

Literatura, defesa do atrito

Silvina
Rodrigues
Lopes

Para o Daniel Costa

9	Apresentação
13	A literatura como experiência
51	A poesia, memória excessiva
67	Marcas do desespero
79	Poesia e ideologia
87	A forma exacta da dissipação
101	A paradoxalidade do ensino da literatura
117	Na margem do desaparecimento
141	Do ensaio como pensamento experimental
155	No limite, a afirmação
163	Defesa do atrito
169	Bibliografia citada

Apresentação

Conta-se que os malaíes fazem buracos no tronco dos bambus que crescem nos bosques, e, quando o vento sopra, os selvagens, deitados por terra, ouvem sinfonias executadas por essas gigantescas harpas eólicas.

Coisa estranha, cada um ouve uma melodia própria diferentemente harmonizada segundo o acaso do soprar do vento.

August Strindberg

*Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito.
Regressar à terra áspera!*

Ludwig Wittgenstein

Os textos aqui reunidos, nos quais se questiona a noção de literatura e — através de temas como o ensaio, a correspondência, o ensino, a citação, a memória ou a experiência literária — as condições mínimas de um fazer que não se subordina a valores nem instituições, foram escritos, e publicados (excepto “A literatura como experiência”), ao longo de alguns anos e em circunstâncias diferentes. Ao relê-los, e por vezes acrescentá-los, verifiquei que há neles uma preocupação comum — o peso das palavras, aquilo que de “nosso”, do mundo, lhes permite atingirem-nos e desviarem-nos — e um tom, que poderei caracterizar como correspondente a um movimento de paciência e inquietação. Não se movem vertiginosamente em busca da novidade. Gostaria que fossem um gesto de defesa da literatura, de defesa do atrito.

A literatura como experiência

*Opor a vida aos livros através de uma antítese fácil
não faz sentido. Porque se os livros não fossem um
elemento da vida — elemento extremamente equívoco,
perigoso, mágico, escorregadio — não valeria a pena
gastar o fôlego a falar deles.*

Hugo von Hofmannsthal

Defender, escavar, vazios na cultura

Cada vez mais o termo “cultura” aparece a englobar sem sobressaltos o que se designa por “produção literária” e em que se reúnem coisas tão diversas que vão desde as obras, em verso ou prosa, cujo apelo é inseparável de uma indecifrabili-
dade radical, até àquele tipo de produtos, também em verso ou prosa, que tanto corresponde ao apenas lúdico como à disponibilização de informação ou à consolidação das opiniões e sentimentos comuns.

Os efeitos dessa indiferenciação são devastadores na medida em que induzem comportamentos em que se desenvolve a conformidade e se aniquila a liberdade que nos define enquanto humanos. Modo de ser, e não livre arbítrio, esta é, como diz Hannah Arendt, a faculdade do começo: “No nascimento de cada homem este começo original é reafirmado porque em cada caso qualquer coisa de novo aparece num mundo já existente que continuará a existir depois da morte de cada indivíduo. É porque ele é um começo que o homem

pode começar; ser um homem e ser livre são uma só e mesma coisa” [Arendt, 1972: 217]. É na relação com o outro, no ser-em-comum, que se afirma o não-comum da singularidade, aquilo que não depende de nenhum modelo, critério ou valor, mas é a única garantia de não sucumbirmos diante do “império da necessidade”, isto é, da redução da vida à esfera do econômico e social. Trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. É nesse sentido que a arte abriga a infância e o conflito — sem medida absoluta que as anule em sistemas rígidos de equivalências, as coisas continuam a desencadear-se em múltiplas aparições, o mundo reordena-se sem fim.

A salvaguarda da liberdade, exigindo a atenção ao singular, implica um enfraquecimento dos processos globalizantes, uma debilitação dos modelos e ideais de universalização, a qual só pode decorrer de uma força do pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais. Se quisermos resistir à confusão reinante, teremos de perceber que, entre os produtos que são produzidos e circulam segundo os desígnios da indústria da cultura, e uma ideia de literatura como forma artística, não há nada em comum para além de palavras impressas. É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arrogue em breve um direito de exclusividade.

Importa portanto dar uma resposta mínima, e bem forte, à questão “o que é a literatura?”. Trata-se de, sem visarmos nenhuma essência sua, verificarmos que ela corresponde à

instauração de um certo tipo de relação com textos escritos e que só quando estamos perante esse tipo de relação é que podemos falar de literatura sem que o uso dessa noção corresponda a uma prática mistificadora. Quando Goodman propõe que se passe a perguntar apenas “quando há arte?” em vez de “o que é a arte?” [Goodman, 1996: 58], parece estar a iludir uma outra questão, que é: “tudo pode funcionar como arte?”. Não a ilude inteiramente porque faz depender esse funcionamento daquilo que considera serem os sintomas do estético. Não é a análise destes que aqui me interessa, mas a possibilidade de recolocar a questão de modo a que a diferença entre “o que é” e “quando há” se revele como não-pertinente. O que é quando há, o que significa que não há uma coisa a *funcionar* como outra (uma pedra a funcionar como obra de arte, um livro de história a funcionar como romance). Podemos falar de transfiguração ou de devir, mas por isso mesmo *o que é, como é*, continua a ser o que importa.

O tipo de relação em que o literário se apresenta como literário é definido por duas características principais: 1. a não-resolução do conflito entre o pragmático e o não-pragmático (traduzida consequentemente na suspensão do sentido); 2. o desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema pré-determinado. Dessa relação fazem parte propriedades daquilo que é lido e disposições de quem lê, não sendo umas nem outras só por si suficientes. Elas implicam-se mutuamente. Quem for ler “O problema da habitação”, poema de Ruy Belo, para escrever um programa de intervenção social ficará decepcionado, assim como quem for ler “literatura” de massas ficará decepcionado se não for à procura de alguma coisa (um certo entretenimento, uma certa partilha de lugares-comuns, um certo anestesiamento e embrutecimento). A defesa da literatura não é por conseguinte apenas literária.

A salvaguarda do referido conflito, matriz de todo o conflito, deve ser prosseguida por todos os meios que preparem para resistir à recusa do desconhecido enquanto desconhecido, do inútil enquanto inútil; por todos os meios que possibilitem a compreensão da existência de duas áreas (esfera do pragmático, esfera do não-pragmático) que não se nivelam, por mais trocas que possam alimentar. É uma questão de destinação: o que não se destina aos outros, o que não se recebe como uma mensagem que se pode descodificar, mas como um segredo irrevelável, vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se ilimita. Todo poema é por condição sem destinatário. Como diz Mandelstam, “o facto de se dirigir a um interlocutor concreto corta as asas ao verso, retira-lhe o ar, o ímpeto. O ar do verso é o imprevisto. Se nos dirigimos ao conhecido não podemos senão exprimir o conhecido”. Daí que, enquanto o homem de letras existe numa relação com os seus contemporâneos, “ele não pode senão situar-se ‘acima’, ‘eminente acima’ da sociedade [...]. Por consequência o homem de letras tem necessidade de um pedestal. A poesia é absolutamente outra coisa” [Mandelstam, 1990: 64].

Há um antagonismo irrevogável entre aquilo que visa o limite e o que se dispõe à ilimitação. Artistas e pensadores falaram dele com particular insistência desde o século XVIII, dando a ver um filisteísmo burguês sempre pronto a sacrificar o inútil à utilidade imediata. A situação mudou, e no final do século XIX a literatura e a arte já eram adoptadas pela nova burguesia, que delas fazia sinal de distinção e meio de evasão de uma realidade grosseira que a sua sede de dinheiro produzia e o requinte dos seus gostos ignorava. A arte vinha assim satisfazer uma nova sede — de evasão, de emoções belas e de sonho. Por isso Baudelaire escrevia nessa época: “Há uma coisa mil vezes

mais perigosa que o burguês, é o artista-burguês, que foi criado para se interpor entre o público e o génio, escondendo-os um ao outro” [Baudelaire, 1976: 414]. Os poetas, que continuaram a desprezar o filisteísmo, desejaram então não só não ser lidos pelo público burguês, mas (a)fundar a poesia na realidade — na lama e na sua energia de multidões, no desregramento dos sentidos, no mistério das letras, no choque ou na dissonância.

A compreensão justa do fenómeno de relegação da arte para o nível das funções e dos valores, encontro-a em Hannah Arendt, num texto que considero decisivo sobre essa questão:

Faz-se das grandes obras de arte um uso tão deslocado quando se põem ao serviço da educação ou da perfeição pessoais, como quando se põem a servir outro fim, qualquer que ele seja. Pode ser tão útil, tão legítimo, olhar um quadro com vista ao conhecimento de um dado período, quanto é útil e legítimo utilizar uma pintura para esconder um buraco na parede. Em ambos os casos se utiliza o objecto de arte para fins segundos. Está tudo certo, se estivermos avisados de que essas utilizações, legítimas ou não, não constituem a relação apropriada com a arte. O aborrecido com o filisteu cultivado é que ele lia os clássicos, mas fazia-o pelo motivo segundo de perfeição pessoal, sem estar no mínimo consciente de que Shakespeare ou Platão poderiam ter a dizer-lhe coisas de uma outra importância além de como educar-se a si próprio. O aborrecido é que ele fugia para uma região de “poesia pura” para manter a realidade fora da sua vida. [Arendt, 1972: 260]

Hoje, o quotidiano dos indivíduos da sociedade de massas, qualquer que seja o grupo a que pertencem, parece estar já muito distante da realidade. Não se trata por isso de lhe fugir,

mas de desinfetar aquilo que dela ainda ficou, trata-se de provar que um mundo sem virtudes, um mundo virtual, pode imunizar-se contra qualquer peste e replicar-se em várias dimensões. Os artistas-burgueses de que falava Baudelaire são hoje os artistas replicantes que vão fazendo de tudo — desde o kitsch, ao imundo, à violência, à banalidade ou ao lírico — uma mesma moeda de troca. Só que o mérito não é apenas deles — há um mundo da arte que se multiplica por várias funções adjuvantes de uma causa comum. De tal modo que a confusão é imensa. E nem todas as confusões são boas. Se se retirar por completo a possibilidade de existência do poeta — a possibilidade de se ser *o que não nasceu para isso* —, por não se admitir que nada seja senão *isso* (uma coisa a usar de uma certa maneira, ou de qualquer maneira, mas a usar), então o mundo será também ele definido e asfixiante. À primeira vista, a poesia, e a arte, deixou de ser pensada como tendo uma função, uma finalidade exterior, mas, se repararmos melhor, verificamos que não é assim: ela passou a ter a função de ser arte, enquanto algo a celebrar como uma plenitude, tal como deus tem a função de ser deus, mesmo se não se pode defini-lo ou descrevê-lo. A confusão vem daí. É que uma obra de arte (Kant viu isso) não tem função nenhuma, e, assim sendo, deixa no mundo espaços vazios, não funcionais. O vazio sente-se, mas nunca se adora, é fundamentalmente divergente em relação a deus.

O destino da literatura, e da arte, está hoje dependente da nossa capacidade de prescindirmos de a adorar (de a rodear de um culto), sem que isso implique um menor respeito; muito pelo contrário, só podemos respeitar verdadeiramente aquilo que não é da ordem da necessidade, como o é o deus que se adora. O eterno da obra literária não é da ordem da transcendência, não corresponde a um tempo anterior ou posterior ao tempo do mundo — só no mundo, na contingência, há o eterno,

o perpétuo transcender-se das marcas inapagáveis. Dizer “contingência” implica dizer “relação”, que é em si o movimento de *transcender-se*. Tanto a ideia de imanência do sentido como a da sua transcendência falham esse imprevisível da relação pelo qual algo não é idêntico, mas é eterno.

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões ou desvios. É isso que define uma relação, o não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras erróneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar.

Se atendemos a que a distinção fundo/forma é ela própria uma relação, podemos concluir que os vazios de significação, o silêncio ou inexprimível, constituem o fundo sobre o qual se recorta a significação, e que, por conseguinte, o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no facto de este ser forma e fundo, compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando, limites. O *inacabamento* de um texto é na leitura a actualidade de uma potência que não se separa do acto, embora não seja a sua determinação do exterior e nele se não conclua.

Mas quando num texto domina o que é da ordem do pragmático é possível reconhecer nele várias funções e desenvolver estratégias que lhe são apropriadas e que visam desde o conhecimento ao divertimento. Esse tipo de textos situa-se no campo do verosímil e supõe uma relação de domínio do estranho — o entendê-lo apenas como o que *ainda* se desconhece —, a qual consiste na anulação dos seus perigos ou