

## POR QUE LITERATURA? INICIAÇÃO AO ESTUDO DA OBRA DE LUIZ COSTA LIMA

*Abrahão Costa Andrade*

*Resumo:* Tentativa de responder à pergunta sobre as razões da literatura, a partir de um estudo filosófico da obra de crítica literária de Luiz Costa Lima.

*Palavras chave:* Literatura; Filosofia; Filosofia da Literatura; Realidade; Ficção.

Em 1966, com 29 anos de idade, Luiz Costa Lima iniciou uma interrogação teórica que, já pelo título, nada escondia de seu alcance e interesse filosóficos: *Por que literatura*. A pergunta pelo porquê de algo é – sabemos – sempre uma tentativa de encontrar a razão de ser, um fundamento desse algo: aquilo que o sustenta, mas também o que lhe instaura no ser. Ora, a filosofia, ao longo de sua história, notabilizou-se por tomar essa busca pelo fundamento como sua marca distintiva. O filósofo não cria o fundamento, ou o apresenta dogmaticamente, como se o fundamento fosse um fruto gerado em seu seio e, depois de amadurecido, exibido, como uma pérola na ostra; como seu rebento predileto. O fundamento de o que quer que seja está no tempo que o gerou, daí a tarefa do filósofo ser interrogar a coisa para descobrir seu tempo e perscrutar o tempo para descobrir o fundamento da coisa (HEIDEGGER, 1962).

Indaga-se então Luiz Costa Lima pelo fundamento da literatura, entendendo esta última como uma atividade artística e pressupondo que o porquê desta atividade, o que lhe dá sustento, deve ser procurado, segundo suas palavras, em seu “uso humano” (LIMA, 1966, p. 15). Esta afirmação, diga-se logo, é extremamente problemática. Mas, não vamos ainda nos deter no que esse “uso humano” como fundamento possa significar como posição filosófica de base. Implicaria, já, em descerrar toda uma concepção de literatura por enquanto apenas em formação.

Vale, porém, considerar o modo como nosso jovem Autor pensa o tempo da literatura (sua época atual) como forma de justificar a posição de seu problema (o porquê da literatura). Para tanto, parece importante mostrar, numa primeira aproximação, como, definindo a literatura em sua relação com o real, logra encontrar o fundamento desta atividade artística, ao mesmo tempo em que apresenta um diagnóstico de época no dorso do qual se entabula uma reflexão sobre a situação brasileira na história e na cultura contemporâneas.

Na verdade, talvez fosse mais acertado dizer o seguinte: reconhecendo-se a precariedade da “situação brasileira” nos idos de 1960, e pressupondo-se, ao que tudo indica, não valer a pena manter-se na existência se não fora para superar essa precariedade, a questão crucial seria a de como a literatura poderia “servir” a esta superação, ou mais precisamente, como a literatura já seria de alguma forma uma

---

*Abrahão Costa Andrade* é Mestre e Doutor em Filosofia pela USP e Professor do Doutorado Integrado em Filosofia (UFRN, UFPB, UFPE) e Pprofessor Adjunto IV na UFPB.

Email: [abcosan@hotmail.com](mailto:abcosan@hotmail.com)

figura desta superação. Tudo se passa, salvo engano, como se pelo menos um dos fundamentos da dedicação à literatura estivesse na necessidade de alcançar um patamar de civilização<sup>1</sup> para além de toda miséria.

Se, de fato, o Brasil é tão miserável e trata-se de produzir saídas dessa miséria, por que uma inteligência apreciável iria se dedicar à literatura? A noção de literatura, nesta pergunta menos formulada que pressentida, e pressentida como signo de um nível cultural de certa época histórica do país em foco – como deixar de observá-lo? – estaria carregada de sentidos pejorativos, como o de luxo inerte, ou simples quinquilharias; mas esses sentidos já não são gratuitos ou historicamente deslocados; é a própria história da miséria que os engendra. Daí a necessidade, de natureza teórica, de justificar tanto a escolha pessoal da literatura, quanto seu alcance para a tarefa de superar a tal situação brasileira. Pois, se fizermos a devida contextualização histórica, pode-se dizer que fazia (justifica-se esse pretérito?) parte da miséria brasileira a ausência de uma teorização acerca do que seja literatura e de quais seriam seus fundamentos ou condições de possibilidade a partir dos quais ela poderia vigor; de modo que ter uma resposta precisa produzida por um brasileiro já seria, na verdade, um acúmulo de bem (intelectual, naturalmente) que em seu campo, e de certo modo, contradiria aquela miséria, já que o argumento de que seria preciso primeiro fazer a revolução social para que uma revolução cultural fosse possível ou não se sustenta, ou é inteiramente problemático (ARANTES, 1996).

A contradição de haver uma teoria intelectualmente independente num país economicamente dependente – note-se bem – ainda não é superação da dependência (nem intelectual nem, claro, econômica), mas esta última, a superação, jamais ocorre fora daquela, da contradição; daí sua relativa, porém notória relevância. A ausência dessa contradição assinalada é irmã do conformismo sem resistência, que sem outra tensão sanciona a situação atual e a perpetua. Além disso, é possível lembrar que a realidade histórica do Brasil é de tal especificidade que nada desta realidade pode ser realmente resolvido fora do confronto com certas outras partes do mundo.<sup>2</sup>

A preocupação com a situação brasileira não está, portanto, desatrelada de uma compreensão do estado de coisas da contemporaneidade num sentido mais amplo, transnacional.

### **A Situação Contemporânea**

Para o nosso Autor, com efeito, a situação brasileira, imersa como alguns dizem numa perpétua crise, encrava-se num contexto histórico-mundial ele mesmo de crise. “À medida que nos aproximamos do século XX”, escreve, “o homem parece contentar-se menos com a pura realização da sua obra. Antes ou simultaneamente ele se indaga sobre sua razão” (LIMA, 1966, p. 11). A necessidade de pôr na ordem do dia essa indagação seria porventura o problema crucial a ser pensado. Se perguntar pela razão do que se faz é uma forma de assegurar-se contra a nulidade do empreendimento, logo é preciso crer que nada existe de antemão para dar sentido à ação humana. Ora, a ausência deste sentido prévio dá testemunho, de modo cabal, do desolamento em que se encontra o homem contemporâneo; ele não tem a que se apegar e, portanto, é preciso que ele mesmo invente um sentido. Mas esta invenção não é simplesmente arbitrária; é fruto de uma interrogação do próprio tempo. Interrogo o tempo em busca de sinais, e faço dos sinais indicações de sentidos

para a construção de possíveis caminhos.

Crise não é outra coisa senão o nome desta situação cuja marca principal é a ausência de um núcleo qualquer doador de orientação e tino; e, acrescento, por isso mesmo demanda de interrogação e invenção de resposta. A crise é quando os caminhos se multiplicam e eu preciso escolher sem qualquer fê que me acene para a garantia de minha escolha. Assim, perguntar-se pela razão do que se faz, na medida em que essa pergunta se torna uma prática corrente, e na medida em que isso se destaca como indício de crise, testemunha, enquanto atitude generalizada do século XX, que a nossa miséria atual não é uma exclusividade brasileira. Vem disto, provavelmente, a legitimidade de recorrermos ao diálogo sem peias com autores estrangeiros; embora isto ainda não seja o fundamental.

Sabemos por experiência que diante da catástrofe inusitada ou da miséria compartilhada os desiguais se aproximam, mas não podemos aspirar ao fim da desigualdade postulando uma miséria comum. Que não só o brasileiro, mas o homem contemporâneo, e seu mundo como um todo, estejam em crise, isto não amaina a crise do homem brasileiro; o fundamental é descobrir a raiz desta crise e, com todos os recursos disponíveis aqui e alhures, questioná-la, problematizá-la, o que, se já não constitui ensaio de uma sua superação, ao menos faz o diagnóstico que, com tino, aponta para o que precisa ser superado. Perguntar por onde começar a criar já não seria, de mesmo, o começo da criação? Com efeito, para o nosso Autor, quando o artista encontra-se num momento tal que não se satisfaz mais com a mera criação e busca, por meio dela, indagar pelo sentido de fazê-la; quando à criação torna-se premente acrescentar a reflexão, isto revela não só a crise da criação como também um movimento (muitas vezes, é verdade, balbuciante) de transformação deste momento de crise.

Antes, porém, de enfatizarmos esta superação possível, vale notar o seguinte: o Autor vinca o seu contrário: “sempre houve dilemas”, diz ele, “e o homem não caminha porque seja fácil caminhar. Mas em um dilema algo nosso fica preservado, uma certeza prévia se mantém intacta. Enquanto que numa crise é a própria forma de existência que se põe em questão. E o que passamos hoje a viver tem este definitivo: vivemos não mais em dilema, mas em crise” (LIMA, 1966, p. 13). Isto, para a arte em geral (e para a literatura em particular), traz como consequência primeira dois fenômenos, como não deixa de apontar nosso Autor: a) a situação provisória (e de precariedade) da arte contemporânea e b) “a quebra das fronteiras tradicionalmente mantidas dos meios artísticos de expressão” (LIMA, 1966, p. 14; CAMPOS, 1981; ROSENFELD, 1985; BORNHEIM, 1975), atestando que o experimentalismo em arte não surge como um jogo gratuito, mas como revelação – importante – de que criar é menos inventar soluções do que propor problemas.

O caráter provisório da arte contemporânea do século XX remete para a ideia de um constante renascimento; a quebra das fronteiras em relação ao material é a providência análoga àquele traço para suprir a demanda das novas invenções, necessária a cada manhã, a cada novo artista, a cada nova obra, suprimentos colhidos menos por exigência de um projeto previamente elaborado do que pela consciência da arte como problema que a si mesmo se perpetua. A este respeito, Costa Lima assevera: “Todo renascimento tanto individual quanto social, está ligado a uma certeza que o fundamenta: a de que isto é melhor do que aquilo. Não é o que se passa no experimentalismo contemporâneo. A sua generalização, nas artes e na literatura, toma por pressuposto a [...] problematidade de seus ofícios” (LIMA, 1996, p. 114).

Quer dizer, ressaltando, por um lado, o alcance da arte em ser “problema”, nosso Autor dá a pensar que a arte não pode ser solução para a crise, já que é na verdade um modo de revelá-la (ou acusá-la); mas a arte pensada como problema, por outro lado, implica nisto, a saber: ela dá forma à crise que a gerou, escapando-se desse modo do naufrágio no caos (outro nome para o irracionalismo, talvez). Já que dar forma a algo significa não somente torná-lo visível aos sentidos como também inteligível aos olhos da alma (desde que se possa contar ainda com essa distinção).

Em outras palavras, pode valer aqui o que um dia falou Schiller a respeito do círculo entre liberdade e educação (é preciso ser livre para educar-se, é preciso educar-se para ser livre): o artista, dizia ele, é filho de sua época, mas aí dele se for também o seu discípulo (SCHILLER, 1993). A propósito, alguém já disse, certa feita, que formular o problema é já meio caminho andado em direção de sua resolução. A arte – pode-se dizer – seria então uma forma de racionalidade a partir da qual o mundo sem sentido volta-se contra o sem-sentido do mundo, dando-lhe forma, isto é, dando forma ao “sem-sentido”. A forma do caos – eis um sintagma que é quase um oxímoro, mas que diz bem do destino tomado pela arte contemporânea. Uma tela abstrata (cheia de traços desencontrados e multicoloridos) seria, talvez, em toda a sua aparente falta de sentido, ou de referência, uma espécie de mimesis do sem sentido que grassa a realidade do mundo contemporâneo. Mas isto é somente uma indicação possível.

Para o Costa Lima desta época, todavia, o traço mais saliente (mais relevante) dessa racionalidade da arte está em introduzir uma indagação “mais grave, que pode ser formulada assim: qual o uso humano da (minha) atividade como artista?” (LIMA, 1966, p. 15). Tomando a companhia de Edmund Husserl, o fundador da Fenomenologia, para quem a crise européia poderia ser reduzida à crise da ciência e esta última à total falta de consideração à esfera da subjetividade (de modo que seria uma saída da crise o retorno a esta esfera, que a Fenomenologia não confunde com a subjetividade cartesiana, mas a reformula em termos de mundo-vivido, *Lebenswelt*) (MOURA, 1998; HUSSERL, 1996), também Costa Lima acredita que somente quando a arte responder pela sua pertinência em relação ao homem podemos apontar uma saída para a crise. “Quando nos perguntamos por que a literatura” – revela nosso Autor – “estamos a indagar por qual o sentido da sua expressão para o homem contemporâneo” (LIMA, 1966, p. 15). A introdução do termo “subjetividade” – a partir da qual a questão da relação entre a arte e o humano vem à baila – não pode ser entendida como uma queda sub-reptícia, por parte de Costa Lima, em algum ingênuo idealismo, pois como ele mesmo diz adiante “o problema central que está posto é o da comunicação” (LIMA, 1966, p. 42), pela qual, antes de uma subjetividade auto-centrada (como no idealismo), se pressupõem uma intersubjetividade e um mundo, requisitos necessários a todo distanciamento desse idealismo compreendido como posição privilegiada de um sujeito isolado e absoluto. Filha do caos contemporâneo, a arte de vanguarda torna-se “problema”, mas, uma vez problema, ela dá forma ao caos, e assim o problematiza. Como problema exposto, porém, a arte se fecha em si mesma como uma esfinge em pleno desafio: decifra-me ou devoro-te. Mas se a questão central é e deve ser a comunicação, é esse “devorar” (metáfora da violência?), o que deve ser evitado. Em outros termos, a esfinge não deve ser destruída nem o homem devorado. Se o problema é o da comunicação, resta somente o decifrar: a experiência com a arte deve ser uma experiência de mediação, entre a obra, o mundo

e o próprio homem (uma experiência hermenêutica intersubjetiva).

Isto é possível? Em que sentido, deveras, a comunicação é o problema central? O que pressupõe Costa Lima como limite que obstaculiza a possibilidade de uma experiência sem entrave com a arte (e a literatura) como algo que concerne à situação do homem contemporâneo? Dissemos pressupor, de fato, porque só posteriormente, em outras obras, é que Costa Lima irá pôr o problema de um modo mais direto. Entretanto, a questão diz respeito a uma recusa de certa concepção de literatura como um discurso autotélico, que não tem outro fim senão a celebração de si mesmo, o encantamento das palavras pelas palavras, como se o mundo fosse outra coisa totalmente outra e sem interesse quando em cena estivesse a obra, o romance ou o poema. Como diz ironicamente certo poeta:

Por onde o poema medonho  
 encontra o avesso e diz nada,  
 lá onde o lívido sonho  
 mantém a paz disparada,  
 [...]
   
 cerzido de lado a lado,  
 o poema só quer ser feio  
 e não dar nenhum recado (TORRES FILHO, 1997, 56)

A ironia desse poema está em que tudo se passa como se o poeta acreditasse no que acaba de enunciar, mas logo se percebe: o enunciado o foi porque o “poema medonho” recupera “o avesso e diz nada”. Ao que tudo indica, “medonho” pode ser entendido, menos como aquilo que mete medo do que como “travesso”, quando se diz “menino medonho”. O poema medonho é matreiro. O nada dito no poema o é sob o signo do avesso, a ironia; e desse modo não é verdadeiramente “nada”, senão precisamente o seu contrário. Porém “medonho” também quer dizer aterrorizante; assim, quanto ao poema só querer ser feio e, nesta medida, cause a repulsa de quem dele se aproxime e, além disso, insista em “não dar nenhum recado”, no sentido de que não é esta a sua função – eis algo, para Costa Lima, que não pode ser uma conclusão, mas um ponto de partida. Esta concepção de literatura – posta a enfatizar o enclau-suramento em si do poema –, mesmo com o mérito de resguardar a especificidade da arte e sua infinita liberdade de criação, afasta, todavia, qualquer possibilidade de relacionamento entre a criação artística e a realidade do mundo, e, portanto, possui o demérito de ofuscar o alcance crítico da arte, além de não especificar o que a arte tem a ver com o homem e sua situação.<sup>3</sup>

### **A Literatura e, por dentro, o Real**

Assim, responder por que literatura é justamente explicitar o fundo dessa relação entre ela e a realidade humana, e implica necessariamente em alcançar uma acepção de literatura capaz de desfazer o nó desse “ponto de partida” autotélico e mostrar as relações entre linguagem e mundo. Isto Costa Lima o fará, em *Por que literatura*, abrindo um tenso diálogo com Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Não se trata, para nós, de averiguar a precisão (ou a falta dela) com que Costa Lima toma o pensamento desses autores. Seria fácil (e irrelevante) apontar aqui e ali os

deslizes de suas análises, deslizes perceptíveis somente do ponto de vista de uma ortodoxia filológica (ou meramente disciplinar) de certa História da filosofia. Penso, principalmente, no procedimento de leitura pelo qual o jovem Costa Lima diz ter Sartre cometido uma “falha” de pensamento (LIMA, 1966, p. 19), ou que este teria sido “insuficiente” (LIMA, 1966, p. 19), de modo que Merleau-Ponty serviria como “corretivo” dos dados sartrianos. Do ponto de vista do estudo da filosofia, esse procedimento não seria conveniente, pois cada autor deve ser julgado a partir de seus próprios critérios, de modo que algo que pareça uma “falha” deve ser revista até que se alcance o lugar dessa “falha” como peça cabível no projeto filosófico do autor. Em outras palavras, se um autor nos parece errado, somos nós, seus leitores, os culpados: ainda não o entendemos completamente. Entender um autor é saber identificar o lugar de cada uma de suas afirmações no conjunto de seus pensamentos e de suas argumentações. Além disso, comparar um autor com outro, em História da filosofia, nunca consiste em mostrar como um teria sido mais completo que seu antecessor. Mas Costa Lima não é, desde aí, um estudioso da filosofia no sentido que acabamos de precisar. Seu interesse, ao tomar Sartre e Merleau-Ponty em consideração, não é fazer uma exposição de seus pensamentos, mas pensar com eles (ou contra eles, em todo o caso além deles). Assim, a “falha de leitura” de Luiz Costa Lima encontra seu lugar no movimento que preside a intenção de responder sobre o fundamento da literatura e, do ponto de vista deste movimento, deixa de ser uma falha.

Costa Lima precisa pensar por conta própria, e o texto dos outros é o desvio necessário para efetivar essa autonomia intelectual, de modo que não se deve saber de Sartre e Merleau-Ponty pelas páginas de Costa Lima, mas por essas páginas saber o que Costa Lima fez de Sartre e Merleau-Ponty. Autonomia intelectual não se confunde com preguiça mental. Ninguém pensa por conta própria de um modo eficaz antes de pensar com, contra e/ou além de outrem, como já posto. Assim, mais importante que apontar “falhas” na leitura costalimiana desses autores é enfatizar a sem-cerimônia fecunda com que o próprio Costa Lima os trata, na tentativa pessoal e responsável de encontrar uma acepção de literatura capaz de resolver um problema posto como premente: qual o “uso humano” da literatura? Ou em outros termos, se o que fundamenta a literatura é o homem, isto é, a realidade humana, então como este último (ou esta última) nela se explicita?

Na verdade, é possível supor que a buscada concepção de literatura ele já a tem, e é em nome dela que ele precisa visitar Sartre e logo depois se despedir dele, para visitar em seguida Merleau-Ponty. Essa concepção de literatura não está nem em Sartre nem no maior dos fenomenólogos franceses, mas atravessa a ambos e cobre inclusive o intervalo que os separa; ela é, portanto, do próprio Costa Lima. Trata-se, em primeiro lugar, de uma concepção que não abre mão da liberdade de invenção, o que supõe certa independência em relação à realidade pré-existente (aquilo que nós chamamos “o mundo”), motivo caro ao pensamento de Jean-Paul Sartre. Mas, em segundo lugar, a independência do real que sanciona a liberdade de criação não implica um abandono do real, abandono de natureza igual à de uma evasão. Se algo do pensamento de Sartre pode vir a sugerir isso (embora possamos ter nossas dúvidas sobre essa possibilidade), é preciso abandoná-lo antes que isto interfira de modo definitivo na construção de um conceito de arte que visa abocanhar seu poder de interferência na existência humana; daí, terceiro passo, o encontro com a concepção de Merleau-Ponty.

A arte em geral, e a literatura em particular, pois, é aquele exercício humano

pelo qual a liberdade de criação escapa das determinações do real e inventa um irreal, e o produto dessa invenção ataca o real, transtornando-o e enriquecendo-o inusitadamente por esse mesmo transtorno. Isto não quer dizer que as determinações sociais não ataquem o ato de escrever ou pintar, quer dizer apenas que o resultado não é um reflexo dessas determinações, porém antes as marcas de uma história, a história de suas tentativas de explodir aquelas determinações. O que não exclui a presença dos estilos como prova material de que uma luta fora travada. “A obra de arte é um irreal” (SARTRE, 1948, p. 239), isto é, é um produto do imaginário, cuja essência consiste em aniquilar o simplesmente dado e apresentar, na superfície do deserto da coisa aniquilada, uma invenção, uma obra que, ao revelar em seu ser de imagem um não-ser de coisa perceptível, revela o ser da realidade humana como liberdade ou indeterminação; como nada de ser e, portanto, como infinitas possibilidades (o que exclui, diga-se de passagem, qualquer essencialismo). Costa Lima, na construção e exposição de sua concepção de literatura, não pode renunciar a esses dois elementos, a liberdade de invenção e a infinita possibilidade de ser (e de significação) da coisa inventada.

Mas Costa Lima parece não perceber que, para Sartre, a capacidade de aniquilamento do real que possibilita a criação da obra de arte é também a própria capacidade de corrosão crítica pela qual a obra atinge a realidade e a transfigura, enriquecendo-a com novas possibilidades de ser. E, no entanto, este é outro elemento que não pode estar ausente da concepção de literatura a ser explicitada. Pois, parece pensar o jovem Costa Lima, se a arte não tivesse mais nenhum contacto com o real, como sua aniquilação inicial do real poderia servir de crítica do real? Em vista disso, ele precisa enfatizar certo distanciamento da posição sartriana. “Com isso, diz ele, estamos conscientes, não só contrariamos o bloqueio sartriano entre imagem e percepção, como podemos com mais razão duvidar de se a arte se distancia do real, até o ponto da nulificação deste. Não duvidamos que ela seja uma espécie de irreal, mas sim de que ela negue aquilo de que se alimenta: a própria realidade” (LIMA, 1966, p. 22). Negar o real, aqui, não é manter em relação a ele uma atitude crítica, mas apagar qualquer possibilidade desta atitude, pois o distanciamento crítico supõe uma aproximação efetiva daquilo a que se dispõe criticar, supõe certa experiência de realidade. A arte se alimenta do real como a borracha escolar do erro do aluno: ela o aniquila tanto quanto mais dele se aproxima:

a borracha  
e sua arquitetura calma  
de nuvem, de queijo  
ou mesmo de sapo  
que flexível ingere  
as palavras-inseto  
ou riscos incertos  
de sobre o papel.

assim como um olho  
totalmente fechado  
que come os objetos  
para dentro guardá-los  
a borracha alimenta-se

de medo e do inexacto [...] (PINTO, 1979, p. 71; BRITO, 1995, p. 219 ss.)

“Trata-se de uma ausência que se faz para captar nova maneira de ser presente” (LIMA, 1966, p. 23). O que significa, primeiro: que há um dado, real, e este dado é suspenso pela ativação do imaginário, que o aniquila tanto quanto mais dele se aproxima; segundo, que há o produto do imaginário, a imagem ou a obra resultante dessa aniquilação do real e, terceiro, que este produto mantém uma relação com o real, o “volve”, de modo a que certa referência ao real seja de algum modo possível.<sup>4</sup>

Mas de que modo? Eis a questão com a qual Costa Lima interroga o trabalho de Merleau-Ponty, e com cuja resposta completa sua concepção pessoal de literatura, chegando ao entendimento de seu “uso humano”. A contribuição de Merleau-Ponty, preciosa para Costa Lima, é sua concepção de linguagem como gesto (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 331). Entendê-la e integrá-la em sua concepção de arte e literatura é alcançar também o problema da relação entre uma arte que não se destaca da realidade, pois que a traz em seu seio, e o movimento histórico no qual uma obra nasce, e pelo qual ela atravessa épocas sem perder, num presente futuro, sua relevância e sua atualidade. Com efeito, ao pensar a linguagem como gesto Merleau-Ponty transpõe certa concepção unilateral de linguagem, segundo a qual os signos são vazios de sentido, ou cujo significado não é senão diacrítico, ou seja, tira seu sentido, não de si, mas de sua relação com outros signos, sendo, portanto, justo aquilo que o outro não é (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 331).<sup>5</sup>

Gesto e gesto corporal, a linguagem é visada em seu momento de uso por falantes de uma língua e, neste momento, mais do que indicação de um ou vários sentidos, a linguagem é instauração de uma realidade. Se Sartre havia concebido a arte como um imaginário e este como irrealização, Merleau-Ponty convida a pensar a arte como linguagem e esta como instituição ou inauguração de um mundo pelo gesto da fala e da comunicação. “O próprio conceito de gesto verbal que aí se refere, comenta nosso Costa Lima, é dos mais importantes para nosso propósito. Ao dizermos que a palavra configura um gesto, pressupomos que não basta o seu conhecimento em ‘estado de dicionário’ para que se possa dizer que ela é por mim sabida. Pois que como gesto ela supõe o tateio e a escolha de quem a utiliza. E mais: implica em que a palavra não adquire valor por si mesma, que o seu sentido não é concedido por sua existência vocabular ou lexical, porquanto a palavra só significa na rede de relações que compõe no interior da frase. Com isso se explica melhor a ideia de Merleau-Ponty de que o sistema que uma língua forma é como um corpo com brechas, com claros, conjunto de linhas cheias e de linhas pontuadas que existe na medida em que cada emprego pode sujeitá-la a uma nova e distinta configuração. [...] E, quando então dizemos que [a palavra] integra o próprio tecido do pensamento, colocamos a invenção ao nível mesmo da linguagem” (LIMA, 1966, p. 26). Se a tradição do pensamento ocidental acostudou-se a pôr lado a lado como coisas distintas palavra e ideia, e se a lingüística saussuriana pensa a língua como sistema de signos sem uso, Merleau-Ponty, ao contrário, pensa a linguagem na frase, como logo mais faria um Benveniste (BENVENISTE, 1966). Transtorna, assim, a visão tradicional da filosofia ao identificar a palavra como gesto pelo qual o pensamento ganha carne. Falar, usar da palavra, não é mais traduzir um pensamento que existiria de qualquer forma em algum limbo silencioso; falar é mover o pensamento, e nesse gesto o que é linguagem pensante é também mundo configurado. Falar é, portanto, inventar

mundos possíveis. Tudo quanto precisava Costa Lima para garantir que a literatura, sem deixar de ser invenção independente da realidade, pudesse tocar o real a partir de seu dentro.

Invenção independente da realidade, isto é, criação livre da determinação de imitar ou reproduzir o real pré-existente como algo subsistente, a literatura é, entretanto, linguagem criadora de mundos, e mundos capazes de revelar, da realidade circundante do universo social, não sua imagem, porém sua verdade mais incontornável: a de que afinal o real não é uma pedra imaleável, mas água para múltiplas esculturas. Dito de outro modo, na literatura, concebida como obra de arte, mundos inscrevem-se em seu próprio tecido, tecido feito de palavras que são gestos dotados de sentidos. A fecundidade desta concepção, para Costa Lima, está em que com ela alcançamos certo realismo em arte cujo sinal distintivo em relação a outros realismos é o de não submeter a obra ao fluxo de determinações da história real que a precede, não submetê-la, por exemplo, no sentido de pensar a arte como simples reflexo da época ou do mundo circundante: o chamado documento ilustrativo. Este outro realismo, porém, deve, a nosso ver, responder à seguinte pergunta: ao alojar a realidade efetiva no seio da linguagem, como explicar a relação entre a perenidade da obra de arte (sua resistência ao tempo) e a transitoriedade da história, implícita na própria linguagem? Costa Lima não oferece, aqui, uma resposta sistemática a esta pergunta (essa resposta seria dada alguns anos depois pela hermenêutica de Paul Ricœur, como veremos adiante), porém a continuidade de seu livro (o estudo analítico de três romances contemporâneos que se tornariam clássicos) ensaia, pelo gesto da análise, uma resposta aceitável: é o trabalho da leitura que não só explica como opera a passagem do texto à história, e vice-versa, como ainda equaciona a tensão entre a eternidade do dito e a temporalidade (historicidade) do dizer, implícito no dito e explicitado pelo trabalho da leitura do que fora dito. O texto nos leva a certa “nucleação da realidade” histórica (LIMA, 1966, p. 53), e a realidade histórica, uma vez revelada, nos traz de volta a uma compreensão mais aprofundada do texto, que por sua vez nos concede uma apropriação maior na colheita das significações do mundo e da história atuais, tal como no trabalho da tradução (MACITYRE, 1991).<sup>6</sup> Porém, antes de aprofundarmos teórica e praticamente essa concepção de “trabalho de leitura” como relação entre literatura e realidade, a honestidade intelectual obriga a mostrar como isto já acontece, em 1966, pelo próprio punho da análise literária feita por Costa Lima.

### O Trabalho da Análise

Os romances analisados por nosso Autor são *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector; e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Seguindo a sugestão da epígrafe de Joyce Cary alocada por Costa Lima no início de seu estudo sobre *São Bernardo* (“Sem uma ideia unificante, é impossível que um livro tenha forma”), buscarei justamente destacar a ideia unificante da análise proposta. Nosso objetivo não será discutir essa ideia, mas interpretar sua enunciação como resposta à pergunta levantada no parágrafo anterior sobre as relações entre perenidade da arte e transitoriedade da história, ou, em outros termos, entre a unidade da arte e a multiplicidade do mundo histórico, entre o tempo e a eternidade, se quisermos. Mas, *São Bernardo*, o primeiro romance estudado, seria ele uma obra

eterna e, neste sentido, universal? Ou seja, apresenta ele um procedimento estético capaz de aproximá-lo daquelas obras que resistem ao tempo e, atingindo sempre seus possíveis leitores, podem ser chamadas de grandes obras, ou de clássicas? Se o tomarmos por aquilo que “representa” de imediato, isto é, a situação social de um dono de terras do nordeste brasileiro, a resposta não só é negativa como também acabaria por testemunhar, na sua própria negação, a pobreza artística da obra, que passaria por simples documento, e duvidoso (porquanto há outros muito mais consistentes enquanto documento), que retrataria uma realidade precedente e que, se fosse sua verdade, a configuraria de fora para dentro.

Costa Lima inicia sua análise questionando essa possibilidade de leitura, pobre e empobrecedora. Se estivesse limitada a constatar uma realidade, segundo um “realismo fotográfico”, a obra respaldaria uma concepção de literatura como um veículo, dentre outros possíveis e mais eficazes, de informação. Perder-se-ia, aqui, o que há de específico da obra literária, e a ficção passaria a ser tomada “como uma maneira de confirmar o que sabemos ou poderíamos vir a saber por outro tipo de expressão” (LIMA, 1966, p. 52). Segundo nosso Autor, somente uma leitura dos elementos constituintes da obra pode nos conduzir a um caminho de leitura pelo qual o interesse estético da obra se revelaria e, desse modo, poderia assegurar a grandeza do trabalho realizado no romance. Dentre esses elementos, Costa Lima escolhe a personagem, cuja estruturação faz objeto de estudo. Mas, por onde começar? Ele toma de empréstimo uma categoria econômico-filosófica a fim de elucidar a natureza da concepção de homem de Graciliano Ramos: o conceito de reificação. Atento, porém, às armadilhas muito comuns nos trabalhos de crítica literária, nota, de partida, o perigo desse procedimento de ler uma obra com um conceito elaborado previamente: não seria trocar a realidade do mundo circundante pela verdade do conceito, e continuar referindo a obra como ilustração de algo que lhe permanece exterior? A armadilha, aqui, seria a de substituir os termos da relação com a literatura, mantendo, porém, desta última, uma mesma concepção equivocada.

Que a reificação esteja por toda parte no mundo contemporâneo e no romance São Bernardo, ninguém o duvida, e a análise realizada o mostra com sucesso, sem que, com isso, chegue-se à conclusão de que o romancista copiou a realidade. E por que essa conclusão não ocorre? A resposta a esta pergunta responde tanto pela grandeza da obra quanto pela fina inteligência da análise: Paulo Honório, a personagem que, em seu mundo, reifica os outros e a si mesmo, é um irreal, ou seja, é a criação distanciada de um artista (Graciliano Ramos) que soube tirar, desse distanciamento (entre ele mesmo e seu personagem), os elementos necessários para fazer de seu personagem, não uma caricatura, porém um ponto catalisador a partir do qual a realidade e sua respectiva crítica se articulam. A grandeza do romance não está em retratar com fidelidade a condição reificada do homem e do mundo contemporâneos, que porventura regalaria a disposição do leitor para a revolta e a indignação. Não se trata de um discurso panfletário, recorda o crítico. Fosse esse o caso, e um dia, quando a revolução social desfizesse o nó da pré-história da humanidade a que outros chamam “capitalismo”, e alcançasse a emancipação total do homem, que doravante se realizaria como homem e não mais como coisa ou peça alienável de uma máquina anônima, e o romance não passaria de uma peça de museu. Sem outra importância além da de ser um documento arqueológico de como era o homem pré-histórico do século XX da era cristã.

A grandeza do romance está em ter elaborado com sucesso uma solução

estética para a captação e respectiva crítica de certa realidade: o distanciamento é esta solução. O distanciamento é a providência estrutural, da ordem da composição do romance, a partir da qual “a palavra ficcional viola a realidade para melhor alcançá-la e então dizê-la” (LIMA, 1966, p.71). Dizer a realidade na cara da realidade: desmistificá-la. Se a história da grande arte é a história de como os artistas formularam-se problemas e tentaram dar suas soluções, não se veria porque São Bernardo não se colocaria no interior dessa história. E já veremos por quê. Antes, dever-se-ia dizer que Costa Lima não o analisou sob a categoria de reificação (que ele, aliás, simplifica um bocado)<sup>7</sup>, um conceito tirado às ciências sociais, mas sob a categoria do distanciamento entre o escritor e sua criatura, a personagem; e esse distanciamento, é preciso não esquecer, é um elemento intrínseco da obra, respaldando assim uma concepção de literatura como arte autônoma, na acepção segundo a qual ela tira de si mesma suas próprias ferramentas de “articulação”, “nucleação” e “impregnação” (e acrescentaria de bom grado “crítica”) da realidade.

Isto não quer dizer que um simples procedimento técnico possa ser o responsável pela grandeza estética de uma obra, como se, assim, se estivesse postulando certo formalismo auto-suficiente. O caso, aqui, é que esse procedimento, ao afastar-se do real, logra uma sua apreensão que de outro modo não viria à tona; a técnica escolhida pelo autor – é o que sugere a análise de Costa Lima – é também a forma exata de recuperar uma visão da realidade que não é apenas uma “visão”, porém um diagnóstico vivo e percuciente, apresentado de uma maneira insubstituível. Daí, então, sua grandeza artística: procedimento estético e apreensão (crítica, no caso) do real.

A apreensão crítica da realidade não é da ordem, como dissemos, de um discurso panfletário ou demagógico. Dizer a realidade na cara da realidade e desmistificá-la é uma função da forma feliz escolhida pelo romancista. O real, aí, não é a mesa de trabalho e a janela da casa da fazenda, por onde mal se ver a paisagem e onde sabemos estar, sempre à disposição, o velho capanga de Paulo Honório. O real é o que se deixa compreender entre esta situação descrita (e imaginada) e a posição estrutural da personagem, posição forjada pela arte do romancista.

Mas esta primeira análise não é suficiente para descortinar toda a dimensão da resposta que se ensaia sobre a questão da relação entre tempo e eternidade. Ela, quando muito, abre um flanco na carne do problema. É preciso, ainda, descer ao osso mais adentrado, e fazê-lo acompanhando as veias expostas por aquele flanco aberto: o segundo romance analisado por nosso Autor é *Grande sertão: veredas*. Sua análise constitui um denso ensaio de interpretação sustentado na categoria da “ambivalência”. A teoria de Merleau-Ponty trabalha aí em surdina, mas empenha proveitosamente todo o andamento do estudo, cujo fio condutor é a ideia segundo a qual a totalidade do romance, unicamente por sua linguagem, capta a totalidade do real, descrevendo em filigrana a sua verdade intransponível: a ambivalência. De natureza simbólica, avisa Costa Lima, a linguagem de Guimarães Rosa cerca o real por todos os lados, ao mesmo tempo em que se deixa enredar por ele, completamente transfigurado. Destarte, aquilo que Rosa diz do sertão poder-se-ia dizer do real e da linguagem: “Sertão é isto; o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera.” Todo o rodeio do rio caudaloso e sem rumo certo que é a narrativa do *Grande sertão*, esse rio baldado justamente porque não chega reto ao mar,<sup>8</sup> mas é cheio de voltas e retornos, como que incorpora a partir de dentro o cambiante movimento do mundo e das coisas. “O

sertão ambivalente exige o esforço de um dizer novo. A invenção da linguagem torna-se então peça necessária para dizer aquele mundo, este mundo visto na sua confusão, sem o amparo da lógica, sem o resguardo de uma perspectiva que o distanciasse. A palavra criada é a única perspectiva para esse inseguro trajeto.” (LIMA 1966, p. 76).

Diferentemente do caso de São Bernardo, não é pela distância da irrealização, de cariz sartriano, da personagem, que a narrativa conquista a realidade do real. Mas por uma impregnação acirrada à natureza mesma desse real, a eventualidade originária de ser pura ambivalência, hesitação e surpresa (“O sertão é quando menos se espera”, tanto quanto é inusitada cada frase desse romance surpreendente como um todo).

A análise de Costa Lima prima por enfatizar, dentre outros aspectos, esta homologia entre o dilaceramento próprio do mundo e o esgarçar de uma narrativa não linear (ADORNO, 2003, p. 55) tecida numa linguagem jamais usada antes na literatura de ficção. Se interrogássemos uma vez mais a relação entre o realismo alcançado pela concepção de literatura aí vislumbrada e o problema da imbricação entre a resistência da obra ao tempo e a transitoriedade das coisas do mundo, não poderíamos encontrar melhor resposta: o que há de perpétuo na obra é também o que há de perpétuo no mundo: a transitoriedade do que é e, sendo, é e não é ao mesmo tempo: a ambivalência inescapável da existência humana e do próprio mundo, ambivalência de que já falava Heráclito,<sup>9</sup> e a que Costa Lima dá o nome de “realismo cósmico”. Dizer, como ele diz, que a linguagem do Grande sertão é simbólica, não tem outro sentido senão o de constatar o fato de que é uma linguagem de múltiplos sentidos possíveis, e tão inesgotáveis quanto o próprio sem-sentido do mundo. Há, assim, uma espécie de homologia estrutural entre narrativa e mundo; há uma ontologia: imbricação de ser (on) e discurso (logos).

Não seria o caso de dizer que o sem-sentido estaria para o mundo assim como o silêncio estaria para a linguagem? O sem-sentido do mundo não seria a origem de toda significação possível (porque se o mundo tivesse ao menos um sentido já não poderia ter outro, e falar e escrever seriam os atos da eterna tentativa de adivinhar o real sentido do mundo, que nos escaparia)? E a linguagem, não seria ela o lugar de expressão dessas significações do mundo, na medida em que sua fonte é o silêncio que não privilegia nenhuma palavra especial, e por isso mesmo é fonte de quaisquer palavras, sempre grávidas de tantos sentidos? João Guimarães Rosa solicita à linguagem que ela se mova no mesmo movimento do mundo a fim de encontrar, por isso mesmo, uma porta de entrada na verdade desse mundo. A totalidade por aí alcançada só poderia ser, então, como testemunha o próprio aspecto da linguagem alcançada, uma totalidade quebrada, cheia de voltas como a própria narrativa, e como o próprio mundo, cuja verdade é a de ser da natureza do imprevisível, e do ambivalente.

Ora, o movimento encontrado em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, é o inverso deste ensaiado por Guimarães Rosa e realizado por sua personagem Riobaldo Tartarano. G. H. parte, não da linguagem, coisa que ela precisará conquistar, mas da experiência mesma do mundo, que ela sabe quanto mais ignora e, porque ignora, o atinge pelo avesso: o não-ser. “Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade”, cita Costa Lima. A relação, aqui, entre ficção e realidade, não é nem de distanciamento, como em *São Bernardo*, nem de aproximação pelo dentro, como em *Grande Sertão*, mas de negatividade, pela qual o imaginário se adensa. O trabalho da ficção em Lispector, diz Costa Lima, é o da “desarticulação da realidade” (LIMA, 1966, p. 104), ponto de partida de uma

pesquisa pela qual uma apreensão mais ambiciosa do real se inicia.

Retomando reflexão desenvolvida no início do livro, nosso Autor mostra como o trabalho de Lispector é paralelo ao trabalho realizado pela vanguarda artística internacional no torvelinho da crise do mundo contemporâneo: desarticular o real é, do ponto de vista da ficção, um trabalho da forma; isto é, é uma tentativa de trazer à linguagem o caos contemporâneo que é o problema do mundo atual, e que pede consideração. Daí a ênfase de Lispector na experiência do feio. “O que significa”, pergunta Costa Lima, “a desconfiança e o desprezo da beleza?” A resposta a esta pergunta, diz ele, tem tudo a ver com aquilo que designou de “uso humano da literatura”. A negação da beleza “está correlacionada à pergunta sobre o uso humano da literatura e das artes”, e continua: “Se o estético ainda tem uma função esta há de ser um modo de organização da vida, o qual não poderá ser dado por outras linguagens.” (LIMA, 1966, p. 107). Não por outro motivo o crítico sustentará que a guinada maior realizada por essa obra é a de conquistar uma penetração no tempo presente. “O livro”, diz ele, “então se abre para uma temática que depois da sua realização se torna mais possível ou iminente: a temática concentrada no presente”. Elaborando uma expressão que lembra as expressões freudianas “trabalho de luto” ou “trabalho do sonho”, a perlaboração, conclui enfatizando a temática concentrada “sobre o trabalho que se cumpra sobre o presente, sobre a ocupação e não mais o ócio do homem no seu tempo presente” (LIMA, 1966, p. 119). Tudo se passa como se a conquista do real alcançada pela recusa do belo e pela experiência direta com a “orgia infernal” do “martírio humano” fosse a porta de entrada de uma consideração ponderada, ainda a ser feita (e que de fato seria feita em *A hora da estrela*) pelo trabalho da ficção. “Estranhamente, esta obra que por sua ação – melhor, por sua falta de ação – é a mais abstrata das três estudadas é, entretanto, aquela em que o resultado do imaginário aponta mais diretamente para a reimersão na realidade” (LIMA, 1966, p. 123). E isto por quê? A análise costalimiana nos ajuda a compreender que isso se dá, não porque essa obra seja a melhor das três; ela nos conduz mais rapidamente para uma reinserção na realidade porque, na verdade do imaginário, ela jamais saiu de lá, e tira de sua convivência (de sua experiência) com o real toda a sua força inventiva. “Eu chegara ao nada e o nada era vivo e úmido”, por isso ela se pergunta “Terei de fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?...” E responde: “Terei de criar sobre a vida”.

É do coração selvagem do nada que parte a experiência com o real, e é a partir dessa experiência que a palavra deve ser feita, a criação iniciada. Merleau-Ponty dizia que o ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência. O caso aqui é a experiência do não-ser (do i-mundo e do in-humano) que exige a criação da palavra, e é a palavra que franqueia uma outra experiência, “porque a vida não é o que eu (grifo nosso) pensava e sim outra”. Essa outra experiência para além do eu (e do livro), Costa Lima insinua ser a própria práxis, a experiência do mundo vivo, do mundo da ação, iluminada de tal modo que, uma vez beneficiados por ela, logo entendemos o por quê da literatura.

## Notas

1 Esse foi um ideal de toda uma geração influente de intelectuais brasileiros. Cf., por exemplo, FERNANDES, F. *A Sociologia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1967. Mas a referência mais direta

seria talvez a do próprio Antonio Candido. Cf. ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: *O sentido da formação*. São Paulo: Paz & Terra, 1998. Sobre a relação entre Costa Lima e Candido, cf., do próprio Costa Lima, o ensaio Concepção de história literária na Formação”. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Cf. também ANDRADE, A. C. A crise contemporânea no fim da filosofia. In: *Angústia da concisão*. São Paulo: Escrituras, 2003, a seção “Crítica literária”.

2 Refiro-me, evidentemente, não só à dimensão continental do país, como também à questão de sua dependência como uma crosta histórica. Cf. OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

3 Para um estudo desse problema na obra de Torres Filho, cf. ANDRADE, A. C. *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 91-104.

4 Mais tarde, em “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda”, Costa Lima voltaria ao assunto. Cf. COSTA LIMA, L. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

5 “A obra de arte não anula mas suspende a realidade, para depois a ela volver” (COSTA LIMA, 1966, p. 24).

6 “Aprendemos com Saussure que os signos um a um nada significam, que menos exprimem um sentido do que marcam uma variação de sentido em relação aos demais” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 331).

7 Sobre a historicidade da tradução ver MACITYRE, A. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* São Paulo: Loyola, 1991, pp. 397ss.

8 Para um estudo aprofundado desse conceito, cf. NOBRE, M. *Lucács e os limites da reificação*. São Paulo: 34 Letras, 2001.

9 “A existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar”. (Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.)

10 “Do mundo”, fragmento 10: “Conjunções o todo e o não todo, o convergente e o divergente, o consoante e o dissoante, e de todas as coisa um e de um todas as coisas” (Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril. 1973, p. 86).

## Referências

ANDRADE, A. C. *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*. São Paulo: Escrituras, 2003.

ARANTES, P. E. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

ARANTES, P. E. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz & Terra, 1998.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São paulo: perspectiva, 1975

BRITO, J. B. B. *Signo e imagem em Castro Pinto*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1995.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERNANDES, F. *A Sociologia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1967.

HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1962.

HERÁCLITO. *Os pré-socráticos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril. 1973.

HUSSERL, E. *A crise contemporânea européia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

LIMA, L. C. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

\_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MACITYRE, A. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* São Paulo: Loyola, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Os pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MOURA, C. A. R. de. Cartesianismo e fenomenologia: exame de paternidade. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 01, p. 195-218, 1998.

NOBRE, M. *Lucács e os limites da reificação*. São Paulo: 34 Letras, 2001.

OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003

PINTO, S. de C. et al. I. *Antologia poética*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1979.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SARTRE, J. P. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1948.

TORRES FILHO, R. R. *Novolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

*Texto aprovado para publicação em maio de 2009.*

*Abstract:* Essay for answer the question about the literature's reasons, since the philosophical study of the work of the literary criticism in the Luiz Costa Lima.

*Keywords:* Literature, Philosophy, philosophy of literature, reality, fiction.