

## DA DINÂMICA DOS ELEMENTOS DE PENSAMENTO

Hermenegildo Bastos  
Universidade de Brasília

Neste texto, damos notícia de trabalho que realizamos com alunos do mestrado em literatura da Universidade de Brasília; aqui pretendemos colocar as bases de uma interrogação mais ampla, que faz parte da pesquisa em curso: qual o horizonte atual da literatura como forma de resistência? Entendendo que a arte/literatura é uma forma de emancipação, como ela se relaciona hoje com a cultura de massa, uma vez que saiu do seu horizonte a possibilidade de distinguir-se radicalmente da indústria cultural? Esta pergunta só se formula em uma perspectiva oposta à do pós-estruturalismo. Para que se entenda e/ou questione a literatura como forma de resistência é preciso reconhecer a existência de algo extra-literário, de alguma coisa que não é apenas texto. E, se mesmo o fenômeno literário não se pode reduzir à dimensão textual, muito menos pode a realidade histórica. A “verdade” não é uma construção discursiva, não é uma função das diversas linguagens de poder/saber. Segundo a doxa pós-estruturalista, a verdade e a realidade não passam de construções discursivas; a história seria produto de um artifício narrativo (ou ficcional), seria uma construção de linguagem<sup>1</sup>. Para o pós-estruturalismo, o peso social ou político da literatura seria captado pelo poder. Com isso, nega-se que a literatura tenha desempenhado um papel de oposição cultural em alguns momentos históricos. Nessa perspectiva, o poder é absolutizado como uma força transistórica que produz e freia subversão. Qualquer resistência ou oposição a este poder já estaria nele contida e, portanto, neutralizada.

O entendimento da literatura como resistência pode ser formulado em termos bakhtinianos de uma luta em um espaço discursivo heterogêneo. As vozes dominadas não estão sempre neutralizadas pelas ideologias através das quais devem falar para serem ouvidas; elas distorcem, até mesmo se apropriam destas ideologias para alterar sua configuração. Trata-se de procurar não apenas o “outro do discurso” mas também o “outro no discurso”, isto é, uma voz que pode irromper das fendas no discurso da cultura dominante<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> V.a respeito Norris, Christopher: “Confrontos textuais: a prisão do “Discurso”, in *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, N. 3/4, 1993-1994.

<sup>2</sup> Para uma discussão sobre os limites do pós-estruturalismo, v.o número da revista *New Literary History*, “History and...”, sobretudo Porter, Carolyn: “History and Literature: After the New Historicism”, in *New Literary History*, vol.. 21, N. 2, 1990.

Inicialmente procuro descrever os termos da questão: 1) tendo em vista as mudanças estruturais acontecidas a nível social e político, assim como estético-literário, nas últimas décadas, os meios de resistência escolhidos e trilhados pela prática artística dos vários modernismos perderam seu vigor, chegando a uma situação de aporia, com a obra de arte convertida em mercadoria; 2) a indústria cultural, cujo poder se mostrou, com o passar do tempo, quase absoluto, anulou a possibilidade do "convívio interessado" que, em determinado estágio da vivência da aporia, certas camadas da intelectualidade entenderam ser a única "saída"; 3) a atividade literária tem se caracterizado, a grosso modo é claro, ou por um sentimento de nostalgia da combatividade do escritor modernista (que, quando menos, sentia-se capaz de refugiar-se na sua solidão), ou por um adesismo à indústria cultural, que, ao mesmo tempo em que ajuda a desmistificar a "torre de marfim" modernista, entretanto também reforça a alienação.

Se a arte, mesmo nos momentos em que mais se alheou da vida social e política, como no caso de certa poesia simbolista, foi praticada como uma forma de resistência, não se encontrará também na prática literária atual uma forma de resistência?

Que a literatura alheada de certo simbolismo constituiu uma forma de resistência à sociedade capitalista do início do século, ao seu utilitarismo, se o alheamento foi uma forma (até forte!) de protesto, entretanto só se reconhece a sua força em visada retrospectiva; na sua época, era apenas um "grito de dor": "Ó formas alvas, brancas, formas claras/ de luazes, de neves, de neblinas/ (...) fecundai o Mistério destes versos/ com a chama ideal de todos os mistérios". Ainda havia espaços onde era possível se refugiar, havia ainda mistérios e, mais do que isso, havia Mistério. O primeiro modernismo foi o desaparecimento desses mistérios. Mas eles voltaram, demonstrando sua longevidade, é só pensar no Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*, no Guimarães Rosa de *Grande Sertão: veredas*, no Drummond de *Claro Enigma*. Não que os mistérios sejam engodo, mas porque são a nossa impossibilidade de ver claro. Acrescente-se que também a clareza, instituída em princípio de conhecimento a todo custo, pode ser mais um Mistério. Por isso, como veremos mais adiante, entendemos que está fora de cogitação o empenho em resolver a questão da indústria cultural, de se desfazer dela, como se fosse o mundo das trevas que se precisaria a todo custo iluminar. Isto seria mau iluminismo, pois equivaleria a retornar ao momento anterior ao próprio modernismo.

Mas podemos continuar a falar em arte quando o que temos é espetáculo, quando a beleza se transmutou, deixando de ser a "apreensão sensível da idéia" para ser um arranjo de formas sonoras ou visuais capazes de atração de compra e venda, quando a beleza tornou-se um jogo de luzes e de maquiagem, quando a força estético-libidinal perdeu o seu poder de contestação da ordem e passou a servi-la?

Entendemos que aporia é nossa situação. Entendemos que desconsiderar a indústria cultural, ou ainda procurar solucioná-la, é como se esforçar por sair da areia movediça. Desconsiderá-la resultará em postura conversadora porque permitirá que ela apenas se reforce; procurar solucioná-la como se fosse um simples fenómeno circunstancial levará à construção de uma arte também conservadora porque negligenciará os elementos de autêntica crítica ao modernismo nela presentes. Por outro lado, aderir com júbilo vendo nela a redenção da "democratização da cultura", como meio de levar informação estética até os últimos rincões, será aderir ao que há de pior na cultura do capitalismo tardio, isto é, à redução da humanidade à parte da engrenagem da alta tecnologia.

Os elementos de crítica ao modernismo só podem ser entendidos, ao nosso ver, como forma de vigência do ideário moderno, não como sua expansão ou continuidade, mas como sua retomada.

Quero agora considerar o desafio que nos foi proposto para este congresso: é ainda possível pensar a indústria cultural? A pergunta tem uma extensão maior, que é, na verdade: ainda é possível pensar, pura e simplesmente?

Se a nossa situação é a aporia, a nossa literatura não pode, entretanto, ser de tipo naturalista, isto é, a literatura que apenas reproduz a "realidade". É preciso pensá-la. E, no caso, isso não se confunde com a idéia tradicional de politização da arte, com a idéia de uma destinação especificamente política para a arte. Mas o pensamento questiona a destinação simetricamente oposta a esta: o irracionalismo, a despolitização. Durante o modernismo, o "irracionalismo" foi uma postura de crítica à razão social dominante; hoje, a crítica à razão foi absorvida pela nova lógica social, cujos interesses de mercado levam a caracterizar toda tentativa de entendimento racional como conservadora. Em outras palavras: a destinação despolitizadora da arte é, na verdade, uma atitude política.

Negar à arte o seu conteúdo de pensamento, enfatizando os seus aspectos sensoriais, entretanto, não é algo novo. Como se sabe, a disciplina "estética", termo cunhado por Baumgarten, privilegiava esses aspectos. Hegel, na Introdução à *Estética*, rebate várias objeções à idéia de uma filosofia da arte. Entre estas objeções está a de que a arte, sendo imaginação, escaparia ao conhecimento racional:

"O pensamento, diz-se, tem um processo lógico, científico, filosófico, e o belo e a arte são de uma natureza que escapam às possibilidades da filosofia. O belo apareceria, justamente, numa forma oposta à filosofia. A arte teria como campo de ação a esfera dos sentimentos e das intuições dependentes, por outro lado, da imaginação, e dirigir-se-ia assim a um domínio do espírito muito diferente do da filosofia para despertar uma ordem de pensamentos muito diferentes do pensamento filosófico"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Hegel: *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, s.d., vol.I, p.33.

A autonomização da arte, se, por um lado, liberou o artista para criticar a sociedade, por outro, marginalizou o seu produto: a partir daí o que diz a arte não pode ser levado a sério; não é conhecimento. Mas será possível à arte dizer a verdade? Conceber a prática literária como resistência pressupõe uma resposta a esta pergunta.

A verdade continua a ser para nós, latino-americanos, a luta pela libertação, o que também tem uma dimensão universal porque é a libertação do homem.

A prática da arte como pensamento implica hoje que se equacione a questão da indústria cultural. A distinção entre alta cultura e indústria cultural, definidora do modernismo<sup>4</sup>, está sendo hoje redimensionada na prática literária. A distinção permanece. Mas, ao contrário do que aconteceu no modernismo, o escritor atual se apropria de materiais da indústria cultural e, através de processos críticos de remontagem, desfigura-os, analisa-os, reestrutura-os. Não que isto signifique necessariamente uma recusa, mas sempre uma visão crítica. Entendemos, assim, que não se trata de apagar a distinção, ou desfazer a tensão existente entre alta cultura e indústria cultural, porque isto seria sucumbir a esta. Os elementos de pensamento existentes nos produtos da cultura massiva são acentuados. Como eles se encontram aí dominados, é preciso ter condições de percebê-los e fortalecê-los.

Ainda na *Estética* de Hegel lemos:

"Afirmção incontestável é a de que o espírito pode considerar-se a si próprio, dotado como é de uma consciência que lhe permite pensar-se a si próprio e a tudo quanto origina. Porque o pensamento constitui a mais íntima e essencial natureza do espírito. (...) Ora, originadas e engendradas pelo espírito, a arte e as obras artísticas são de natureza espiritual, até quando oferecendo a representação uma aparência sensível, esta seja penetrada no espírito. Neste sentido, já a arte se aproxima mais do espírito e do pensamento do que da natureza exterior, inanimada e inerte; o espírito revê-se nos produtos de arte. (...) Por isso, a obra de arte, onde o pensamento de si se aliena, pertence ao domínio do pensamento conceitual..."<sup>5</sup>.

E, ainda: "Em sua mesma aparência, a arte deixa entrever algo que ultrapassa a aparência: o pensamento..."<sup>6</sup>.

Chamamos elementos de pensamento aos elementos de significado emancipatório existentes virtualmente em qualquer prática cultural. Tais elementos se dão à percepção, mas, uma vez que a sua existência não é meramente textual, podem estar tão desfigurados que não se deixam ver, como ocorre com os produtos da cultura massiva. Como se trata de percepção, isto é, de leitura, de recepção, nenhum texto é por si mesmo eman-

---

<sup>4</sup> Esta distinção, como se sabe, caracteriza a teoria estética modernista, como se vê na *Estética* de Adorno.

<sup>5</sup> Hegel, *Opus cit.*, p.36.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p.46.

cipador. É isso que a literatura atual, mesclando a tradição modernista com elementos da cultura de massa, nos diz: tampouco os textos modernistas estão livres da possibilidade de alienar e foi por isso mesmo puderam se tornar canônicos.

A cultura de massa é um conjunto de materiais dos quais o artista/escritor pode hoje lançar mão. Esta é uma diferença capital: já não há mais material revolucionário. Deslocou-se o centro da questão do material para o procedimento do artista. O que importa é a destinação que o artista lhe dará. E se o material não é nobre, tampouco o é o procedimento. O procedimento é duplamente desmistificador: por um lado, dessacralizador do modernismo; por outro, desmistificador da despolitização pós-modernista.

Entretanto, continuamos no interior do universo moderno, ainda que não modernista. É a dialética moderna que nos anima. Consideremos alguns aspectos desta dialética: 1) o ideal de incomunicabilidade do modernismo. Considerando a dimensão da leitura ou recepção anteriormente citado, o modelo da incomunicabilidade já não corresponde ao momento atual. Mas a dificuldade de comunicação permanece como uma qualidade que diferencia a arte dos produtos meramente consumíveis. Estes, ao não apresentarem dificuldade de entendimento, conduzem a uma banalização instrumentalizadora do leitor. (Quando a banalização é proposital, é significativa; como tal, exige a percepção atenta do leitor.) A obra de arte, sendo de difícil penetração, liberta o leitor em vez de instrumentalizá-lo; 2) a concepção da arte como autônoma. A exigência das vanguardas do início do século e das neo-vanguardas atuais de volta da arte à vida leva a questionar a arte autônoma. Mas a "arte autônoma" permanece como questão na arte atual. Esta continua sendo definida a partir do problema da autonomia da arte; é a tensão arte autônoma/ arte integrada à vida que mantém a arte viva. Com bem observa Peter Bürger, nos encontramos aí perante um paradoxo: "Se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte" <sup>7</sup>.

A resistência só se dá porque a distinção literatura e cultura massiva permanece. Gostaríamos de terminar com alguns comentários sobre poesia atual. Aí a exigência moderna de experimentação continua sendo um traço definidor. Ter todos os materiais como disponíveis pode significar, em certo sentido, não ter nenhum. A poesia continua sendo de experimentação, como podemos ver no poema de Armando Freitas Filho, "Sem acessórios nem som":

"Escrever só para me livrar  
de escrever.  
Escrever sem ver, com riscos

---

<sup>7</sup> Bürger, Peter: "O declínio da era moderna", in *Novos Estudos Cebrap*, nº 20, março/88.

sentindo falta dos acompanhamentos  
com as mesma lesmas  
e figuras sem força de expressão.  
Mas tudo desafina:  
o pensamento pesa  
tanto quanto o corpo  
enquanto corto os conectivos  
corto as palavras rentes  
com tesoura de jardim  
cega e bruta  
com facão de mato.  
Mas a marca deste corte  
tem que ficar  
nas palavras que sobraram.  
Qualquer coisa do que desapareceu  
continuou nas margens, nos talos  
no atalho aberto a talhe de foice  
no caminho de rato”<sup>8</sup>.

Este poema nos lembra o famoso poema de João Cabral de Melo Neto “Graciliano Ramos”. Na verdade, mais do que lembra, ele participa do seu universo. Mas bem observado, há uma diferença marcante que talvez nos sirva para demonstrar: 1) a permanência do ideário moderno; 2) a diferença entre modernismo e pós-modernismo. Nos dois poemas tematiza-se a economia da escrita poética; o trabalho do artista em “limpar” o texto de “toda uma crosta viscosa”, ou dos “acessórios”. Mas em João Cabral, tudo aquilo que é resíduo é jogado fora por inútil. No poema de Armando Freitas Filho, cortam-se as “palavras rentes” não mais com faca precisa e de corte exato, mas sim “com tesoura de jardim/ cega e bruta/ com facão de mato” ou com foice. O corte é, assim, imperfeito. Além do mais, ele deixa sua marca “nas palavras que sobraram”. Em João Cabral, não há sobra, o poema se consoma por exclusão do “resto de janta abaianada”. Em Armando, o que desapareceu “continuou nas margens, nos talos”, o poema é um “caminho de rato” como um cabelo mal cortado, um caminho torto, por onde, entretanto, se dá a resistência: “O pensamento pesa/ tanto quanto o corpo”.

---

<sup>8</sup> *Cabeça de Homem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p.61.