

## LITERATURA: UMA FORMA SUPERIOR DE CONHECIMENTO

Maria Lucia Guimarães de Faria\*

A literatura é uma forma superior de conhecimento. Muito mais do que imitação da vida ou da natureza, muito mais do que representação de acontecimentos ou fatos, a literatura é **criação de realidade, abertura incessante** de novos caminhos civilizatórios, de modos de vida, de sendas de acesso ao real. A literatura é o espaço privilegiado da multidisciplinaridade. Aqui, a multidisciplinaridade não é uma sobredeterminação, que vem ter a ela posteriormente, mas uma condição inerente e essencial. A literatura nasce de um impulso de multiplicidade, intrinsecamente aberta à potência metamórfica da criação. As correlações interdisciplinares que normalmente se estabelecem e as interações com outras artes – Literatura e Música, Literatura e Cinema, Literatura e Pintura etc. – já são produto desta pujança inata da literatura, que é o seu dom de diálogo e a sua dotação como centro de coalescência de forças originais.

O que significa a literatura dentro deste pensamento essencial? O verbo significar tem duas acepções, uma passiva e outra ativa. A literatura não significa passivamente alguma realidade exterior ou anterior a ela, que venha a ser reproduzida ou representada por seu intermédio, num processo puramente mimético. A literatura significa ativamente, porque, através dela, as coisas adquirem um sentido inaugural. O que vem a ser através da literatura não é o que era antes da sua intervenção. A literatura faz ser. Basta conferir, por notáveis exemplos, o sertão de Guimarães Rosa e o pantanal de Manoel de Barros.

A ideia de que poesia é imitação remonta a Platão e sua famosa metáfora do espelho. A partir daí, não só fica a literatura assujeitada a contextos externos que lhe afiancem a “verdade”, como se lhe apõe terminantemente a pecha de “falsa”, “ilegítima”, “ilusória”, ou, para falar com Machado de Assis, “sombra da sombra”, ou, com Guimarães Rosa, “uma sombra em falsas claridades”. Considera-se, quase que de uma vez por todas, que a literatura não é capaz de gerar conhecimento. Por estas e outras, a poesia produziria “um mau governo da mente individual”, merecendo então os poetas o destino que lhes coube: a expulsão da República. Quando verificamos, nos dias de hoje, a quantidade de recursos aportados às ciências e as migalhas que nos sobram, compreendemos que esta expulsão não foi “simbólica” e que a antiga palavra platônica ainda se faz ouvir e preserva sua força discriminatória mais de vinte e cinco séculos depois.

Mas Platão faz mais mal à poesia quando aparentemente a aceita, do que quando a nega. No diálogo *Íon*, em que propõe para a atividade poética metáforas tão belas quanto vazias, ele apresenta os poetas como seres maravilhosos e divinos, tocados por

---

\* Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

uma sabedoria especial, “inspirados”, mas incapazes de produzir conhecimento, já que criam, como ele diz, quando “a razão não está com eles”. Não é arte, engenho ou saber, o que os move, garante Sócrates, locutor privilegiado de Platão, mas “transporte divino”. Assim, “escravos das Musas”, meros “intérpretes dos deuses”, são totalmente inconfiáveis, já que, “possuídos”, dizem as coisas mais belas e extraordinárias; “despossuídos”, no seu natural, como reles seres humanos, só diriam tolices e asneiras. Em transe, gênios; sem o “encosto”, nada mais do que tolos vulgares. São então os poetas “os patetas sagrados”. Quando ainda hoje se chama aos poetas nefelibatas, lunáticos, ou coisa pior, e à arte delirante, fantasiosa, sem serventia, estamos muito longe deste antigo escrutínio platônico? Compreende-se o desabafo da banda *Ultraje a rigor*: “Inútil, a gente somos inútil!” Inúteis, não, “desúteis”, corrigirá Manoel de Barros no “Pretexto” ao seu *Livro sobre nada*, aqueles que não apresentam utilidade pragmática e portanto têm vacância para o absurdo, entusiasmo para quinquilharia, afinidade com o nada... Só com muita ingenuidade pode-se acreditar no aparente louvor platônico no Íon. A ironia ali é fina, dissimulada, mas não menos cáustica do que na *República*, onde se ungem os poetas com palavras e honrarias reservadas aos deuses antes de se lhes declarar que na Polis não havia lugar para pessoas “daquela espécie”:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com seus poemas, prostenávamo-nos diante deles, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares (Platão, 1996, p. 125-6, 398a e b).

E de que “espécie” é o poeta? Da espécie que “em todos os caminhos” é o sem caminho”, para aproveitar a sábia palavra de Sófocles na “Ode ao Homem” cantada pelo Coro, na *Antígona*. Ali se afirma que o homem é o que há mais estranho no mundo. *Pantoporos* áporos e *hypsipolis* ápolis são as duas expressões que dão conta dessa estranheza e elas adquirem toda a dimensão do seu sentido na exegese de Martin Heidegger (Heidegger, 1978). A estranheza advém do fato de permanecer o homem em aporia (áporos), expulso de qualquer referência, estando ele em todos os caminhos (*pantoporos*). O alcance desta primeira expressão se amplia com a segunda. Agora, não se evoca o *poros*, mas a *polis*, o ponto de convergência de todos os caminhos. O homem é o que há de mais eminente na *polis* (*hypsipolis*), porque ele é o seu criador. Entretanto, ele é o criador da *polis*, precisamente porque ele é o sem-cidade (ápolis), e, por isso, tem que incansavelmente criar cidades e mundos. Assim, o mais ilustre é também o mais desamparado. O homem tem que infatigavelmente desbravar caminhos e edificar o lugar pátrio onde possa florescer o seu acontecer histórico, porque nada lhe é dado de antemão e coisa alguma preexiste ao seu ato de ser.

Na aparentemente despreziosa estória “Barra da Vaca”, de *Tutameia*, Guimarães Rosa faz uma importante reflexão sobre esta essencial condição humana. Na rota do diverso, sucede entrar na cidadezinha de Barra da Vaca um “grande sujeito”, que se discerne por nome “Jeremoavo”. Neste apelativo, convivem o vagar errante de Moab, antigo povo da Palestina, e o lancinante conflito íntimo de Jeremias, um dos mais importantes profetas do Antigo Testamento. Traído pela família, Jeremoavo se lança “ao desafio com o mundo”, deixando para trás riqueza e afetos. Romper com tudo significa ser em todo lugar o sem-lugar. Torna-se o “desusado forasteiro”. No sentido de *pantoporos* áporos e *hypsipolis* ápolis, Jeremoavo, “representado homem de bem e posses”, é o “em aflito caminho para nenhuma parte”. O homem é o ser suspenso no nada. O perceber esta exata condição abissal angustia-o, alentando-lhe “internas desordens no espírito”, pondo-lhe “a cabeça em vendaval, as ideias sacudindo-o como vômitos”, mas, paradoxalmente, é esta mesma situação desassistida que lhe desperta o instinto de criatividade, que o chama a ser o homem que é, convertendo-o no *viator*, no nômade, no cigano, termos rosianamente sinônimos de um errar que é a mais profunda forma de construir. Perder-se na errância é achar-se na situação verdadeira em que o homem é. “Errando sempre, para diante, / um acerta, sem saber” é um dos ensinamentos de Melim-Meloso, espécie de personagem-síntese da pedagogia rosiana das *Terceiras estórias*. “O que ganho, nunca perco, / o que perco sempre é ganho...”, afirma ele. Uma das lições que Jeremoavo aprende é que “o ganho de nada querer” equivale a “um viver fora de engano”.

Todavia, pouco querem os homens saber dessa dimensão originária do existir. Acomodam-se no conhecido e amoldam-se ao familiar, mantendo fora de suas fronteiras tudo o que possa comprometer o adormecido repouso do seu não-saber. O diferente, aparecido sob a forma do desconhecido, “contunde, confunde e ofende”, como diz Rosa em “Hipotrélico”, segundo prefácio de *Tutameia*, e deve ser sumariamente rechaçado. A presença do “graúdo estúrdio” Jeremoavo traz à aldeiazinha a incômoda noção – ainda que confusa e inconsciente – de que, para além de seus quietos limites, existe o espaço inóspito de um nada descomunal. É preciso, portanto, domesticá-lo, “como recurso para sutilar o excesso de existência dele, sobre o comum, desimaginável”, como adverte “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutameia*. O diferente é implacavelmente perseguido porque faz pressentir o excesso de desordem que jaz sob o precário controle exercido pela ordem: Jeremoavo “quebrava a ordem das desordens”. Perturbada pela estranheza, a cidadezinha promove o “confuso hóspede” a “diabo esperado” e “produz a ideia” de livrar o logradouro de seu sortilégio, pois ele “permanecia e ameaçava”.

Desusado forasteiro, o homem é o ser desterrado. Essa condição de apátrida, que é simultaneamente a sua miséria e a sua grandeza, é assumida na plenitude do seu vigor pelo poeta. A poesia não tem lugar na Polis, porque ela é, por essência, *u-tópica*, isto é, “sem lugar”. Precisamente por isso, ela vive de projetar mundos por diante, descortinar horizontes inexistentes. A poesia é o abrir de caminhos inaugurais. Porque é responsá-

vel pela abertura de caminhos novos, o poeta, diríamos ainda com Sófocles, é o que há de mais eminente na Polis. Mas ele abre caminhos, precisamente porque é o *sem cidade*. E a *República* vai sempre expulsar os poetas, porque não se sente à vontade com estes seres que cultivam vendavais no espírito. Chamemo-los sagrados e deixemo-los de lado: assim se assegura a saúde do Estado. A *República* não tem lugar para quem não é platonicamente guiado pela luz da razão ou tutelado por uma ideologia, mas portador de um outro chamado, subterrâneo e refratário à lógica do sistema. Percebe-se claramente que não é por sua suposta fraqueza, mas por sua força, que se expulsam os poetas da *República*, pela magnitude desse saber diverso, instável, instaurador do novo, para sempre ameaçando a segurança precariamente vigente. Os poetas – aqueles que não possuem o saber acerca do ser platonicamente determinado como ideia, os que não propagandeiam verdades prontas que nada têm a ver com o pôr-se-em-obra da verdade da arte – os poetas, para usar a palavra cheia de destino pronunciada por Novalis, *merecem* o ostracismo, porque não compactuam com os preceitos regulatórios e não se inclinam a desempenhar papéis determinados por outrem: “Tudo o que é insigne merece o ostracismo. É bom quando ele o dá a si mesmo”. (NOVALIS, 2001, Fragmento 2, p. 31).

E está a poesia definitivamente banida da *República*? Não. São aceitos os poetas “austeros e menos apazíveis”, no dizer platônico, que se prestam à tutela, ao apadriñamento e à propaganda das verdades estabelecidas. É bem aceita a arte da adequação e da conformidade aos ideais consagrados e aos sentidos consentidos. São bem-vindos aqueles que, na palavra afiada e mordaz de Machado de Assis no conto “Teoria do medalhão”, se especializam na difícil arte de pensar o pensado. É, em suma, celebrada a arte que se acomoda à padronização e à administração pelo Estado.

A contraface da expulsão da arte é a indústria cultural. E pode-se dizer que a segunda não é um produto menos platônico que a primeira. Quando Platão separou a essência da aparência, a ideia da coisa, o inteligível do sensível e determinou que repousavam, num plano superior, as matrizes absolutas das quais tudo o que vemos, pensamos, fazemos e somos é cópia, ele armou o mecanismo perfeito para o exercício do controle e do poder. Expulsar os poetas era a decisão lógica imposta por aquela cisão ontológica. O que quer que seja entronizado como fundamento primeiro e absoluto deterá a primazia sobre os rumos do acontecer. Doravante, estava aparelhado o Estado para legislar e decidir o que é vicioso ou virtuoso, o que é certo ou errado, o que se deve aceitar ou rejeitar, o que promete lucros e o que acarreta prejuízos.

O gerenciamento da arte por fatores econômicos engendra a indústria cultural. A arte se industrializa no instante em que se torna objeto de consumo. Padronizada e massificada, ela vira entretenimento e abdica de sua função cognitiva. Tudo passa a submeter-se a fórmulas, que se provaram bem sucedidas. Atrofiando a imaginação do consumidor, que se mostra cada vez mais passivo, a indústria cultural o adestra, privando-o do distanciamento que lhe garantiria a reflexão crítica. A excessiva familiaridade de tudo o que se lhe oferece faz do consumidor o autômato que responde da maneira

desejável. Vendida à indústria cultural, a arte contraria a si mesma: ao invés de provocar um estranhamento, ela simula um máximo de proximidade para pasteurizar o consumidor. O denominador comum “cultura” passa a incluir um levantamento estatístico e uma catalogação que introduzem a arte no domínio do administrativo. A indústria cultural não vê pessoas, mas “tipos”. Os indivíduos são diferentes, mas todos estão previstos dentro de um código que os rotula e classifica. A cada tipo, as mercadorias culturais adequadas. Aqueles que há muito perderam a “pessoalidade” são convidados a “se personalizar”, vale dizer, “qualificar-se” por referência a um modelo abstrato integrado a uma escala de valores. Tanto os indivíduos que não se conformam a nenhum tipo, quanto as obras que não perfilham as características de nenhuma classe, são relegados a uma irrelevância funcional.

A obrigação da arte de fazer-se negócio rentável opõe um freio ao artista. Seus trabalhos devem ser submetidos ao juízo de “superiores”, não raras vezes iletrados. O monopólio privado da cultura torna apátrida quem não se submete. Aquele que não se conforma é punido com uma insuficiência econômica, que se prolonga numa impotência espiritual. Como outrora os poetas da *República*, são expulsos os verdadeiros artistas da Polis imperialista, pelo despotismo esclarecido dos detentores da indústria cultural. A competência, a genialidade e o talento são condenados como arrogância de quem se acha melhor do que os outros.

O mecanismo da oferta e da procura escraviza os criadores e patrulha os consumidores. A liberdade de escolha proporcionada pela indústria cultural é falsa e aparente. O consumidor é levado a cobiçar aquilo que é imposto pela lógica do sistema e advogado pela publicidade selvagem, isto é, o que está “em voga”, o que é “moda”, o que preferem as grandes estrelas e astros, eles mesmos escravos da indústria, o que é “chic”, “cult”, “in”, “cool” etc. A cultura que se consome é estritamente a que se oferece, e a oferta depende, naturalmente, do lucro presumido. A máquina gira sem sair do lugar. Enleada nos tentáculos da indústria cultural, a arte não tem saída: ou cede à pressão comercial ou resigna-se ao claustro, ao silêncio e à inexistência funcional.

O romancista e contista americano Henry James foi um dos que mais pensaram e tematizaram esta questão. Em vários de seus contos, ela é o foco principal. Em nenhum, talvez, de forma tão emblemática quanto em “A próxima vez”. Aqui, um jovem escritor de talento tem a sua obra comprometida pelo fraco desempenho mercadológico. Pequenas obras primas, os seus livros são sucessivamente repudiados por um público leitor ávido por produtos culturais que não ultrapassem o seu curto alcance estético. Premido pela urgência de sobreviver, o jovem escritor, num supremo gesto heroico às avessas, decide sacrificar a sua arte e baratear o seu produto. Em breve, ei-lo enredado numa maquinação para produzir, não literatura, mas “o que as pessoas pensam que é literatura”. Todas as espécies de concessão, parece-lhe, ele faz. A despeito de si mesmo, contudo, saem-lhe as obras inigualáveis. Ele as amolga, elas se desamolgam, para usar a expressão de Guimarães Rosa na estória “Se eu seria personagem”. Tanto mais brilhante avulta o seu gênio artístico, quanto mais se lhe fecham as portas da indústria

cultural. Ele, entretanto, recusando-se a admitir a “derrota”, adia o seu sucesso comercial para uma “próxima vez” – daí o título do conto – que jamais chega a concretizar-se.

O mais sintomático no conto é o diagnóstico emitido sobre ele por sua cunhada, escritora também, mas, ao contrário dele, excepcionalmente bem sucedida no mercado: “Ele não aceita temporizar” (*He won't temporize*). Para além do sentido usual de “contemporizar”, que significa “condescender”, “acomodar-se”, “transigir”, “compactuar”, a palavra “temporizar” significa atingir um *tempo comum*, que é o momento histórico vigente, tornar-se contemporâneo do seu próprio tempo, entrar em acordo com as condições em vigor, dançar conforme os *jingles* da indústria cultural. Quem se recusa a temporizar não aceita inserir-se na “ordem do tempo”, sobretudo quando a ordem do tempo é o “tempo da ordem”. A obra de arte não acata o tempo. Para a arte, o tempo não é sujeito, mas objeto direto: a obra de arte “acontece” o tempo. Pertence à índole mais profunda da arte inventar o tempo, plasmar o real, instaurar o que ainda não é.

Vítima da indústria cultural, a arte é ela mesma, todavia, a única forma de combater a indústria cultural. A obra de arte é um começar a ser, que engendra Homem e Mundo. Experiência que transforma quem a experimenta, ela transcende os que dela participam: escritor e leitor são jogados pela obra. Duplamente original – porque se distingue de outras obras e porque contém sua origem em si mesma – a obra de arte induz uma transformação total: o que era antes não é mais e este é o acontecer primordial da arte. Aquilo que se metamorfoseia *metaformoseia-se*.

Voltemos à metáfora platônica do espelho, concebida com o deliberado propósito de degradar a poesia, colocando-a, como diz o filósofo, “três pontos afastada da verdade”. A poesia, afirma ele, sequer visa imitar o ideal, mas contenta-se com a imitação do real. Ora, se o real já é cópia, à arte caberia a infeliz categoria de *cópia da cópia*, simulacro em segundo grau. Não seria a arte, em primeiro lugar, mais do que tosca e grosseira deformação, dada a infinita distância entre o produto artístico e o suposto original de que ela, querendo ou não, proviria. Em segundo lugar, sobrar-lhe-ia sempre um papel secundário e subalterno numa escala cognitiva, já que careceria da legitimação dos outros discursos, estes considerados “científicos” por seu comprometimento com a “verdade”.

Pois bem, se voltarmos à metáfora do espelho, verificaremos que nela o ponto nodal – o espelho – permaneceu impensado pelo filósofo. Nem é a arte imitação passiva de conteúdos prontos, fossem estes embora a soma de múltiplos contextos, nem é o espelho rasa coisa ordinária. As leis da ótica e a explicação física do fenômeno mal encobrem a estranheza que o objeto suscita. Pensou Platão numa mera superfície reflexa, que captasse e reproduzisse, com espantosa facilidade, tudo o que existe. Respondendo à indagação a respeito do que seria a atividade poética, diz Sócrates: “Não é difícil, e é variada e rápida de executar: basta pegar um espelho e virá-lo para todos os lados. Em breve, criarás o sol e os astros no céu, a terra, a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há no mundo”. Diante do espanto do

interlocutor, que percebe que estas “criações” não seriam mais que “objetos aparentes, desprovidos de existência real”, Sócrates responde, serena e maliciosamente: “Atingiste o ponto certo”. Dentre todas as imitações, a poesia seria ainda a mais insatisfatória, já que não imitaria “diretamente”, como a pintura, por exemplo, mas “indiretamente”, pelo “significado das palavras”. A metáfora do espelho norteou a compreensão sobre o fenômeno da arte, dirigindo toda a atenção para o contexto exterior à obra e encorajando a pobre dicotomia entre o que numa obra é “verdadeiro”, isto é, escorado no “mundo real”, e o que é “ornamental”, imagens acrescentadas para o mero deleite.

Mas seria o espelho mera superfície reflexa? E seria o reflexo mera ilusão especular? Diante de um espelho, inúmeras indagações perturbadoras nos acoçam. Para além das considerações da ciência, o que de fato revela um espelho? O que ele mostra é mais ou menos do que o que esconde? Eram assim tão tolos os antigos que cobriam os espelhos quando morria alguém da casa? Por que os espelhos se prestam a associações sinistras e a fantasias inquietantes? Será que, através dos espelhos, o tempo muda de direção e de velocidade? Quem já não temeu mirar-se ao espelho às horas mortas da noite? Quem já não imaginou deparar-se com uma revelação aterradora caso pudesse seguir até o fim o infinito corredor dos próprios olhos? Quem já não suspeitou encontrar-se consigo mesmo por detrás da imagem superficial que o espelho devolvia, mas, no derradeiro instante, fraquejou e não ousou sustentar aquele afiado olhar de lâmina? Sobre tudo, quem, diante do espelho, já não se fez a terrível pergunta hamletiana: eu sou eu ou sou o outro? De que lado está o “original”, de que lado a “cópia”? Onde está o “ser” e onde o “não-ser”, e qual é a fronteira – se existe – que os distingue? O que vejo no espelho é uma longínqua virtualidade minha ou seria “eu” não mais que uma atualização provisória das inúmeras virtualidades que sou eu? Nesse caso, o real não seria mais que *um caso do possível*, como disse Bachelard, interpretando o dito de Mallarmé em suas *Divagações*: “Sonha-se aqui com alguma coisa que poderia ter sido; com razão, porque não se pode jamais negligenciar, em ideia, nenhuma das possibilidades que voam ao redor de uma figura, elas pertencem ao original, mesmo contra a verossimilhança”. As possibilidades, então, são tão reais quanto o real, e convive com o que é, em estranha e alarmante vizinhança, em cada momento, agora e sempre, o que *poderia estar sendo*, o que *deveria estar sendo*, o que *talvez esteja sendo*, num outro plano concomitante, num tempo-dentro-do-tempo, numa fresta do instante, num vão do espaço-tempo, agora, agorinha mesmo, já, ao meu redor...

Cessem as perguntas, suspendam-se os intrigantes desdobramentos desta dúvida primeira, ou me perderei no infinito labirinto das múltiplas possíveis configurações da minha própria pessoa. Ou digamos, com Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro”. Ou, ainda com ele: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projecto: / Se me olho a um espelho, erro – / Não me acho no que projecto”. Ou ainda com ele, ao aportar ao cenário estonteante da sala espelhada de um castelo, onde sente perder-se em reflexos que não cessam de deslocar-se e escapar-se em cinti-

lações enganosas: “A sala do castelo é deserta e espelhada. // Tenho medo de Mim. Quem sou? Donde cheguei?... / Aqui tudo já foi... Em sombra estilizada, / A cor morreu – e até o ar é uma ruína... / Vem d’Outro tempo a luz que me ilumina – / Um som opaco me dilui em Rei...”

A indagação em torno do espelho traz em seu bojo a investigação fundamental acerca da *ficcionalidade do fictício*, e esta, por seu turno, como numa construção em abismo, ou numa sequência cada vez mais interior de bonequinhas russas, traz em seu cerne, a reflexão ainda mais muito premente e primordial sobre a *realidade do real*. Pois agora, pensando por um outro ângulo e numa perspectiva inédita, não-platônica, talvez a metáfora do espelho seja afinal altamente propícia para a literatura. Algum outro discurso leva tão longe e tão fundo – tão filosoficamente longe, tão existencialmente fundo – a perquirição acerca de um espelho, como o faz o discurso artístico? Nas mãos de um pintor, por exemplo, motivado pela e-vidente complexidade do artefato, o espelho pode se transformar no centro de uma reverberação insólita, que esfuma e dissolve as fronteiras entre a ficção e a realidade. Mas a palavra poética, porque, por assim dizer, já é *máscara*, que revela, ocultando, e oculta, revelando, pode funduras quicá inalcançáveis a outras artes. O dizer poético pode abismos. O significante poético expressa, ao mesmo tempo que encobre, um significado. Esta obliquidade não é arbitrariedade poética, mas necessidade ontológica, pois procede daquela escuridão que reside no fundo primordial de todas as coisas e só se ilumina um pouco na noite do escrever. Diante do mistério, a arte não o cala, mas o aprofunda. É a poesia, em particular, que representa indireta e enviesadamente, por meio da palavra, o que platonicamente a descredencia para uma “imitação fidedigna”, inverte os termos da equação e traz esta diagonalidade, esta provisoriidade, este enviesamento, para o seu benefício. O real, diz Rosa na enigmática estória “Lá, nas campinas...”, são “coisas que vacilam, por utopiedade”. A própria instabilidade da palavra poética favorece a sua configuração da realidade, não como o desvelado já estável, que se assenta sobre o sepultamento da dissimulação, mas como a “utopiedade” de um espaço prodigamente acolhedor da incessante transformação de tudo que é. A palavra poética, não ignorando o silêncio que permanece nas cercanias de todo dizer, incorpora-o à excessividade que transborda daquilo que é expressamente dito. A poesia só busca respostas para fazer “as outras maiores perguntas”, como disse Riobaldo no *Grande sertão: veredas*.

Nas mãos do escritor, o espelho tem sido objeto de reflexões de refinamento e profundidade ímpares. Vejam-se os contos “O espelho”, de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, o primeiro questionando ironicamente através do espelho a submissão do homem a uma imagem ideal de si mesmo, o segundo vendo, na flor abissal do espelho, a eclosão da imagem inaugural de um si próprio. Vejam-se os dois espelhos de Manuel Bandeira, o realista, que mostra as rugas do velho, e o mágico, que revela “o menino que não quer morrer”, sendo este menino a força poética e vital que sustenta o homem. Veja-se a metáfora do espelho tão recorrente na poesia de Cecília Meireles, na qual se associa à deformação contínua da água. Coração oculto, olhos vazios, mãos

paradas e frias e mortas, indaga-se a poetisa no poema “Retrato”: “– Em que espelho ficou perdida / a minha face?” O forte *enjambement* do verso atesta a irremissível fragmentação do eu e a irrecuperabilidade da face, especialmente porque os seus são “espelhos sem reprodução”, já que a água de sua memória lhes “devora todos os reflexos”, conforme declara o poema “Medida de significação”. Veja-se o amplo alcance da reflexão em torno do retrato-espelho no famoso romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Aqui, correlacionando, ao mistério do espelho, a problemática antiga mas jamais esgotada da venda da alma e do pacto com o sobrenatural, o romance propõe a dimensão do duplo e do outro e desfia em torno dela considerações angustiantes até levá-las ao desfecho macabro e trágico. Veja-se o *Avalovara*, de Osman Lins, em que a presença de duplos é a condição-base do romance.

Neste romance-poema, a duplicidade começa pelos dois personagens centrais, Abel e a mulher inominada, aos quais incumbe o Encontro, a União como Unidade, a conjunção carnal e anímica como realização de um projeto global de conhecimento, que só se pode viabilizar pelo amor. Este encontro é também a consumação de uma Simetria, que traduz o advento de uma ordenação sagrada e perfeita, que não dura senão um instante e pode jamais acontecer. O enlace se dá na sala de um apartamento, e entre a sala e o texto se estabelece uma correspondência metapoética que fundamenta o romance e se desdobra ao longo de toda a narrativa. Esta correspondência aponta o verdadeiro ponto de convergência de todas as buscas, o acontecer fulcral e propiciatório: a Linguagem, a Palavra Poética. Abel é um personagem que se define por uma demanda, empenhado na decifração e no ciframento das coisas: investiga aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam. Em sua busca, envolve-se amorosamente com três mulheres. A primeira, Roos, contém em si todas as cidades, e a incumbência de Abel é justamente a Cidade, imagem de uma cosmogonia a que se vincula uma antropogonia. A segunda mulher é Cecília, ser cambiante e povoado, cujo corpo é habitado de seres. Cecília é ela e outros, pessoa e ao mesmo tempo mundo, corpo e espaço circundante. Esta multiplicidade só é possível porque Cecília guarda um mistério: ela é andrógina. Nela, “conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso”. Por isso mesmo, ela é “íntegra”. Quando a penetra, Abel é admitido ao mundo do seu corpo e vive uma experiência vertiginosa de conhecimento. O amor perpassado de fatalidade que os une é patrocinado pelas tecelãs Hermelinda e Hermenilda, irmãs míticas que não cessam de se interconverter, trocando de nome, de língua, de voz, de olhos, de corpos, e sua missão é tecer a convergência entre os dois.

Representada apenas por um signo gráfico, a terceira mulher não tem nome. Ela passou por dois nascimentos e tem dois corpos, um incrustado no outro. Está à procura de seu nome, que pode ser um som, um aroma, uma cor, e que, uma vez encontrado, a abrirá, como um cofre. Quando conhece Abel, tem as idades palíndromas de 23 e 32 anos. Embora dúplice, sente-se uma, mas uma em cada uma das duas e nas duas ao mesmo tempo. Contendo dentro de si a outra de si mesma, ela se percebe como per-

manentemente diante de um espelho, sem saber de que lado está o reflexo, sendo que as imagens não são idênticas e não agem como reflexos. Com seu duplo olhar, ela se vê, vê aos outros, e também vê a si mesma no ato de ver-se e de ver os outros. Assim, o mundo se duplica, desdobrado pela dualidade desta ambiopia. Dois corpos em um, um só visível; o outro, espreitador, apenas se revela pela voz, que se alterna com a outra: com esta mulher Abel perfaz sua demanda amorosa. A duplicidade da obra se consoma na própria estrutura do romance, articulado por dois giros metalinguísticos, “A espiral e o quadrado” e “O relógio de Julius Heckethorn”. As duas figuras geométricas, em tudo e por tudo contrárias, esboçam o plano arquitetônico do romance: um quadrado assentado sobre uma espiral. O tempo, entidade ilimitada que parte do sempre e tem o nunca por termo, se propõe como fundamento abissal de uma construção espacial de limites precisos: uma ordem recôndita cujo duplo permanente é a vertigem da desordem. Ou o contrário.

A questão do duplo é trazida para o centro da cena poética com o dito fundante de Rimbaud: “Eu é o outro”, já prefigurada na tese de Fichte do eu como *dobra que se desdobra*. A crença ingênua na identidade, constância e permanência de um eu substancial e inquestionável é jogada por terra. A criação poética se sustenta doravante sobre o incessante autodesdobramento de um sujeito poético, cuja obra também se autodesdobra metaficcionalmente no questionamento contínuo de seus fundamentos e da sua própria possibilidade de vir a ser. A coexistência de diversos mins no eu de um poeta, a heteronímia poética, o esfacelamento do real em múltiplos e multívocos reflexos na consciência dos personagens, a mutação vertiginosa de pontos de vista dentro de um mesmo romance, a técnica dramática da refletorização, são fenômenos próximos a nós, mas nem por isso menos complexos e menos passíveis de estranhamento. Ditos como o de Manoel de Barros no poema “O andarilho”, “Já disse quem sou ele; meu desnome é Andaleço”, se não nos chocam, não nos deixam mesmo assim de encher de espanto, não porque os diga o poeta, mas porque sejamos nós o recinto desta complexidade, o que nos leva, ao mesmo tempo, a estranhá-los e entranhá-los, reconhecendo-nos neles.

Mas muito antes de Rimbaud e de Fichte, já o Alonso Quixada/Quesada/Quexana de Cervantes não cessava de *outrar-se*, assumindo-se seguidamente como Dom Quixote de La Mancha, como Cavaleiro da Triste Figura, como Cavaleiro dos Leões, como pastor Quixotiz. A narrativa, de complexa carpintaria estrutural, põe em cena dois autores, um tradutor e um falso autor, e ela mesma se apresenta mutidesdobrada, como paródia, como paródia da paródia, como representação dentro da representação etc. Dos dois autores, o primeiro é um historiador árabe, mentiroso e inconfiável, o segundo, poeta, poderia mentir, mas, num ataque certo ao posicionamento platônico dos poetas, garante que sua narrativa não se afastará “nem um ponto da verdade”. Num infinito jogo de duplos, cria-se uma gigantesca *mascarada da verdade*, ao mesmo tempo cômica e trágica, que apresenta o real, a vida, o homem, como o lugar da multiformidade, das pluriperspectivas, do incessante autodesdobramento. Contemporâneo a Quixote é o Hamlet, que no início do século XVII já dava vazas ao bivocalismo

de sua consciência no litígio travado consigo mesmo no espelho de sua própria intimidade. E ainda antes de Cervantes e Shakespeare já era Homero alvo da condenação platônica, por “se esconder” atrás de seus personagens, assimilando-se em gesto e voz *a outros eus* e consequentemente mudando de personagem para personagem.

O que quero mostrar com esta rápida viagem poético-conceitual é que o discurso literário é capaz de um dizer plural e multifacetado, que atinge planos do real e desce a regiões do psiquismo pouco visitados por outras formas de saber. E não só no *que* trata, mas sobretudo no *como* o faz – na engenhosidade da estrutura narrativa, nas inúmeras artimanhas do dizer-fazer, no acontecer vertente da linguagem, nas astúcias dos significantes – não se reduz o complexo ao simples, o movente ao imóvel, o obscuro ao claro, mas fica preservada a complexidade dedálica do fenômeno investigado. Se, na esteira da metáfora platônica do espelho, se diz que a literatura é *representação*, é preciso compreender que a representação não é uma re-apresentação, mas uma *presentificação*, um *tornar presente pela primeira vez*. A representação literária traz à luz o que, sem ela, permaneceria encoberto. Ela é, portanto, *revelação, desvelamento*, significado primordial da palavra grega para **verdade**, *aletheia*. Contrariando Platão, que situa os poetas a uma enorme distância da verdade, a poesia é que é o conhecimento do verdadeiro, pois concebe o real como um incessante e multivário processo de realização e apreende o ser como o fenômeno de um *vir a ser*.

A literatura é uma forma superior de conhecimento, eu disse no início deste texto, a prospecção de novas sendas de acesso ao real. Melhor do que a minha é a palavra do poeta, que o diz num poema imenso, cheio de destino:

### Ulysses

Fernando Pessoa

O mytho é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida metade  
De nada, morre.

O operar do mito faz o nada ser tudo. A morte fecunda a vida. A lenda é o sêmen da realidade. O nada é que é a potência gerativa. A imagem material e dinâmica do sêmen da lenda concretamente *entrando*, como um pênis, na realidade e *fecundando-a*, é suficientemente forte para argumentar a tese de que a palavra poética **cria** o real. Por sua vez, a abundância de negativas do poema, particularmente concentradas em sua estrofe central, prova que **o não-ser produz o ser**: foi, por não ser existindo. *Este* que aqui aportou é Ulysses, pai mítico de Portugal e da nação portuguesa, porque teria desembarcado no Tejo em sua viagem de retorno de Troia. *Aqui é Lisboa, Ulysses pona*, porto de Ulysses. Se historicamente a lenda não se confirma, o poema afiança que o mito pode mais que a “verdade” documental, de modo que a permanência mítica abole o desmentido empírico. É o que diz categoricamente o verso nuclear, situado no exato centro do poema: **sem existir nos bastou**. A investidura mítica pode mais que a existência “real”. Precisamente *por não ter vindo*, ele *foi vindo*. Para além do oximoro, chamo atenção para a engenhosa construção “foi vindo”, que aproveita a forma “vindo” simultaneamente como particípio passado e como particípio presente. No primeiro caso, afirma-se que ele *foi chegado*, que o não ter vindo foi que o fez vir, que uma ação normalmente ativa – vir – foi provocada e desencadeada por uma não-ação, o não-*vir*; no segundo caso, mostra-se que ele *veio vindo*, que o mito foi-se instalando insidiosamente, à proporção que a lenda escorria pela realidade. Com o respaldo do poema, pode-se sustentar que o real é concretamente emprenhado pela poesia e que a vida é materialmente fecundada pelo mito.

A poesia funda o que permanece. A arte em geral abre um sentido que doravante repousa protegido na estrutura do produto criado: esta é a *obra* da arte. Ela capta um “algo” que se torna estável e apreensível por todos: este é o seu *legado*. E ela faz permanente e duradouro o que se encontrava em transitoriedade impetuosa: esta é a *duração* da arte. Mas a Palavra, quero crer, mexe com o real mais fundo do que o fazem as outras artes, ela provoca o real, ela o escava, ela o solapa, o assalta, o fratura. A Palavra se aparenta ao real, porque ela é puro movimento, ambiguidade, a dimensão propícia aos duplos. A linguagem poética abre um estranhamento ali onde parece residir um máximo de familiaridade: na língua que falamos. E existem limites para a linguagem? A Palavra é o limite, mas um limite que se concebe como limiar, o delimitante de um ilimitado inesgotável. Não se pode falar da pujança da palavra poética sem recorrer aos paradoxos, já o mostrou o poema de Fernando Pessoa. O poema é o encontro de silêncio e palavra. Porque vai ao invisível e tem comércio com o nada, há, no ato poético, algo de misterioso e imponderável. Mas porque assume um compromisso com a linguagem, o poema é, por outro lado, um constructo rigoroso, que se desenvolve, segundo a famosa assertiva de Edgar Allan Poe, “com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático”. A mim, em particular, encanta e perturba, e me açula o pensar, este esquivo, fugitivo umbral, onde o poema vem a ser, em puro trânsito, como constituição de sentido e como acontecimento de linguagem, propiciando a passagem da não-existência à existência.

**Resumo:** Como anuncia o título, o ensaio é uma defesa da literatura como forma superior de conhecimento. Para realizá-la, faz-se uma reflexão que parte da metáfora platônica do espelho, passa pelo questionamento da indústria cultural e culmina num rápido estudo do poema “Ulysses”, de Fernando Pessoa. Durante o trajeto, vários aspectos da literatura são levantados e diversos escritores são mobilizados. Os contos “Barra da Vaca”, de Guimarães Rosa, e “A próxima vez”, de Henry James, são interpretados a propósito da expulsão dos poetas da República e do patrulhamento decorrente da indústria cultural, respectivamente. Resgata-se, por fim, a metáfora do espelho num viés não-platônico e pensa-se o objeto numa dimensão completamente diferente que desvela, contrariamente a Platão, a riqueza, o refinamento, a fundura e a alta complexidade que pode alcançar o discurso literário. Várias obras são pensadas nesta conjunção, em especial o *Avalovara*, de Osman Lins. Conclui-se afinal, em oposição à assertiva platônica, que a literatura é a mais alta forma de criação do real e de revelação da verdade.

**Palavras-chave:** Espelho – expulsão dos poetas – indústria cultural – dimensão dos duplos – linguagem

**Abstract:** As announced by the title, the essay is a defence of literature as a superior means of knowledge. To contrive it, we propose a survey that takes as its starting point Plato’s metaphor of the mirror, proceeds to question the cultural industry and closes with a brief study of Fernando Pessoa’s poem “Ulysses”. Various aspects of literature are raised and diverse authors are brought into consideration along this trail. The short stories “Barra da Vaca”, by Guimarães Rosa, and “The Next Time”, by Henry James, are interpreted in connexion with the expulsion of the poets from Plato’s Republic and the patrol exerted by the cultural industry, respectively. Eventually, we recover the mirror metaphor in a non-platonic bias, proposing to regard the object in an entirely different dimension, which unveils, contrary to Plato, the richness, refinement, depth and complexity reached by literary discourse. A selection of works are examined in this juncture, particularly Osman Lins’s *Avalovara*. In opposition to Plato’s position, we last conclude that literature is the highest form of creation of reality and revelation of truth.

**Keywords:** mirror – expulsion of the poets – cultural industry – dimension of the doubles – language

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1953.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico* (Tradução de Antonio José Pinto Ribeiro). Lisboa: Edições 70, 1996.

- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. “O jogo como fio condutor da explicação ontológica”. In: – *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 174-201.
- \_\_\_\_\_. *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- JAKOBSON, Roman. “Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In: – *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 93-117.
- JAMES, Henry. *The Complete Stories 1882-1898*. New York: The Library of America, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica* (t. de Emmanuel Carneiro Leão). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1949.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem & Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NOVALIS. *Pólen* (Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PLATÃO. *A república* (Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 8. ed., 1996.
- \_\_\_\_\_. *Íon* (Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira). Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição* (Tradução de Léa Viveiros de Castro). Rio de Janeiro: 7letras, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Verso e Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SÓFOCLES. *Antígone* (Tradução de Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A filosofia de Fichte e a poesia moderna”. IN: – *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 131-161.