

INTERVENÇÃO CRÍTICA E POLÍTICA DA FICÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE LUIZ COSTA LIMA E JACQUES RANCIÈRE

Victor de Oliveira Pinto Coelho¹

Resumo: O artigo tem por objetivo estabelecer um diálogo entre as reflexões de Costa Lima e Jacques Rancière. Serão apresentados os conceitos de ambos os autores sobre o ficcional e sua relação com o sujeito, destacando especialmente a reflexão de Costa Lima sobre o “sujeito fraturado”. Levando em consideração as diferenças teórico-conceituais e de ênfase, procuramos demonstrar como as abordagens dos dois autores possuem pontos de contato e também singularidades que poderiam enriquecer o conjunto das reflexões trazidas por ambos os autores – como a revisão de mimesis elaborada por Costa Lima e a articulação entre ficção, política e sensível elaborada por Rancière.

Palavras-chave: Luiz Costa Lima, Jacques Rancière, ficção, *mimesis*, sensível.

Abstract: The article aims to establish a dialogue between the reflections of Costa Lima and Jacques Rancière. The concepts of both authors about the fictional and its relationship with the subject will be presented, highlighting especially the Costa Lima's concept of "fractured subject". Taking into account the theoretical and conceptual differences between both authors and their respective focus, we tried to demonstrate how the two authors' approaches have points of contact and also singularities that could enrich the set of reflections brought by both authors, such as the mimesis review elaborated by Costa Lima and the articulation between fiction, politics and sensible elaborated by Rancière.

Keywords: Luiz Costa Lima, Jacques Rancière, fiction, *mimesis*, sensible.

Ao longo de suas obras, o teórico e crítico literário Luiz Costa Lima vem se dedicando a uma teorização do literário que implica afastá-lo das leituras que acabavam caindo num determinismo – como aquelas, oriundas do marxismo, que tratam o ficcional no âmbito da ideologia, ou (no “polo oposto”) as que enfocam o fazer literário como autopoietico, em perspectiva da autorreferencialidade da linguagem, sem falar dos tradicionais estudos sobre literatura nacional (obras e autores como representativo de períodos da história da literatura, reunidos em cânones). Ao buscar uma autonomia relativa do ficcional literário, Costa Lima vem se dedicando numa profunda reflexão teórico-conceitual, de caráter multidisciplinar – dialogando com autores e obras de diversas áreas como filosofia, ciências sociais, antropologia filosófica, teoria da história e historiografia, etc. Como norte, uma teorização dos discursos ou instâncias discursivas que leve em conta ao mesmo tempo sua diferenciação e não hierarquização, que vem motivando a aproximação do autor com a obra de Hans Blumenberg.

¹ Prof. Dr. do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas do Centro de Ciências Humanas, Naturais, Saúde e Tecnologia de Pinheiro - CCHNST/UFMA e do Programa de Pós-Graduação em História - PPGHis/UFMA. E-mail: victor.opcoelho@ymail.com

Nesse caminho, Costa Lima elaborou uma revisão da tradicional noção de *mimesis* e formulou conceitos como *controle do imaginário* e *sujeito fraturado*, unindo teorização e crítica literária.

Tendo como norte, pois, uma teorização do literário-ficcional, e percorrendo por diversas áreas do conhecimento, a dimensão política está presente de forma não tão direta, mas não menos marcante quando se pensa em abordagens tais como a de *O redemunho do horror*. No caso de Jacques Rancière, temos uma inversão no sentido de que, discutindo e teorizando o estético e o ficcional, seu norte é o de uma reflexão sobre o político. Mas a diferença não se dá apenas aí, pois passa também pela maior ênfase do autor francês pelas artes visuais em comparação com o brasileiro. Apesar disso, pretendemos mostrar como as obras de ambos os autores são importantes para as reflexões sobre a relação entre teoria crítica e teorização do ficcional artístico-literário, levantando ao final a hipótese de uma complementação mútua. Para começar, partiremos da questão fundamental da descentralização do sujeito.

O sujeito fraturado: da “morte do sujeito” à recolocação do problema

De forma mais notória com Michel Foucault, tivemos uma radical crítica do sujeito cartesiano como o *eu* constituído em sua interioridade na mesma medida em que interiorizava os padrões de racionalidade que se expandiam na modernidade. A razão que passava a ser atribuída ao indivíduo era a mesma que, com René Descartes, distinguia racionalidade e imaginação, mente e corpo; a mesma que em John Locke igualava razão a produtividade. É assim, pois, que no século XIX, e de maneira cada vez mais elaborada no século XX e antes mesmo de Foucault, autores tais como Georges Bataille procuravam sacrificar o sujeito cartesiano em favor das dimensões reprimidas do corpo e da imaginação. Tal batalha teve como paroxismo a declaração da morte do sujeito, expressa ela mesma de forma literário-metafórica ao notório final de *As palavras e as coisas*, de Foucault.

Costa Lima vem destacando que uma questão-chave nessa história é a rejeição do imperativo da representação ou representatividade, que se confunde com a recusa do princípio da *mimesis* pelas vanguardas artísticas – a questão da representação liga-se diretamente ao paradigma do sujeito racional e sua capacidade de representação da realidade exterior, e o princípio da *mimesis* ao imperativo de adequação a parâmetros normativos.² Dizendo de forma bem sucinta, tal conflito entre vanguardas e o princípio de representação tem na verdade duas dimensões: primeiro, (*i*) trata-se de livrar a literatura e a arte do próprio papel de subalternidade

² Tendo sido entendida e consolidada como sinônimo de correspondência e, no pior dos casos, como imitação, o autor vem procurando demonstrar que há na *mimesis* uma tensão interna que, no caso da *mimesis* artística (em especial na modernidade), leva a que o polo da diferença se sobreponha ao da semelhança/correspondência. Cabe observar que o próprio conceito de representação implica uma diferença entre a representação em si e aquilo ou aquele/a, ausente, que pretende representar.

com relação ao discurso da verdade localizado no campo da ciência e da técnica; segundo, (ii) a busca de romper com o próprio (e mais antigo) princípio da *mimesis*.

Desenvolvendo as reflexões oriundas da estética da recepção alemã, Luiz Costa Lima procurou mergulhar mais profundamente numa discussão e elaboração teórico-conceitual que visa a dar conta de uma teoria da literatura e do ficcional não subordinada a parâmetros externos à própria obra, como já mencionado. Nesse sentido, importante papel terá a noção da dimensão do “como se”, própria da ficção, não como forma de desgarrá-la da realidade externa à obra, mas, pelo contrário, como forma de encarar a obra literária ou artística na sua relação especial com aquilo que designa. Nesse sentido, tem importância a diferenciação de duas categorias do ficcional, donde decorre a importância de Wolfgang Iser (cf. ROCHA, 1999) e sua distinção entre ficções explicativas e ficções literárias.

No caso das primeiras, as ficções explicativas são aquelas responsáveis pela doação de sentido ao mundo e pela regulação da vida em sociedade – podemos pensar na religião ou no direito, p. ex. como normas transcendentais e necessárias para o mínimo de ordem, organização e previsibilidade como pilares da convivência coletiva. Sendo assim, tais ficções não costumam se autoproclamar enquanto ficções (à parte, certamente, o âmbito estritamente da teoria do direito): ao “contrário da ficção que se cumpre em um texto verbal ou pictórico, a ficção externa não admite insinuações contra a sua veracidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 36).

No caso das ficções literárias, elas são ficções que, pelo princípio do “como se” (e de seu autodesnudamento), de certa forma inventam situações, não tendo compromisso com a verdade do que deve ser ou da verdade do que foi. Mas, a ficção literária narra histórias fictícias que se passam tendo como referência o nosso mundo, ou seja, tomando como referência nosso universo de valores e, por isso, fundamenta-se na verossimilhança. Assim, pelo jogo propiciado pelo “como se”, a ficção literária põe nosso mundo em perspectiva, o que implica dizer: perspectiva os valores e os *habitus* que, no nosso mundo cotidiano e social, são objetivados e não refletidos.

Segundo desenvolve Costa Lima (cf. p. ex. COSTA LIMA, 2009 e 2015), essa atenção na diferenciação entre tipos diferentes de ficção implica uma abertura para se teorizar a literatura a partir do diálogo transdisciplinar, como já apontado, bem como desenvolver uma teorização sobre o discurso, ou diferentes instâncias discursivas. Assim, a preocupação com o princípio da representação é retirado do imperativo epistemológico da adequação e pensado à maneira de Émile Durkheim e Marcel Mauss, enquanto representação social, e também à maneira da antropologia filosófica, no sentido das experiências antropológicas fundamentais. É nesse sentido que a reflexão de Costa Lima incide também no campo filosófico, na medida em

que tal abertura implica necessariamente uma reflexão em torno do caráter do sujeito e do princípio da *mimesis*.

Voltando ao problema do sujeito, podemos dizer que, se a obra literária (ou artística) deve romper com o princípio geral da *representação de uma cena anterior* (seja ela material ou abstrata), tal rompimento implicou também uma *problematização do sujeito enquanto sujeito previamente propenso à adequação a esses princípios exteriores*.

De início, Costa Lima também parte da crítica ao sujeito cartesiano em sua pretensa autotransparência, autoconsciência e autossuficiência, a que se liga uma hierarquia entre razão e verdade, de um lado, e sensação, imaginação e ilusão, de outro. O autor, no entanto, segue caminho próprio, inspirado sobretudo na estética da recepção alemã. Nesse caso, não se trata de partir da negação radical do sujeito e da subjetividade em prol da ênfase na “escritura”. Sujeito e verdade, de fato, se entrelaçam numa configuração discursiva, ela mesma sem um centro absoluto. Contudo, devemos vê-los também como parte de elaborações culturais que definem valores, a distinção entre certo e errado e, assim, o sentido para o próprio sujeito e o lugar ou função da escrita, ou das escritas.

Do ponto de vista da obra literária e artística, ela não tem o compromisso com um sentido inequívoco que é exigido de outras instâncias discursivas, tal como o discurso da política (em seus diagnósticos, prognósticos e programas), o da religião (com seu compromisso com a verdade transcendente) ou da ciência (com seu compromisso com a verdade fenomênica ou factual), sem falar no discurso jurídico (com sua ênfase na norma). Pelo “como se”, a ficção literária rompe com essa aporia da certeza e da verdade. Essa *tensionalidade* com a realidade pode levar à fantasia ou fábula ou, então, a uma visão em perspectiva do mundo, perspectivando certezas. Por “perspectivar o mundo” queremos dizer o pôr entre aspas os valores que, nas instâncias normais (normatizadas) da vida, não são objetos de reflexão.

Seja no nível dos comportamentos, seja no da semântica ou do simbólico, há portanto um *jogo do como se* que, sem o compromisso com a verdade (aporia do que *é* ou *deve ser*), parte do verossímil (situações com as quais podemos nos identificar) para deixar certos “vazios” enquanto ausências, lacunas, silêncios, repetições estranhas, sintomas etc, enfim, situações de estranheza. Estas não são o outro externo a nossa realidade (campo da fantasia ou do puro choque), mas, podemos dizer, o “outro interno” do próprio discurso hierarquizado pelas instâncias de poder e de controle – controle explícito ou não, ou seja, na forma da censura ou das normas internalizadas.

Segundo Costa Lima, também em consonância aqui com Iser, esse potencial propriamente *crítico* da obra ficcional não se dá automaticamente, mas demanda o *papel ativo*

do leitor no sentido da *ativação de sua imaginação*. Nisso, é importante frisar também a importância que tem, para ambos, a reivindicação do legado kantiano e das contribuições da Terceira Crítica – que não deve ser lida de forma isolada com relação às outras duas, até porque, como discute Costa Lima, a faculdade da imaginação perpassa as três críticas. Mas é na terceira, a Crítica da Faculdade do Juízo, na qual se fazem presentes as reflexões sobre estética, que a imaginação se liga ao princípio da “finalidade sem fim” da arte, a apreciação das formas sem consideração de seu entendimento (no sentido seja da razão determinante, seja do juízo teleológico).

No juízo de reflexão estético, a “finalidade sem fim” significa que o contemplador se contenta com sua pura forma; toma-a como condição suficiente para a postulação de uma certa intencionalidade. A “finalidade sem fim” é por isso correlata ao interesse desinteressado. Ou seja, ao passo que a imposição de um fim às coisas da natureza supõe um interesse que nela se investe, o interesse desinteressado significa que esse interesse se contenta com a própria forma de se do que se contempla” (COSTA LIMA, 2000, p. 49).

Fundamenta-se, aqui, aquilo que expusemos anteriormente: o discurso da ficção literária ou artística não rompe com um horizonte de verossimilhança (aquele do qual partimos, o que constitui nosso próprio horizonte), mas, no *livre jogo das formas*, afasta-se a imposição do sentido unívoco que, no mundo normal, deve normatizar o entendimento, o comportamento ou a solução das contradições – “o verossímil na arte se mostra como um diferente funcional: autonomiza a obra de arte da exigência de verdade pra que a perspectivize, i. e., para que a submeta ao exame da comunidade de receptores” (COSTA LIMA, 2005, p. 233).

Essa apreciação das formas pode, certamente, levar apenas ao deleite estético, ou pode também nos levar para a abertura reflexiva, se atinarmos para as *figuras* enquanto *significantes*. Assim é que, na Terceira Crítica, o papel reservado à reflexão atingirá seu ápice, na medida em que a imaginação se libera de sua posição servil com relação às operações do conhecimento (juízo determinante), mostrando-se contudo “capaz de executar as operações do entendimento, sem entretanto conhecer o que faz” (COSTA LIMA, 2000, p. 47). Ou seja, a “finalidade sem fim”, afastada do juízo determinante, se abre para a possibilidade de um livre jogo entre o particular e o universal, com a razão ou reflexão liberta da ordem moral ou mecânica das coisas. Por isso, a ficção literária tem a capacidade de colocar em suspenso e em perspectiva (crítica) todos os valores, *habitus*, discursos e trazer de volta o potencial polifônico interno aos campos simbólicos, campos simbólicos esses que, no mundo normatizado, *normatizam o próprio sujeito* – lhe define identidade ou identidades, no sentido daquilo que se espera de sua consciência e de sua conduta para cada situação da vida.

Dessa forma, Costa Lima prefere ver o sujeito enquanto *sujeito fraturado*: sem uma identidade prévia, sem o domínio a priori da razão, o sujeito é atravessado ele mesmo por representações, que lhe dão sentido e condutas. Informado pelo conjunto de normas, valores, *habitus* e pelo nome próprio, que lhe dão uma identidade, o sujeito também é, por vezes, um sujeito em busca de sentido – especialmente o sujeito moderno, imerso num mundo mais complexo e em que se diluem os imperativos prévios do grupo (família, clã, comunidade etc.). Nesse sentido, se pensarmos o sujeito não apenas como conformado por representações, mas também enquanto sujeito de desejos, do impulso (*Trieb*),

não há dificuldade em concordar que, em sua impulsão originária, a *mimesis* contém uma *Enstellung* (deformação ou truncamento), dentro da qual se inclui um “sujeito de desejo”. Tampouco há embaraço de se dizer que “o declarado ‘sujeito do desejo’ não tem nenhuma identidade própria antes da identificação que o faz vir, cegamente, ao lugar de um outro (que, portanto, não é um outro); alienação originária (que, portanto, não é uma alienação) e engodo originário (que, portanto, não é um engodo)”.³

Dessa forma, ainda do ponto de vista de um diálogo mais direto com a psicanálise e com a filosofia, mas dentro do norte do entendimento da *mimesis* artística, poética ou literária, diz o autor: “a *mimesis* não se origina da vontade de se assemelhar a algo, a alguém ou a alguma forma de conduta sua, mas sim da demanda de constituir uma identidade subjetiva para quem a empreende” (idem, p. 323).

Assim, destaquemos alguns pontos da reflexão de Costa Lima nos apoiando na tríade autor-obra-leitor. Do ponto de vista da obra, segundo o que já foi exposto, seu potencial crítico, pelo estímulo da imaginação, também *abre o campo do possível*. Iser também defendia que “o espaço de jogo aberto pelo ato de fingir” implica que o “que foi invalidado – todo o espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado”, dizia Iser, “contra o pano de fundo constituído por aquilo que foi cancelado, pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados” (ISER, 1999, p. 72). Ou seja, embora Iser rejeitasse o uso da noção de *mimesis*, justamente pelo seu tradicional entendimento enquanto correspondência, Costa Lima defende que, pela junção do verossímil com o jogo do “como se”, a ficção possibilita a via dupla do questionamento dos padrões (normas, hábitos etc.) e da abertura para a diferença, sendo a contribuição de Iser essencial para se elaborar a revisão da *mimesis*.⁴

³ COSTA LIMA, 2000, p. 147. O autor cita na passagem Mikkel Borch-Jakobsen e seu *O sujeito freudiano* (BORCH-JAKOBSEN, M. *Le sujet freudien*. Flammarion: Paris, 1982, p. 65 *apud* COSTA LIMA, 2000).

⁴ Essa quebra da hierarquia entre os discursos – rejeitando-se a primazia moderna da verdade científica, que manteve o status subordinado da arte e da “fantasia”, mas sem inverter tal hierarquia, privilegiando o pensamento filosófico-poético, como faz a tradição francesa, com influência de Heidegger e Nietzsche – é, aliás, a motivação do atual diálogo de Costa Lima com a obra de Hans Blumenberg, do qual vem traduzindo alguns textos e o livro *Teoria da não conceitualidade* (BLUMENBERG, 2013).

Do ponto de vista do leitor, ele é estimulado, portanto, a ultrapassar uma posição passiva, já que o “como se” da ficção literária é um chamamento para que o sujeito compartilhe desse jogo. Como já apontava Iser, a ficção literária traz um jogo interno que implica por vezes vazios internos que serão necessariamente preenchidos ou interpretados pelo próprio leitor. Dizendo de outra forma, o potencial crítico, perspectivante do “como se” acaba incidindo sobre o sujeito, pois o estranhamento propiciado pela obra será um estranhamento cujo efeito se dá internamente ao leitor – que poderá sentir repulsa ou reação defensiva, ou pode desejar aprofundar-se, reflexivamente, nesse estranhamento. O caráter crítico da perspectivação ou irrealização dos valores incide, pois, necessariamente no sujeito, ele mesmo atravessado por valores e normas. Como colocou Iser, o jogo do texto

não é nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença. Em consequência, aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém. Se o texto acentua a transformação, é ele obrigado a ter uma estrutura de jogo, pois doutro modo a transformação teria de ser subsumida por uma armação cognitiva, com a destruição de sua própria natureza.

[...] Mas a transformação chega à plena fruição pela participação imaginativa do receptor nos jogos realizados, pois a transformação é apenas um meio para um fim e não um fim em si mesmo. Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado *pelo* texto. Assim novos traços de jogo emergem – ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença do potencial do receptor como uma de suas partes componentes. O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado (ISER, 1979, p. 115-116).

Do ponto de vista do autor, ele não é a instância fundadora por excelência da obra (que seria sua projeção psicológica) ou apenas alguém mobilizado pelo discurso. Independente das intenções do autor, na medida em que ele se lança na escrita elaborada de uma obra ficcional, ele mesmo é tomado pelo jogo do “como se”, libertando-se das amarras e aporias da verdade, da correção, do compromisso. Se pensarmos, pois, no campo literário como propício à “morte do autor”, trata-se na verdade, aqui, não da morte da autoria e do sujeito que escreve, mas da suspensão da ilusão de sua autossuficiência, na medida em que o campo literário suspende, ao menos em potencial, a ilusão da autossuficiência de qualquer sujeito.

Assim, se a escrita da obra é motivada por um impulso de revolta ou de busca de sentido, ela se dirige não para um mundo *outro* nem se volta unicamente para o mundo privado da sensação do leitor. Como colocou Costa Lima em *O Redemunho do Horror*, a obra acaba projetando um inconsciente, que não se confunde com o inconsciente do autor, mas trata-se de um *inconsciente textual*: “a nomeação, aquilo que se oferece por um texto, opera com *vazios*, constituindo algo que diverge, em grau maior ou menor, do que fora intencionado. Mais do que

isso, o texto projeta um inconsciente, *que não se confunde com o do autor*” (COSTA LIMA, 2003, p. 198, grifos no original).

O que isso quer dizer? Livre das aporias da verdade e do compromisso, a liberdade da escrita implica, por um lado, como já dito, a abertura de horizonte para o trabalho da imaginação, para o horizonte de possibilidades; por outro lado, levando em consideração a liberdade da escrita, há também a possibilidade de o texto se abrir para o mundo naquilo que ele traz inclusive de obscuro, de estranho, de contraditório. É nesse sentido a análise que Costa Lima faz, por exemplo, de *O coração das trevas* (*Heart of Darkness*, 1902), de Joseph Conrad:

Enquanto o etos branco, em sua face capitalista, ainda se consolidava, o personagem do *Wilhelm Meister* (1795-1869)⁵ podia louvar com entusiasmo as vantagens que a “partida dupla” (*die doppelte Buchhaltung*) oferecia aos comerciantes. A contabilidade burguesa [...] obrigava seus praticantes “a encarar os fatos: todos os fatos, inclusive os desagradáveis”. Era, por conseguinte, “uma espécie de *honestidade comercial* estendida a todo o resto da existência: a seriedade como confiabilidade, método, ‘ordem e clareza’, *realismo*”. A empresa colonial desfaz essa ilusão. Não é acidental que o contador do Posto Central, limpo, escanhoado e alheio ao que se passava à sua volta, seja a primeira figura que Marlow⁶ encontra ao ali chegar. Ele é um índice, mais eficaz do que Conrad poderia conceber, do *heart of business*. Por isso mesmo tampouco é contingente que Conrad fosse nebuloso – o era tanto como modo de defesa como por seus próprios limites. É o inconsciente textual que torna visível o que dele próprio escapava.

Um século depois, temos condições de alguma clareza (idem, p. 227, grifos no original).

O texto ficcional, portanto, não é apenas a produção de uma linguagem, mas é mobilizado também pela linguagem e pelas imagens do mundo, que ganham na obra um outro brilho, ou – como no caso de *O coração das trevas*, trazem *opacidade* à pretensa autotransparência ou retidão dos valores e condutas. Afastando uma analogia direta com o trabalho psicanalítico, cabe destacar que o inconsciente textual não é a simples projeção do inconsciente do autor e de suas experiências pessoais, mas da relação de tais experiências com o mundo, com a história, não sendo a obra tão pouco o simples reflexo da realidade exterior ou o reconhecimento do já esperado. O inconsciente textual

significa a presença de um significado que não deriva nem da intencionalidade do autor, nem se explica por seu inconsciente pessoal. O inconsciente textual, por certo, não parte do zero, mas aí não se deposita por efeito de ações do autor, fossem elas conscientes, fossem decorrentes dos recalques e repressões que marcam seu inconsciente. É óbvio que o autor a formula. Negamos, contudo, que o inconsciente do texto seja produto da transitividade com alguma instância das zonas psíquicas que diferenciam o autor como um sujeito particularizado. O autor antes seria aquele que desvela transe e impasses que capta confusamente em seu tempo. Por isso, para ser compreendido, é preciso que a fisionomia do tempo tenha mudado. Desse modo, o

⁵ Referência à obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, considerada a obra que originou o *Bildungsroman* (“romance de aprendizado” ou “de formação”).

⁶ Protagonista do romance, foi contratado para transportar marfim pelo Rio Congo – não nomeado na obra, à época propriedade privada do rei Leopoldo II da Bélgica. Além da tarefa comercial, a Marlow havia sido dada a tarefa de achar e devolver o Sr. Kurz, um famoso comerciante de marfim, à civilização.

que se implantou no texto diminui seu caráter vago e confuso e aparece, para um leitor de depois, passível de ser combinado a outros elementos – mesmo que já tivessem sido formulados em seu tempo originário –, cuja combinação, junto com a experiência de agora, lhe concedem uma configuração própria (idem, p. 323-324).

É nesse sentido que Costa Lima aponta que não há contradição entre reconhecer que Conrad era conservador e leal à Coroa Britânica e tenha ao mesmo tempo produzido a obra que produziu, enquanto romancista, obra crítica do projeto colonizador. Tal dissonância, obviamente, não se dá sem algum tipo de condicionalidade ligada à vida de Conrad, mas é ela mesma fruto de certas contradições. “Ainda que Conrad fosse ideologicamente um conservador e não hesitasse em manifestar sua lealdade à sua pátria de adoção, seus escrúpulos, convicções e temores eram tranquilizados quando a nação espoliadora não era a Inglaterra” (p. 201) – como quando Conrad escreve a partir de sua experiência no Congo. “Em termos mais abrangentes, a *tensionalidade* que se apresentava em seus textos estava longe de coincidir com sua intencionalidade. Se assim se desse, Conrad não poderia manter seu ideário politicamente conservador”. Sua *tensionalidade* “dava forma a um questionamento” que agradava a um amigo socialista, Lorde Graham. Como observa Costa Lima, se Conrad fosse oportunista, poderia se aproveitar das correspondências e contatos com Graham ao mesmo tempo em que assegurava sua fidelidade à ala conservadora e aos valores vitorianos. “Não o sendo, porém, evidencia que sua visão crítica – a falência do etos do homem branco, a apresentação das formas contemporâneas de espoliação, o horror resultante de uma e outra – trazia um ponto cego. Podemos assim formulá-lo: para onde tudo aquilo levaria senão a uma imprevista catástrofe?” (p. 202). Enfim, na medida em que uma obra literária como a de Conrad está longe de ser apenas um documento histórico de seu contexto, e na medida em que Costa Lima é ele mesmo um leitor, ele finaliza: “Por que o ponto cego continua a fazer parte de nossas mentes, Conrad é mais contemporâneo do mundo posterior à falência do socialismo real do que era até mesmo de seus poucos amigos politicamente avançados” (p. 202).

Sujeito fraturado, espectador emancipado

A crítica à autotransparência do sujeito vem sendo elaborada de forma sistemática desde o século XIX, já sendo lugar comum – embora com toda razão – a referência à “tríade” Marx, Freud e Nietzsche. A respeito do campo das artes e da literatura, Jacques Rancière, em *O inconsciente estético*, apontou uma correspondência com o campo da psicanálise através da relação entre o *logos* e o *pathos*, entre o visível e o invisível, em que a palavra literária ou a obra pictórica são como que “palavra do sintoma” (RANCIÈRE, 2009b, p. 35) – correspondência analisada menos enquanto genealogia e mais como regime de pensamento. Num sentido, apontar o autor, há a “escrita muda”, a “palavra que as coisas mudas carregam

elas mesmas”, é “a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resumo o ‘tudo fala’ de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio fóssil” (idem, ib.). Noutro sentido, há também aquele caminho que vai, ao contrário do primeiro, “do claro ao obscuro e do *logos* ao *pathos*, isto é, à pura dor de existir e à pura reprodução do sem-sentido da vida”. Neste caso, diz o autor, essa literatura “aciona também uma outra forma de palavra muda, que já não é mais o hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a uma decifração. É a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra” (idem, p. 39). Em suma,

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhauriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente (idem, p. 41).

Antes de mais nada, cabe esclarecer que o que Rancière define como “inconsciente estético” é menos um conceito, como aquele de “inconsciente textual” elaborado por Costa Lima, que uma categorização de um *regime estético* – que, para Rancière, tem como um dos marcos a emergência do Édipo romântico, “herói de um pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer, age padecendo e fala por seu mutismo”, que perturba a ordem clássica em que a disposição da fala e das vontades, segundo aos parâmetros cortesãos, seguiam um sistema de conveniências e um regime representativo da arte (idem, p. 49). Além disso, e como já havia colocado o autor em artigo de duas décadas atrás (cf. RANCIÈRE, 1994), seu apelo ao *sensível* na reflexão sobre política e estética nada menos é que recuperar o primeiro sentido de estético – ou seja, aquele definido por Alexander Baumgarten, ainda no século XVIII. Sendo assim, seria possível desconfiar aqui que se trata de estabelecer ponte entre dois autores que partem de marcos conceituais completamente distintos e que, pela abordagem crítica de Rancière sobre o regime estético em torno do “inconsciente estético”, a própria teorização elaborada por Costa Lima seria objeto de estranhamento crítico. Mas, pelo que desenvolveremos a seguir, pretendemos demonstrar como as propostas de ambos os autores se aproximam e podem até se enriquecer mutuamente, sem que se fundam numa mesma abordagem.

Continuando a exposição da abordagem de Rancière, há uma diferença que o autor aponta entre Freud e esse regime estético, que então se configura, que reside no fato de que, para o primeiro, a ênfase será dada àquela primeira forma da palavra muda, “a do sintoma que é vestígio de uma história”, em detrimento da via da “voz anônima da vida inconsciente e

insensata. E essa oposição”, expõe o autor, “o leva a puxar para trás, na direção da velha lógica representativa, as figuras românticas da equivalência do *logos* e do *pathos*” (RANCIÈRE, 2009b, p. 57), já que a tarefa que Freud havia colocado era a tarefa médico-terapêutica.

Como bem aponta o autor, podemos identificar, a partir desse método de leitura das obras que se atém ao detalhes, dois diferentes modos de leitura. Um deles segue o paradigma da investigação das causas a partir dos rastros, que nos remete ao conhecido texto de Carlo Ginzburg “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (GINZBURG, p. 1989, p. 143-179). O outro, no entanto, “vê no detalhe ‘insignificante’ não mais o rastro que permite reconstituir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos”, um tipo de modelo que foi reivindicado para “se opor à prerrogativa concedida por Panofsky à análise do quadro a partir da história que ele representa ou do texto que ilustra” (RANCIÈRE, 2009b, p. 58-59). Tal “polêmica, alimentada ontem por Louis Marin e hoje por Georges Didi-Huberman, se reporta a Freud”, observa, “ao Freud inspirado por Morelli para fundar um modo de leitura da verdade da pintura no detalhe da obra”, de modo a destacar o detalhe como “objeto parcial, fragmento inacomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível* representado” (idem, p. 59).

O próprio Rancière se dedica a alimentar a “polêmica” ao defender que Freud não tem “nada a ver com essa contribuição a uma leitura da pintura e de seu inconsciente, que hoje se reivindica da psicanálise”, embora o autor não pretenda invalidar a riqueza de tais contribuições, mas desenvolver o debate. No que interessa aqui, e a respeito sobre como o autor conduz a parte final de sua obra, Rancière aponta que, embora o abalo causado pela Grande Guerra iniciada em 1914 tenha provocado uma mudança nas reflexões de Freud que o levou a teorizar a pulsão de morte, isso não significa que sua visão sobre o estético se aproximasse de um regime em que a busca é sempre o Outro ou a própria revelação do desamparo. Tal tipo de leitura, aponta o autor, flerta com “o niilismo que suas [de Freud] análises estéticas não cessaram de combater” (idem, p. 77), já que Freud não perdera a “esperança de cura” ao manter distintas as condições do *logos* e do *pathos*.

Obviamente, já não se trata aqui de recair na crença da razão solar, tão pouco numa medicina como técnica de controle – tal como analisada por Johnathan Crary (2010). Mas sim de reconhecer a alteridade como condição interna ao (e inescapável do) sujeito humano, e como condição permanente no mundo em que a individualidade deixou de ser estabelecida por uma fronteira externa (a família, o clã, a comunidade, a nação). Nesse sentido, podemos remeter

esse ponto à reflexão de Costa Lima sobre o sujeito que, na sua característica mais complexa que pressupunha a certeza do *cogito*, caracteriza-se também pela *busca de sentido* (já que o sentido não é previamente dado).

Discutir essa questão acaba nos levando à dimensão política inerente às reflexões sobre a arte e literatura. Nas últimas décadas, desde a chamada “virada pós-moderna”, acumularam-se ótimos estudos a respeito de sua problemática presença nas vanguardas artísticas. Para ficarmos com trabalhos mais recentes,⁷ podemos sintetizar que, da revolta contra a *mimesis*, surgiram dois caminhos principais: (i) o que advogava a arte pela arte, a autossuficiência da obra, da escrita, e (ii) aquele, propriamente da união de vanguarda artística com vanguarda política, da junção entre o estético e o político, movimento que vai desde a época da educação estética de Schiller às vanguardas artísticas de esquerda – e também de direita – no século XX.

Sem entramos com mais detalhes nessa rica discussão, limitamo-nos a fazer a remissão a *O espectador emancipado*, de Rancière. Nesta obra, para resumirmos o ponto central que nos interessa, o autor analisa a forma como as vanguardas artísticas mantiveram a polaridade entre atividade e passividade, entre clareza e inconsciência, onde atividade e a clareza estão do lado do artista e a passividade e a inconsciência estão do lado do público. Além disso, tal disposição carrega – seja em sentido real ou metafórico – a lógica teatral clássica (peça e público) em que se deve “dar aos corpos seu lugar correto”, seu “lugar comungatório” (RANCIÈRE, 2012, p. 19). Assim, a arte vanguardista lida com o impasse entre desejar eliminar a distância (entre obra e público) na mesma medida em que, em seus fundamentos, reproduz essa distância.

Ao cabo de um bom século de suposta crítica da tradição mimética, é forçoso constatar que essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas. Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível (idem, p. 52)

Ou seja, a revolta contra a *mimesis* acaba por significar um novo (ou o retorno ao) imperativo mimético. Desde a explosão da crise da ordem de *mimesis*, que Rancière aponta na segunda metade dos oitocentos (discutir esse marco não é nossa preocupação aqui), teriam surgido, como expõe o autor, duas maneiras de pensar tal crise no âmbito das artes (i.e., de seu regime representativo), no sentido da tentativa de sua resolução. Primeiro, (a) a ideia “de uma arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva. Ao público dos teatros ela opõe o povo em ato, a festa cívica em que a cidade se apresenta a si

⁷ Cf. p. ex. RANCIÈRE, 2009a; CRARY, 2010; ROBERTS, 2011; além do capítulo “Um conceito proscrito: mimesis e pensamento de vanguarda” na *Trilogia do controle* (COSTA LIMA, 2007, p. 767-812)

mesma”, modelo “arquiético” que “não deixou de acompanhar o que chamamos de modernidade, como pensamento de uma arte que se tornou forma de vida” e que teve “seus grandes momentos no primeiro quartel do século XX”, com “a obra de arte total, o coro do povo em ato, a sinfonia futurista o construtivista do novo mundo mecânico” (idem, p. 55). Segundo, (b) uma outra forma “de eficácia da arte, que merece propriamente o nome de eficácia estética, pois é própria do regime estético da arte”, como coloca o autor. “Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética”, diz o autor, “é a eficácia de uma distância e de uma neutralização” (idem, p. 56).

Tal distância, que o autor aponta e que quebrará o regime representativo clássico, é exemplificada por Rancière tendo em conta a descrição do *Torso* do Belvedere feita pelo historiador da arte alemão Johann J. Winckelmann (séc. XVIII):⁸ a estátua, em primeiro lugar, “está subtraída a todo e qualquer *continuum* que garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva” (idem, p. 57); em segundo lugar, a própria exposição da obra no museu marca sua “dupla temporalidade”, sendo a obra “arte nos museus porque não o era nas cerimônias cívicas de outrora”, definindo “uma dupla relação de separação e não separação entre arte e vida” (idem, p. 59). Parafrazeando Philippe-Alain Michaud, em sua abordagem do método de análise de Aby Warburg (1866-1929) sobre a arte renascentista, cabe pensar como “os artistas modernos serviram-se do passado para traduzir uma realidade que os afetava diretamente”: trata-se de compreender não como os artistas, poetas e pintores “aproximaram-se da Antiguidade, mas, ao contrário, como distorceram os temas dela para transformá-los em figuras bem escritas na realidade florentina” (MICHAUD, 2013, p. 86). Nesse sentido, as figuras mitológicas “não são a simples encarnação de uma ideia”, pois, quando “se põem em movimento, elas se tornam a sede de uma estranha tensão: não mais aparecem como produto de uma vontade única, mas de forças independentes e plurais que exercem influências contraditórias – a do artista, mas também a do modelo e a das condições naturais que exercem suas leis, e ainda de quem as olha” (idem, p. 87). Ou seja, nessa abordagem que vai ao passado subvertendo o regime representativo clássico e o cânone tradicional da história da arte, o

⁸ Estátua fragmentária preservada nos Museus do Vaticano, criada pelo escultor ateniense Apolônio e que teve bastante influência sobre artistas renascentistas tais como Michelangelo. Sem braços, cabeça e metade inferior das pernas, a obra foi objeto de uma descrição de Winckelmann que, dizendo de forma sintética, preenche os vazios deixados pela ruína da obra (que marca sua simultânea presença no presente do intérprete e o passado do qual ela se originou e que não existe mais) para imaginar, a partir dela, os trabalhos de Hércules. Cf. RUFINONI, 2015.

intérprete e, por conseguinte, o espectador deixam “a recepção passiva para intervir na representação, reformulando a questão do movimento num novo grau de interioridade”, em que a questão do movimento, portanto, “sai do registro das imagens sensíveis para o das imagens mentais: o movimento já não nasce da disposição das figuras no espaço, mas da concatenação das imagens que desfilam no pensamento de quem olha” e isso significa “que o distanciamento do pesquisador é substituído por uma forma de intervenção ativa no processo de reconhecimento e interpretação das obras” (idem, p. 88).

Assim, o trabalho ativo do intérprete profissional, que ilumina o aspecto ativo da própria recepção de uma obra. Como colocou Priscila R. Rufinoni, em seu comentário prévio à tradução da descrição de Winckelmann e invocando a leitura feita por Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*,

Descrever, aqui, é fazer falar o próprio objeto, em sua arquitetura interna, cujo desdobramento pode fluir em ondas e pôr diante dos nossos olhos, móvel em sua estrutura estanque, tanto a origem histórica de que emerge, quanto a herança para a qual é signo e possibilidade, em uma constelação de pré e pós-história (RUFINONI, 2015, p. 205).

Para Rancière, esse tipo de distância perspectiva (o termo é nosso) que possibilita uma releitura de uma obra, enfim, de uma recepção que se distingue tanto do regime representativo clássico como da busca de uma imediatez ética entre obra e público, é a “configuração e a ‘política’ daquilo” que ele chama de “regime estético da arte” em que a “eficácia estética” significa “propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). O leitor ou espectador é convidado, enquanto leitor e espectador, seja a buscar na obra um sentido ou uma experiência alternativa, seja também, mesmo que inconsciente, levado a preencher os vazios (consciente ou inconscientemente) deixados pela obra, numa leitura de sinais sensíveis que são, ao mesmo tempo, um movimento de disposição simbólica ou de transfiguração semântica.⁹

A partir daqui, podemos comentar de forma mais direta a o norte político das reflexões de Rancière. Em *O espectador emancipado*, o autor afirma que o chamamento à participação ativa do espectador – que se alia, obviamente, ao potencial crítico da obra – liga-se a uma

⁹ Certamente seria polêmico simplesmente igualar o trabalho do intérprete profissional do “mero” espectador ou leitor de uma obra. Em respeito ao primeiro, cabe recordar que sua interpretação é enriquecida não por uma erudição vazia, mas pelo trabalho sistemático de estudo teórico, conceitual e metódico e, claro, pelo desenvolvimento de uma sensibilidade apurada. Mas, isso não implica recair na dicotomia entre atividade – neste caso, tanto do intérprete profissional quanto do artista – e passividade (do público). As reflexões tanto de Costa Lima quanto de Rancière iluminam que não há simples transmissão direta da mensagem – linearidade entre emissão, mensagem e recepção – e a própria mensagem não é tão transparente, ao menos necessariamente. A crítica especializada, inclusive, coloca-se de certa forma como mediadora.

“eficácia de um dissenso” que “não é conflito de ideias ou sentimentos”, mas “o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso”, diz, “que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política”, pois “o dissenso está no cerne da política” (idem, p. 59).

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina aos indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo *polícia*. A política é a prática que rompe a ordem da *polícia* que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis (idem, p. 59-60).

Em suma, se “a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (idem, p. 60). No artigo “*Esthétique de la politique et poétique du savoir*”, Rancière procurava dar um significado forte à definição aristotélica de “animal político” na medida em que, em termos de inclusão ou exclusão política, está em jogo a atribuição da palavra, a quem tem o direito à palavra, algo que se liga à “inscrição sensível de igualdade ou desigualdade”. A política, diz o autor, tem a ver originalmente com o “compartilhar o que é visto e compreendido” (RANCIÈRE, 1994, p. 82) ou determinar justamente a partilha de quem pode ver e/ou falar, a partilha do visível e do invisível.

Ao abordar a dimensão atual do conjunto das artes visuais como “cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons”, Rancière afirma que tais artes “contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos”, abrindo “passagens possíveis para novas formas de subjetivação política”, desde que recusemos “qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens” e que saibamos que arte crítica “é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética” e que “esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecível” (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

É interessante destacar esse apelo ao sensível corresponde a uma ênfase na materialidade dos signos e das imagens que, em sua materialidade, incidem na experiência de vida na medida em que traçam “mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer”, definindo “variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos” (RANCIÈRE, 2009a, p. 59). É nesse sentido que, embora não se trate de afirmar que tudo é ficção, como ressalta o autor, trata-se por outro lado de “constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da

ficção, e que esses modos de conexão”, observa o autor, “foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social” (idem, p. 58). Assim, tanto a política quanto a arte, “tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (idem, p. 59).

Por fim, para Rancière, não se trata também, à maneira tradicional, de opor palavras e imagens, mas de pensar que palavras são também imagens, “ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais” (RANCIÈRE, 2012, p. 95). Enquanto partilha do sensível, essas figuras “redistribuem ao mesmo tempo as relações entre o único e o múltiplo, o pequeno número e o grande número. Por isso são políticas”, diz o autor, “se é que a política consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos. A figura política por excelência, nesse sentido, é a metonímia que mostra o efeito pela causa ou a parte pelo todo” (idem, ib).

Como exemplo desse deslocamento metonímico, o autor destaca uma fotografia da artista francesa Sophie Ristelhueber. Em princípio, parece apenas ilustrar “paisagem semelhante à fotografada por Victor Bérard há cem anos para mostrar a permanência do Mediterrâneo das viagens de Ulisses”, com “escombros de pedras” integrando-se “harmoniosamente numa paisagem idílica de colinas cobertas de oliveiras”. Mas, quando vista integrando a série de fotografias *West Bank*, esses escombros, bloqueando o caminho que corta horizontalmente a paisagem, revela-se uma barreira israelense em uma estrada palestina. A artista

recusou-se a fotografar o grande muro de separação que é a encarnação da política de um Estado e o ícone midiático do “problema do Oriente Médio”. Preferiu dirigir sua objetiva para aquelas pequenas barreiras que as autoridades israelenses construíram à beira das estradas do interior com os meios ao alcance. Ela fez isso na maioria das vezes em *plongée* [imagem captada de cima pra baixo; câmera alta], de um ponto de vista que transforma os blocos das barreiras em elementos da paisagem. Não fotografou o emblema da guerra, mas as feridas e as cicatrizes que ela deixa no território. Desse modo, talvez produza um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto (idem, p. 101).

Assim, a reflexão de Rancière destaca um deslocamento do olhar que é ao mesmo tempo um deslocamento do sensível que quebra a ordem ficcional não apenas na configuração definida pelo sistema do poder ou pela “sociedade do espetáculo”, mas também nos lugares-comuns surgidos de questões conflitantes que, de tão repisados – em sua *forma* (estética e narrativa) – acabam por normalizar, naturalizar e neutralizar tais conflitos.

No caso da teorização elaborada por Costa Lima, o que vem tendo destaque é a aproximação com a metaforologia de Hans Blumenberg – aprofundando o destaque da metáfora como transposição de sentido, já abordada em *A aguarrás do tempo* (cf. COSTA LIMA, 1989,

p. 123-186). Nas obras mais recentes do autor, a metáfora vem sendo abordada nos termos da teorização do discurso, como já exposto – e, no sentido de transposição de sentido, deve ser vista não no sentido simplesmente analógico (vetor de semelhança). Ou seja, como colocou o autor em obra mais recente, a dinâmica da metáfora é semelhante à da *mimesis*, como vem sendo elaborada pelo autor – a diferença entre *mimesis* de representação (que opera seguindo o vetor da semelhança) e *mimesis* artística (que opera a diferença) (cf. COSTA LIMA, 2015, p. 127). Segundo ainda o autor, ao mencionar sugestão de Aline Magalhães Pinto, a lógica das metáforas cotidianas seria aquela da metonímia, em que, por exemplo, afirmamos que Fulano é “uma flor de pessoa”, sendo “flor” um equivalente naturalizado de “bondade”.

No entanto, essa diferença de ênfase entre metonímia e metáfora acaba correspondendo à própria abordagem que Rancière e Costa Lima dão, respectivamente, à ficção verbal e à arte visual, o que corresponde a um caminho distinto em suas teorizações. Contudo, como já vimos, ambos os autores se aproximam no sentido tanto (i) da recusa do regime representacional tradicional, sem com isso recair na busca de uma imediatez na relação entre ficção artístico-literária e a experiência e, por conseguinte, (ii) ambos procuram teorizar a dinâmica própria do discurso ficcional na literatura e nas artes.

Como coloca Rancière, o que tomamos pelo real “é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível”, sendo pois uma “ficção dominante”, uma “ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 74). Isso corresponde, a nosso ver, às “ficções explicativas”, nos termos de Iser, ressaltando este autor e também Costa Lima que, sem tais ficções explicativas, não seria possível a própria vida em comunidade. Mas, tais ficções, ligadas ao senso comum e ao poder, podem ter o caráter negativo do controle. Sendo assim, no trabalho da reconfiguração do sensível, proporcionado pela arte, o objetivo é “produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”, sendo esse “o trabalho da ficção”, que “não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real”, mas “o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (idem, p. 64).

Considerações finais: a política do estético entre o semântico e o sensível

Ao final do pequeno e denso texto intitulado “A inquietação de Luiz Costa Lima”, que abre a última edição da *Trilogia do controle* (cf. COSTA LIMA, 2007, p. 13-16), Hans U. Gumbrecht levantou uma indagação provocativa a respeito da ausência, nas reflexões de Costa

Lima, da dimensão do corpo em sua relação com o imaginário na série sobre o controle,¹⁰ a partir do que apontava como a transição tanto do autor como de sua obra entre o que se denominavam primeiro e terceiro mundos – dois mundos cuja diferença fora marcada também, a partir do imaginário europeu, entre a indagação sobre a razão e a imaginação “selvagem” e “autêntica” dos povos tropicais (aspas do próprio Gumbrecht). Acreditamos que tal indagação de fato incide na característica das reflexões de Costa Lima que privilegiam o campo semântico – em contraste, como vimos, com a ênfase de Rancière (e de toda uma tradição francesa, embora não homogênea) sobre o sensível.

Essa ênfase no imaginário e no semântico (no que se refere à capacidade de irrealização do real) marca, por exemplo, sua abordagem em “Graciliano Ramos e a recusa do caeté” na *Trilogia* (COSTA LIMA, 2007, p. 437-446). Centrado no problema (tematizado pelo próprio Graciliano) da impossibilidade de desenvolver o imaginário como o colocar-se do ponto de vista do outro (captar a alteridade) e também enquanto capacidade de irrealização (elaboração da perspectivação), Costa Lima interpreta que Graciliano ultrapassará o regime realista apenas pelo fato de que, “impedido de tematizar a irrealização do imaginário, via-se forçado pelo que, do ponto de vista do imaginário, seria uma forma de perversão”. Isto é, o “complexo de caeté” que o autor vê nas obras de Graciliano enquanto busca permanente e *malsucedida* de romper o peso do próprio controle sobre imaginário, acaba em seu fracasso agindo como no caso da libido diante do tabu, manifestando-se de alguma outra forma. Sobre uma cena em que, na obra *Caetés*, Graciliano descreve uma procissão religiosa,¹¹ Costa Lima observa então que o realismo do escritor

não resulta da fidelidade da apresentação de uma procissão interiorana, senão [d]a densidade como a cena se compõe: o absoluto distanciamento do narrado diz de forma sintética e pelas *brechas* entre as palavras da falsa religiosidade da cerimônia, da ostentação alegórica, do tédio de uma apresentação que não tinha outro propósito senão propiciar o desfile dos “destaques”. E que destaques! O descritivismo documentalista é superado pela proximidade da náusea e do grotesco (idem, p. 442, grifo no original).

Se pensarmos, nas obras de Graciliano – e como o próprio autor aponta –, a constante presença daquele “coágulo constante” que é a expressão de uma inferioridade ou incapacidade de ultrapassar a própria realidade sofrida ou mesquinha – “coágulo” que marca também a

¹⁰ Composta por *O controle do imaginário*, *Sociedade e discurso ficcional* e *O fingidor e o censor*, reunidas na trilogia.

¹¹ “Vinhã devagar, em filas, as crianças do catecismo, com fitinhas amarelo-verdes. Depois, duas alas de mulheres, e entre as alas uma cambulhada de anjos, rubicundos, frisados, com asa de arame e gaze. Em seguida, o estandarte das Filhas de Maria, dos cordões de aspirantes e veteranas. Atrás, o andor do Coração de Jesus, beatas do beijo mole, caducas, D. Engrácia, a Teixeira velha, Casimira, outras criaturas hediondas e sem sexo, de roupas pretas e escapulários como nódoas de sangue”.

tragédia decorrente da incompreensão e do malentendido em *São Bernardo* –, não poderíamos entender que se está aqui lidando com uma dramatização pertinente à *partilha do sensível*? Claro que não afirmarmos aqui um “erro” na abordagem de Costa Lima, mas sim levantamos a hipótese de que aquilo que o autor nomeou como perversão do imaginário (da capacidade imaginativa) poderia ser visto também como uma tematização própria da divisão do corpo social – tematização tão distinta do realismo de esquerda.

Como foi colocado a partir de Iser e do próprio Costa Lima, o que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém. Ao leitor, caberá qual tipo de reação diante do estranhamento. O próprio inconsciente textual, como colocou Costa Lima, implica a abertura de um horizonte de possibilidades que demanda, também, a leitura ou interpretação, sendo portanto uma abertura potencial. Quanto ao lugar do autor, como colocou Costa Lima em passagem anteriormente citada, ele “antes seria aquele que desvela transe e impasses que capta confusamente em seu tempo. Por isso, para ser compreendido, é preciso que a fisionomia do tempo tenha mudado”. Já para Rancière, como vimos, o trabalho de ficção é “o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível”. Neste caso, a incapacidade de se alcançar a alteridade seria menos a limitação de Graciliano (e de sua obra) que a tematização *crítica* dessa barreira – tematização que se dá na forma desse realismo melancólico ou bruto e direto que é tão característico das obras do escritor, sem que, frequentemente, tal realismo bruto também não se deixe de acompanhar de certa densidade própria?

Seja como for, se pensarmos a fundamentação do deslocamento semântico a partir de noção de “finalidade sem fim” kantiano, que implica a diferenciação entre conceito (juízo determinante) e forma artística, temos um encontro entre as reflexões de ambos os autores – estando a reivindicação do legado kantiano mais presente em Costa Lima, mas sem que Rancière deixe de observar, ao final de seu *O espectador emancipado*, que “Kant chamava de ideias estéticas as invenções da arte capazes de estabelecer a junção entre duas ‘formas’, que é também um salto entre dois regimes de apresentação sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 124).¹²

Nessa diálogo entre dois autores de ponta, acreditamos que a reflexão de Costa Lima a respeito da *mimesis* enriquece bastante aquelas elaboradas por Rancière, bem como as reflexões

¹² Também: “O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções” (idem, p. 75)

do francês a respeito da ponte entre ficção, política e o sensível também podem colocar questões interessantes à teorização de Costa Lima.

Por fim, a nosso ver fica a riqueza da elaboração de ambos os autores que parte do mesmo horizonte da perda do sujeito autossuficiente e de que, como coloca Rancière, a passagem pela ruptura estética não leva e muito menos “se presta a nenhum cálculo determinável” (idem, p. 65). Num mundo pós era industrial, que agora, realimenta ilusões de autoidentidade e de identidade comunitária – que se erige pela criação de monstros a serem batidos –, Luiz Costa Lima já observara há dez anos que “não temos uma educação que nos prepare para o paradoxal e contraditório que somos. Carecemos dessa educação e a tememos. Daí”, dizia, “a facilidade das experiências traumáticas e o cinismo ser a disposição psíquica mais adequada contra a multiplicação das culpas” (COSTA LIMA, 2006, p. 139). Ao que, agora, se acrescenta o retorno do fanatismo.

Bibliografia

- BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não conceitualidade**. Trad. e introdução Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. 1ª ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo**. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. **Limites da Voz**. Montaigne, Schlegel, Kafka. 2ª ed. revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- _____. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O redemunho do horror: as margens do ocidente**. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2003.
- _____. **Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Trad. Verrah Chamma; org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.
- ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, J. C. de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagação à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 65-77.
- _____. O Jogo do Texto. In: JAUSS, Hans Robert et. al. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2ª ed. revista e ampliada. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Hubermann. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009a.

_____. Esthétique de la politique et poétique du savoir. In: **Espaces Temps**, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. p. 80-87. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3910?q=jacques%20ranci%C3%A8re. Acesso em 13/10/2017

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

ROBERTS, David. **The Total Work of Art in European Modernism**. [1ª edição eletrônica]. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011.

ROCHA, J. C. de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Tradução comentada de “Descrição do torso de Belvedere em Roma”. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, nº 23, jan/jun 2015, p. 195-215. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista23.htm>. Acesso: 04/10/2017.

*Recebido em setembro de 2018.
Aprovado em dezembro de 2018.*