LITERATURA E VERDADE

Donaldo Schüler

Sartre lança no título de um dos seus livros a pergunta inquietante: *O que é literatura?*¹

A questão foi, de certa forma, pacífica até fins do século XVIII. Existiam até princípios do século passado valores religiosos, estéticos, éticos válidos e tidos como verdadeiros e entendia-se a literatura como instrumento para cultivá-los e difundi-los.

Mas, quando em princípios da última centúria, os valores entraram em crise, sacudidos por uma violenta inquietação que atingiu tôdas as nações civilizadas do Ocidente, desapareceram os conteúdos a que a literatura desde sempre estava vinculada.²

Surgiu, então, uma geração formalista, preocupada com a arte pura. Tanto na poesia (Baudelaire)³ como no romance (Flaubert)⁴ pretendia-se reduzir a literatura à realidade verbal. O que tinha sido instrumento passou a ser realidade em si.

Data de então o debate sobre conteúdo e forma em literatura. Os que taxam o debate de inócuo, não atentam para o fato de que o problema foi historicamente determinado e nada

1 - Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?* (Paris: Gallimard, e. 1948).

2 - Guillermo de Torre, *Problemática de la Literatura* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), p. 23 e segs.

3 - Werner Günther, *Über die Absolute Poesie* in *Zur Lyrik-Diskussion* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966), p. 43 e segs.
Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965), p. 30 e segs.

4 - Rafael Koskimies, *Theorie des Romans* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, e. 1966), p. 147 e segs.

indica que estamos em vias de superá-lo. Antônio Cândido explica o formalismo da geração de 45 no Brasil como falta do que dizer.⁵

A reação ao formalismo é a literatura conteudística. Os conteudistas procuram devolver à literatura o que ela perdeu: valores sociais, políticos, científicos, éticos, religiosos...

A ruptura de conteúdo e forma é a realidade que vivemos. Queiramos ou não, temos que situar-nos diante dela.

Não é fácil no atual estado de coisas, conceituar a literatura.

Pretendemos debater alguns aspectos da questão, partindo de momentos importantes do pensamento grego, onde foram percebidos pela primeira vez.

I

No início do diálogo *Fédon* de Platão,⁶ o Sócrates platônico é perguntado por seus discípulos se são corretos os boatos que propalam estar Sócrates ocupado em fazer versos, depois de aprisionado. Sócrates responde que durante a sua vida, por diversas vezes, um sonho lhe ordenara que fizesse música. Julgando que a filosofia é a maior das músicas, pensou estar cumprindo a ordem do sonho ao dedicar-se à filosofia. Agora que se encontrava prêso ocorreu-lhe, porém, que o sonho talvez tivesse determinado fazer o que comumente se entende por música. Não querendo morrer sem primeiro ter obedecido a esta ordem, resolveu metrificar fábulas de Esopo, fazendo, dêsse modo, poemas que pudessem ser cantados. Justifica a decisão assim: «considerando que cumpre ao poeta, se pretende ser verdadeiro poeta, fazer *mitos* (mythous) e não *logos* (logous), e considerando não ser eu mesmo *mitólogo*, pus em verso os *mitos* de Esopo que tinha à mão, dos quais eu me lembrava».

Digno de nota, nesse passo, é que Platão identifica a atividade literária com o mito. A identificação é válida já em Homero.

5 - Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965), p. 153.

6 - Platão, *Fédon*, 61b.

A literatura grega nasce na cultura mítica. Da cultura mítica é expressão a epopéia. Homero emprega a palavra *mito* com muita frequência. Mito significa para Homero não uma narração fabulosa, fruto da imaginação; mito é para Homero a narração do realmente acontecido. No mito se revela a verdade.⁷ Em Homero não há distância entre a palavra (o mito) e a realidade. Realidade e mito coincidem. Os conselheiros de Homero que se distinguiam como tais, não eram pessoas dotadas de uma inteligência criativa, nem eram oradores no sentido do domínio técnico da arte. Distinguiam-se porque conheciam *mitos* antigos e os mitos dêles eram normativos para o comportamento da sociedade homérica. Mito é para Homero a palavra, o discurso, no mito revela-se a verdade do homem, a verdade do passado. Não a verdade no sentido mais recente de Heródoto e de Tucídides. Homero não pesquisou para reconstruir o passado, não manuseou livros, não visitou propositadamente lugares, não interrogou testemunhas, não freqüentou museus históricos - não fez trabalho de historiador. Homero ouviu a voz das musas e invocou-lhes a assistência. As musas lhe falaram da grandeza e do destino trágico do homem. E esta foi a sua verdade. E trabalho estéril e de resultados duvidosos procurar, através do Aquiles homérico, um Aquiles histórico, herói das guerras troianas. No entanto, o Aquiles homérico é inteiramente verdadeiro e se impõe como tal - um Aquiles feito pela poesia homérica e sem existência fora dela. Mas que verdade é esta? É a verdade do homem que um dia pisou a terra belo e forte. Este homem o poeta nomeou e nomeando-o deu-lhe existência. Deu-lhe uma existência mais duradoura do que a de tantas outras figuras historicamente muito mais importantes do que Aquiles. Conta-se que Alexandre da Macedônia lamentou não ter consigo um poeta como Homero para contar-lhe os feitos e perpetuar-lhe o nome.⁸ Compreende-se Alexandre e seu

7 - Walter F. Otto, *Die Gestalt und das Sein* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959), p. 68 e segs.

8 - Cícero, *Oratio pro Archia Poeta*: Quam multos scriptores rerum suarum Magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigaeo ad Achillis tumulum adstitisset: "O fortunatus, inquit, adolescens, qui tuas virtutis Homerum proconem inveneris!"

desejo de imortalidade. Mas compreende-se também o equívoco em que laborava o conquistador em relação a poetas. O Alexandre histórico e um suposto Alexandre poético nunca coincidirão. A arte literária nunca será historicamente verdadeira, nunca será verdadeira como Alexandre queria que ela fôsse verdadeira. A arte literária não é espelho. Não reflete uma realidade que lhe é alheia, a arte literária cria a sua própria realidade. Aquiles será para sempre uma criação homérica. Um Aquiles não-homérico (o Aquiles do ciclo épico, por exemplo) será sempre outra coisa.⁹ Quem conhece o Aquiles homérico não conhece apenas um aspecto de Aquiles, não conhece uma informação parcial de Aquiles, quem conhece o Aquiles homérico conhece o Aquiles inteiro. Aquiles é para todo o sempre um elarão que risca à noite. Aquiles nunca morre e, porque nunca morre, subtraiu-se à história. Mas Aquiles é um homem que vai morrer e ele o sabe, porque ele mesmo escolheu a morte prematura. Aquiles é a força heróica semidivina, a exaltação máxima do homem, frágil diante da destruição e da morte. Aquiles é o homem em luta contra o limite e é destruído por ele. Aquiles é um ser que à medida que correm os versos de Homero adquire contornos nítidos e esta é a sua verdade.

Não menos verdadeiro é o D. Quixote de Cervantes, uma personagem não buscada na saga de seu povo, uma personagem nascida inteiramente das mãos modeladoras de Cervantes. D. Quixote procura viver nitidamente num mundo desmitificado; heróicamente num mundo sem heroísmo; nobremente num mundo sem nobreza; cultuando o belo num mundo sem beleza; piedosamente num mundo sem Deus.¹⁰

Cervantes deu à sua criação uma existência tão robusta, que o Cavaleiro da Mancha saiu a correr mundo. Tornou-se conhecido de crianças que não sabem ler, de adultos que não ven-

9 - Renata von Schellha, *Patroklos* (Basel: Benno Schwabe, c. 1943), p. 114.

10 - Miguel de Unamuno, *Ensayos* (Madrid: Aguilar, 1951), tomo II 88: "Llenósele la fantasía de hermosos desatinos y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe viva, con fe engendradora de obras, que acuerdo poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hizo verdad."

ceram o volume desencorajador do romance. Venceu as barreiras lingüísticas e como um verdadeiro cavaleiro andante, como um Amadis de Gaula, viajou pelos países mais remotos.

A que se deve a imensa popularidade de D. Quixote? D. Quixote não seria universalmente popular, se não fôsse universalmente verdadeiro. Em D. Quixote, o homem se defronta com uma verdade cara e por isso estima o herói que luta com gigantes inexistentes e doa terras que não possui.

Em 1914, nasceram, não da cabeça de Zeus, mas da cabeça de um dublinense chamado Joyce, duas personagens antípodas Stephen Dedalus e Leopold Bloom. Vagueiam abandonados numa grande metrópole européia. Enquanto o primeiro busca um pai, o segundo busca um filho. Lembram nas suas aspirações outras personagens de três milênios atrás, Telêmaco e Ulisses. Enquanto deambulam e evocam o passado, ensinam nas andanças sem destino algo do homem, o andar sem norte e sem esperança do homem, o de hoje e o de sempre. Nas andanças de Bloom, tudo o que é humano se revela, o nascer e o morrer, o comer e o defecar, os altos debates literários e as conversas fúteis.

Uma vida rica e variada, que deve ter um sentido profundo, um sentido que os homens perderam, que deve existir em alguma parte, mas não sabem onde. Perdem-se em indícios enigmáticos que não sabem decifrar.

II

Há leitores que diante da literatura se comportam hedonisticamente. Buscam na literatura distração para suas horas de lazer; fogem, em leituras leves, das agruras e frustrações do labutar diário. Mas não tem sentido terapêutico a literatura que resiste à destruição do tempo. A literatura não nos subtrai da realidade, insere-nos na realidade profundamente. Homero, Cervantes, Joyce penetram agudamente no mundo em que vivem e o revelam. Mas a penetração do criador literário na realidade não é a do filósofo, do historiador, do psicólogo, do sociólogo, do profeta. Literatura não é filosofia, nem historiografia, nem psicologia, nem sociologia ou religião. Literatura não é ciência; nem é a redenção do homem a sua tarefa. A obra li-

terária é uma visão *mítica da realidade*. Isto já compreendeu Platão. O Sócrates platônico ocupado em saber qual o sentido das palavras de Apolo declarando-o o mais sábio dos homens, interrogou também os poetas. E chegou à seguinte conclusão: «Descobri, pois, de novo, a respeito dos poetas, em breve, isto: eles não fazem levados pela sabedoria o que fazem, mas por uma certa qualidade inata e inspirados por uma divindade, como os videntes e os adivinhos, pois êstes também dizem, na verdade, muitas e belas coisas, mas não conhecem nada daquilo que dizem». ¹¹

Ignoremos, por ora, o preconceito racionalista de que brotam estas palavras, elas estão prenhes de afirmações valiosas sobre a arte literária.

A atividade poética é um fazer (*poiein*). E êste fazer não é uma construção racional como o é um sistema filosófico. Do sistema filosófico se exige uma estrutura racional. Falhas no raciocínio provocam falhas no sistema, e a estas falhas chamam atenção os críticos. Platão, em toda a sua atividade filosófica, não duvidou jamais da irracionalidade da poesia. Mesmo rejeitando-a, por razões éticas e ontológicas, aprofunda neste e naquele diálogo suas indagações sobre a natureza da poesia. No diálogo *Fedro*, por exemplo, retoma e desenvolve o que tinha sido dito na *Apologia*. Poesia é, naquele diálogo, resultado do delírio provocado pelas musas (*manias Muson*). Sem êsse delírio ou loucura não há poetas. Quem pensa poder tornar-se poeta dominando a arte poética está equivocado. O poeta que tem pleno domínio sobre seus impulsos irracionais é superado forçosamente pelo poeta delirante.

Da obra de arte não se exige coerência racional. Isto não quer dizer que o criador literário seja o antípoda daquele que se aproxima racionalmente das coisas. Ao contrário, o escritor e o poeta podem ser homens racionalmente lúcidos e profundos. É o caso de Sartre, um filósofo representativo da nossa época e um romancista e teatrólogo de valor. Mas o modo como o Sar-

tre filósofo e o Sartre romancista e teatrólogo se voltam à realidade é diverso. *O Ser e o Nada*, por exemplo, nos oferece uma pura construção de idéias, enquanto que em *A Náusea* temos um homem concreto, defrontando-se com situações concretas, e do confronto do homem com as coisas e do homem com os outros nasce um conflito angustiante. O que faz do romance romance é esta personagem com o seu conflito. No romance, parafraseando a Bíblia, o verbo se fez carne, e é na carne, na concretidade verbal, no mundo imaginário, que está o ser da obra literária. O autor literário não precisa justificar racionalmente a obra, porque a obra literária é uma visão mítica e o *mito* não se reduz à razão, ao *logos*. O mito não se opõe à verdade, como já se pensou. Não é assim que a verdade está na razão e a inverdade no *mito*. O mito é verdadeiro, ¹³ porquanto nêle a realidade se revela não através da razão, mas intuitivamente. O criador literário vê, a obra literária é a visão. O ver não é anterior à obra, a obra não é o retrato do ver. A obra é o ver.

A literatura não é rival da filosofia. ¹⁴ Sartre não é um escritor que faz concorrência a si mesmo. Filosofia e arte são modos diversos de o homem se aproximar da realidade e ambos são igualmente válidos. Ler um filósofo e ler um poeta não é a mesma coisa. Há momentos em que exigimos filosofia, como há momentos em que exigimos poesia e esperamos do filósofo e do poeta que cada um nos satisfaça à sua maneira. Há coisas que não podem ser ditas literariamente, como há coisas que não podem ser ditas filosoficamente. Quem fez esta experiência foi o próprio Platão. Há momentos na atividade de Platão em que o filósofo se demite, porque a razão o abandona e Platão em vez de raciocínios oferece *mitos*, de beleza incomum. A obra literária é isto, a visão de uma realidade não racionalmente devassável.

Os gregos da Idade da Razão tiveram dificuldade em aceitar uma verdade que não fôsse lógica, do *logos*. O Sócrates da

11 - Platão, *Apologia de Sócrates*, 22 b, c.

12 - Platão, *Fedro*, 245 a.

13 - W. F. Otto, p. 87: Und so kommen wir zu dem Schluss: der Ursprüngliche und echte Mythos, wo und wie er auftreten mag, ist wahr.

14 - Cf. Guillermo de Torre, p. 131.

Apologia reconhece que os poetas dizem muitas coisas belas e verdadeiras, contudo não lhes dá nenhum valor, porque não sabem justificar racionalmente o que dizem.

O conflito entre poesia e filosofia, se reduz ao conflito *mythos-logos*. É muito anterior a Platão, surge no momento em que o homem grego decide compreender racionalmente as coisas e descobre uma estrutura racional no universo que dispensa as antigas divindades. Aristóteles faz a primeira defesa da arte, numa época em que a criação artística dos gregos já estava em franca decadência. Embora haja na *Poética* de Aristóteles sobre a arte literária observações geniais e definitivas, o estagirita justifica a poesia não como poesia mas como filosofia. A poesia é válida para Aristóteles, porque imita o geral e é em torno de verdades gerais que gira toda a filosofia de Aristóteles. Sobre põe a poesia à história, porque, segundo ele, a poesia é mais filosófica do que a história.¹⁵ Defende a tragédia por suas virtudes medicinais, terapêuticas; a *catarse* aristotélica parece ser a purificação interna do homem, a libertação de seus conflitos; a *catarse* se operaria, quando o espectador vê seus conflitos representados na cena.

Antes de Platão, Heráclito ataca violentamente Homero, afirmando que todos os homens foram enganados por ele;¹⁶ em outro fragmento exige que Homero seja eliminado das competições e castigado e inclui Arquíloco na mesma condenação.¹⁷ O filósofo de Éfeso rejeita, portanto, o que os gregos até então, em literatura, tinham produzido de melhor, a epopéia e a lírica.

Os motivos da hostilidade de Heráclito aos poetas são claros. Heráclito proclama com entusiasmo a descoberta do *logos*, como fundamento último de todas as coisas. E Heráclito é intransigente. Recusa qualquer conhecimento que não seja o do *logos*, da razão. Os que não despertaram para o *logos* são-lhe desprezíveis e ignorantes.

A posição de Sócrates e de Platão ainda é fundamentalmente a de Heráclito. Platão, na *República*, reconhece o poder que

15 - Aristóteles, *Arte Poética*, 1451 b 5.

16 - Heráclito, Diels, B 50.

17 - Heráclito, Diels, B 42.

a arte literária exerce sobre o homem. Em vista disto, a julga perigosa e a bane da república.¹⁸ Embora Platão esteja entre os melhores prosadores do Ocidente, embora tenha profunda vivência literária, embora seus diálogos atinjam momentos poéticos encantadores, embora faça sobre a literatura pronunciamentos definitivos - recusa a literatura em sentido estrito (poesia). É que, para o discípulo de Sócrates, a filosofia está no ápice das realizações do espírito humano. Não admite uma forma de conhecimento que não se subordine a ela.

Apesar de se ter sentido sempre a beleza do mito e apesar de se ter recorrido ao mito como uma forma de conhecimento (Platão), só muito recentemente se levou o mito a sério, o que tornou possível uma nova compreensão da arte como arte.

III

Ao principiarem os tempos modernos, pensadores de escol refletiram penetrantemente no mito.

Pico de la Mirandola, na segunda metade do século XV considerou Orfeu «*priscae sapientiae princeps et auctor*» («iniciador e autor da sabedoria primitiva»). De Orfeu se teria originado a filosofia pitagórica. Pico de la Mirandola já percebera as raízes órficas do pensamento de Pitágoras. Diz a respeito de Orfeu sugestivamente:

«Sed (qui erat mos theologorum) ita Orpheus suorum dogmatum mysteria fabularum intexit involucris, et poetico velamento dissimulavit, ut si quis legat illius hymnos nihil subesse credat praeter fabellas nugasque». (Mas, como era costume dos teólogos, Orfeu envolveu ensinamentos secretos no invólucro de fábulas, e os dissimulou com um véu poético, para que, se alguém lesse os seus hinos, pensasse não serem mais do que historietas e ninharias).

Como se vê, Pico de la Mirandola identifica mito (fábula na terminologia do filósofo) e poesia. Julga que no mito e na poesia se escondem as mais altas conquistas do pensamento hu-

18 - Platão, *República*, 605 d.

19 - Andrea Sorrentino, *La Retórica y la Poética de Vico* (Buenos Aires: Claridad, 1946).

mano. Recusa, portanto, a doutrina platônica, que coloca a poesia e o mito nos últimos lugares da escala do conhecimento humano.

Mas Pico de la Mirandola não se afasta completamente de Platão. Teoriza os mitos alegóricos tão freqüentes na obra de Platão.

A prática platônica e a teorização de Pico não conferem, contudo, ao mito o louvor que êle merece. Pico não vê no mito algo de único e intraduzível. Para êle, o mito é válido porque oculta uma verdade filosófica. O que é míticamente sentido e expresso pode ser convertido em conceitos filosóficos e vice-versa. Poesia e mito não têm valor em si, são *invólucro* de conteúdos e nada mais.

Bacon, aborda o problema nos rumos abertos por Pico de la Mirandola.

Para o filósofo inglês a fábula mitológica encobre um profundo significado moral, é uma alegoria que contém resultados de experiências que os homens tiveram ao longo da história. Emite juízo depreciativo sobre o mito quando afirma que mitos facilitam e tornam agradável às mentes rústicas a aprendizagem de verdades científicas.

Giambattista Vico rejeita o que Bacon disse sobre o mito. Para Vico, mito não é alegoria; no mito se manifesta a mente humana primitiva, é meio de expressão do homem primitivo. Para o autor da *Scienza Nuova*, sabedoria poética, sabedoria mítica e sabedoria vulgar se equivalem. Vico afirmava que poesia é expressão natural e não artifício, como se pensava no Renascimento. A concepção de Vico opõe-se também a duas outras posições da Antigüidade; à de Horácio para quem poesia era instrumento pedagógico, e à de Aristóteles que considerou a poesia (arte em geral) imitação da realidade. Vico afirma o caráter não intelectualista da poesia. Para êle, Homero é o primeiro poeta, porque viveu próximo à idade poética.

Nessa época os gregos se serviam ainda da linguagem poética. Poesia é mito, mito e poesia são linguagem. É Vico o primeiro a reconhecer na linguagem poética não o instrumento de conteúdos intelectuais, mas a expressão necessária do mundo

de vivências do homem primitivo. Assim sendo, a linguagem figurada não é ornamento de pensamento reflexivo, não é artifício retórico, mas a expressão adequada de um determinado modo de sentir. A concepção de Vico põe em crise a estilística antiga da qual os sofistas gregos são os primeiros representantes. É de Vico a primeira doutrina poética e lingüística verdadeiramente estética.

O que perturba em Vico é a distinção rigorosa entre uma idade poética e uma idade lógica. Não há dúvida de que são sempre poéticas as primeiras manifestações do homem. Mas, por mais poéticas que sejam, não excluem uma certa medida racional em maior ou menor grau. Disto a mitologia grega é eloqüente testemunho.

Contra Vico é preciso afirmar ainda que, desperto para a luz da razão, o poeta não morre no homem. O filósofo não substitui o poeta. Desde a Antigüidade grega até os nossos dias são freqüentes os exemplos de filósofos-poetas. A razão e a intuição poética são modos diversos do comportamento humano diante da realidade, e não se excluem.

IV

É oportuno lembrar que o mito é mais amplo do que a obra individual. A tragédia *Édipo Rei* de Sófocles é a concretização artística de um mito mais antigo do que o tragedista grego e se apresenta também em outras versões. Como observa Levi-Strauss, servindo-se de uma distinção de Saussure, o mito está no plano da *langue*, o sistema lingüístico, e no plano da *parole*, a realização individual do sistema. O mito, pensamos, pode ser estudado no plano da *langue*. Desconsidera-se então o sentido particular que o mito tem na obra em que se incorpora. No plano da *langue* estuda-se Afrodite, por exemplo, como ela se apresenta no pensamento mítico em geral; no plano da *parole*, o estudo recai na Afrodite de Homero ou de Hesíodo ou de Eurípides e se verifica o que há de específico em cada uma dessas realizações individuais. O mito no plano da *langue* é do âmbito da ciência, o mito no plano da *parole* está no âmbito da crítica literária.

Levi-Strauss pretende distanciar absolutamente o mito da poesia, o que nos parece impróprio. Segundo êle, há um terceiro plano, acima da linguagem em que se coloca intemporalmente o mito.

Ao contrário da poesia «o valor do mito como mito persiste, a despeito da pior tradução. Qualquer que seja nossa ignorância da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem, mas, se é lícito assim dizer, a decolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou relatando».²⁰

As observações de Levi-Strauss, válidas no plano «extra-lingüístico, e científico em que sua análise estrutural se situa, não invalidam a aproximação do mito à poesia no plano da *parole*. Levi-Strauss pode colhêr tôdas as versões do mito *Édipo Rei* (inclusive a interpretação de Freud); pode dissecá-lo; pode inscrever os mitemas (as unidades constitutivas do mito) em flechas; pode estabelecer os feixes de relação entre os mitemas. Pode lê-los em sentido diacrônico e sincrônico; pode penetrar até às raízes inconscientes do mito e atingir estruturas universais – nada disso atingirá o mito-*parole*, a tragédia *Édipo Rei*. *Édipo Rei* é uma visão mítica da realidade, única, e por isso mesmo é poesia. A experiência que o espectador tem diante do espetáculo não se pode traduzir em linguagem freudiana, junguiana ou straussiana; nem pode ser dada por quaisquer aproximações críticas à peça, por importantes que sejam, desde Aristóteles a Kitto. *Édipo Rei* é um universo misterioso que vinte séculos de crítica não conseguiram desencantar. O mistério é criado pelo mito, pela poesia. Para se compreender a poesia e o mito é preciso reconhecer outras esferas de realidade na obra e no apreciador além da racional. Em qualquer tradução do *Édipo Rei*, tragédia, *parole* – por melhor que seja – algo se perde irre recuperavelmente. As boas traduções recriam na ca-

mada plástica, sonora (no plano do significante) a tragédia e graças a ela a tragédia revive, e repete-se na tradução a experiência do único. Como *parole* nenhuma tradução é indiferente. A tradução recria ou mata. No plano da *parole* mito e poesia coincidem como visão de mundo e como execução.

O mito é também a repetição de fórmulas do passado, o que dá ao homem da cultura mítica a experiência do eterno, do perfeito, do inimitável. Isto no plano da *langue*.

No plano da *parole* não há repetições que não se embebam de uma experiência pessoal e única, graças à qual o que é permanente pode sobreviver. No momento em que o mito se torna um puro movimento de lábios, uma pura imitação de gestos morre o mito. *Langue* e *parole* estão intimamente ligadas, são dois aspectos de uma mesma realidade, não se pode pensar em uma sem considerar a outra.²¹

A semelhança do mito, a poesia nunca foi imitação pura e simples nem nas escolas literárias que tinham a imitação dos modelos clássicos como preceito estético. Os verdadeiros artistas criam inconscientemente, mesmo quando conscientemente imitam.

O que marca êste século desde as primeiras décadas não é a imitação, é a renovação, às vês iconoclasta. Mesmo assim não é impróprio aproximar a poesia, a arte literária em sentido estrito, do mito. Os verdadeiros artistas, ao destruírem velhos mitos, criam novos, ainda que nem êles e nem seus leitores disso se dêem conta.

Há ainda o aspecto religioso do mito. Há artistas que sentiram a arte como religião. Mas êste sentimento não é universal. De qualquer forma o objeto artístico como tôda a sua carga irracional, exige uma adesão, uma fé sem a qual a comunicação artística não se realiza.

20 - Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale* (Paris: Plon, c. 1958), p. 202.

21 - Dámaso Alonso, *Poesia Espanhola*, traduzido do espanhol por Darcy Damasceno (Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960), p. 45 e segs.

V

É na obra de arte que o material se manifesta inteiramente como tal.

No nosso dialogar diário, e na linguagem científica e técnica ignoramos a palavra. As palavras nessas áreas são notadas, apenas, quando alguém fala com um sotaque estranho, ou quando as emprega mal ou faz erros ortográficos. É que os que se comunicam estão interessados pelo conteúdo das palavras (conceitos, idéias, ordens); as palavras na sua realidade sonora passam completamente despercebidas.

Não é assim na literatura em sentido estrito, na literatura artística. A literatura se constrói não com idéias, mas com palavras, que passam a funcionar como objetos concretos. É na literatura que as palavras *aparecem* e perdem o seu caráter instrumental. Não apontam para uma mensagem que esteja longe delas. A mensagem está consubstanciada nelas, de modo que entre estas e aquela não é possível traçar uma linha divisória.

Errado seria se se procurasse traduzir essa realidade artística em linguagem racional, a obra de arte não existe fora de si mesma e é intraduzível. Ela aí está diante de olhos interessados e não tem outra existência além dêsse *estar-aí*. Um estudo crítico, por melhor que seja, não pode se sobrepor à vivência direta da obra. A crítica pode abrir caminhos que levem à descoberta do que a obra tem a oferecer. Mas a descoberta cada um deve fazer por si mesmo. Se a descoberta não se realizar, a obra permanece terra ignota, por mais erudito que seja o intérprete. É nesse descobrir-se que reside a verdade da obra de arte.

Mas o que entendemos por verdade? Retornamos, com Heidegger,²³ ao sentido etimológico da palavra grega que corresponde à nossa palavra verdade: *aletheia*. *Aletheia* compõe-se do a-privativo, uma negação, e a raiz do verbo *lanthano*. *Lanthano* significa manter alguém na ignorância de algo, fugir da observação de alguém, não ser conhecido, não ser notado; fazer

com que alguém esqueça algo. Na voz média o verbo significa esquecer, não ser lembrado.

Aletheia (a verdade) e *alethinós* (o verdadeiro) significa o contrário de tudo isto. Verdadeiro é o que está sob a observação de alguém, é o conhecido, o notado, o lembrado. Dizer a verdade é tirar algo da ignorância, é revelá-lo.

VI

Aristóteles afirma na *Metafísica* que o admirar (*thaumadzein*) é a origem do pensamento filosófico.²³ Antes de passar por essa experiência o homem vive numa familiaridade paradisíaca com as coisas. Vive no mundo que o cerca mas não se coloca diante dêle para olhá-lo de frente, de admirá-lo. Há um momento privilegiado em que o homem se detém e olha surpreendido para o que antes não lhe causara surpresa alguma. Neste momento rompem-se os vínculos. O homem estranha, e ao estranhar o mundo se lhe torna estranho. Já não se sente em casa no lugar que antes o protegia e era seu lar. O homem torna-se um *aporos*, (a+poros, caminho) um que perdeu o caminho, um filho pródigo entre estranhos. A história da filosofia é o esforço constantemente renovado de reencontrar o caminho, de recuperar o que se distanciou e se perdeu. O trabalho dos filósofos parece-se com o de Sísifo eternamente condenado a colocar a pedra no topo da montanha, sem consegui-lo jamais. E nem Sísifo nem os filósofos podem fugir do trabalho que lhes foi imposto.

Mas nesse trabalho estafante, de admiração em admiração, o filósofo adquire uma visão mais profunda e completa da realidade. Na busca do tesouro perdido, encontra riquezas nunca sonhadas.

Mas o admirar-se não é exclusivo aos filósofos. Admiram-se também os homens da cultura mítica. Em diferentes lugares dos poemas homéricos, lê-se o verbo *thaumadzo* para exprimir estranheza diante de um fenômeno surpreendente e desconhecido. Ao contrário, porém, do que acontece aos filósofos, os

²³ - Joseph Badziak, *Esthétique de Martin Heidegger* (Paris: Editions Universitaires, c. 1963).

²³ - Aristóteles, *Metafísica*, 982 b 10.

homens da cultura mítica sentem esta experiência em momentos excepcionais e ela não invade a cotidianidade, não distancia as coisas que estão à mão (*tá prokheira*). Passado o momento excepcional, reduzido à normalidade pela cultura do passado expressa pelos mais velhos e mais sábios, tudo retorna à tranquilidade, à história, não problematizada, de sempre.

Mas na cultura mítica *thaumadzo* conota, por vezes também, uma experiência que consideramos autenticamente artística.

Chamamos atenção ao momento em que Príamo se encontra na tenda de Aquiles, suplicando do inimigo o corpo de seu filho.²⁴ Diante das lágrimas, das súplicas e das câs do ancião, o ódio de Aquiles se abrandava. Promete a Príamo o corpo de Heitor e convida o soberano de Tróia para uma refeição. Sentados um diante do outro, miram-se mutuamente pela primeira vez sem ódio. Príamo admirou (*thaumadzo*) o porte e a beleza de Aquiles que se parece aos deuses; e Aquiles, por sua vez, o aspecto nobre e as palavras de Príamo.

Príamo tinha visto freqüentemente Aquiles nos intermináveis anos do cerco. Mas ainda não o admirara. Via em Aquiles um inimigo odioso. A paixão impedia-lhe ver a verdadeira natureza de Aquiles. Agora, na admiração, o véu cai e Aquiles lhe aparece como realmente é; belo, forte, divino. Na admiração revela-se a verdadeira natureza do objeto, dá-se o desocultamento, a *aletheia*, a verdade (ignorando a etimologia, a verdade - do verbo *ver*).

Diz Heráclito: a natureza (*physis*) costuma ocultar-se.²⁵ Isto vale também para a natureza artística. As grandes obras costumam ocultar-se. A grande obra literária não se revela numa leitura apressada e, às vezes, revela-se muito pouco na primeira leitura atenta. Até que surjam admirações. E ao olhar admirativo revelam-se verdades. Verdades, porque a verdade nunca se dá inteira. O sentido integral da obra não se revela nunca. A revelação é um aspecto da mesma natureza que se

oculta. Não existe uma chave interpretativa que revele a obra uma vez por todas. A admiração é sempre uma experiência individual e única. Se autêntica, é sempre valiosa, porque nela se desoculta o que estivera ainda encoberto. A admiração é um ato criador porque traz à luz o que espera pela hora de nascer.

VII

Literatura não é reprodução de objetos, não é transposição de sentidos colhidos em outra parte. A obra literária reorganiza, dá novo sentido às coisas. Não pode haver coincidência entre o objeto na obra literária e o objeto fora dela. O objeto na obra literária, se a obra é verdadeiramente literária, tem necessariamente outro sentido.

A obra literária é um cosmo no sentido grego do termo.²⁶ *Kosmos* no sentido mais remoto, significa ordem. Deriva-se do verbo *kosmeo* que significa ordenar. Em Homero, tanto o verbo como o substantivo estão ligados à arte militar. *Kosmeo* significa ordenar as tropas, comandar, dominar. Nos hinos atribuídos a Homero, *kosmeo* é empregado no sentido de enfeitar. O verbo está, portanto, já ligado a uma atividade artística. Na *Odisséia*, *kosmos* também tem conotação artística.²⁷ Fala-se do cavalo de Tróia, como sendo um *kosmos*, um todo artisticamente composto de partes. O sentido de ordem militar ampliou-se para uma ordem estabelecida entre os homens, adquiriu um sentido político. Quando os gregos imaginaram o universo como uma grande *polis* regida por leis, *kosmos* passou a significar universo. E o *kosmos* era para os gregos bom e belo, precisamente por ser *kosmos*.

Entendemos a obra literária, como a obra de arte geral, assim: um todo regido e sustentado por suas próprias leis. Cada parte que a compõe recebe o seu sentido a partir do todo da obra.

26 - Roland Barthes, *Critique et Vérité* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), p. 69: "Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde."

27 - Homero, *Odisséia*, VIII 492.

24 - Homero, *Ilíada*, XXIV 629-632.

25 - Heráclito, *Diela*, B 123.

A verdade de obra literária é a revelação dêste mundo de sentido. Compreender uma obra literária é desvendar os mistérios de um universo. Esta compreensão não é uma compreensão só intelectual. Se a arte é uma criação mítica, mítica, intuitiva deverá ser a compreensão. O que frui a obra de arte descobre nela o que não encontra num produto predominantemente racional. No universo artístico não se entra uma vez por todas. As grandes obras literárias são universos extremamente ricos, cada novo contato enriquece de novas experiências.²⁸ E, porque somos históricos, cada geração deve reaproximar-se originariamente da obra de arte. Deve esquecer o que as gerações anteriores a respeito dela disseram, deve dar testemunho de sua experiência original. Os juízos críticos mudam porque os homens estão num constante processo de transformação. Cada geração faz as suas próprias descobertas e estas descobertas devem ser honestamente expressas. As obras maiores são universos tão ricos que não cessam nunca de se revelar. É o que acontece com Homero, Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Goethe... Há obras que não envelhecem nunca, porque têm sempre algo de novo a dizer.

A obra de arte é um universo e a verdade é a desocultação do sentido dêste universo.

A partir do romantismo, observa-se na literatura uma revolta consciente contra o bem-feito, o completamente estruturado, o claro, o racional, o clássico. A literatura incorporou a sombra e a penumbra, as tendências inconscientes, o desorganizado, o caótico, a liberdade contra a ordem. Nos anos agitados da primeira guerra mundial, esta tendência adquiriu proporções absolutamente demolidoras. A arte literária deixou de ser um universo clássico, pelo menos deixou de ser o que se concebia como um universo clássico. A obra de arte deixou de ser um todo claro, racional, bem feito, bem organizado. Mas não deixou de ser um universo. As tentativas de reduzir o fazer artístico ao puro acaso fracassaram todas. Um aglomerado de fragmentos sem sentido não se organiza num todo, não cons-

28 - Serge Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique* (Paris: Mercure de France, 1967), p. 49.

titui um universo, não chega a ser uma obra de arte. A obra de arte é sempre uma luta contra o caos, mesmo quando incorpora o caos. Se o universo artístico é a ausência de sentido, o absurdo – como no romance de Kafka – há pelo menos a busca de sentido. Quase todas as grandes obras do século XX trazem a marca do fragmentário, entre elas estão as produções de Gide, Eliot, Ezra Pound, Joyce, Virginia Woolf. Mas este fragmentário constitui sempre um universo original com sentido próprio.

VIII

A obra de arte na sua autonomia, situa-se dentro de um contexto cultural preciso que ela não imita, mas com o qual ela mantém estreitas relações, sobre o qual ela age. Uma paisagem não tocada pela mão do homem fala no seu conjunto de uma certa maneira. No momento em que o homem edifica nela uma casa, por modesta que seja, toda a paisagem adquire um sentido novo. As elevações, dispostas ao acaso, agrupam-se protetoras ou agressivas em torno da casa. A vegetação emoldura a casa, o céu se curva sobre a casa, as nuvens se acumulam ameaçadoras ou promissoras no horizonte. O sol, ao despontar saúda a casa. A casa infunde em tudo um sentido humano. A paisagem toda se transforma com a presença da casa. O mesmo acontece com a estrada que rasga os campos, o quadro que se coloca na parede, a obra literária que se impõe ao leitor. No momento em que aos olhos dos ouvintes de Homero se eleva a figura trágica de Aquiles, tão belo e tão forte, mas sujeito prematuramente a uma morte cruel, nesse momento a criação homérica contamina a paisagem cultural. Temores inexpressos adquirem voz. Ir para a guerra e morrer pela pátria agora é mais do que um dever sagrado, reverentemente lembrado pelas gerações futuras. A morte de Aquiles arranca os ouvintes de sua tranqüilidade cotidiana e os abandona pasmos diante do limite que confina constrangedoramente o homem. Homero e os tragedistas não criam o sentimento trágico evidentemente. Mas nêles o sentimento trágico adquire forma, ganha voz, exprimem o inexpresso, organizam o caos, revelam o oculto, nasce a verdade. A obra literária marcou tão profundamente o mundo grego, que sem ela já não é possível pensá-lo.

O homem ocidental adquire nova consciência de si mesmo no momento em que Franz Kafka em *O Castelo* coloca a sua personagem K. num vilarejo sem importância, tentando comunicar-se com alguma autoridade do Castelo para legalizar a sua modesta nomeação de agrimensor. A personagem, quanto mais se esforça mais se desgraça. As coisas mais banais tornam-se mistérios. O homem, depois de um século otimisticamente científico, volta a defrontar-se com o mistério insondado das coisas. Esbarra-se em Kafka inopinadamente com uma verdade aterradoramente.

Uma obra literária de valor não é indiferente, ela impregna tanto o ambiente em que nos movemos que somos atingidos por ela. É inútil queimá-la, condená-la, proibir-lhe a leitura, ela está aí, e de uma ou outra forma nos atinge. As obras sem valor se condenam por si mesmas. Podem provocar um alarde momentâneo e desaparecem sem deixar sombra.

Se a literatura é revelação e se é nisso que reside a sua verdade, ela deve, por determinação de sua própria natureza, comunicar-se. E aqui entramos num dos problemas intrincados da literatura dos últimos anos. Ninguém ignora que uma parte respeitável da boa literatura surgida nos últimos cem anos comunica-se com muito poucos. Ler Joyce, Eliot, Pound não é ocupação para as horas vagas. Se estes autores não encontram leitores muito interessados e já experimentados em leituras mais exigentes, permanecerão incomunicáveis.

Por que isto? Por que os que escrevem não procuram fazer-se entendidos de todos?

A literatura homérica, embora reverenciando a classe nobre, dirige-se a todos e por muito tempo tornou-se patrimônio caro a todo um povo.

Mais tarde, em Atenas, a representação de tragédias era um acontecimento eminentemente popular; dava-se em dias de festa e todos os homens livres iam ao espetáculo. Popular e coletivo foi o teatro, a epopéia, o romance e a lírica medievais.

Na Renascença já não é assim. A literatura renascentista já não se dirige a todos. O romantismo e o realismo conseguiram diminuir a distância entre o leitor e o autor. Mas a partir do século passado a ruptura voltou a se manifestar, até adqui-

rir proporções alarmantes neste século. Quem lê ainda hoje poesia? E quantos são os que preferem ler um romance a ver um filme? A responsabilidade da incomunicabilidade não é individual, é coletiva. Já não constituímos um mundo unitário. Somos pequenos fragmentos de um todo que se rompeu. Cada um de nós constitui um mundo à parte com linguagem, crenças, leis, costumes próprios. Compreender o outro significa hoje penetrar no mundo do outro já que não vivemos mais num mundo comum que nos sustenta a todos.

Na Grécia antiga e na Idade Média não era assim. Em cada um destes dois períodos, os homens se encontravam num mundo exteriormente estruturado e sólido. Todos respeitavam as mesmas leis, todos viviam da mesma fé, angústia e dúvidas. Todos falavam a mesma linguagem. O problema da incomunicabilidade não existia. Hoje, cada um de nós fala seu próprio idioma. Antes de o leitor comunicar-se com o autor, precisa aprender-lhe a língua. Nas artes plásticas este problema é, quem sabe, mais patente do que na literatura. As exposições de pintura continuam a scandalizar. Mesmo pessoas, de resto, bem informadas, e bem intencionadas passam diante do quadro e gostariam de saber o que significam os riscos e as manchas que têm diante dos olhos. Tanto em pintura como em literatura, para compreender a obra, é preciso aprender a linguagem às vezes peculiaríssima.

De modo que não são os autores os responsáveis pela incomunicabilidade. Eles já nasceram num mundo que não se comunica interiormente há muito tempo. A obra de arte, por mais complexa que seja, é sempre um esforço para superar a incomunicabilidade. A arte é diálogo, é revelação. Não há autor que escreva para si mesmo, que não deseje ser entendido pelos outros. A incompreensão deixa o artista quase sempre melancólico.

A linguagem que se fala nas ruas, nos bares, nos jornais, não tem, em geral, validade artística. Hoje, uma linguagem em que se entendem todos é um equívoco. Na linguagem cotidiana, fingimos que nos entendemos e realmente não nos entendemos. Repetem-se sonolentemente frases feitas. Dizem-se sempre as

mesmas futilidades. O homem, em vez de exprimir-se através da linguagem, oculta-se por meio da linguagem. A linguagem, que foi originariamente revelação, tornou-se instrumento de ocultação. A vida está por todos os lados ameaçada de tornar-se cada vez mais falsa, mentirosa. Cabe ao poeta (quando digo poeta incluo o prosador artístico) voltar a nomear as coisas. Mas precisa nomeá-las originariamente. É sua tarefa arrancar as etiquetas e voltar a dizer as coisas como, no seu mundo, êle sente que elas realmente são.

A missão do poeta é lutar contra a instrumentalização da linguagem e contra a instrumentalização do homem. A poesia não é uma fórmula que, uma vez descoberta, vale para todo o sempre. A poesia precisa, dia por dia, ser refeita. A poesia que se mantém servilmente fiel a uma tradição não é poesia. Todas as escolas literárias cedo se desgastam porque o que no início foi criação e desocultação passa a ser imitação, obnubilação.

Em vista da presente situação de coisas, literatura fácil não é literatura, é um subproduto que deveria receber outro nome. O leitor consciente sabe que leitura não é distração. Leitura é trabalho. E como é penoso! Mas é um trabalho compensador, porque nos leva a descobrir o que estava encoberto, traz-nos para mais junto de nós mesmos.