

WILSON HARRIS E O ENFRENTAMENTO DA SEPARAÇÃO ENTRE CIÊNCIA E ARTE

Jamille Pinheiro Dias*

Resumo

Este trabalho investiga a problematização da cisão entre ciência e arte operada pelo escritor contemporâneo Wilson Harris. Nesse sentido, discute-se como seus critérios poéticos possibilitam entrever uma reformulação fecunda da noção clássica de polimatia. A partir de um percurso por textos crítico-literários de Harris, trata-se de ressaltar modos por meio dos quais o autor guianense compõe um paradigma criativo que se afasta de um modelo cumulativo e linear de produção de saberes. A fim de delinear essa transformação conceitual, o texto apresenta, ainda, três expressões do repertório de Harris cujo rendimento se faz especialmente eloquente para o estudo em questão: iminência quântica, fóssil vivo e tautologia ôntica.

Palavras-chave

Arte; Ciência; Literatura Anglófona Contemporânea; Polimatia; Wilson Harris.

Abstract

This paper explores the problematization of the divide between art and science proposed by contemporary writer Wilson Harris. It discusses how his poetic criteria allow to have a glimpse of a fruitful reformulation of the classical notion of polymathy. Through a journey into critical and literary texts by Harris, it highlights the ways in which the Guyanese writer constitutes a creative paradigm that diverges from a cumulative and linear model of knowledge production. In order to outline this conceptual transformation, it also presents three terms of Harris's repertoire that provide us with ways to vividly articulate this study: quantum immediacy, living fossil and ontic tautology.

Keywords

Art; Contemporary Anglophone Literature; Polymathy; Science; Wilson Harris.

* Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: jamillepinheiro@usp.br

O presente estudo procura esboçar como a crítica que Wilson Harris (1921-) direciona à separação entre ciência e arte participa de seu projeto estético³. O ficcionista, poeta, dramaturgo e ensaísta é o principal escritor da Guiana Inglesa⁴, único país anglófono da América do Sul. Radicado na Inglaterra há mais de quarenta anos, onde recebeu o título de cavaleiro pela Rainha Elizabeth II em 2010, Harris é também conhecido no meio acadêmico por ter elaborado a noção de Terceiro Espaço que inspirou Homi K. Bhabha⁵. Frequentemente considerado na esfera das literaturas pós-coloniais de língua inglesa, o sul-americano propõe uma forma literária que confronta vigorosamente o representacionismo do Realismo característico do século XIX – e, conseqüentemente, a historiografia como disciplina descritiva. Harris, no entanto, tampouco recorre ao horizonte de autenticidade do Romantismo do século XVIII, pois para ele este é tributário de um individualismo que “negou a vida de estranhos no Eu e procurou personagens auto-suficientes como sua província” (HARRIS, 1999a, p. 200).

Esse esforço para revisar pressupostos de representacionismo e de autenticidade perpassa a obra do escritor e é determinante para sua reflexão sobre a ciência e a arte, podendo ser pensado à luz de uma passagem de seu romance *The Palace of the Peacock* (1960). Nela, o narrador conta que sonhou “que acordava com um olho morto, que enxergava (o olho do realismo) e um fechado, que vivia”. O efeito desse olho fechado atinge “nosso vício em um realismo absoluto” (HARRIS, 1999, p. 205), que tem a ver com o “culto da desinformação” (HARRIS, 1999, p. 78), capaz de descrever eventos, mas não de abrir fendas nos limites da existência individual.

No ensaio *The Root of Epic*, Harris argumenta que em uma composição literária, não se deve “sucumbir a um tom uniforme que dê a cada personagem individual a mesma ressonância oratória” (HARRIS, 1999, p. 145- tradução nossa⁶); o escritor que cede a esse “quadro dominante”, para Harris, corrobora um “realismo de classes e classificações” (HARRIS, 1999, p. 146) que caracteriza a individualidade de um personagem no romance convencional ou ortodoxo, marcando “distinções de *status* e privilégio que discriminam um personagem de outro” (HARRIS, 1999, p. 146). Nesse sentido, o autor defende que tais limitações do Realismo e da personagem individual são não apenas “poéticas”, mas “científicas”.

Uma leitura simplista conduziria a supor que a intenção de Harris é

¹ No original: “How can we know the dancer from the dance?” (YEATS, W. B., 2002, p. 105).

² No original: “Le microbe n’a pas le temps d’examiner le biologiste” (MICHAUX, H. 1954, p. 82).

³As observações que compõem este texto dão andamento a reflexões apresentadas em *Nossos nomes verdadeiros: A noção ameríndia de diferença em Wilson Harris*, dissertação defendida em março de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza.

⁴Ou República Cooperativa da Guiana, como é conhecida desde a Independência (1966). A população do país é constituída principalmente por descendentes de indianos, africanos, ameríndios e europeus.

⁵Inspirado por Harris (1967), Bhabha discorre em *The location of culture* (2004) sobre um Terceiro Espaço de enunciados que nega a existência de uma aparente fixidez, não só das culturas em si, mas das maneiras de se fazer afirmações sobre elas. O indiano se refere ao que Harris descreve como um “certo vazio ou desconfiança que aviam cada assimilação de contrários” (HARRIS *apud* BHABHA, 2004, p. 305). Conforme indica Mitchell, é nesse espaço que todas as nossas velhas certezas, fundadas em oposições que podem ter sido moldadas pela nossa educação ou pela experiência de uma vida inteira, começam a desabar: “o ‘Terceiro Espaço’ de Harris, de acordo com Bhabha, emerge de um reconhecimento básico: o que parece ser a cultura dominante contém dentro de si sementes marginalizadas, eclipsadas e reprimidas” (MITCHELL, 2006, p. xx).

⁶ Todas as traduções de Harris neste artigo são da autora. Assim sendo, não se repetirá mais esta informação.

meramente a de condenar o Realismo como corrente literária e o positivismo como filosofia da ciência. Ocorre que a proposta poético-conceitual de Harris é mais ampla do que um enfrentamento maniqueísta dessas correntes. Para o sul-americano, de fato trata-se de não subscrever uma suposta duplicação tautológica da realidade na historiografia e na literatura. Com efeito, ele não coaduna com textos guiados pelo princípio da identidade, cuja linguagem é pretensamente transparente a si mesma e coincidente consigo própria. Porém, a solução que o escritor encontra para assim se posicionar é a de digerir criativamente ambas as correntes, pondo em xeque tal “realismo absoluto”.

Em Harris, também a história se faz como meta-narrativa que revisa a si mesma, de tal modo que a autoridade factual de regimes lineares e causais é questionada. Passa-se a vislumbrar as gerações passadas como passíveis de ressignificação. Harris, assim, revisa a ideia de linearidade característica do racionalismo científico, considerando-a reducionista das possibilidades imaginativas dos povos. O autor sincroniza passado-presente-futuro em um domínio que ele chama de “ensaio infinito” – infinito porque para Harris não existe algo como uma performance final. “Uma civilização nunca chega a uma performance final. A performance final é em si um ensaio privilegiado” (HARRIS, 1999, p. 81), ele defende em *Literacy and the Imagination – A Talk*.

Antes de avançar na análise proposta para esse trabalho, menciono, para fins de breve contextualização, os momentos que configuraram a clivagem histórica entre ciência e arte. Tal divisão, improcedente antes do Renascimento (SMITH, 1980; WILSON, 2002), foi intensificada com a Revolução Científica compreendida entre os séculos XVI e XVII. Já ao longo do século XVIII, o movimento Iluminista efetivou a separação entre fé e ciência, de modo que a arte passou a engendrar também sua autonomia. Mais adiante, a filosofia positiva do século XIX atrelou a ideia de progresso à ciência, estimada como único paradigma possível de conhecimento (COMTE, 1908/1973).

A corrente positivista, contemporânea do Realismo questionado por Harris, sistematizou a episteme moderna como cumulativa e linear. Esse gesto incorreu no afastamento entre Arte, tida como domínio das práticas informadas pelo pressuposto como “subjetivo”, e Ciência, dada como conjunto de conhecimentos legitimados pelo que é considerado “objetivo”. Essa polarização é também homóloga à existente entre “razão” e “sensibilidade”. Em cada uma dessas dicotomias correlatas – entre ciência e arte, objetivo e subjetivo, razão e sensibilidade – os dois extremos são percebidos como mutuamente excludentes.

Se confiarmos no que nos contam os estereótipos da historiografia, entenderemos que arte e ciência adquiriram contornos radical e gradativamente incongruentes. É a esse processo que Adorno se refere, em *Notas de Literatura I*, como a “objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização” (ADORNO, 2003, p. 20), em razão da qual se tornou “impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade” (ADORNO, idem, ibidem). Comentando essa objetivação, o teórico alemão defende que “a separação entre ciência e arte é irreversível” (ADORNO, idem, ibidem).

Wilson Harris, entretanto, aposta mais nos golpes de mágica da imaginação do que na irreversibilidade das separações. Ao levar a sério que “a história é uma ficção” (HARRIS *apud* FABRE, 1991, p. 42), sugere que é não apenas possível, mas, também, desejável, revogar o fosso entre ciência e arte. Essa preocupação integra a pauta de ensaios e romances do escritor, tomando parte em sua contestação tanto do Realismo quanto do Romantismo, ambas correntes ligadas ao que o autor entende como “romance convencional”. Em *Creoleness: The*

Crossroads of a Civilization?, ele condena o Renascimento por ter interrompido uma íntima imbricação entre ciência e arte, uma descontinuação que teria propagado um modo reducionista de apropriação do passado, relacionado por Harris a atitudes modernistas e pós-modernistas:

Uma apropriação puramente formal do material do passado reduz o passado a uma criatura passiva a ser manipulada como um ornamento de moda ou protesto ou experimentação em estilos pós-modernistas, jogos pós-modernistas. Esses jogos estão enraizados, eu acredito, em um modernismo unilateral que nos leva de volta a defeitos da iluminação associada à Renascença, uma iluminação que abortou um profundo transculturalismo entre ciência e arte, como entre as diversas culturas da humanidade ao redor do mundo⁷ (HARRIS, 1999, p. 243).

Essa crítica deriva de seu interesse pelo hermetismo de Giordano Bruno, e o gnosticismo⁸ e as tradições alquímicas da Idade Média. Estas, assim como a mágica, misturavam arte e ciência (GILKES, 1975, p. 129). Ao se aportar nessas heranças, o guianense se afina com poetas como William Blake e William Butler Yeats. A leitura do livro *A Arte da Memória* (1992), da inglesa Frances Yates, historiadora do Renascimento, foi particularmente marcante para a formação do projeto estético de Harris. A pesquisa sobre as filosofias ocultas do século XVI empreendida pela professora levou o guianense a compreender o papel inegligenciável da arte no desenvolvimento do método científico (YATES, 1992, p. 355). Em uma entrevista concedida a Alan Riach, o escritor defende a necessidade de buscar novos modos de visualizar elos arte e ciência, música e arquitetura, poesia e pintura que teriam sido ofuscados pelo Renascimento e pelo Iluminismo:

O que Frances Yates traz à nossa atenção é que havia ligações entre arte e ciência, entre a poesia e a pintura, entre a música e a arquitetura. Depois veio o Iluminismo, que começou aproximadamente no Renascimento, e o Iluminismo começou a separar esses campos. Ora, isso é de certa forma compreensível, porque as pessoas tinham de liberar um processo de experimentação. Afinal, a coisa toda começou a atolar dentro de uma hierarquia que se tornou obsoleta e essa hierarquia, obviamente, tinha que ser desmontada. Mas no desmonte dessa hierarquia também se fez necessário, eu acho, visualizar em novas formas as relações entre arte e ciência, entre a música e a arquitetura, entre poesia e pintura. Tudo isso foi deixado de lado, de modo que quando foi necessário quebrar todo o aparato daquela hierarquia obsoleta, houve uma necessidade profunda de encontrar os elos de uma nova maneira⁹ (HARRIS *apud* RIACH & WILLIAMS, 1991, p. 55).

Harris percebe uma relação entre as artes da memória descritas por

7 No original: "A purely formal appropriation of the material of the past reduces the past to a passive creature to be manipulated as an ornament of fashion or protest or experimentation in post-modernist styles, post-modernist games. Such games are rooted, I believe, in a one-sided modernism which takes us back to defects in the enlightenment associated with the Renaissance, an enlightenment that aborted a profound cross-culturalism between science and art, as among the diverse cultures of humanity around the globe" (HARRIS, 1999, p. 243).

⁸ Como apresenta Willer (2010), o gnosticismo consiste em uma doutrina religiosa da Antiguidade tardia que configura o ponto de partida da tradição esotérica ocidental.

⁹ No original: "What Frances Yates is bringing to our attention is that there were links between art and science, between poetry and painting, between music and architecture. Then came the Enlightenment, which started roughly in the Renaissance, and the Enlightenment began to break those fields apart. Now, it's understandable in a way, because they had to liberate a process of experiment. After all, the whole thing began to bog down within a hierarchy that was obsolescent and that hierarchy obviously had to be dismantled. But in dismantling that hierarchy it was necessary, I think, to visualize in new ways the links between art and science, between music and architecture, between poetry and painting. All that was dumped, so that when was necessary to break the whole apparatus of that obsolescent hierarchy, there was a deep necessity to find those links in a new way" (HARRIS *apud* RIACH & WILLIAMS, 1991, p. 55).

Frances Yates e o que o biólogo francês Jacques Monod, em *O acaso e a necessidade*, afirma sobre a possibilidade de considerarmos todo ser vivo como, também, um fóssil: “Todo ser vivo é também um fóssil. Ele carrega consigo, e até mesmo na estrutura microscópica de suas proteínas, os traços, senão o estigma, de sua ascendência”¹⁰ (MONOD, 1970, p. 203). Observe-se:

Jacques Monod, o biólogo francês, cunhou uma frase memorável quando escreveu - “Toda criatura viva é também um fóssil”. E eu tendo a pensar que esse ditado é uma nota de rodapé tardia às artes da memória que Frances Yates, a grande estudiosa do Renascimento, procurou resgatar com grande dificuldade [...]. Por que essas artes, enraizadas em origens incomensuráveis, tinham praticamente desaparecido até a era do Renascimento, quando ainda floresciam precariamente¹¹ (HARRIS, 1999a, p. 209).

É provável que Harris tenha se inspirado na frase de Monod ao formular a expressão “fósseis vivos”, da qual se utiliza frequentemente em seus escritos para se referir a vestígios de narrativas que foram obliteradas pela historiografia. Esses restos são, segundo ele, matéria-prima criativa, sementes cheias de potencialidades latentes que jazem no fundo das camadas sedimentares dos estereótipos.

Ao longo dos 23 romances de Harris, proliferam as personagens cientistas-artistas, sempre compostas com atributos que as configuram como alter-egos do escritor, também ele homem de ciência. O autor, antes de se dedicar à literatura em tempo integral, trabalhou durante 17 anos, a partir de 1942, como perito topográfico e hidrográfico para o governo da Guiana. Harris havia estudado Engenharia de Agrimensura, familiarizando-se com termos técnicos da Geologia e da Economia. Encarregado de missões oficiais pelo interior do país, cartografou a morfologia da quente e úmida Guiana, ajudando a mensurar território e recursos naturais.

Ao mesmo tempo em que manejava categorias taxonômicas e regras básicas de nomenclatura científica em seu reconhecimento da região, Harris pensava em Homero e Dante Alighieri, Herman Melville e William Faulkner. Para a sua formação como escritor, no entanto, tão ou mais importante do que sua bibliofilia foi a transformação imaginativa que experimentou na densa selva tropical. Harris se engajou, ao longo desses anos como cientista no interior da Guiana, na formação de conexões entre paisagem e linguagem pautadas pela “lógica do sensível” (LÉVI-STRAUSS, 1962/2009), conexões essas bastante distintas de um representativismo que informaria, por exemplo, a suficiência de dizer que uma “árvore é verde” e um “rio é negro”. “Levou algum tempo até eu conseguir imergir naquela paisagem, sentir que havia ali relações que permitiam a alguém se libertar desse tipo de posição parcial” (GILKES, 1991, p. 34 - tradução nossa), ele recordou em uma entrevista.

Ainda comentando esse período, em uma transmissão pela rádio BBC 4, posteriormente publicada em forma de ensaio como “The Music of Living Landscapes”, Harris lembrou ter sido “atraído pela sensação de que as rochas, além de dormirem e cantarem, também são dançarinas (por mais que pareçam paradas), assim como sabe-se, sob o exame minucioso da ciência, que árvores e

¹⁰ No original: “tout être vivant est aussi un fossile. Il porte en soi, et jusque dans la structure microscopique de ses protéines, les traces, sinon les stigmates, de son ascendance” (MONOD, 1970, p. 203 – tradução nossa).

¹¹ No original: “Jacques Monod, the French biologist, coined a memorable phrase when he wrote - 'Every living creature is also a fossil'. And I tend to think that that dictum is a belated footnote to arts of memory which Frances Yates, the great Renaissance scholar, sought to salvage with great difficulty she confessed. For such arts, rooted in unfathomable origins, had virtually disappeared by the age of the Renaissance when they still flourished precariously” (HARRIS, 1999a, p. 209).

plantas caminham” (HARRIS, 1999b, p. 44). A inextricabilidade entre ciência e arte recebeu atenção específica da professora Joyce Sparer Adler no estudo “Wilson Harris and Twentieth-Century Man” (2003). Ela argumenta que a imaginação do guianense é tanto científica como poética, e que o objetivo geral da ciência do século XX é, em larga medida, também o de Harris, pois ambos se voltam ao que está sob as aparências: estruturas subjacentes, ritmos e processos, relações entre fenômenos. Harris, para Adler, também assume que o desafio da transformação da consciência do homem requer a contribuição da ciência e da arte, e que

realidades invisíveis sob as aparências não podem ser inteiramente conhecidas em parte devido ao viés unilateral do observador, mas também porque as coisas só podem ser conhecidas em relação umas às outras e essas são não apenas infinitamente complexa e proliferando, mas também estão em constante mutação¹² (ADLER, 2003, p. 47 – tradução nossa).

Na compilação de entrevistas com escritores contemporâneos *Writing across worlds*, de 2004, a crítica Susheila Nasta, fundadora da importante revista literária Wasafiri, chama atenção para a curiosidade vasta e variado de Harris por muitos domínios do saber, caracterizando o escritor como “um polímata, igualmente interessado em literatura, arte, mitologia, antropologia e ciências” (NASTA, 2004, p. 33). A ideia clássica polimatia, condenada por Heráclito – que denunciou a sua futilidade ao dizer que “o muito saber não torna ninguém inteligente” (HERÁCLITO *apud* SPINELLI, 003, p. 113-114) –, já era assunto polêmico na Grécia Antiga. Na época, o método da polimatia demandava o auxílio da mnemotécnica. Quem não sabia memorizar excepcionalmente, acumular conhecimentos diversificados e extensos sobre muitas ciências e artes, não era considerado erudito (SPINELLI, 2003, p. 113-114).

Todavia, o que Nasta provavelmente tinha em mente ao pensar em Harris como polímata não era uma aptidão para acumular conjuntos diversos de conhecimentos científicos e artísticos, mas sua capacidade extraordinária de justapor e harmonizar domínios do saber contrastantes e elementos dissemelhantes em seus experimentos literários. É nesse sentido que chama atenção sua abordagem da linguagem e da paisagem, que sempre aglutinou sua própria vivência como cientista e literato a ideias divulgadas pela ciência contemporânea. O estudo da física quântica, em particular, atraiu Harris na medida em que descortinou possibilidades de pensar uma rede de conexões microscópicas entre organismos:

um físico quântico descreveria 'iminência quântica' ao dizer que partes de nós mesmos estão embutidas em todos os lugares - na pedra, na árvore, na estrela, no rio, na terra, em toda parte. Essas partes são muito frágeis. Mas elas são duradouras. Em uma situação ideal, dever-se-ia ter um contato imediato com todas essas partes. Mas um físico quântico diria que há uma quebra biológica em nós mesmos. Existe uma falha biológica tal que tendemos a pensar de modo unilateral, e então tendemos a ignorar todas essas conexões, essa rede de conexões. Nick Herbert, por exemplo, um físico quântico, sente que seria possível superar este pensamento unilateral em certa medida, se houvesse um tipo de microscópio que permitisse examinar a realidade. Esse tipo de exame poderia revelar essas várias conexões¹³

¹² No original: “invisible realities beneath appearances cannot be wholly known, partly because of the one-sided bias of the observer but also because things can only be known in their relationships and these are not only endlessly complex and proliferating but also ever changing” (ADLER, 2003, p. 47).

¹³ No original: “a quantum physicist would describe ‘quantum immediacy’ by saying that parts of ourselves are embedded everywhere – in the rock, in the tree, in the star, in the river, in the earth, everywhere. Those parts are very frail. But they are enduring. In an ideal situation, one should have immediate contact with all those

(HARRIS, 1992, s/p).

O livro *Quantum reality: beyond the new physics* (1987), de Nick Herbert, de fato exerceu influência-chave sobre Harris na escrita do romance *The Four Banks of the River of Space*. A narrativa, inclusive, tem epígrafe de Herbert que afirma que a realidade quântica consiste em um tipo de ser poli-histórico, incompatível com nosso intelecto unilateral, e que a realidade é um multiverso, não um universo simples. No romance, o protagonista Anselm, um dos personagens cientistas-artistas imaginados pelo escritor, é apresentado como engenheiro, escultor, pintor, arquiteto, compositor. Maes-Jelinek destaca o modo como Anselm, conforme explica cientificamente os fenômenos que regem a conservação dos recursos do rio, descritos como as “veias e artérias” (HARRIS, 1987, p. 34) da terra, tem um vislumbre dos recursos criativos integrados na área fertilizada pelo rio, ou seja, a “Palavra” e as “vozes da flauta” (HARRIS, 1987, p. 44) que surgem a partir do rio, formando uma “curvatura da Música” (ao longo de uma curva geológica) que se “aprofunda em uma fonte inesgotável de recursos e mutações na natureza e seus paralelos em uma paisagem psicológica” (MAES-JELINEK, 1991, p. 236- tradução nossa).

Já em *The Eye of the Scarecrow* (1965), Harris experimentou caracterizar o narrador e seu duplo, respectivamente, como arte e ciência. O narrador, chamado apenas de N-, é propenso a visões alucinatórias e sensível a mudanças imperceptíveis nos outros e no ambiente (GILKES, 1975, p. 108). Já L-, o seu duplo, é um sensato e prático engenheiro perito em mineração. Juntos, N- e L- vão trabalhar no interior da selva guianense, em uma exploração pela qual L- é responsável. O narrador e o cientista querem localizar uma povoação lendária, chamada *Raven's Head*, ou “A Cabeça do Corvo”, onde haveria grandes quantidades de ouro.

Eles seguem para o “útero perdido de uma cidade mineradora” (HARRIS, 1965, p. 48), viajando nove meses até a selva da concepção. No caminho, sofrem um acidente de avião. L- é acusado pela morte de N-, mas N-, após aceitar a própria morte, renasce. A sensibilidade da arte, após aceitar ter sido eclipsada pelo racionalismo da ciência, renasce. N- (ou a arte) ressurge como *Idiot Nameless* (ou Idiota Sem-nome). Deste modo, definido como identidade negativa, aparece a tempo de salvar L- (ou a ciência) de ser condenado.

Na parte final do romance, chamada *Raven's Head*, o narrador Idiota Sem-nome e L- se tornam indiscerníveis, em uma confusão de identidades que simboliza a fusão entre arte e ciência. Para Michael Gilkes (1975), o acordo entre o narrador e seu duplo forma uma jornada comum em busca de uma composição alquímica. A alegoria da Cabeça do Corvo diz respeito a uma busca de harmonia interna por meio de um casamento de opostos. Tradicionalmente, segundo nos conta o crítico, a primeira fase do procedimento alquímico é conhecida justamente como “a Cabeça do Corvo”. *Raven's Head* constitui, portanto, um símbolo alquímico da integridade do Ser que N- e L- compõem.

Em outro romance de Harris, *Tumatumari* (1968), ciência e arte são descritas como “esferas sobrepostas” (HARRIS, 1968, p. 30). A protagonista, Prudence, é filha de um respeitado historiador, Henry Tenby, que prioriza a segurança material e sonha vê-la casada com um “engenheiro cultural” (HARRIS,

parts. But the quantum physicist would go on to say that there is a biological flaw in ourselves. There is a biological fault which is such that we tend to think in a one-track way, and therefore we tend to ignore all these connections, this network of connections. Nick Herbert, for example, who is a quantum physicist, feels that it might be possible to overcome this one-track thinking in some degree if one had a kind of microscope which would allow one to scrutinize reality. That sort of scrutiny might disclose these various connections” (HARRIS, 1992, s/p).

1968, p. 104), uma união de ciência e arte que ele acreditava ser um pré-requisito para um “pacto de sensibilidade” (HARRIS, 1968, p. 109). Logo, Prudence concretiza a fantasia do pai e desposa Roi Solman. Roi é um engenheiro ocupado com uma instalação hidrelétrica nas cataratas de Tumatumari, na Guiana, e se considera responsável por uma tarefa muito importante: a eletrificação da Amazônia.

Durante uma viagem de Roi a trabalho a outra parte do país, o casal perde seu filho recém-nascido; o marido, na tentativa de retornar à região de Tumatumari o mais rápido possível por causa do falecimento do bebê, vê seu barco se perder nas correntes d'água e morre decapitado. Prudence desmorona ao saber da tragédia. Outro homem de ciência, o pai de Prudence também falece em um acidente de carro, perdendo a cabeça, assim como Roi, que, como ele, remetia à fé apolínea na ciência. Essa sequência de mortes no romance indica que a ciência, quando movida por ambições racionalistas e materialistas, tende a uma degolação simbólica que é, ao mesmo tempo, do intelecto e da sensibilidade.

Mais recentemente, em *The Dark Jester* (2001), a narrativa se desenrola em um sonho do narrador, que vive no Século XX e que conhecemos apenas como O Sonhador. O Sonhador é um narrador que muda de forma, um receptáculo através do qual vários “fósseis vivos” da história se apresentam. Ele se transforma em outros, sendo possuído sucessivamente pelo conquistador espanhol Francisco Pizarro, o imperador Inca Atahualpa e seu último herdeiro, Tupac Amaru, e Laocoonte, sacerdote troiano do deus Apolo.

Os deslocamentos sutis no foco narrativo que fazem com que o Sonhador vista essas diferentes máscaras nos fazem mesmo perguntar se é o Sonhador que sonha o sonho ou se é o sonho que sonha o Sonhador. Isso nos lembra o que diz o narrador de outro romance de Harris, *Jonestown* (1996), sobre o “salto da gênese infinita da imaginação” poder “trazer à luz recursos imprevisíveis em um universo que enreda, de algum modo paradoxal, *criatura* e *criação*” (HARRIS, 1996, p. 75 – grifos nossos). Nesse sentido, discriminar o narrador e as personagens de *The Dark Jester* em unidades discretas, tais como “um” e “outro”, incidiria em uma simplificação, passando ao largo da intensa qualidade onírica do romance. Empobreceríamos o narrador ao submetê-lo a uma única identidade, obliterando seus infinitos pertencimentos, além de empobrecermos a própria leitura do romance.

Podemos inferir que esse apagamento da autoridade do escritor, constante que orienta a literatura de Harris, inflete uma crítica à certeza realista da autoridade científica, de um lado, e à autoridade romântica do “gênio criador”, de outro. Ambos não seriam mais do que uma máscara acometida pela fatalidade de fatos embalsamados que o escritor denominou como “tautologia ôntica” (HARRIS, 1999, p. 249), um enrijecimento do ego como auto-suficiente que se torna uma camisa-de-força. A experiência literária de Harris, ao romper barreiras “ego-lógicas”, nos ensina, como o Sonhador, que um personagem pode, também, despistar quem o escreve:

Um papel fixo, teatral, escrito para ser atuado na história uniforme, pode se deslocar para outra vida da arte. Pode despistar o escritor – e o espectador no escritor – em termos que vão além de um discurso claro¹⁴ (HARRIS, 2001, p. 50).

¹⁴ No original: “A theatrical, fixed role, written for performance in uniform history, may edge into another life of art. It may outwit the writer - and the spectator in the writer - in terms that go beyond plain speech” (HARRIS, 2001, p. 50).

Comemorando o risco de ser despistado pelo que cria, Wilson Harris transita da alquimia à física quântica em uma polimatia que se faz contemporânea por se nutrir não da mera apropriação acumulativa e progressiva de saberes da ciência e da arte, mas da transformação dos termos por elas ofertados, inserindo a retórica científica em outro campo mais geral: o da ficção. Em seus experimentos léxicos e estilísticos, são justapostos recursos imprevisíveis que reagem uns com os outros em uma iminência quântica. Essa forma altamente experimental corrobora sua crítica de fundamentos do romance, como tempo, lugar, personagem e trama como uma série ordenada de causas e efeitos, mas também de princípios da Lógica, como o da identidade. No personagem Idiota Sem-Nome, finalmente, temos uma imagem significativa da dessemelhança produtiva propagada por essa conjunção de atributos: há o desdém pela erudição e pela identidade, mas também o anúncio de uma vocação para reconhecer o potencial mutuamente transformativo entre o velho e o novo, entre "fósseis vivos, invisivelmente suspensos e ligados através das eras" (HARRIS, 2001, p. vii).

DIAS, J. P. Wilson Harris and the dispute of the division between Science and Art. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 11-21, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ADLER, J. S. Wilson Harris and Twentieth-Century Man. In: _____. *Exploring the Palace of the Peacock: Essays on Wilson Harris*. Kingston: University of the West Indies Press, 2003. p. 36-48.

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

BHABHA, H. K. *The location of culture*. Abingdon: Routledge, 2004.

BUNDY, A. (ed.) & HARRIS, W. *Selected Essays of Wilson Harris: the unfinished genesis of the imagination*. London: Routledge, 1999.

COMTE, A. *Curso de Filosofia Positiva*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Abril Cultural (col. *Os Pensadores*, v. 32), 1973.

FABRE, M. Recovering Precious Words: On Wilson Harris and the Language of Imagination. In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 39-48.

GILKES, M. The Landscape of Dreams". In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 31-38.

HARRIS, W. *The Eye of the Scarecrow*. London: Faber & Faber, 1965.

_____. *Tradition, the writer and society: critical essays*. London: New Beacon Publications, 1967.

_____. *Tumatumari*. London: Faber & Faber, 1968.

_____. The Phenomenal Legacy. In: MAES-JELINEK, H. *Explorations: a selection of talks and articles, 1966-1981*. Aarhus: Dangaroo Press, 1981.

_____. *Black Marsden*. London: Faber & Faber, 1972.

_____. *The Four Banks of the River of Space*. London: Faber & Faber, 1990.

_____. *Jonestown*. London: Faber & Faber, 1996.

_____. The Absent Presence: The Caribbean, Central and South America. In: RIACH, A. & WILLIAMS, M. (ed.). *The Radical Imagination: lectures and talks*. Liège: Liège Language and Literature, 1992.

_____. Profiles of Myth and the New World. In: BUNDY, A. (ed.). *Selected Essays of Wilson Harris*. London: Routledge, 1999a. p. 201-211.

_____. The Music of the Living Landscapes. In: BUNDY, A. (ed.) *Selected Essays of Wilson Harris*. London: Routledge, 1999b. p. 40-46.

_____. *The Dark Jester*. London: Faber & Faber, 2001.

JEFFERSON-MILES, A. Quantum Value in Harris's 'Architecture of the Tides'. In: MAES-JELINEK, H; LEDENT, B. (eds.). *Theatre of the arts: Wilson Harris and the Caribbean*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 177-193.

_____. *Wilson Harris*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

MAES-JELINEK, H. Unfinished Genesis: The Four Banks of the River of Space. In: _____ (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 239-245.

MICHAUX, H. *Face aux verrous*. Paris: Gallimard, 1954. p. 82.

MONOD, J. *Le hasard et la nécessité*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

NASTA, S. Wilson Harris with Fred D'Aguiar. In: _____ (ed.). *Writing across worlds: contemporary writers talk*. London: Routledge, 2004. p. 33-44.

RIACH, A. & WILLIAMS, M. Reading Wilson Harris. In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 51-60.

SMITH, C. S. *From Art to Science: Seventy-two objects illustrating the nature of discovery*. Cambridge: The MIT Press, 1980.

SPINELLI, M. *Filósofos pré-socráticos: primeiros mestres da filosofia e da ciência grega*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

WILLER, C. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, S. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

YATES, F. A. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 1992.

YEATS, W. B. Among School Children. In: _____. *The collected poems of W. B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002. p. 105.