

MÉTODO PARA ENCONTRAR O FEITO

METHOD TO FIND THE DEED

Marilha Naccari Santos¹

RESUMO: Edgar Allan Poe escreve um ensaio para proporcionar ao leitor o conhecimento da forma como ele criou uma das suas obras mais difundidas, o poema *O corvo*. Carlos Ginzburg revisita sua trajetória para a construção de sua linha de pesquisa a respeito da feitiçaria e como deu-se a escolha do objeto base desta pesquisa e em especial do estudo intitulado *Andarilhos do bem*. Ambas falam sobre o método do desenvolvimento de seus trabalhos, mas adotam posturas contrárias sobre a força que os domina. A regra e a intuição. O ideal e a vontade. Mediando esta diferença este texto segue o paradigma do método de Giorgio Agamben. Considerando que o método é apenas a descrição do feito já concluído e não uma forma já pré-conhecida que pode construir uma inovação.

PALAVRAS-CHAVES: Método; Edgar Allan Poe; Carlo Ginzburg

ABSTRACT: Edgar Allan Poe wrote an essay to offer the reader the knowledge of how he created one of his most widespread poem, "The Raven". Carlos Ginzburg revisits its path to building your online research about witchcraft and gave up as the choice of the base object of this research and special the study entitled "Good Walkers". Both Poe and Ginzburg talk about the method of the development of their work, but adopt contrary postures what drives them in carrying out their work. The rule and intuition. The ideal and the desire. Mediating this difference, this text follows the paradigm of the method of Giorgio Agamben. Whereas the method is only the description of the deed already done and not a pre-order already known that can build an innovation.

KEYWORDS: Method; Edgar Allan Poe; Carlo Ginzburg

*A fábula, de acordo com o sentido da palavra é o
que merece ser dito.*

FOUCAULT

A descrição do método é o modo de tentarmos enganar a nós mesmos de que temos controle sobre nossos grandes feitos. "Quão interessante seria um artigo escrito por um autor que quisesse e que pudesse descrever, passo a passo, a marcha progressiva seguida em qualquer uma de suas obras até chegar ao término definitivo de sua realização" (POE, 1845), escreveu Edgar Allan Poe no ensaio em que revela "o *modus operandi* utilizado para construir" o seu famoso poema "*O corvo*". Quão interessante é o que Poe se propõe fazer?!

¹ Mestranda em Literatura com foco em teoria literária e literatura brasileira pela pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina

Foucault ao escrever “*A vida dos homens infames*” é atraído pela força do texto, “resolvi quanto a juntar simplesmente um certo número de textos, pela intensidade que eles [] pareciam ter” (FOUCAULT, 2003, p. 205). Seu método para iniciar sua pesquisa “coleccionista” é o sentimento que tem ao ler os fragmentos de história. Ele também detalha seu procedimento na composição da obra, mas como negativa de uma ordem comum, para declarar uma outra forma de feito,

a escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou (FOUCAULT, 2003, p. 203).

Para além da estranheza do método, também aponta seu não-lugar na classificação de gênero desta coleção de histórias, “não é sequer o esboço de um gênero; é, na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2003, p. 222). Não é frio, não é calculista, não apara as sentenças para chegar a um objetivo premeditado. Compõe livremente, à margem do sentido, à mercê do sentimento.

Poe inicia sua escrita sobre a utilidade do emprego do método na construção das criações literárias a propósito de uma discussão sobre o método utilizado por Godwin para escrever “*Caleb Williams*”, em uma nota, Charles Dickens, teria escrito que ele “começou emaranhando a matéria do segundo livro e logo, para compor o primeiro, pensou nos meios de justificar o que havia feito” (POE, 1845). Poe não dá crédito à afirmação, de fato, escreve que Godwin negou tal artimanha. Todavia levanta as vantagens de um procedimento deste tipo, “um plano [...] só pode ser traçado visando o desenlace” (POE, 1845). E assim continua sua hipótese:

Creio que existe um erro radical no método empregado para se construir um conto. Algumas vezes, a história nos proporciona uma tese; outras vezes, o escritor é inspirado por um acontecimento contemporâneo; ou, no melhor dos casos, senta-se para combinar os feitos surpreendentes que hão de formar a base de sua narrativa, procurando introduzir as descrições, o diálogo ou o seu comentário pessoal onde quer que um resquício no tecido da ação lhe force a fazê-lo. Eu prefiro começar com a consideração de um efeito (POE, 1845).

Agamben reflete sobre o método em *Signatura Rerum: sul método*, e adverte que estas reflexões “apresentam-se sempre como uma indagação sobre o método de [...] Michel Foucault” (2009, p. 7), pois um dos princípios do método discutidos na obra é de que é necessário a luz da interpretação para expor tal conhecimento. Para a

compreensão do método é oportuno entender “[o] sentido e [a] função do uso de paradigmas na filosofia e ciências humanas” (AGAMBEN, 2009, p. 13); assim dedica seu primeiro capítulo para a pergunta “O que é um paradigma?” e inicia o ecoar de respostas por Kuhn – “paradigma é simplesmente um exemplo, um caso singular que, através de sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos cientistas” (AGAMBEN, 2009, p. 16).

Poe oferta ao público a experiência de criação de sua obra “O corvo”, com o propósito de “demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído à intuição ou à sorte; e que aquela avançou até seu término, passo a passo, com a mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático” (POE, 1845).

O historiador italiano Carlos Ginzburg, em um texto intitulado “Feiticeiras e Xamãs”, anuncia: “a experiência que vou descrever também é de certa forma confusa e desordenada” (GINZBURG, 2007, p. 295). Exemplos distintos de composição, se compararmos ao anunciado por Poe. Ginzburg descreve como descobriu a peça que iria servir de base para seu primeiro estudo, a feitiçaria, que o iria acompanhar por uma longa jornada iniciada com “Andarilhos do bem”. A peça era o interrogatório de um pastor chamado Menichino della Nota, relatava como 4 vezes por ano o pastor saía como espírito para enfrentar feiticeiros e tentar garantir colheita abundante para o povoado. Ginzburg, assim como Poe, também está interessado em clarificar a mística do método sobre a composição de sua obra,

O grande sinólogo francês Marcel Granet disse certa vez que “la methode, c’est la voie après qu’on l’a parcourue”, o método é o caminho depois que o percorremos.

[...]

Em qualquer âmbito científico, o discurso sobre o método só tem valor quando se apresenta (o que é de longe, o caso mais frequente) como uma série de prescrições *a priori*.

Contar o itinerário de uma pesquisa quando ela já chegou a uma conclusão (ainda que se trate, por definição, de uma conclusão provisória) sempre comporta, é óbvio, um risco: o da teleologia. Retrospectivamente, as incertezas e os erros desaparecem, ou se transformam em degraus de uma escada que leva direto à meta: o historiador sabe desde o início o que quer, procura, por fim encontra. Mas na pesquisa real as coisas não são assim (GINZBURG, 2007, p. 294-295).

Ao contar a composição de “*O corvo*” seu criado descreve uma sequência de passos lógicos, bem definidos e brilhantemente resolvidos. A partida inicial para a composição do poema é sua intenção: “através desse trabalho de construção, tive

sempre presente a vontade de criar uma obra universalmente apreciável”, relata Poe (1845). Qual dado relevante é dado ao leitor? Haveria de um escritor desejar finalmente conseguir fazer a obra mais desprezada entre qualquer leitor? Talvez este seja o relato mais sincero do processo. Mas assim seguem três etapas até a busca pelo núcleo motor do poema, ou seja, “uma vez determinados a dimensão, o terreno e o tom do [] trabalho, dedi[cou-se] a buscar alguma curiosidade artística de alto grau que pudesse atuar como chave na construção do poema (...)” (POE, 1845).

A matemática é exata, ordenada e de resultados consolidados, oposto a toda perspectiva do início de uma pesquisa. A composição de uma obra de literatura no modo proposto por Poe, e uma pesquisa historiográfica, colocado por Ginzburg, ou apenas não literária no sentido comum, como o caso dos “*A vida dos homens infames*” de Foucault, divergem. A primeira é um trabalho de técnica e sagacidade, a segunda uma criação guiada pela mais pura ignorância do assunto e desejo de desvendá-lo. O historiador italiano realça em seu relato “a absoluta casualidade da descoberta” (GINZBURG, 2007, p. 302), tinha um tema, a feitiçaria, e um ângulo, as vítimas de perseguição, mas estava descontente com sua hipótese, começou a ler processos da Inquisição, viajou a Itália em busca de algo que ainda não sabia o que era, e como “não sabia, literalmente, o que estava procurando, fazia pedidos ao acaso” (GINZBURG, 2007, p. 302). Assim, vendo de 3 em 3 arquivos dentre 150 existentes no Arquivo de Estado de Veneza, leu “o interrogatório, realizado em 1591, de um jovem pastor de gado de Latisania, um pequeno centro não muito distante de Veneza” (GINZBURG, 2007, p. 302). Tal arquivo anômalo foi imediatamente reconhecido como aquilo que se procurava, nas próprias palavras de Ginzburg (2007, p. 302-304):

Eu me lembro perfeitamente de que, depois de ler esse documento (não mais de três ou quatro páginas), entrei num estado de agitação tão grande que tive de interromper o trabalho.

[...]

Era como se eu houvesse *reconhecido* de repente um documento que me era perfeitamente ignorado até um instante antes; não só isso: que era profundamente diferente de todos os processos de Inquisição com que eu tinha me deparado até então.

[...]

No entanto, algumas vezes ocorreu-me pensar que aquele documento estava ali me esperando e que toda a minha vida passada me predisponha a encontrá-lo. Nessa fabulação absurda creio que há um núcleo de verdade. Conhecer, como ensinou Platão, é sempre um *reconhecer* (grifo do autor).

Poe terá sua oportunidade de reconhecer o ponto central de seu poema, busca uma curiosidade artística e decide por um estribilho com uma única palavra, por esta forma encontrar-se ainda em estado primitivo, tendo a oportunidade de trabalhá-la e tirar um melhor proveito, inovar seu uso, elevando ao máximo seu aperfeiçoamento:

refleti, em seguida, sobre o caráter daquela palavra. Tendo decidido que haveria um estribilho, a divisão do poema em estâncias surgia como um corolário necessário, pois o estribilho constitui a conclusão de cada estrofe. Não havia dúvida para mim que semelhante conclusão ou término, para possuir força, deveria ser necessariamente sonora e suscetível de uma ênfase prolongada. Aquelas considerações me conduziram inevitavelmente ao o prolongado, que é a vogal mais sonora, associada ao r, porque esta é a consoante mais vigorosa (POE, 1845).

Dadas as limitações coube a inspiração dar-lhe a palavra *nevermore*, “Seria impossível não se deparar com a palavra “*nunca mais*”. Na verdade, esta foi a primeira que me veio à mente” (POE, 1845), eis a confissão do desvio da racionalidade. Reconhece em sua própria mente o caminho que o esperava. O método é retomado por Poe (1845): “Aqui posso afirmar que meu poema começara pelo fim, como deveriam começar todas as obras de arte”. Mas o que poderia dotar o poema “*O corvo*” de seu feito original seria a obra em sua completude. A cadência de escolhas constrói uma composição única por sua pluralidade de encaixes.

Outro caso de composição que podemos ter como exemplo, principalmente do ponto de tornar algo único pela combinação das partes, é o de Warburg, apontado por Ginzburg em “*Mitos, emblemas, sinais*” e por Agamben em “*Signatura rerum*”, em seu trabalho constante de construção de seus painéis “atlas de imagens”, chamados *Mnemosyne*. “O fenômeno original como paradigma é [...] o lugar no qual a analogia vive em perfeito equilíbrio para além da oposição entre generalidade e particularidade” (AGAMBEN, 2009, p. 41), desta forma não pode ser isolado, “mas sim, é visível em uma série contínua de acontecimentos” (GOETHE apud AGAMBEN, 2009, p. 41). Abaixo o leque de um tema, uma composição única e continuamente mutável de reproduções e fotografias, tomando poder de originalidade por sua multiplicidade, são “híbridos de arquétipo e fenômeno, inédito e repetição” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Mas qual o método de Warburg para chegar a este “fenômeno original”²?

² Expressão utilizada por Agamben, atribuindo o sentido do termo a Goethe. “Este termo técnico essencial das indagações goetheneanas sobre a natureza, desde a *Farbenlehre* [Teoria das cores] até a *Metamorphose der Pflanzen* [Metarmofose das plantas], que nunca é definido com clareza pelo autor,

O método seria um processo racional para chegar a um determinado fim. Todos temos métodos para as rotinas mais cotidianas e banais, construídos e consolidados depois da tentativa de sucesso, antecedida por quantos momentos falhos forem necessários. Para Poe o método de sucesso para toda obra de arte chegar ao seu fim passa por iniciar-se por seu fim. Não obstante Agamben sintetiza algumas características que definem um paradigma segundo a análise presente:

o paradigma é uma forma de conhecimento nem indutiva, nem dedutiva, senão analógica, que se move da singularidade para a singularidade.

Neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, substitui a lógica dicotômica por um modelo analógico bipolar.

[...]

Não há, no paradigma, uma origem ou um *arché*: todo fenômeno é a origem, toda imagem é arcaica.

A historicidade do paradigma não está na diacronia nem na sincronia, senão num cruzamento entre elas (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Não há fim. Não há começo. Sempre que se apresenta um começo, já se começou em um momento anterior. Quando Ginzburg achou o interrogatório, ele já sabia que esta era a peça que procurava, seu entendimento tinha sido construído antes, em sua vivência, e sua vivência se modulava por mundo que já pré-existia. Não há como começar-se em um fim para chegar a um começo, este pode ser o próprio fim. Aquele pode ser o próprio começo. Estamos no entrelaçamento do tempo da história. A racionalidade disfarça nossa ignorância quanto à cronologia dos fenômenos que pautamos como marcos. Apontamos nossa memória, por hora humilde, por tantas outras narcisistas, como a descrição do método que seguimos para sermos exitosos em nossas realizações, enquanto que são os sucessos que firmam a história e existência do método.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: Sobre el método*. Título original *Signatura rerum. Sul metodo*. Tradução Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009 [2008].

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames* [1977]. In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Organização Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

GINZBURG, Carlo. *Feiticeiras e xamãs* [1992]. In: _____. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Título original: *Il filo e Le tracce: vero falso finto*. Tradução

torna-se inteligível somente se – desenvolvendo aqui a sugestão de Elizabeth Rotten, que remetia sua origem a Platão – se o entendemos em sentido estritamente paradigmático.

de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2006], p. 294-310.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. Título original: the philosophy of composition. Tradução de Diego Raphael. Versão digital, [1845]. Disponível em: <http://oficioliterario.com.br/2007/11/29/filosofia-da-composicao-de-edgar-alan-poe/>.

Acessado em 8 de Março de 2013.