogeneizado de experiência comum de que depois iria o cinema senhoriar-se, tomando-o ao romance, O Dr. Johnson dedicou seu trabalho *Rambler n.º 4* (31 de março de 1750) a esse tema:

As obras de ficção, com as quais a atual geração parece mais particularmente se deleitar, são as que mostram a vida em seu verdadeiro estado, diversificada apenas por acidentes que diariamente acontecem no mundo e movida por paixões e qualidades que realmente podemos encontrar na simples conversação humana.

Johnson observa com sagacidade as consequências dessa nova forma de realismo social e sublinha seus desvios básicos das formas do conhecimento pelo livro:

A tarefa de nossos escritores atuais é muito diferente; requer, juntamente com esse saber que se adquire pelo livro, aquela experiência que jamais se pode alcançar pela diligência solitária, mas deve provir do convívio humano geral e da observação meticulosa e exata do real mundo vivo. O desempenho de sua tarefa tem, como se expressou Horácio, *plus oneris quantum venice minus*, pouca indulgência e, portanto, mais dificuldades. Eles estão empenhados em retratos dos quais toda gente conhece o original e pode descobrir qualquer desvio de exatidão da semelhança. Outros escritos estão seguros e ao abrigo de qualquer risco, salvo da malícia do próprio saber; esses, porém, estão em perigo diante de qualquer leitor comum; do mesmo modo que o chinelo mal feito da Vênus de Apeles foi criticado pelo sapateiro que, por acaso, ali passava.

Johnson continua nessa veia a sublinhar outras diferenças entre o novo romance e os modos mais antigos do conhecimento pelo livro:

Nos romances escritos antigamente, toda ação e todo sentimento eram tão remotos de tudo que se passa entre os homens, que não havia praticamente o perigo do leitor aplicá-

los a si mesmos; as virtudes e os crimes estavam igualmente além de sua esfera de atividade; e ele se divertia com os heróis e traidores, com os salvadores e perseguidores, como se fossem seres de uma outra espécie, cujos atos eram regulados e obedeceriam a motivação deles próprios, e cujas qualidades ou defeitos nada tinham em comum com ele leitor.

Mas quando um aventureiro é semelhante ao restante do mundo e atua nas mesmas cenas do drama universal, em que qualquer um se pode ver envolvido, os expectadores jovens fixam os olhos sobre ele com maior atenção e esperam, observando-lhe a conduta e o êxito, regular por eles suas próprias práticas, quando se virem envolvidos em situação semelhante.

Por esta razão, essas histórias familiares talvez possam ser mais úteis que o ensino solene e formal da moral, e transmitir o conhecimento do vício e da virtude com maior eficácia que os axiomas e definições.

Existe profunda analogia entre essa transformação da página do livro em filme falado sobre a vida comum e o que Leo Lowenthal, em *Popular Culture and Society* (pág. 75), chama a "passagem crucial do Mecenas, ou Patrono para o Público", citando o testemunho de Oliver Goldsmith em *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (Estudo da condição atual do saber "refinado", na Europa), obra publicada em Londres, em 1759:

Atualmente, os raros poetas da Inglaterra não mais dependem dos Grandes para subsistência; não têm outro patrono senão o público, e o *público*, considerado coletivamente, *é bom e generoso senhor*. (...) Um escritor de verdadeiro mérito pode facilmente ser rico, se visar tão somente à fortuna; e para aqueles que não têm mérito, só lhes resta permanecer em merecida obscuridade.

A obra que Leo Lowenthal consagrou à cultura literária popular não se limita ao século dezoito e o período seguinte, mas trata igualmente dos dilemas de diversão *versus* a salvação pela arte, desde Montaigne e Pascal até a iconologia das revistas modernas. Sublinhando a importância da mudança operada na crítica por Goldsmith, deslocando a atenção para a *experiência* do leitor, Lowenthal abriu novo e rico filão (págs. 107-108):

Mas talvez a mudança de maior alcance e consequência, ocorrida em relação ao conceito do crítico, foi que lhe cabia primariamente dupla função. Não só iria ele revelar as belezas das obras literárias ao público em geral, belezas pelas quais, na expressão de Goldsmith, "até o filósofo pode conquistar o aplauso popular", como também lhe competiria ser o intérprete do público junto ao escritor. Em suma o crítico não só "ensina o vulgo sobre que aspecto do personagem deve recair a sua maior ênfase de louvor", como também deve mostrar ao "letrado para onde dirigir seus estudos a fim de merecer o louvor". Goldsmith acreditava que a falta de tais críticos mediadores é que explicava por que a riqueza, ao invés da verdadeira fama na literatura, constituía o objetivo de tantos escritores. O resultado — receava ele — talvez viesse a ser que nada seria lembrado dos trabalhos literários de seu tempo.

Observamos que Goldsmith, em seus esforços para enfrentar o dilema do escritor, recorre a uma variedade de modos de ver, por vezes conflitantes. Notamos também, entretanto,

que provavelmente seria Goldsmith, mais pela sua veia otimista do que pessimista quem iria dar o tom ao que estava por vir. Deste modo, seria igualmente seu conceito do "crítico" ideal, em sua função de intermediário entre o público e o escritor, que haveria de prevalecer. Críticos, escritores e filósofos — Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames e os Whartons — todos adotaram as premissas de Goldsmith quando começaram a analisar as experiências do leitor.

À medida que a sociedade de mercado se definia, passava também a literatura ao papel de mercadoria de consumo. O público tornava-se o mecenas ou patrono. A arte mudou de função, deixando de ser o guia da percepção para se fazer uma das amenidades da vida, uma mercadoria corrente. Por outro lado, porém, o produtor ou artista viu-se compelido, como nunca o fora antes, a estudar o efeito de sua arte, o que por sua vez, veio a abrir para a atenção humana novas dimensões da função da arte. Enquanto os manipuladores do mercado de massa tiranizavam o artista, este, em seu isolamento, chegava a nova compreensão, mais lúcida e penetrante, do papel crucial das formas e de arte, como meio de realização e de ordem para o homem.

A arte, identificando-se com este mandato e responsabilidade pela ordem humana, tornou-se tão onivalente quanto os mercados de massas; se esses haviam criado o planalto de afluência, no alto do qual hoje nos achamos, seria a arte que nos ia dar a percepção simultânea do novo escopo e das novas potencialidades para a beleza e a ordem quotidianas que a vida humana passou a poder ter em todos os seus aspectos. Se considerarmos os fatos retrospectivamente, pode muito bem acontecer que sejamos obrigados a admitir haver sido a era dos mercados de massa a criadora das condições prévias para uma ordem mundial, tanto de beleza quanto de bens de consumo.

É muito fácil demonstrar que os mesmos meios que serviram para criar, pela produção em massa, o mundo de abundância do consumidor, também serviram para dar base mais segura e conscientemente controlada às mais altas manifestações da produção artística. E, como de costume, quando alguma área anteriormente opaca se torna translúcida, o fato indica haver-se passado para nova fase de onde se pode contemplar com facilidade e clareza os contornos da situação precedente. Não fosse tal circunstância e não seria absolutamente possível escrever *A Galáxia de Gutenberg*. À medida que se implanta a experiência da nova era eletrônica e orgânica e se destacam cada vez mais fortes os seus principais contornos, a era mecânica que a precede torna-se completamente inteligível. Agora que a linha de montagem perde a sua ascendência mecânica ante os novos padrões de informação sincronizada pela fita elétrica dos computadores, os milagres da produção em massa ganham completa e perfeita inteligibilidade. Apenas, vale notar, as inovações da automação, fazendo nascer comunidades sem trabalho e sem propriedade, envolvem-nos em novas incertezas.

Já utilizamos em outro trecho deste livro a passagem seguinte, extremamente luminosa de A. N. Whitehead em sua obra clássica *Science and the Modern World* (pág. 141):

A maior invenção do século dezenove foi a invenção do método de inventar. Entrara na vida um novo método. Para compreendermos nossa época, podemos desprezar todos os

detalhes de mudança, tais como vias-férreas, linhas telegráficas, rádios, máquinas de fiar, tintas sintéticas. Temos que nos concentrar no método em si; esta é a verdadeira novidade, que rompeu as fundações da antiga civilização. Cumpriu-se a profecia de Francis Bacon. E o homem, que às vezes sonhara estar apenas um pouco abaixo dos anjos, teve de submeter-se a ser o servo e o ministro da natureza. Resta ainda ver se o mesmo ator pode desempenhar ambos os papéis.

Whitehead tem razão em insistir que "devemos concentrar-nos no método em si". Foi o método de Gutenberg, de segmentação homogênea, para o qual séculos de alfabetização fonética haviam preparado o terreno psicológico, que esboçou as características do mundo moderno. A enorme galáxia de eventos e produtos desse método de mecanização das artes e do artesanato é meramente incidental ao método propriamente dito. É o método do ponto de vista fixo ou especializado que insiste na repetição, como critério da verdade e praticidade. Hoje em dia, nossa ciência e método esforçam-se não por chegar a um ponto de vista, mas por descobrir como não ter um ponto de vista: não é o método fechado de limitação e perspectiva, mas o de "campo" aberto e de julgamento suspenso. E este agora é o único método viável sob as condições elétricas do movimento de informações simultâneas e da total interdependência humana.

Whitehead não entra em minúcias sobre a grande descoberta do método de inventar no século dezenove. É, porém, muito simplesmente, a técnica de se abordar qualquer operação pelo seu final e daí caminhar-se para trás desse ponto final até o começo. É o método inerente à técnica de Gutenberg de segmentação homogênea, o qual somente no século dezenove, veio a estender-se da produção para o consumo. Produção planejada significa que o processo total deve ser descoberto, em suas fases exatas, por uma investigação *a posteriori*, como faz o detetive num romance policial. Na primeira grande era da produção em massa de bens de consumo e da literatura como artigo de mercado, tornou-se necessário estudar a experiência do consumidor. Numa palavra, tornou-se necessário examinar o *efeito* da arte e da literatura antes de se produzir qualquer coisa. Essa é *literalmente* a porta de entrada para o mundo do mito.

Foi Edgar Allan Poe quem primeiro fez análise racional dessa tomada de consciência profunda do "processo" poético ou literário, e quem viu que, ao invés de endereçar a obra ao leitor, era necessário incorporar nela o leitor. Tal foi seu propósito ao escrever "a filosofia da composição". E Baudelaire e Valéry, pelo menos, reconheceram em Poe homem da estatura de Leonardo da Vinci. Poe viu claramente que a previsão do efeito era o único meio de conseguir-se domínio orgânico do processo criador. T. S. Eliot, como Baudelaire e Valéry, dá sua inteira sanção à descoberta de Poe. Numa passagem célebre de seu ensaio sobre *Hamlet* (<sup>7</sup>), escreve:

A única maneira de exprimir uma emoção sob forma de arte está em descobrir uma "correlação objetiva"; em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos, que constitua a receita dessa emoção *particular*; de tal modo que, dados os fatos exteriores, que devem resultar na experiência sensória, a emoção seja

---

<sup>7</sup> Em *Selected Essays*, pág. 145.

imediatamente despertada. Se examinardes qualquer das mais brilhantes tragédias de Shakespeare, encontrareis essa exata equivalência; vereis que o estado de espírito de Lady Macbeth andando em seu sono vos foi comunicado por meio de hábil acumulação de impressões sensoriais imaginadas; as palavras de Macbeth, ao saber da morte da esposa, nos ferem, dada a sequência dos eventos, como se se tivessem desprendido automaticamente do último evento na série.

Poe se utiliza desse método em muitos de seus poemas e histórias. Mas onde o método se mostra mais evidente é em sua invenção do conto policial, em que Dupin, seu detetive, é um artista e esteta que resolve os enigmas criminais por um método de percepção artística. O conto policial, não só é o grande exemplo popular do método que consiste em proceder às avessas, do efeito para a causa — como também a forma pela qual o leitor sente-se profundamente, implicado no caso como co-autor. Tal é também o caso na poesia simbolista em que a plena realização do efeito, de momento a momento, requer a participação do leitor no próprio "processus" poético.

É da natureza de todo "processus" deixar transparecer, na fase final de sua evolução, características opostas aos de suas primeiras fases. Exemplo típico desse quiasma ou reversão psíquica maciça tivemos com o homem ocidental, o qual jamais lutou tão arduamente pela sua individualidade quanto no momento em que iria renunciar à idéia de existência pessoal e única. Os artistas do século dezanove renunciaram em massa a essa individualidade única, que havia sido aceita como natural no século dezoito, quando as novas pressões da massa tornaram muito pesado o ônus dessa individualidade. Assim como Mill lutou pela individualidade mesmo quando já havia renunciado ao "eu", os poetas e artistas marcharam para a idéia de processos impessoais de produção artística ao mesmo tempo em que condenavam as novas massas por adotarem o processo impessoal de consumo dos produtos de arte. Reversão ou quiasma, idêntica e correlata, verificou-se quando se apelou, por motivo das novas formas de arte, para o consumidor da arte popular no sentido de participar ele próprio do processo artístico.

Foi esse o momento de transcendência da tecnologia de Gutenberg. A separação multissecular dos sentidos e, funções terminou numa unidade completamente inesperada.

A reversão, pela qual a presença dos novos mercados e das novas massas encorajou o artista a se despojar de sua individualidade própria e única, talvez tenha parecido constituir a consumação final tanto da arte quanto da tecnologia. Era rendição tornada quase inevitável, desde que os simbolistas se puseram a modelar sua produção artística de diante para trás, do efeito para a causa. Entretanto, foi exatamente nesse momento, em que a rendição se ultimou, que se verificou nova reversão. Nem bem havia o processo artístico completado a sua aproximação do modo racional, rigoroso e impessoal do processo industrial, aproximação que se efetivou no período de Poe\* a Valéry, e já a linha de montagem da arte simbolista entrava em transformação com o novo modo de apresentação da "corrente da consciência". E a "corrente da consciência" é percepção de "campo" aberto, que subverte todos os aspectos da descoberta da linha

de montagem ou da "técnica de invenção" do século dezenove. Eis como G. H. Bantock escreve a respeito:

Num mundo de crescente socialização, padronização e uniformidade, o objetivo era acentuar a singularidade, o puramente pessoal na experiência; em um mundo de racionalidade "mecânica", o objetivo é acentuar outros modos pelos quais os seres humanos podem expressar-se, ver a vida como série de intensidades emocionais, importando em lógica diferente da do mundo racional, e que apenas podem ser apreendidas por entre imagens dissociadas ou numa corrente de estados reflexivos da consciência (<sup>8</sup>).

Assim, a técnica do julgamento suspenso, a grande descoberta do século vinte, tanto na arte como na física, é uma retração e, ao mesmo tempo, uma transformação da linha de montagem impessoal da arte e ciência do século dezenove. E falar-se de corrente de consciência, como diferente do mundo racional, é meramente insistir em considerar a sequência visual como norma racional, e entregar a arte ao modo inteiramente gratuito ao inconsciente. Com efeito, o que se entende por irracional e não-lógico, em muitos dos debates modernos, é simplesmente a redescoberta das trocas ordinárias entre o eu e o mundo, ou entre o sujeito e o objeto. Tais trocas pareceram haver desaparecido, sob os efeitos da alfabetização fonética no mundo grego. A alfabetização fizera do indivíduo esclarecido um sistema fechado, e criara um vazio entre a aparência e a realidade, vazio que as descobertas do gênero da corrente da consciência vieram preencher.

Como dizia Joyce, em *Finnegans Wake*, "Meus consumidores não são eles meus produtores?" O século vinte se esforçou por libertar-se, muito coerentemente, das condições de passividade, isto é, da própria herança de Gutenberg. E essa luta dramática de diferentes modos de intuição e perspectiva humana resultou na maior de todas as épocas da civilização, seja nas artes, seja nas ciências. Estamos vivendo um período mais rico e mais terrível que o "Momento de Shakespeare", tão bem descrito por Patrick Cruttwell em seu livro sob o mesmo título. Mas nosso propósito em *A Galáxia de Gutenberg* foi apenas examinar a tecnologia mecânica que resultou do nosso alfabeto e da máquina impressora. Quais serão as novas configurações do mecanismo e da cultura letrada ao serem essas formas mais velhas de percepção e julgamento invadidas pela nova idade da eletricidade? A nova galáxia elétrica de eventos já penetrou profundamente dentro da galáxia de Gutenberg. Mesmo sem colisão, essa co-existência de tecnologias e de estados de consciência leva a traumas e tensões todas as pessoas vivas. Nossas atitudes mais comuns e convencionais parecem subitamente transmudadas metamorfoseadas em gárgulas e máscaras grotescas. As mais familiares de nossas instituições e associações parecem, às vezes, ameaçadoras e nefastas. Essas múltiplas transformações, que são a consequência normal da introdução de novos meios de comunicação em qualquer sociedade, requerem estudo especial e serão objeto de outro livro, *Understanding Media* (Para compreender os novos meios de comunicação) no mundo de nosso tempo.

---

<sup>8</sup> "O Cenário Social e Intelectual", era *The Modern Age* (*The Pelican Guide to English Literature*), pág. 47.



# Índice Bibliográfico

- Anshen, R. N.**, *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, Science of Culture Series, vol. III (Nova York: Harper, 1957), pág. 231.
- Aquino, Tomás de**, *Summa Theologica*, 3.<sup>a</sup> parte (Turim, Itália: Marietti, 1932), 23, 98, 106.
- Aretino, Pietro**, *Dialogues, including The Courtesan*, trad. Samuel Putnam (Nova York: Covici-Friede, 1933), 194-196.
- Aretino, Pietro**, *The Works of Aretino*, trad. Samuel Putnam (Nova York: Covici-Friede, 1933), 194-6.
- Atherton, James S.**, *Books at the Wake* (Londres: Faber, 1959), 74-5.
- Auerbach, Erich**, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. Willard R. Trask (Princeton: Imprensa da Universidade de Princeton, 1953), 57.
- Bacon, Francis**, *The Advancement of Learning*, Everyman 719 (Nova York: Dutton, s/d.) (data original, 1605), 102, 187, 190-2.
- Bacon, Francis**, *Essays or Counsels, Civil and Moral*, coord. R. F. Jones (Nova York: Odyssey Press, 1939), 189, 190, 233.
- Baldwin, C. S.**, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nova York: Imprensa da Universidade de Colúmbia, 1928), 98.
- Bantock, G. H.**, "The Social and Intellectual Background", Boris Ford. coord. *The Modern Age*, Pelican Guide to English Literature (Londres: Penguin Books, 1961), 278.
- Barnouw, Erik**, *Mass Communication* (Nova York: Rinehart, 1956). 128.
- Barzun, Jacques**, *The House of Intellect* (Nova York: Harper, 1959), 32.
- Békésy, Georg von**, *Experimems in Hearing*, coord. e trad. E. G. Wever (Nova York: McGraw-Hill, 1960), 41-2, 53, 63, 127.
- Békésy, Georg von**, "Similarities Between Hearing and Skin Sensation", *Psychological Review*, vol. 66, n.º 1, jan., 1959.
- Berkeley, Bispo**, *A New Theory of Vision* (1709), Everyman 483 (Nova York: Dutton, s/d.), 17, 53, 271.
- Bernard, Claude**, *The Study of Experimental Medicine* (Nova York: Dover Publications, 1957), 3, 4.
- Bethell, S. L.**, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Londres: Staples Press, 1944), 206.

- Blake**, *The Poetry and Prose of William*, coord. Geoffrey Keynes (Londres: Nonsuch Press, 1932), 265-6.
- Boaistuau, Pierre**, *Theatrum Mundi*, trad. John Alday, 1581 (STC 3170), 203.
- Bonner, S. F.**, *Roman Declamation* (Liverpool: Imprensa da Univ. da Liverpool, 1949), 100-1.
- Bouyer, Louis**, *Liturgical Piety* (Notre Dame, Ind.: Univ. de Notre Dame, 1955), 137-140.
- Brett, G. S.**, *Psychology Ancient and Modern* (Londres: Longmans, 1928), 74.
- Broglie, Louis de**, *The Revolution in Physics* (Nova York: Noonday Press, 1953), 5, 6.
- Bronson, B. H.**, "Chaucer and His Audience", em *Five Studies in Literature* (Berkeley, Calif.: Imprensa da Univ. da Califórnia, 1940), 136.
- Buhler, Curt**, *The Fifteenth Century Book* (Filadélfia: Imprensa da Univ. de Pensilvânia, 1960), 129, 153-154, 208.
- Burke, Edmund**, *Reflections on the Revolution in France* (1990), Every-man 460 (Nova York: Dutton), 170-171.
- Bushnell, George Herbert**, *From Papyrus to Print* (Londres: Grafton, 1947), 62.
- Caponigri, A. Robert**, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953), 250.
- Carothers, J. C.**, "Culture, Psychiatry and the Written Word", em *Psychiatry*, nov., 1959. 18-20, 22, 26-28, 32-34.
- Carpenter, E. S.**, *Eskimo* (idêntico a *Explorations*, n.º 9; Toronto, Imprensa da Univ. de Toronto, 1960), 66-67.
- Carpenter, E. S.**, e **H. M. McLuhan**, "Acoustic Space", em idem, coords., *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960), 19, 136.
- Carter, T. F.**, *The Invention of Printing in China and its Spread Westward* (1931), 2.ª ed. rev., coord. L.C. Goodrich (Nova York: Ronald, 1955), 40.
- Cassirer, Ernst**, *Language and Myth*, trad. S. K. Langer (Nova York: Harper, 1946), 25, 26.
- Castro, Américo**, "Incarnation in Don Quixote", em Angel Flores e M. I. Bernardete, coords., *Cervantes Across the Centuries* (Nova York: Dryden Press, 1947), 225-227.
- Castro, Américo**, *The Structure of Spanish History* (Princeton: Imprensa da Universidade de Princeton, 1954), 225-226.
- Chardin, Pierre Teilhard de**, *Phenomenon of Men*, trad. Bernard Wall (Nova York: Harper, 1959), 46, 174, 179.
- Chaucer, Geoffrey**, *Canterbury Tales*, coord. F. N. Robinson, ed. Student's Cambridge (Cambridge, Mass: Riverside Press, 1933), 96.

- Chaytor, H. J.**, *From Script to Print* (Cambridge: Heffer and Sons, 1945), 86-89, 92-93.
- Cícero**, *De oratore*, Loeb Library n.º 348-9 (Cambridge, Mass.: Imprensa da Universidade de Harvard, s/d.), 24, 98, 101.
- Claget, Marshall**, *The Science of Mechanics in the Middle Ages* (Madison, Wisc: Imprensa da Universidade de Wisconsin, 1959), 80-81.
- Clark, D. L.**, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (Nova York: Imprensa da Universidade de Columbia, 1922), 98.
- Clark, J. W.**, *The Care of Books* (Cambridge: Imprensa da Universidade de Cambridge, 1909), 92.
- Cobbett, William**, *A Year's Residence in America*, 1795 (Londres: Chapman and Dodd, 1922). 171-172.
- Crombie, A. C.**, *Medieval and Early Modern Science* (Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959), 120, 123, 124.
- Crump, G. C.**, e **E. F. Jaob**, coords. *The Legacy of the Middle Ages* (Oxford: Imprensa da Universidade de Oxford, 1918), 127.
- Crutwell, Patrick**, *The Shakespearean Moment* (Nova York: Imprensa da Universidade de Columbia, 1955: Random House, 1960, Modern Library Pb.), 1, 278.
- Curtis, Charles P.**, *It's Your Law* (Cambridge, Mass: Imprensa da Universidade de Harvard, 1954), 165-166.
- Curtius, Ernst Robert**, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. W. R. Trask (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1953), 186-187.
- Danielsson, Bror**, *Studies on Accentuation of Polysyllabic Latin, Greek, and Romance Loan-Words in English* (Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1948), 232.
- Dantzig, Tobias**, *Number: The Language of Science*, 4.<sup>a</sup> ed. (Nova York: Doubleday, 1954, Anchor Book), 81, 179-181.
- Descartes, René**, *Principles of Philosophy*, trad. Holdvane & Rose (Cambridge: Imp. Univ. de Cambridge, 1931; Nova York: Dover Books, 1955), 243.
- Deutsch, Karl**, *Nationalism and Social Communication* (Nova York: Wiley, 1953), 236.
- Diringer, David**, *The Alphabet* (Nova York: Philosophic Library, 1948), 47-50.
- Dodds, E. R.**, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: Imprensa da Univ. da Calif., 1951; Boston: Beacon Press Paperback, 1957), 51-52.
- Dudek, Louis**, *Literature and the Press* (Toronto: Ryerson Press, 1960), 217-257.
- Einstein, Albert**, *Short History of Music* (Nova York: Vintage Books, 1954), 61.
- Eliade, Mircea**, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trad. W. R. Trask

(Nova York: Harcourt Brace, 1959), 51, 68-71, 256.

**Eliot, T. S.**, *Selected Essays* (Londres: Faber and Faber, 1932), 276-277.

**Farrington, Benjamin**, *Francis Bacon, Philosopher of Industrial Science* (Londres: Lawrence & Wishart, 1951) 184-185.

**Febvre, Lucien**, e **Martin, Henri-Jean**, *L'Apparition du Livre* (Paris: Editions Albin Michael, 1950), 129-143, 207-8, 214, 228-30.

**Fisher, H. A. L.**, *A History of Europe* (Londres: Edward Arnold, 1936), 26.

**Flores, Angel**, e **M. I. Bernadete**, coords., *Cervantes Across the Centuries* (Nova York: Dryden Press, 1947), 225-7.

**Ford, Boris**, coord., *The Modern Age*, The Pelican Guide to English Literature (Londres: Penguin Books, 1961), 278.

**Forster, E. M.**, *Abinger Harvest* (Nova York: Harcourt Brace, 1936; Meridian Books, 1955), 203.

**Frazer, Sir James**, *The Golden Bough*, 3.<sup>a</sup> ed. (Londres: Macmillan, 1951), 90-1.

**Friedenberg, Edgar Z.**, *The Vanishing Adolescent* (Boston: Beacon Press, 1959), 214-15.

**Fries, Charles Carpenter**, *American English Grammar* (Nova York: Appleton, 1940), 232-238.

**Frye, Northrop**, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Imp. da Univ. de Princeton, 1957), 193.

**Giedion, Siegfried**, *Mechanization Takes Command* (Nova York: Imp. da Univ. de Oxford, 1948), 44, 147.

**Giedion, Siegfried**, *The Beginnings of Art* (em prep.; citado em *Explorations in Communication*), 65-6.

**Giedion-Welcker, Carola**, *Contemporary Sculpture*, 3.<sup>a</sup> ed. rev. (Nova York: Wittenborn, 1960), 251.

**Gilman, Stephen**, "The Apocryphal Quixote", em Angel Flores e M. I. Bernadete, coords., *Cervantes Across the Centuries* (Nova York: Dryden Press, 1947), 227.

**Gilson, Etienne**, *La Philosophie au Moyen Âge* (Paris: Payot, 1947), 185.

**Gilson, Etienne**, *Painting and Reality* (Nova York: Pantheon Books, Bollingen Series, XXXV, 4, 1957), 51.

**Goldschmidt, E. P.**, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print* (Oxford: Imprensa da Universidade de Oxford, 1943), 130-5.

**Goldsmith, Oliver**, *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, citado por Leo Lowenthal em *Popular Culture and Society*, 274.

**Gombrich, E. H.**, *Art and Illusion* (Nova York: Pantheon Books, Bollingen Series XXX. 5,

1960). 16, 51, 52-3, 81-2.

**Greenslade, S. L.**, *The Work of William Tyndale* (Londres e Glasgow: Blackie & Son, 1938). 228.

**Groningen, Bernard Van**, *In the Grip of the Past* (Leiden: E. J. Brill, 1953). 56-8

**Guérard, Albert**, *The Life and Death of an Ideal: France in the Classical Age* (Nova York: Scribner, 1928), 148, 228.

**Guilbaud, G. T.**, *What is Cybernetics?* trad. Valerie Mackay (Nova York: Grove Press, Evergreen ed., 1960), 154-5.

**Hadas, Moses**, *Ancilla to Classical Learning* (Nova York: Imprensa da Universidade de Colúmbia, 1954), 62, 85-6, 207.

**Hajnal, Istvan**, *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, 2.<sup>a</sup> ed. (Budapeste: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini, 1959), 94-9, 109.

**Hall, Edward T.**, *The Silent Language* (Nova York: Doubleday, 1959), 4-231.

**Harrington, John H.**, "The Written Word as an Instrument and a Symbol of the Christian Era", tese de Prof. (Nova York: Universidade de Colúmbia, 1946), 109.

**Hatzfeld, Helmut**, *Literature through Art* (Oxford: Imp. Univ. Oxford, 1952), 136.

**Hayes, Carleton**, *Historical Evolution of Modern Nationalism* (Nova York: Smith Publishing Co., 1931), 217-24.

**Heisenberg, Werner**, *The Physicist's Conception of Nature* (Londres: Hutchinson, 1958), 29.

**Hildebrand, Adolf von**, *The Problem of Form in the Figurative Arts*, trad. Max Meyer e R. M. Ogden (Nova York: G. E. Stechert, 1907, republicado 1945), 41.

**Hillyer, Robert**, *In Pursuit of Poetry* (Nova York: McGraw-Hill, 1960), 232.

**Hollander, John**, *The Untuning of the Sky* (Princeton: Imp. da Univ. de Princeton, 1961), 60, 202.

**Hopkins, Gerard Manley**, *A Gerard Manley Hopkins Reader*, John Pick coord. (Nova York e Londres: Imp. da Univ. de Oxford, 1953), 83.

**Huizinga, J.**, *The Waning of the Middle Ages* (Nova York: Doubleday, 1954; Anchor Book), 117-18, 120, 138.

**Hutton, Edward**, *Pietro Aretino, The Scourge of Princes* (Londres: Constable, 1922), 194, 197.

**Huxley, T. H.**, *Lay Sermons, Addresses and Reviews* (Nova York: Appleton, 1871), 172.

**Inkeles, Alexander**, *Public Opinion in Russia* (Combridge, Mass.: Impr. do Univ. de Harvard, 1950), 21.

- Innis, Harold**, *Empire and Communications* (Oxford: Impr. da Universidade de Oxford, 1950), 25, 50, 115.
- Innis, Harold**, *Essays in Canadian Economic History* (Toronto: Impr. da Univ. de Toronto, 1956), 162.
- Innis, Harold**, *The Bias of Communication* (Toronto: Impr. da Univ. de Toronto, 1951), 25, 61, 216-17, 260.
- Innis, Harold**, *The Fur Trade in Canada* (New Haven: Imp. da Univ. de Yale, 1930), 216, 236.
- Ivins Jr., William**, *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass.: Impr. da Univ. de Harvard, 1946), 39, 40, 54, 81, 112.
- Ivins, Williams**, *Prints and Visual Communication* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1953), 71-3, 77-9, 125-6.
- James, A. Lloyd**, *Our Spoken Language* (Londres: Nelson, 1938). 87.
- Johnson, Samuel**, *Rambler n.º 4* (31 de março de 1750), 273-4.
- Jones, R. F.**, *The Triumph of the English Language* (Stanford, Calif.: Impr. da Univ. de Stanford, 1953), 224, 227, 229, 240.
- Jonson, Ben**, *Volpone*, 168-9.
- Joseph, B. L.**, *Elizabethan Acting* (Oxford: Impr. da Univ. de Oxford 1951), 99
- Joyce, James**, *Finnegans Wake* (Londres: Faber and Faber, 1939), 74-5, 83, 150, 183, 217, 245, 263, 268, 278.
- Joyce, James**, *Ulysses* (Nova York Modern Library, 1934; Nova York: Random House, 1961 [nova ed.]), 74, 203, 267.
- Kant, Emmanuel**, *Critique of Practical Reason*, 1788, de Library of Liberal Arts ed., 251.
- Kantorowicz, Ernst H.**, *The King's Two Bodies: Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Imp. da Univ. de Princeton, 1957), 120-3.
- Kenyon, Frederick, C.**, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1937), 82, 84-5.
- Kepes, Gyorgy**, *The Language of Vision* (Chicago: Paul Theobald, 1939), 126-7.
- Killham, John**, coord., *Critical Essays on Poetry of Tennyson* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960), 266.
- Latourette, Kenneth Scott**, *The Chinese, Their History and Culture* (Nova York: Macmillan, 1934), 34-5.
- Leclerc, Joseph**, *Toleration and the Reformation*, trad. T. L. Westow (Nova York: Association Press; Londres: Longmans, 1960), 223.

- Leclercq, Dom Jean**, *The Love for Learning and the Desire for God*, trad. Catherine Misrahi (Nova York: Impr. da Univ. Fordham, 1961), 89-90.
- Leibnitz**, *Selections from*, coord. Philip P. Wiener (Nova York: Scribners, 1951), 254-5.
- Lever, J. W.**, *The Elizabethan Sonnet* (Londres: Methuen, 1956) 206.
- Lewis, C. S.**, *English Literature in the Sixteenth Century* (Oxford: Impr. da Univ. de Oxford, 1954), 149, 228-229.
- Lewis, D. B. Wyndham**, *Doctor Rabelais* (Nova York: Sheed and Ward, 1957), 147-8, 153.
- Lewis, Percival Wyndham**, *The Lion and the Fox* (Londres: Grant Richards, 1927), 119.
- Lewis, Percival W.**, *Time and Western Man* (Londres: Chatto and Windus, 1927), 63.
- Lord, Albert B.**, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Imp. da Univ. de Havard, 1960), 1.
- Lowe, E. A.**, "Handwriting" em *The Legacy of the Middle Ages*, coord. G. C. Crump e E. Jb. Jacob (Oxford: Impr. da Univ. de Oxford, 1928), 127.
- Lowenthal, Leo**, *Literature and the image of Man* (Boston: Beacon Press, 1957, 209, 211, 213-214).
- Lowenthal, Leo**, *Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs, Nova York: Prentice-Hall, 1961), 274.
- Lukasiewicz, Jan**, *Aristotle's Syllogistic* (Oxford: Imp. da Univ. de Oxford, 1951), 59.
- Mahood, M. M.**, *Shakespeare's Wordplay* (Londres: Methuen, 1957), 231-2.
- Mallet, C. E.**, *A History of the University of Oxford* (Londres: Methuen, 1924), 209.
- Malraux, André**, *Psychologie de l'art*, vol. I, *Le Musée imaginaire* (Genebra: Albert Skira Editeur, 1947), 118.
- Marlowe, Christopher**, *Tamburlaine the Great*, 197, 200.
- Marrou, H. I.**, *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (Paris: de Coddard, 1938), 99-100.
- McGeoch, John A.**, *The Psychology of Human Learning* (Nova York: Longmans, 1942), 141.
- McKenzie, John L.**, *Two-Edged Sword* (Milwaukee: Bruce Publishing Co., 1956), 165.
- McLuhan, Herbert Marshall**, coord. com E. S. Carpenter, *Explorations in Communication* (Boston: Beacon Press, 1960), 19, 136.
- McLuhan, Herbert M.**, "Inside the Five Sense Sensorium", em *Canadian Architect*, vol. 6, n.º 6, junho de 1961, 39.
- McLuhan, Herbert M**, "Joyce, Mallarmé and the Press", em *Sewanee Review*, inverno de 1954, 268.

- McLuhan, Herbert M.**, "Myth and Mass Media", em *Myth and Mythmaking*, Henry A. Murray, coord. (Nova York: George Braziller, 1960).
- McLuhan, Herbert M.**, "Printing and Social Change", em *Printing Progress: A Mid-Century Report* (Cincinnati: The International Association of Printing House Craftsmen, Inc., 1959), 158.
- McLuhan, Herbert M.**, "Tennyson and Picturesque Poetry", em *Critical Essays of the Poetry of Tennyson* de John Kilham, coord. (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960), 266.
- McLuhan, Herbert M.**, "The Effects of the Improvement of Communication Media", em *Journal of Economic History*, dez. 1960. 165.
- McLuhan, Herbert M.**, "The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century", em *Explorations in Communications*. 84.
- McLuhan, Herbert M.**, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (Nova York: Vanguard Press, 1951), 172, 212.
- Mellers, Wilfred**, *Music and Society* (Londres: Denis Dobson, 1946), 200-1.
- Merton, Thomas**, "Liturgy and Spiritual Personalism", na revista *Worship*, outubro de 1960. 137.
- Milano, Paolo**, coord., *The Fortable Dante*, trad. Laurence Binyon e D. G. Rosserti (Nova York: Viking Press, 1955), 113-14.
- Mill, John Stuart**, *On Liberty*, coord. Alburey Castell (Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1947), 268.
- Mitchell, W. F.**, *English Pulpit Oratory from Andrews to Tillotson* (Londres: Macmillan, 1932), 234.
- Montagu, Ashley**, *Man: His First Million Years* (Cleveland & Nova York: World Publishing Co., 1957), 76-77.
- More, Tomás**, *Utopia* (Oxford: Clarendon Press, 1904), 129.
- More, St. Thomas**: *Selected Letters* (1557), coord. E. F. Rogers (New Haven: Imprensa da Univ. de Yale, 1961), 93, 143-4.
- Morison, Samuel Eliot**, *Admiral of the Ocean Sea* (Nova York: Little Brown, 1942), 185.
- Morris, Edward P.**, *On Principles and Methods in Latin Syntax* (Nova York: Scribners, 1902), 232.
- Moxon, Joseph**, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (1683-84), coords. Herbert Davis e Harry Carter (Londres: Imprensa da Univ. de Oxford, 1958), 255.
- Muller-Thym, B. J.**, "New Directions for Organization Practice", em *Ten Years Progress in Management, 1950-1960* (Nova York: American Society of Mechanical Engineers,



1961), 140-1.

- Mumford, Lewis**, *Sticks and Stones* (Nova York: Norton, 1934, 2.<sup>a</sup> ed. rev., Nova York: Dover Publications, 1955), 164.
- Nef, John U.**, *Cultural Foundations of Industrial Civilization* (Cambridge: Imprensa da Universidade de Cambridge, 1958), 167, 181-2, 184.
- Ong, Walter**, "Ramist Classroom Procedure and the Nature of Reality", em *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. n.º 1, inverno de 1961, 146.
- Ong, Walter**, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mass: Imprensa da Universidade de Harvard, 1958), 129, 159-160.
- Ong, Walter**, "Ramist Method and the Commercial Mind", em *Studies in the Renaissance*, vol. VIII, 1961. 104, 160, 162-3, 168, 174-6.
- Opie, Iona e Peter**, *Lore and Language of Schoolchildren* (Oxford: Imprensa da Univ. de Oxford, 1959), 91-2.
- Panofsky, Erwin**, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 2.<sup>a</sup> ed. (Nova York: Meridian Books, 1957), 106-107, 113.
- Pattison, Bruce**, *Music and Poetry of the English Renaissance* (Londres: Methuen, 1948), 201.
- Pirenne, Henri**, *Economic and Social History of Medieval Europe* (Nova York: Harcourt Brace, 1937; Harvest Book 15), 114-16.
- Platão**, *Dialogues*, trad. B. Jowett (Nova York: 1895), 25, 27.
- Polanyi, Karl**, *The Great Transformation* (Nova York: Farrar Strauss, 1944; Boston: Beacon Press Paperback, 1957), 270-2.
- Polanyi, Karl, Conrad M. Arenberg, e Harry W. Pearson**, coords., *Trade and Market in Early Empires* (Glencoe, Ill.: The Free Press, 1957), 2.
- Pope, Alexander**, *The Dunciad*, coord. por James Sutherland, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres: Methuen, 1953), 155, 255-63, 268-9.
- Popper, Karl R.**, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Imprensa da Universidade de Princeton, 1950), 7-9.
- Poulet, Georges**, *Studies in Human Time*, trad. E. Coleman (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956; Nova York: Harper Torch Books, 1959), 14-15, 241-243, 247, 249.
- Pound, Ezra**, *The Spirit of Romance* (Norfolk, Conn.: New Directions Press, 1929), 114.
- Powys, John Cowper**, *Rabelais* (Nova York: Philosophic Library, 1951), 150.
- Rabelais**, *The Works of Mr. Francis*, trad. Sir Thomas Urquhart (Nova York: Harcourt, 1931), 147-148, 153.

- Rashdall, Hastings**, *The University of Europe in the Middle Ages*, 2.<sup>a</sup> ed. (Oxford: Imprensa da Univ. de Oxford, 1936), 108.
- Riesman, David J., com Reuel Denny e Nathan Glazer**, *The Lonely Crowd* (New Haven: Imprensa da Universidade de Yale, 1950), 28-9, 214.
- Rostow, W. W.**, *The Stages of Economic Growth* (Cambridge: Imprensa da Univ. de Cambridge, 1960), 90.
- Ruskin, John**, *Modern Painters*, Everyman ed. (Nova York: Dutton, s/d), 266-7.
- Russell, Bertrand**, *ABC of Relativity* (l.<sup>a</sup> ed. 1925). ed. rev. (Londres: Allen & Unwin, 1958; Nova York: Mentor Paperback, 1959), 41.
- Russell, Bertrand**, *History of Western Philosophy* (Londres: Allen & Unwin, 1946), 22.
- Ryan, Edmund Joseph**, *Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas* (Cartagena, Ohio: Messenger Press, 1951), 106.
- Ryle, Gilbert**, *The Concept of the Mind* (Londres: Hutchinson, 1949), 72-73.
- São Bento**, "De opera manum cotidiana", em *The Rule of Saint Benedict*, coord. e trad. Abbot Justin McCann (Londres: Burns Oates, 1951), 93.
- Sartre, Jean-Paul**, *What is Literature?* trad. Bernard Frechtman (Nova York: Philosophic Library, 1949), 199.
- Schoeck, R. J., e Jerome Taylor**, coords., *Chaucer Criticism* (Notre Dame, Inc.: Imprensa da Univ. de Notre Dame, 1960), 136.
- Schramm, Wilburg, com Jack Lyle e Edwin B. Parker**, *Television in the Lives of Our Children* (Stanford, Calif.: Imprensa da Univ. da Califórnia, 1961), 145.
- Seligman, Kurt**, *The History of Magic* (Nova York: Pantheon Books, 1948), 108.
- Seltman, Charles Theodore**, *Approach to Greek Art* (Nova York: E. P. Dutton, 1960), 61-4.
- Shakespeare**, *The Complete Works of*, coord. G. L. Kittredge (Boston, Nova York, Chicago: Ginn & Co., 1936), 11-15, 161-3, 169-70, 188-9, 244.
- Shakespeare, William**, *Troilus and Cressida*, Shakespeare Association (Sid-gwick & Jackson, 1952), 204-5.
- Siebert, F. S.**, *Freedom of the Press in England 1476-1776: The Rise and Decline of Government Controls* (Urbana, Ill.: Imprensa da Univ. de Illinois, 1952), 236-8.
- Simson, Otto von**, *The Gothic Cathedral* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1956), 105, 107.
- Sisam, Kenneth**, *Fourteenth Century Verse and Prose* (Oxford: Imprensa Univ. de Oxford, 1931), 198.
- Smalley, Beryl**, *Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford: Imprensa da Univ. de

Oxford, 1952), 99, 105-106, 110-11.

**Spengler, Oswald**, *The Decline of the West* (Londres: AUen & Unwin, 1918). 54-5.

**Sutherland, James**, *On English Prose* (Toronto: Imprensa da Univ. de Toronto, 1957), 201-2.

**Tawney, R. H.**, *Religion and the Rise of Capitalism*. Holland Memorial Lectures, 1922 (Nova York: Pelikan Books, 1947), 209.

**Thomas, William I., e Florian Znaniecki**, *The Polish Peasant in Europe and America* (publicado primeiro por R. G. Badger, 1918-20, Boston; Knopf, 1927, Nova York). 176-7.

**Tocqueville, Alexis de**, *Democracy in America*, trad. Phillips Bradley (Nova York: Knopf Paperback, 1944), 236.

**Tuve, Rosamund**, *Elisabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago: Imprensa da Univ. de Chicago, 1947), 234.

**Usher, Abbott Payson**, *History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press Pb., 1959), 6, 124, 152.

**White, John**, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Londres: Faber & Faber, 1957), 55.

**White, Leslie A.**, *The Science of Culture* (Nova York: Grove Press, s/d), 5.

**White, Lynn**, "Technology and Invention in the Middle Ages", em *Speculum*, vol. XV, abril de 1940, 79.

**Whitehead, A. N.**, *Science and the Modern World* (Nova York: Macmillan, 1926), 45, 276.

**Whittaker, Sir Edmund**, *Space and Spirit* (Hinsdale, Ill.: Henry Regnery, 1948), 57, 251-3.

**Whyte, Lancelot Law**, *The Unconscious Before Freud* (Nova York: Basic Books, 1960), 245-7.

**Wiley, Basil**, *The Seventeenth Century Background* (Londres: Chatto & Windus, 1934), 234-5.

**Williams, Aubrey**, *Pope's Dunciad* (Baton Rouge, La.: Imprensa da Univ. do Estado de Louisiana, 1955), 260, 262.

**William, Raymond**, *Culture and Society 1780-1950* (Nova York: Imprensa da Univ. de Columbia, 1958; Anchor Books, 1959), 269, 273.

**Williamsom, George**, *Senecan Amble* (Londres: Faber & Faber, 1951), 103.

**Wilson, John**, "Film Literacy in África", em *Canadian Communications*, vol. I, n.º 4, verão de 1961, 38.

**Wolfflin, Heinrich**, *Principles of Art History* (Nova York: Dover Publications, 1915), 41, 81.

**Wordsworth, Christopher**, *Scholae Academicae: Some Account of the Studies at the*

*English Universities in the Eighteenth Century* (Cambridge: Imprensa da Univ. de Cambridge, 1910), 211.

**Wright, L. B.**, *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (Chapel Hill, C. N.: Imprensa da Universidade de Carolina do Norte, 1935), 161.

**Young, J. Z.** *Doubt and Vertainty in Science* (Oxford: Imprensa do Universidade de Oxford, 1961), 4.