

LITERATURA COMO ATO IRREDUTÍVEL A CONHECIMENTO¹

Alcir Pécora
alcir@unicamp.br

Bom dia a todos. Começo agradecendo, naturalmente, o convite que me fez o Professor Marcos Lopes para participar deste Congresso. Fiquei feliz por falar no IEL, não é tão comum assim. Mas, mais do que isso, pela questão que a mesa colocava. E fui bem rápido em aceitar, embora também não tivesse nenhum tipo de intimidade com a discussão sobre Literatura e Ensino, justamente pelo assunto da mesa para a qual me chamou: “Literatura como forma de conhecimento”.

Porque a minha vontade mais imediata era mesmo a de argumentar, contra o que é mais usual, que a literatura não era uma forma de conhecimento. Melhor, queria encontrar uma forma de dizer que essas duas categorias guardam distância entre si e, muitas vezes, há contradição entre elas.

É certo que a ideia de que literatura é uma forma de conhecimento é um lugar-comum; é o que se diz normalmente; e os professores de Letras, em particular, se empenham em dizer que aquilo que eles dão na sala de aula algum conhecimento há de trazer. É o gancho para defender a própria existência da literatura num campo educacional cada vez mais hostil, para qualquer lado que se olhe.

¹ Este texto é uma transcrição do áudio da palestra do Prof. Alcir Pécora, proferida no Colóquio “Literatura e Ensino em debate”, no dia 28 de novembro de 2012, no Auditório do Instituto de Estudos da Linguagem. A transcrição é de Ana Maria Côrtes, graduanda em Letras, ex bolsista do Programa de Iniciação à docência -PIBID/CAPES -, e atualmente bolsista do Programa de Iniciação Científica -PIBIC/CNPQ - com o projeto intitulado “Secularização e experiência religiosa em José Saramago”.

Historicamente, o campo é maltratado também por outros campos. Por exemplo, pela Filosofia, a qual, ao longo dos tempos, por mais que se fingisse de aliada, se opôs sistematicamente à arte. Desde Platão, ao menos, a Filosofia se pensa como universo da razão em confronto com o da arte, que seria o dos afetos, do irracional, fantasmático e deformador da realidade. Então a literatura, talvez escarmentada pelo tratamento duro que recebeu da Filosofia, da Sociologia e de outras ciências, aprendeu também a construir o discurso apologetico do seu próprio conhecimento.

De minha parte, longe de querer atacar a Literatura, tenho entretanto vontade de admitir que a literatura é, de fato, no que ela tem de melhor, se não estranha ao conhecimento, irreduzível a ele. Não chega tampouco a ser uma novidade, portanto, o que pretendo dizer. A questão difícil está em dizê-lo de um modo que produza uma evidência favorável à literatura. Antes, uma distinção. É certo que, dentro de uma concepção romana de conhecimento, a arte tem as funções de deleitar, mover (comover), e instruir ou educar. Essas três funções básicas organizam a ideia de literatura, por exemplo, para Cícero ou para Horácio. Deleitar, isto é, a capacidade de dar prazer que possuem a leitura ou os objetos de arte; comover, a potência de conduzir os afetos do auditório; instruir, ensiná-lo do que não sabia, antes do impacto do objeto artístico. Até aí, enquanto se fala em efeitos da obra de arte, nada contra a ideia de conhecimento. O problema começa quando se começa a pensar que ela possa ser traduzida ou mesmo dignificada por uma ideia, uma teoria ou conhecimento que formule a sua essência ou a sua finalidade. Porque a ideia de conhecimento supõe a ideia de propósito, de constituição racional de um argumento, cujo andamento ordenado gera ou tende a um conceito. Ou seja, a ideia de conhecimento está assentada sobre esse tipo de operação que tende a abstratizar a Literatura, e não acho que ela ganhe com isso.

Literatura, como qualquer Arte, é basicamente irreduzível a qualquer operação alheia ao ato produtivo, sem determinação *a priori*, no qual se dá. O propósito, quando se fala em obra de arte, se realiza no ato de criação dela. Essa criação não precisa ser *ex nihilo*, pode significar também a escolha de um tópico da tradição para dispô-lo de uma forma particular, única. Mas, em qualquer caso, sempre implica um ato efetivamente feito na direção da constituição de uma forma – que quando é bem sucedida, agora sim, passa a ser determinada pelos seus próprios termos. Quero dizer, não se pode pensar a arte sem a correspondente produção de uma forma objetiva, cabal, que se impõe sobre o seu auditório. Produção de uma forma não é ilustração do conceito que se imagina estar em sua origem ou ao cabo de seu resultado. O que é inalienável da obra de arte é o gesto produtivo, não o conceito que lhe é associado.

Tanto é assim que – esse é um argumento que dá Étienne Gilson, quando se trata de conhecimento, a questão fundamental é aceder ao conhecimento. Quando você tem acesso a ele, se informa a respeito, você já não precisa daquilo que lhe deu a instrução. Do ponto de vista da obtenção do conhecimento, se você leu o poema, se se informou a respeito daquilo que ele ensinava, você passa a ter consigo o conhecimento e não precisa mais do livro que o forneceu.

No entanto, nada mais estranho à obra de arte do que a ideia de superação da forma artística pelo conceito de que ela trata ou no qual supostamente se encerra. Porque o que há de mais característico quando se tem contato com as grandes obras é, justamente, você não querer deixá-las de lado. Quando a obra é convincente, o movimento irresistível é voltar a ela, muitas vezes: você acaba tendo uma história com ela que pode durar a vida toda. Fosse uma questão de conhecimento, haveria aí um paradoxo que Wittgenstein traduziu muito bem: se você usa uma escada para subir para o segundo andar, não faz muito sentido que você, uma vez tendo chegado ao andar desejado, permanecer lá carregando a escada para todo lado. Se você conseguiu subir, você pode e deve abandonar a escada.

No entanto, em arte, mais do que extrair uma ideia da obra, uma ideia que pode ser transmitida, conceitualizada, debatida, você quer ter o objeto junto de si o mais tempo possível. Você quer retornar a ele, se apegar à experiência construída com ele, ainda que de modo diferente, a cada vez que a leitura é feita.

Esse retorno à obra, que Italo Calvino observou ser característica do reconhecimento de um “clássico”, me parece um movimento exigido na consideração de qualquer obra de arte. O que significa também que a arte é muito mais relativa ao que é fatura, obra, artifício, à “factividade” -- para usar um termo que está em Gilson --, do que ao conhecimento.

É a factividade da obra de arte que faz com que ela recue diante da sua conversão em metalinguagem. Quero dizer, quando você conhece os objetos de arte concretamente – por exemplo, através de qualquer uma das formas de leitura que o Joaquim Brasil apresentou, pois todas elas são formas de contato com essa factividade do objeto --, você valoriza a experiência havida com ela, e você a sente como um privilégio pessoal, mesmo que possa ter significado um privilégio doloroso.

Enfim, a obra de arte usualmente se esquia a qualquer tentativa discursiva de ganhar autonomia em relação à própria obra. Não estou dizendo que esses discursos são inúteis, que não devam ser feitos ou que, diante das obras de arte, nossa única atitude deva ser a paralisia, a perplexidade de admiradores medusados por ela. É claro que nosso esforço mais importante é elaborar esse contato que experimentamos e nós

queremos legitimamente aprender a lidar com o objeto, torná-lo menos estrangeiro ou menos selvagem do que nos pareceu. Se conseguirmos, entretanto, esse apaziguamento será decepcionante para nós. O que nos encantava era o que havia justamente de difícil no objeto: ele falava e nós ouvíamos; ele insinuava o que devíamos pensar, mas nada do que pensávamos podia ser melhor do que estar ao lado dele, a tentar enfrentar as verdades que nos dizia.

E assim, em relação a esse corpo a corpo com a obra, o esforço de construção de metalinguagens nunca passam de “teorias de passagem”, para falar como Donald Davidson. São possibilidades circunstanciais e alternativas que permitem que treinemos maneiras de lidar com ela, que experimentemos reações diante dela --, mas ela, a obra, permanece objeto irreduzível – não porque seja um inefável em si, mas porque apenas admite traduções que a carreguem consigo, como bloco existencial inteiro, impuro, que existe mais como evento único do que como conceito generalizável.

E para falar o mesmo de maneira ostensiva, vou tentar fazer um “experimento”, na linha daqueles tentados pelos alunos do Joaquim. Pensei em encontrar um texto que fosse desconhecido da maior parte de vocês. Queria lê-lo para vocês, pensar sobre as possibilidades de leitura, e então ver como as questões que eu apresentei aqui se apresentariam na prática interpretativa da obra.

Vamos lá.

Trata-se de um poema do napolitano Giovan Battista Marino (1569-1625). No Brasil, é pouquíssimo conhecido. Não há nenhuma tradução para o Brasil, por exemplo, de suas *Rime Amoroze*, de 1602. Mesmo na Itália, não é atualmente muito familiar. É considerado um autor difícil, que precisa ser traduzido para jovens leitores. Então, trata-se de um objeto, digamos, em princípio, enigmático. Mas eu vou ler primeiro o poema em italiano, depois nós vamos tentar decifrá-lo. É um soneto que diz assim:

Ardo, ma l'ardor mio grave e profondo,
cui non m'è rivelar, donna, concesso,
quasi novo Tifeo, chiuso et oppresso
sotto il gran sasso del silenzio ascondo.

Pur del mio foco [or.: *de l'incendio*], ond'io tacito abondo
qualor freddo e tremante a voi m'appresso,
son faville i sospir[i]; e 'l foco espresso
scopre ne' muti sguardi Amor facondo.

E se si strugge in cieca arsura il core,
l'occulta face, ch'ho ne l'alma accesa,
chiaro mostra negli occhi il suo splendore.

Così tetto talor, cui dentro appresa
nemica fiamma sia, l'interno ardore
fuor per l'alte finestre altrui palesa.²

Para começar do modo mais simples, vou tentar fazer aqui uma tradução aproximada do poema. É claro que não se trata de nenhuma tentativa de tradução poética de Marino: eu não vou medir meus esforços tacanhos com as suas armas de lutador profissional. Vamos apenas fazer uma leitura básica, apenas para saber do que trata o poema.

Ao ler o poema, como fiz agora, é fácil perceber como há uma enorme quantidade de aliteraões, vários ecos, como que a crepitar na linguagem o fogo que consome os objetos da casa referida, intensificado com o sopro do vento que se abate sobre ela. Acontece um desastre completo, e vocês o assistiram, ao vivo, quando o leram. Não exatamente desde o começo, mas vocês viram quando o fogo se tornou irresistível até consumir o coração do amante e deixar a sua paixão, jamais declarada, evidenciar-se irreversivelmente pelo olhar. Também é fácil perceber que o poema é todo composto de contrários: o que é mudo e o que fala; o que é quente e o que é frio; o que está claro, manifesto e luminoso e o que permanece oculto, escuro; quer dizer, desse ponto de vista, estamos diante de um perfeito “xadrez de palavras”, como referia Vieira o discurso dos “cultos” da corte seiscentista – e certamente nenhum mais que Marino. Ornatos, nele, são necessariamente dialéticos e bem a propósito lhes dava o nome de “congetti”.

Mas o que os *congetti* marinistas têm em comum com os conceitos abstratos e metódicos de que falávamos? Para saber, precisamos perguntar a respeito do que nós aprendemos com a leitura do poema. Qual o conhecimento que nos traz? Que os amantes têm pudor em se declarar? Mas isso é um lugar-comum, uma banalidade. Em termos de poesia de referência antiga, podemos dizer que se trata de uma conhecida tópica lírica, a do amante tímido, isto é, aquela que diz que os amantes, quando se apaixonam, hesitam em confessar o amor, em manifestar suas intenções, temerosos das consequências, mas, antes disso, incapazes mesmo de articular o discurso porque são impotentes e inibidos pela grandeza da presença do amado, real ou imaginada.

Esse é o lugar-comum em jogo no poema. Absolutamente todos os versos se constroem em torno dele. Pois bem: é isso que nós aprendemos aqui, que os amantes são tímidos? Que o amor se cala quando mais quer ser eloquente? Ou talvez tenhamos aprendido que o olhar dos amantes revela o que eles não são capazes de dizer? Que os olhares são mais

² On-line em: <http://www.e-rara.ch/italpoet/id/1744170> Acesso em 13out2014.

eloquentes que o discurso dos amantes? Mas de tudo isso poderíamos saber perfeitamente pela nossa própria experiência, para não dizer que se encontram em qualquer livro tratante de auto-ajuda. Para isso, ao menos, não precisaríamos contar com os versos magníficos de Marino. E, no entanto, os versos são magníficos como foi perceptível até para nós enquanto eu tateava em busca de sua tradução minimamente correta, parafrazeando de um jeito ou de outro o que o poema dizia.

Enfim, pergunto novamente: o que nós podemos aprender com ele? Que nós temos que ser mais atentos no cuidado com as casas porque, se pegar fogo, nós só vamos perceber a dimensão do incêndio quando for tarde demais? Vêem? Vocês riram. E nada pode dizer tão bem o que se passou aqui como esse riso, que denuncia a imensa distância entre a intensidade da experiência de leitura de uma forma única e a tradução conceitual dela em mera banalidade informativa. Eu percebo que todos vocês já sabem que o poema não é banal, ao contrário. Acho que ficou bem claro para todos que se trata de uma pequena maravilha e que, depois de ouvi-lo, de nos impregnarmos de seu ritmo, de suas figuras e de seu encadeamento implacavelmente dialético, temos até alguma dificuldade em tornar a entrar num registro de linguagem mais informal e instrumental como o que estou usando agora.

Ou seja, o que o poema nos dá a conhecer está contido na dinâmica da leitura, a qual, por sua vez, exige a releitura do poema todo ou de suas partes, muitas vezes, ao longo de vários anos, quando possivelmente teremos ideias muito divergentes a respeito dele e de seu valor. Mas a questão é: como nos pode tocar tanto, intelectualmente e afetivamente, o que, traduzido conceitualmente, é certificadamente banal? Pois o problema é mesmo de tradução. As peripécias que existem aqui, as aproximações que tentamos fazer de suas viradas de jogo, de seu encadeamento complexo de imagens e razões, da simetria das figuras, de sua estrutura de tensões, de sua disposição precisa, que deixa escapar agora um sentido que reaparece depois, tudo isso tateia o terreno semântico e material onde vive o poema e onde reside a força da Literatura, como apresentação, evento, experiência. Que pode ser individual e, ao mesmo tempo, partilhada coletivamente, como fizemos agora.

Esse lugar preciso de um contato experimental, de compreensão incompreendida e incompreensiva, ainda me parece o mais interessante para situar a abordagem da obra. Obrigado.