

Apresentação

O dossiê que agora se apresenta está intimamente ligado ao Simpósio Luiz Costa Lima: um Teórico nos Trópicos, que teve lugar no XV Congresso Internacional da ABRALIC, realizado na UERJ em 2017. Essa íntima ligação se verifica evidentemente pela temática e pelo fato de que grande parte dos autores desse dossiê ali estiveram presentes. Mas, ainda mais importante é o fato de que o simpósio e o dossiê compartilham a mesma disposição: ampliar o alcance de reflexões desenvolvidas ao longo de décadas por Luiz Costa Lima e, ao mesmo tempo, imprimir visibilidade ao percurso percorrido por um autor que, sem dúvida, ao longo do último século, é uma das figuras de maior destaque no caminho empreendido pelos estudos literários no Brasil, ao lado de Silviano Santiago e Antônio Cândido.

A profícua variedade de motivos e abordagens que encontramos nos textos aqui reunidos corroboram essa afirmação e nos informam acerca do ponto de partida para quem deseja compreender a obra de Luiz Costa Lima: em seus trabalhos, a crítica e a teoria da literatura alçam largo voo, indo ao encontro da antropologia, do pensamento histórico-sociológico, da teoria psicanalítica e da reflexão filosófica. Além disso, contemplam a força e de intensidade que transforma certas inquietudes intelectuais em sulcos e marcas duradouras, recônditas e viscerais. Esses traços arraigados traduzem-se nas ramificações do trabalho de um autor que se recusa a se descomplexificar.

O fio condutor da obra de LCL é o trabalho, atento e ostensivo, acerca das condições de possibilidade do discurso ficcional, em busca de um entendimento mais esclarecido de seu estatuto e de um melhor tratamento analítico de seus meandros. Conduzida pela noção de que a experiência estética se dá pela ambiência sociocultural em que se processa, a análise literária de Costa Lima demanda uma interpretação crítica da história da literatura e de seus representantes. Convencido de que, para o estudo da escrita ficcional, a dimensão textual é insuficiente sem perspectiva teórica, o autor constrói uma reflexão sobre a cultura intelectual na qual emerge a ficção, suas surpresas, delícias e impasses. Nesse sentido, as reiteradas tentativas de melhor definir o objeto da crítica literária resultam em formulações que visam destrinchar as diferentes faixas e modalidades discursivas. A poesia, a prosa, o romance, o autobiográfico, as memórias ou as narrativas historiográficas, isso é, do núcleo daquilo que entendemos como literatura até às suas periferias, são pensadas de forma a projetar a ficcionalidade em sua relação com a temporalidade, com a subjetividade e com os regimes de verdade que regulam as formas discursivas no Ocidente.

O impulso teorizante presente nos textos que giram ao redor da obra de LCL conformam o entendimento do espaço do ficcional como aquele em que as imagens dão contorno à presença do vazio sem esgotá-lo. A relação entre ficção e vazio – entendido, no sentido que lhe conferiu W. Iser i.e, como horizonte de sentido em aberto - nos informa tanto a respeito do paradoxal trabalho de *irrealização* do imaginário quanto da plasticidade intrínseca à subjetividade. Por isso mesmo, o entendimento do discurso da ficção requer cuidado às mediações simbólicas que se produzem entre as dimensões da razão e da imaginação. Diferente de outras formações discursivas, a ficção trabalha embaralhando esses campos, numa apropriação que entrega uma verdade singular, oblíqua. A perspectivação da verdade consolida-se como traço básico e ao mesmo tempo fundamental para a compreensão do estatuto do ficcional. Ao demonstrá-lo, Costa Lima, configurou teoricamente uma trilha que nos permite entender melhor as relações entre linguagem e realidade. Os textos que lemos reunidos nessa oportunidade são, a um só tempo, diálogos com esse trabalho e aberturas que esperam por vir.

Aline Magalhães Pinto – Professora da Faculdade de Letras/ UFMG

Eduardo Henrique Barbosa de Vasconcelos – Professor de História/UEG

SOB O SIGNO DO CONTROLE RELIGIOSO DO IMAGINÁRIO: O FINGIMENTO DECOROSO NOS SERMÕES DE ANTÔNIO VIEIRA

Ana Lúcia M. de Oliveira¹

Resumo: Partindo do destaque costalimiano da desconfiança ou mesmo da hostilidade do pensamento religioso quanto à *fictio*, pretende-se abordar a feição particular assumida pelo controle do imaginário a partir do Concílio de Trento, com sua grande valorização do emprego das imagens como estratégia persuasiva e como ferramenta de combate ao protestantismo nascente. Em seguida, considerando a força da retórica cristianizada nas práticas letradas do século XVII e o lugar de destaque da alegoria nas representações da época, será examinada a sermonística de Antônio Vieira para refletir acerca de seu uso da narrativa alegórica e do fingimento como *figura veritatis*.

Palavras-chave: Antônio Vieira; alegoria; controle do imaginário; sermões.

Abstract: Starting from the costalimian highlight of the distrust or even the hostility of the religious thought as to the fictio, we intend to approach the particular feature assumed by the control of the imaginary from the Council of Trent, with its great valorization of the use of the images as persuasive strategy and as a tool to combat nascent Protestantism. Then, considering the strength of Christianized rhetoric in 17th century literary practices and the prominent place of the allegory in the representations of the time, the sermon of Antonio Vieira will be examined to reflect on his use of allegorical narrative and pretending as figure veritatis.

Keywords: Antônio Vieira; allegory; control of the imaginary; sermons.

No âmbito da fértil reflexão teórica desenvolvida por Luiz Costa Lima acerca do objeto literário, o tema do *controle do imaginário* certamente constitui um dos núcleos centrais, junto à tematização da *mimesis* e da ficção.

Ao focar a questão específica do controle religioso do imaginário, o crítico nos esclarece como, a partir do cristianismo, a ficção é maciçamente tomada como mentira, ou seja, como prática potencialmente nociva a um sistema fundado na unicidade de uma verdade. Desse modo, no campo teológico, o combate à ficção está ancorado em uma estratégia muito eficaz, relacionada ao próprio cerne da ortodoxia cristã: o emprego de uma ficção que não se formula como tal, apresentando-se antes como verdade teológica fundadora de uma crença. Para ser aceitável em tal contexto, portanto, a ficção deve apresentar-se "sob um véu piedoso de imagens" (COSTA LIMA, 2006, p. 248), o que nos possibilita entender o lugar de destaque da alegoria - a verdade escondida sob uma bela mentira - na produção de poetas e artistas durante

¹ Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: letras seiscentistas, retórica, Antônio Vieira, Gregório de Matos, alegoria. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do Programa Prociência UERJ/FAPERJ. E-mail: analuciamachado54@terra.com.br

esse longo período em que o peso da dimensão ético-religiosa impedia qualquer sinal de autonomia em suas criações.

Partindo do destaque costalimiano da desconfiança ou mesmo hostilidade que o pensamento religioso desenvolveu quanto à *fictio*, enfocarei a feição particular assumida pelo controle do imaginário a partir do Concílio de Trento, com sua valorização do emprego das imagens como estratégia persuasiva e como ferramenta de combate ao protestantismo nascente. Considerando a força da retórica cristianizada nas práticas letradas do século XVII e o lugar de destaque da alegoria nas representações da época, examinarei a sermônística de Antônio Vieira para refletir acerca de seu uso do fingimento alegórico como *figura veritatis*.

Como se sabe, as letras seiscentistas reciclaram diversos procedimentos retórico-poéticos da tradição greco-romana. Em relação à alegoria, cabe destacar, com Paul Zumthor, que sua longa história é ao mesmo tempo contínua e não-retilínea, implicando, “sob a capa de uma identidade das formas, diversas atitudes epistêmicas” (1978, p. 79). Para minha investigação, é importante recortar alguns momentos decisivos: o modo de funcionamento da alegoria greco-romana, o seu reemprego no cristianismo patrístico e medieval, a sua apropriação nas preceptivas do século XVII.

Partirei da definição dada por Lausberg, sintetizando as conceituações de Aristóteles, Cícero e Quintiliano: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 1982, p. 249). Assim, ao passo que a metáfora constitui um tropo de léxico, valendo pela substituição de um termo isolado, a alegoria é quantitativa, equivalendo a um enunciado. Em poucas palavras, a alegoria greco-latina, considerada pela retórica antiga um ornamento do discurso, era essencialmente linguística.

Segundo Adolfo Hansen, a chamada “alegoria dos teólogos”, que constitui um conjunto de regras interpretativas, é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo inteiramente estranho à retórica da Antiguidade: “o essencialismo, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia” (HANSEN, 1986, p. 4). Desse modo, enquanto a retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os Santos Padres e a Idade Média a adaptaram, tematizando-a “como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo” (idem, *ibid.*).

É importante enfatizar o procedimento de apropriação teológica da retórica antiga, por meio da substancialização dos dispositivos que nela são apenas funcionais. Para tratar das relações entre a produção de sentido e o desdobramento histórico ou cosmológico de eventos

ou de coisas, o cristianismo antigo aplica as “figuras” da retórica clássica à economia da salvação (CERTEAU, 1982, p. 122)². Tal reemprego supõe a legitimidade da transferência que faz passar o tropo de um uso linguístico (um trabalho sobre o sentido das palavras) a um uso teológico (uma afirmação concernente a um “trabalho” da história). No cristianismo patrístico e medieval, esse transporte de um campo a outro se generalizou para toda exegese considerada “espiritual”³.

Cabe retomar a distinção entre *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*⁴, aperfeiçoada durante a Idade Média. Ao passo que a primeira era conceituada através de categorias da retórica greco-latina, como metáfora continuada ou “alegoria verbal” ou, ainda, sentido literal figurado, a segunda, também denominada de tipologia, constituía uma semântica de realidades, uma espécie particular e especificamente cristã da alegoria. Configuram-se, assim, duas formas de alegorização: uma delas é meramente verbal, concebida conforme o modelo retórico de Quintiliano, Cícero ou Horácio, como relação de analogia entre palavras; a outra é participativa, considerada como linguagem muda das coisas criadas.

Claro está que o pressuposto da alegoria factual é de base teológica: Deus é a única Coisa existente; o restante — mundo, homens, palavras, história — é signo; assim, se Deus é a origem de todas as coisas, tudo o que figura como efeito de uma causa. Já a alegoria verbal não é tipológica, não prefigura nada, apenas ilustra. Em outras palavras, a alegoria factual afirma uma similitude essencial, escrita pelo Criador no livro do mundo, ao passo que a alegoria verbal é produto da imaginação humana, como ficção poética. Enfatizando a diferença entre elas, Tomás de Aquino desprezará a alegoria verbal e a produção poética, hipervalorizando a alegoria factual como Escrita divina, atitude endossada por vários teóricos do Cristianismo.

No entanto, não se deve separar demasiadamente esses dois tipos de alegoria (DELÈGUE, 1990, p. 31): ambos repousavam na idéia de que, desde a Queda, se produziu um corte no interior dos signos, que pôs fim à univocidade recíproca em virtude da qual a cada significante se atribuía um único significado e vice-versa. Como efeito disso, já que cada palavra possibilitava virtualmente uma abertura para o infinito das cadeias significantes,

² Para maiores esclarecimentos acerca do conceito de *figura* como modo alegórico da tipologia cristã, cf. Auerbach (1968 e 1984). Ver igualmente o interessante ensaio de Didi-Huberman (1990, p. 608-620) acerca dos poderes da figura na exegese e na arte cristãs.

³ Para um exame aprofundado dessa questão, consulte-se o texto de Jean Pépin, “La notion d’allégorie” (1979, p. 11-51).

⁴ Segundo H. de Lubac nos informa, esses dois tipos de alegoria receberam diversas denominações no período medieval, tais como *allegoria rhetorica ou grammaticalis ou litteralis*, que era a das palavras, e *allegoria theologica ou spiritualis*, que era a das coisas (1964, vol. 4, p. 131).

instauraram-se *encruzilhadas de sentidos*, passíveis de provocar uma equívocidade indesejável no âmbito da ortodoxia católica. Consequentemente, seria preciso fazer com que a rede alegórica da língua não viesse perturbar, ou baralhar, a das coisas ou das Escrituras, que o verdadeiro não pudesse ser confundido com o falso ou com a ficção. Assim, uma questão que mobilizou o pensamento medieval, mantendo-se no centro do debate cristão por alguns séculos, foi a de como impedir que se tomassem por fala divina os delírios simplesmente poéticos, tanto mais que Deus, nas Escrituras, usava amplamente uma linguagem figurada, destinada a *fazer ver* aquilo de que falava.

Um ponto de liga entre essas diversas tematizações da alegoria e o tema específico de nossa análise pode ser encontrado no exame da conceituação retórico-poética seiscentista. Segundo um teórico da época, Bernard Lamy: “Cria-se a alegoria quando, ao falar, parecemos dizer algo diferente daquilo que dizemos de fato, como a etimologia dessa palavra o assinala. É uma continuação de várias metáforas” (apud DELEGUE, 1990, p. 70). Tal definição está em sintonia com a conceituação clássica da alegoria como tropo de estilo, que também está presente na formulação de um dos maiores teorizadores da retórica do século XVII, Emanuele Tesauro: “Alegoria, que outra coisa não é senão uma metáfora continuada” (1968, p. 482).

Importa igualmente citar Baltasar Gracián, que, no tratado *Agudeza y arte de ingenio*, discorre sobre a função retórica da alegoria, incluída na categoria de “agudeza composta”: “As coisas espirituais se pintam em figura de coisas materiais e visíveis com invenção” (1974, p. 296). Segundo ele, trata-se de encenar, de forma material e visível, uma idéia abstrata, moral; procedimento, aliás, bem adequado à vontade didática desse jesuíta, que nos explicita sua eficácia: “O modo usual de disfarçar a verdade para insinuá-la melhor [...] é o das parábolas, alegorias; não devem ser muito extensas nem muito contínuas, uma, de vez em quando, refresca o gosto e cai muito bem” (idem, p. 292).

Como parece evidente, o que está em jogo é a busca da beleza poética em um efeito de surpresa que será maior na medida em que a ocultação do sentido for mais garantida e mais manifesta a virtuosidade do escritor. Conforme o pensamento contrarreformado da época, a alegoria é ao mesmo tempo uma desculpa que legitima o recurso à linguagem profana para tratar uma matéria espiritual, e uma necessidade ligada à fraqueza da natureza humana, incapaz de conceber ou de afrontar a verdade sem o socorro dos sentidos, estimulados pelo discurso figurativo.

Tais razões nos levam a entender a grande voga da alegoria nos meios mundanos do século XVII. No entanto, no âmbito do pensamento religioso, a prática alegórica suscita problemas e está no centro de diversas querelas de estilo então realizadas, devido a esse

perigoso comércio com o plano do sensível. Trata-se da retomada de uma questão com uma longa história, remontando aos primórdios da era cristã e, especificamente, ao embate entre os Santos Padres e os sofistas. Sintetizemos seu aspecto fulcral: visto que a retórica romana pagã desfrutava de grande popularidade no Império, era inevitável que o confronto com a patrística emergente assumisse, às vezes, a forma paradoxal de uma aliança. Como efeito disso, travou-se um bizarro confronto entre a segunda sofística e a patrística, que combate a eloquência pagã daquela, tomando de empréstimo algumas de suas técnicas, combate esse que apresenta diversos desdobramentos seiscentistas.

A partir da mencionada conceituação de Gracián, percebe-se que a longa tradição que faz da alegoria o meio de acesso à verdade profunda dissimulada por trás do véu das palavras não foi esquecida no século XVII. Segundo Alcir Pécora, “o gosto engenhoso e intelectualista da verdade difícil está suposto na propriedade altamente persuasiva de que se dota o mistério” (1996, p. 164). Desse modo, a elocução engenhosa, aguda, difícil, acomoda-se com perfeição à hermenêutica, cujo propósito central é descobrir nos objetos os sinais de Deus. Em outras palavras, a agudeza verbal, que busca estabelecer relações ocultas entre objetos extremos, reproduz no plano discursivo o mesmo processo alegórico-misterioso presente nas coisas criadas e que necessariamente apontam para o seu Criador (cf. idem). Benito Pelegrín esclarece a funcionalidade da ficção alegórica, no âmbito do pensamento eclesiástico:

[...] a alegoria, idéia abstrata concretizada, tornada sensível e palpável, é apreendida pelo intelecto por meio da interpretação que, desmontando a aparência, nos revela a sua essência. Eis então sua *paradoxal função*: a alegoria é uma aparência que tem como missão revelar uma essência; é uma mentira que demonstra uma verdade (PELEGRÍN, 1985, p. 73).

Essa demonstração de uma verdade por meio de uma mentira, ou seja, de um fingimento retórico-poético, é precisamente o *modus operandi* central do “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, segundo veremos agora.

É no âmbito dos embates entre jesuítas e colonos por causa dos índios que Vieira profere esse sermão, em São Luís do Maranhão, em 1654, às vésperas de embarcar secretamente para Portugal em defesa de uma lei para regular a liberdade do indígena. O ponto de partida é um conceito predicável, retirado das *Sagradas Escrituras*– “Vós sois o sal da terra”⁵ –, em torno do qual o jesuíta desenvolve o tema de que os pregadores são o sal da terra e, portanto, devem

⁵ Vieira, Antônio. “Sermão de Santo Antônio aos peixes. In: *Sermões*, vol. 1. São Paulo: Hedra, 2000, p. 315-340. Todas as referências de página serão relativas a essa edição.

conservá-la na fé cristã. Como intérprete da frase bíblica, que constitui um eixo semântico central de sua argumentação⁶, Vieira explicita a rede de analogias possibilitada pela sua correta interpretação: o termo “Vós” se refere aos pregadores, “sal” é a mensagem evangélica, já a “terra” é uma referência aos moradores do lugar, seus ouvintes. Ao buscar as causas do atual estado de corrupção do mundo, localiza-as em falhas dos pregadores (que não pregam a verdadeira doutrina nem agem de acordo com ela, mas segundo seus interesses próprios) e dos ouvintes (que também colocam os interesses pessoais acima da verdadeira doutrina).

Afirmando que “nas festas dos Santos, é melhor pregar como eles que pregar deles” (p. 318), Vieira, à semelhança de Santo Antônio, se dirige aos peixes, já que os homens do Maranhão fechavam os ouvidos às palavras de Deus. Ironicamente, no fecho do exórdio, incita a todos que não querem ouvir a verdade a abandonar o sermão: “quero hoje, à imitação de Santo Antônio, voltar-me da terra ao mar, e já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes. O mar está tão perto que bem me ouvirão. Os demais podem deixar o Sermão, pois não é para eles” (p. 319). A partir daí, desenvolve-se uma argumentação inteiramente baseada numa construção alegórica em que o sermônista, dirigindo-se aos peixes, visa aos homens, denunciando as atrocidades que os índios sofrem na mão dos colonos. Para uma eficaz consecução de seu objetivo, o jesuíta divide o sermão em duas partes: na primeira, louva os peixes e mostra como em tudo são melhores do que os homens; na segunda, enfoca os seus defeitos para evidenciar, de forma alegórica, os maiores defeitos dos mesmos homens. Assim, no engenhoso fingimento construído, há uma constante analogia entre peixes e seres humanos: as virtudes daqueles são, por contraste, a metáfora dos defeitos dos homens e os vícios são diretamente a metáfora dos vícios destes. Segue-se um exemplo esclarecedor:

A primeira coisa que me desedifica, peixes, de vós, é que vos comeis uns aos outros. Grande escândalo é este, mas a circunstância o faz ainda maior. Não só vos comeis uns aos outros, senão que os grandes comem os pequenos. [...] Os homens, com suas más e perversas cobiças, vêm a ser como os peixes que se comem uns aos outros (p. 327).

Por vezes, para deixar claro que o que está em jogo, nessa trama imaginária, é a crítica ao comportamento dos colonos, Vieira transita do plano alegórico a uma referência imediata aos seus ouvintes. Mas essa translação é breve, apresentando-se estrategicamente como um aparente descuido, logo corrigido pelo inaciano, como se observa no seguinte exemplo: “Ah moradores do Maranhão, quanto eu vos pudera agora dizer neste caso! Abri, abri estas

⁶ Sobre os três eixos semânticos que fundamentam as analogias dos sermões vieirianos, remeto ao esclarecedor texto de PÉCORA, 2005, p. 29-36.

entranhas; vede, vede este coração. Mas ah sim, que me não lembrava. Eu não prego a vós, prego aos peixes.” (p. 323).

O jogo da dupla destinação do sermão – a interlocução imaginária com os peixes do litoral maranhense e a efetiva pregação para os colonos –, que propicia um duplo sentido para a arguta argumentação vieiriana, cria singulares efeitos de cruzamento. Um deles se dá quando o sermonista, em um gesto habitual de observador e intérprete do comportamento do auditório, comenta: “Parece-vos bem isto, peixes? Representa-se-me que com o movimento das cabeças estais todos dizendo que não, e com olhades uns para os outros, vos estais admirando e pasmando de que entre os homens haja tal injustiça e maldade!” (p. 329).

Simulando pescar os peixes, a engenhosa rede tramada por Vieira, na prática, captura os colonos do Maranhão, apontando para as grandes mazelas da sociedade colonial. Como se percebe, há uma grande ironia nessa inversão que mapeia o texto: para falar da terra que não se deixa salgar, tema central da prédica, refere-se aos peixes do mar, meio de onde se extrai o mesmo sal.

Na peroração, sintetiza o paralelo desenvolvido ao longo do sermão, reafirmando a superioridades dos peixes: “E pois os que nascemos homens, respondemos tão mal às obrigações de nosso nascimento, contentai-vos, Peixes, e dai muitas graças a Deus pelo vosso” (p. 339). Em suas últimas palavras, recusa a evocação à graça divina com que sempre conclui seu sermões, com uma justificativa que desvela sua ironia, mais uma vez, pela dupla destinação da mensagem: “Amém. Como não sois capazes de Glória nem Graça, não acaba o vosso Sermão em Graça e Glória” (p. 340).

Em síntese, cabe destacar que essa passagem constante da ordem alegórica ao plano concreto, e vice-versa, torna-se o cerne da estrutura do “Sermão de Santo Antônio aos peixes”. A duplicidade fundamental da escritura vieiriana, a arquitetura em espelho que dela resulta, extrai da alegoria o máximo de suas possibilidades expressivas, uma vez que essa joga com dois planos de compreensão e com a bifocalização de sentido, sempre tendo por finalidade enfatizar apenas um deles. Tendo em vista a doutrina teológico-política que define o estatuto do signo e das representações partilhadas por autores e ouvintes ou leitores da época, a alegoria seiscentista não é uma aventura da linguagem, mas antes de tudo um exercício de ordem intelectual, constituindo uma espécie de enigma, que “supõe em algum lugar uma transparência evidente ou secreta, e sua obscuridade é apenas um véu destinado a ser rasgado à luz de uma revelação” (BEUGNOT, 1994, p. 174). Desse modo, se existe sem dúvida uma dualidade na obra, não existe, porém, ambiguidade: pelo contrário, encontra-se aí uma clara demonstração dos objetivos em vista.

Rigidamente regrado segundo o decoro específico ao gênero parenético, esse sermão opera um *delicado equilíbrio entre o artifício poético*, necessário para a criação do arcabouço alegórico de que a obra se reveste, e o *imperativo moral* pressuposto nas produções textuais jesuíticas. Pode-se, portanto, concluir que, na obra em foco, apesar do jogo engenhoso criado pela dupla destinação do sermão e por sua construção em quiasma, o sentido, no fim das contas, jamais é ambíguo e ainda menos obscuro em seu propósito geral. Costa Lima (1995, p. 108) o confirma: “situada no interior de um sistema dotado de clausura conceitual, a *mimesis* significará a atualização de algo preexistente, em relação ao qual será avaliada”.

Para um entendimento mais fino do que aqui está em questão, é oportuno recorrer, mais uma vez, à reflexão do crítico anteriormente citado. Costa Lima já nos demonstrou que “o imaginário não pode deixar de ser sentido como ameaça a todo o sistema que se funde na unicidade de uma certa verdade” (1988, p. 26), tal como o Cristianismo. A partir dessa constatação, compreende-se a dificuldade em aceitar um possível acordo entre a virtude cristã e uma atividade que promova o destaque da imaginação e do sensível condenado.

As observações precedentes nos permitem destacar que o sermonário de Antônio Vieira evidencia uma preocupação partilhada com diversos autores religiosos da época, ilustrada com nitidez em seu famoso “Sermão da Sexagésima”: *dobrar as flores da eloquência ao serviço de um pensamento militante*⁷. Em síntese, retórica e poética, apesar de valorizadas nas obras desses autores, jamais assumem uma posição independente como artes discursivas, estando sempre subordinadas a um critério de verdade preexistente no âmbito da moral cristã. Assinala-se aí um ponto de encontro com a posição paradoxal da oratória sacra, desde suas origens, face à valorização da forma artística, simultaneamente utilizando-a como estratégia persuasiva e controlando-a, para conjurar o risco de autonomização quanto a uma verdade primeira.

Para melhor compreensão do que aqui se ressalta, importa lembrar que a racionalidade que circula nos textos examinados é metafórica, permitindo aproximar objetos e conceitos os mais distantes bem como traduzir tudo por tudo, devido ao princípio analógico, substancialista, que fundamenta as suas similitudes retóricas e os procedimentos alegóricos plasmados nas obras da época⁸. Essa posição extrema de um *metaforismo universal* (ROUSSET, 1976, p. 70), segundo o qual o próprio mundo é uma vasta metáfora, por constituir apenas uma *figura* dos

⁷ Para maiores desdobramentos, cf. OLIVEIRA, 2003, p. 58-74.

⁸ Remeto aqui à análise de Foucault, em “As quatro similitudes” (1995).

bens eternos, aponta para a configuração do universo como cifra de Deus, fundamento de todas as analogias.

Desse modo, contrapondo-se à *errância do semântico* aberta pela metáfora (DERRIDA, 1975, p. 311), a formulação alegórica, tão cara aos escritores eclesiásticos, necessita de um certo *imobilismo do sentido* (CEIA, 1998, p. 20) para a plena consecução de sua proposta pedagógica. Respondendo a um objetivo didático e sendo concebida como um instrumento para controlar a proliferação do sentido, a alegoria servia igualmente de refúgio, na época, para um imaginário que se encontrava acuado por quase todos os lados. Podemos confirmar que a *construção alegórica do sermão* em foco constituía uma sutil maneira de tornar aceitável o fingimento poético, o qual, no entanto, devia se manter obediente aos ditames da moral cristã, submisso ao princípio de verdade por ela promulgado.

Dessa forma, fiel aos preceitos retóricos contra-reformistas, o *fingimento decoroso* – o único aceitável no âmbito da ortodoxia católica –, dissimulando a verdade que, contudo, o fundamenta, consiste em acentuar a sinuosidade do percurso, multiplicar os meandros dos caminhos, que, no fim das contas, sempre levam à revelação final, *ad majorem Dei gloriam*. O caminho traçado tornou evidente que, mesmo levando-se em conta a extrema valorização dos recursos retórico-poéticos em seus sermões, não se pode afirmar que Vieira se renda incondicionalmente aos encantos do mundo sensível e dos produtos do imaginário. Como nossa breve análise do “Sermão de Santo Antonio aos peixes” acentuou, considerando-se a pragmática do decoro, imprescindível nas práticas da época, o ornato só pode ser aceito, no estilo cristão, se for submetido ao critério de utilidade. Nas apropriações católicas dos modelos retóricos, destaca-se, portanto, a atuação de uma eficaz máquina de guerra ideológica, que busca contrapor ao prazer lúdico da linguagem aguda a rentabilidade moral que dela se extrai.

Referências:

AUERBACH, E. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.

_____. *Figura*. In: *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.

BEUGNOT, Bernard. *La mémoire du texte*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1994.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga* n.10. Rio de Janeiro: UERJ/ Instituto de Letras, out. 1998. p. 19-26.

CERTEAU, Michel de. *La fable mystique, 1. XVI^e -XVII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no Iluminismo e hoje*. RJ: Forense Universitária, 1988.

_____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DELÈGUE, Yves. *La perte des mots. Essai sur la naissance de la "littérature" aux XVI^e et XVII^e siècles*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien. In: *Encyclopaedia Universalis. Symposium. Les Enjeux*. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990. p. 608-620.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de ingenio*. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

HANSEN, João A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

LEUPIN, Alexandre. *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1993.

LUBAC, H. de. *Exegese medieval*, vol. 4. Paris: Aubier, 1964.

OLIVEIRA, Ana L. M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORÁ, A. A. Razões do mistério. In: NOVAES, A. (org.) *A crise da razão*. SP: Companhia das Letras, 1996.

_____. Para ler Vieira: as três pontas das analogias nos sermões. In: *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, ano I, n. 1, jan./jun. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 29-36.

PELEGRÍN, Benito. *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes Sud, 1985.

PÉPIN, Jean. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Paris: Vrin, 1979.

QUINTILIANO. *Institution oratoire*. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1980. 6 vol.

ROUSSET, Jean. *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1976.

TESAURO, Emanuel. *Il cannochiale aristotelico*. Berlin/ Zurich: Verlag Gehlen, 1968.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*, vol. 1. Org. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Allégorie et allégorèse. In: *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Seuil, 1978. p. 78-94.

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

Contrapontos: Luiz Costa Lima e Antonio Candido

Anita Martins Rodrigues de Moraes⁹

Resumo: Neste artigo, investigo aspectos da crítica feita por Luiz Costa Lima ao modelo teórico da *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido. Meu interesse é explorar o alcance dessa crítica notando seus rastros na própria teoria costalimiana da *mimesis*, do controle do imaginário e do sujeito solar moderno. Pretendo, assim, desenvolver uma leitura de Candido a partir de Costa Lima, traçando contrapontos e explorando diferenças entre os dois pensadores.

Palavras-chave: *mimesis*; teoria do reflexo; estudos pós-coloniais.

Abstract: In this article, I investigate aspects of the criticism elaborated by Luiz Costa Lima to the theoretical model of *Formação da Literatura Brasileira* (1959), by Antonio Candido. My interest is to explore the scope of this criticism by noticing its traces in Costa Lima's theory of *mimesis*, the control of the imaginary and the modern solar subject. I intend, therefore, to develop a reading of Candido considering Costa Lima's theories, drawing counterpoints and exploring differences between the two thinkers.

Keywords: *mimesis*; reflex theory; postcolonial studies

Em “Concepção de História Literária na *Formação*”, texto publicado em *Pensando nos trópicos*, de 1991, Costa Lima propõe que o tom descritivo da *Formação* dissimula os juízos de valor que a enformam. Ao desmontar tal estratégia discursiva, Costa Lima aponta a relevância que o nacional assume no projeto crítico-historiográfico de Candido, subordinando-se, em sua perspectiva, o literário a um critério expressivo-representacional. Trata-se, parece-me, de notar como certa demanda de expressão-representação faz funcionar o “controle do imaginário”, já que a literatura se justifica (e é julgada) pelo papel que possa desempenhar no processo de “aclimatação da cultura europeia” nos trópicos, ou seja, de “estilização das tendências locais”, de expressão do “brasileiro”. Ao investigar a questão da *forma* na *Formação*, Costa Lima acusa seu caráter a-histórico, algo que pode soar surpreendente, como nota o crítico, num autor como Candido, tão empenhado em lidar com as relações entre texto e contexto.

Penso que a crítica elaborada por Costa Lima tenha amplo alcance. Vejamos mais de perto algumas das premissas da *Formação*. Gostaria de frisar a tese da tensão entre tendências particularistas e universalistas como característica da literatura brasileira. Trata-se, para

⁹ Professora de Teoria da Literatura junto ao Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (e-mail: anitamoraes@id.uff.br). Seus interesses de pesquisa se voltam à questão das relações entre literatura, antropologia e teoria da literatura. De suas publicações, destacam-se os livros *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula, de Mia Couto* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009), e *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (São Paulo: Editora da Unesp, 2015).

Candido, do desafio de equilibrar o universal e o particular, ou seja, as formas de expressão europeias (polo universal) e a realidade local (polo particular). De outra maneira: o desafio de nossos escritores seria adaptar a *forma europeia* herdada de modo que pudesse dar expressão à *realidade local*, formando-se, assim, uma literatura propriamente brasileira, por sua vez articulada à literatura ocidental. Trata-se de *incorporar*, transfigurando-a, a realidade local ao sistema simbólico da literatura ocidental; de *ajustar* tal tradição literária para dela participar.¹⁰ Vejamos, nesse sentido, como Candido aborda a poesia de Cláudio Manuel da Costa em “Literatura de dois gumes”:

Quando Cláudio Manuel da Costa transforma em Polifemos as rochas da capitania de Minas, e em Galatéias os ribeirões cheios de ouro, está dando nome ao mundo e incorporando a realidade que o cerca a um sistema inteligível para os homens cultos da época, em qualquer país da civilização ocidental. Assim, a possibilidade de ajustar a tradição ao meio trazia em si, ao lado da disciplina, uma considerável liberdade; e da combinação de ambas formou-se a expressão ao mesmo tempo geral e particular, universal e local, que a literatura do tempo da Colônia transmitiu como conquista sua. (CANDIDO, 2006, p. 214-215)

Candido valoriza o “equilíbrio feliz”, ou seja: se no arcadismo o perigo estava no abandono do local em favor da convenção artística europeia; no romantismo, o risco esteve na excessiva valorização do local (“o concreto espontâneo, característico, particular” [CANDIDO, 1993, p. 16]), numa manifestação formalmente pouco elaborada. Candido lida, assim, ao propor uma tensão entre universal e particular, com uma espécie de dissociação entre forma (universal, europeia) e conteúdo (local, particular), sendo que a *forma* remete a “disciplinas mentais” (CANDIDO, 1964, p. 111) e o *conteúdo* remete ao “material bruto da experiência” (CANDIDO, 1964, p. 29). Em “Literatura e cultura: de 1900 a 1945” (1965), Candido afirma:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada dos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção

¹⁰ Tal projeto mantém afinidades com aquele que Said encontra em Auerbach: “A ideia de história literária europeia ou ocidental encerrada naquele livro [*Mimesis*] e em outros trabalhos de literatura comparada é essencialmente idealista e, de maneira não sistemática, hegeliana. Assim, o princípio de desenvolvimento pelo qual a România teria adquirido seu predomínio opera por incorporação e síntese. Porções cada vez maiores da realidade são incluídas numa literatura que se amplia e se refina desde as crônicas medievais até os grandes edifícios da narrativa de ficção do século XIX – nas obras de Stendhal, Balzac, Dickens, Proust. (...) A saudável visão de uma ‘literatura mundial’, que adquiriu um estatuto redentor no século XX, coincide com o que foi enunciado também pelos teóricos da geografia colonial. (...); mas agora, em vez de ser apenas história, são também o império e o espaço geográfico efetivo que colaboram para produzir um ‘império mundial’ comandado pela Europa.” (SAID, pp. 96-97) Para um estudo das afinidades entre Candido e Auerbach, ler *A passagem do três ao um*, de Leopoldo Waizbort (2007).

ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências.

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido na integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). (CANDIDO, 2000b, p. 101)

Fica evidente que, para Candido, simples descrição local ou manifestação afetiva imediata não são, ainda, elaboração literária, estilização da realidade – trata-se do particular ainda não elaborado formalmente, o que delataria um *desequilíbrio*. N’*O controle do imaginário* (1984; 1989), Costa Lima também acusa o “primado da observação” no romance oitocentista brasileiro, afirmando que configura uma espécie de “veto ao ficcional” (COSTA LIMA, 2007, p. 164). Candido e Costa Lima estariam, então, de acordo quando condenam projetos (literários, críticos e/ou teóricos) que tomam a literatura como simples reflexo imediato da realidade (seja manifestação afetiva, seja realidade observada)? Em “Crítica e sociologia”, Candido chega a afirmar que “o trabalho artístico estabelece uma relação arbitrária e deformante com a realidade”, sendo que o “sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2000a, p. 13).

Parece-me, contudo, que a concordância seria apenas aparente. Isso porque o engano apontado por Candido está em se tomar a obra literária como reflexo *direto* da realidade, desconsiderando-se o trabalho artístico que, com método, trai a realidade para melhor tratá-la (ordená-la e comunicá-la). O objetivo da literatura é ainda, para Candido, a representação de uma realidade prévia, mesmo que tal representação literária seja entendida como *elaboração* (transfiguração, estilização, ordenação, estabilização) e não simples *apresentação* imediata dessa realidade. Penso que, para Costa Lima, tal teorização talvez continue refém da teoria do reflexo, ainda que numa versão sofisticada.

Como sabemos, em “Dialética da malandragem” (1970), Candido analisa o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, propondo uma equação mínima que considera ser tanto seu princípio estruturante como basilar da sociedade brasileira: trata-se do trânsito entre ordem e desordem, norma e desvio. A análise de Candido recorre a um diagrama assim explicado:

OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB [os fatos particulares quaisquer da sociedade joanina do Rio] quanto A’B’ [os fatos particulares quaisquer da sociedade descrita nas *Memórias de um sargento de milícias*], dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício –, dimensão comum onde ambos se encontram, e que explica

tanto um quanto outro. A 'B' não vem diretamente de AB, pois o sentimento de realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries; a real e a fictícia. (CANDIDO, 2004, p. 39)

A mediação é decisiva para Candido; contudo, o objetivo da representação literária, e mesmo seu sucesso, é medido pelo *critério da semelhança*. É porque o princípio ordenador da obra coincide com um traço da sociedade brasileira que a literatura desempenha seu papel: tornar claro o que era confuso, fazer conhecido o que era desconhecido ou oculto e, assim, ampliar “o domínio do espírito sobre a realidade” (CANDIDO, 2006, p. 204). Em “Crítica e sociologia”, Candido sugere, por exemplo, que o romance *Senhora*, de Alencar, incorporaria em sua estrutura um elemento externo: “se o livro é ordenado em torno desse longo duelo [entre Aurélia e Fernando], é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda.” (CANDIDO, 2000a, p. 8) Candido defende, então, que uma crítica literária de viés sociológico é bem sucedida quando capaz de desvelar a coincidência entre mecanismos sociais e a estrutura de uma obra. Trata-se, mais uma vez, de entender a literatura como elaboração de uma ordem (a estrutura da obra) que permite a melhor compreensão do mundo social. Algo do mundo é então incorporado à obra (em sua estrutura) e revelado ao homem, ampliando-se, assim, os domínios da consciência humana.

Subjaz a este paradigma uma ênfase na *semelhança*, o produto ficcional entendido como *semelhante* a algo prévio e externo – mesmo que antes em estado de confusão, desconhecimento ou ocultamento. É digno de nota que Candido, por vezes, regozija-se ao apontar a “coincidência feliz” entre convenções artísticas europeias e realidade local: a poesia pastoral arcáde, por exemplo, “dava expressão a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo” (CANDIDO, 1964, p. 68). Ao tratar do barroco em “Literatura de dois gumes”, afirma que seus contrastes permitiram a expressão dos “contrastos entre a inteligência do homem culto e o primitivismo reinante” (CANDIDO, 2006, p. 204).¹¹ Vemos que Candido espera que a literatura funcione como recurso expressivo, como instrumento de produção de consciência e entendimento sobre a realidade. Ao tratar do romance na *Formação*, Candido sugere, inclusive, que, enquanto “um instrumento de descoberta e interpretação” (CANDIDO, 1993, p. 97) do país, o romance romântico levara à “conquista progressiva do território” (CANDIDO, 1993, p. 101).

¹¹ Novamente, vale a pena reler Said: “Os discursos universalizantes da Europa e dos Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do mundo não europeu. Há incorporação; há inclusão; há domínio direto; há coerção. Mas muito raramente admite-se que o povo colonizado dever ser ouvido e suas ideias, conhecidas.” (SAID, 2011, p. 101)

Na perspectiva de Costa Lima, e isso se relaciona à revisão que elabora do conceito de *mimesis*, o produto do imaginário, no caso, o discurso ficcional, interessa por produzir um distanciamento quanto ao que se admite como “realidade”, produzindo perspectivação. O controle surge justamente para anular esse potencial desestabilizador do ficcional, da *mimesis* enquanto produção de diferença. Tal controle pode ser exercido ao se amarrar o literário à condição de ilustração/revelação da “realidade”, sendo que tal “realidade” não passaria, para Costa Lima, de “certo modo de ver o mundo” (COSTA LIMA, 1981, p. 217).

Parece-me, assim, que uma discordância de base acerca do que seja a própria “realidade” aparta os dois pensadores. Como vimos, na *Formação*, Candido fala em “coisas locais”, “brasileiras” (CANDIDO, 1964, p. 99), em “material bruto da experiência” (CANDIDO, 1964, p. 29) e “concreto espontâneo” (CANDIDO, 1993, p. 16). Na “Dialética da malandragem”, aponta uma ordem social oculta, que se vê revelada pelo escritor e pelo crítico literário, munido, este, de modelos das ciências sociais. A realidade é tomada por Candido como um dado (oculto, confuso e mesmo caótico) que será melhor entendido (ou ordenado e dominado) via literatura. Para Costa Lima, contudo, a realidade é, ela própria, representação.

Em “Representação social e *mimesis*” (1981), Costa Lima propõe que “não há um real previamente demarcado e anterior ao ato de representação” (COSTA LIMA, 1981, p. 219). Adiante, acrescenta: “As representações são estas múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos, a maioria das quais aprendemos pelo simples comércio com outros membros do grupo. O teatro do mundo, pois, quase deixa de ser uma metáfora (...)” (COSTA LIMA, 1981, p. 221) Sendo o mundo já representação, se em nossa vida atuamos a partir de esquemas/molduras aprendidos em nossas interações sociais, a realidade se esfuma.¹² De outra maneira: não há realidade que não seja atuação/interação, que não seja uma visão de mundo situada, produzida a partir de um lugar social específico. Assim, a tal realidade nacional não passaria de uma visão localizada (devedora, inclusive, dos interesses de certos grupos), naturalizada como *a realidade*.

Do mesmo modo, a dialética da malandragem não passaria de uma proposição sociológica valorizada por Candido, tida por ele como explicativa tanto da sociedade brasileira como do romance de Manuel Antonio de Almeida. Aliás, tal dialética entre ordem e desordem não atualizaria, como suposta realidade sociológica, a tensão entre forma herdada (ordenadora)

¹² Costa Lima desenvolve sua reflexão em diálogo com autores como Erving Goffman (noção de *frame*), Alfred Schütz (teoria das reações típicas) e Gregory Bateson (moldura do jogo) (COSTA LIMA, 1981, pp. 221-225). Em *História. Ficção. Literatura* (2006), o teórico retoma o problema, renovando sua interlocução com Goffman e Schütz, além de desenvolver diálogo com William James (com foco na noção de *fringe* [COSTA LIMA, 2006, pp. 22-27]).

e realidade local (bruta, caótica)? Nos dois casos (na dialética da malandragem e na tese da tensão entre universal e particular), Candido não estaria supondo, no fundo, um embate entre civilização e primitivismo/barbárie? Vejamos algumas passagens elucidativas da *Formação*:

No caso do Brasil a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação do intelectual de cultura européia num país semibárbaro, permitindo-lhe justificar de certo modo o seu papel. [...] A adoção de uma personalidade poética convencionalmente rústica, mas proposta na tradição clássica, permitia exprimir a situação de contraste cultural, valorizando ao mesmo tempo a componente local – que aspirava à expressão literária – e os cânones da Europa, matriz e forma da civilização a que o intelectual brasileiro pertencia, e a cujo patrimônio desejava incorporar a vida intelectual de seu país. (CANDIDO, 1964, p. 68)

Talvez seja possível, mesmo, afirmar que a vituperada quinquilharia clássica tenha sido, no Brasil, excelente e proveitoso fator de integração cultural, estreitando com a cultura do Ocidente a nossa comunhão de coloniais mestiçados, atirados na aventura de plasmar no trópico uma sociedade em molde europeu. (1964; p. 77)

Acima da barbárie e da incultura gerais, os letrados formavam grupos equivalentes pelas funções sociais, nível de instrução, diretrizes mentais e gostos, separando-se das massas na medida em que integravam quadros dirigentes na política, na administração, na religião. (CANDIDO, 1964, p. 89)

Já em “Dialética da malandragem”, encontramos:

Leonardo Pataca, o pai, faz parte da ordem. (...) Mas depois de abandonado por ela [Maria da Hortaliça], entra num mundo suspeito por causa do amor pela Cigana, que o leva às feitiçarias proibidas do caboclo do Mangue, onde o major Vidigal o surpreende para mantê-lo na cadeia. (...) Assim, Leonardo pai, representante da ordem, desce a sucessivos círculos da desordem (...). (CANDIDO, 2004, p. 32)

Luisinha [branca] e Vidinha [mulata] constituem um par admiravelmente simétrico. A primeira, no plano da ordem, é a mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres. Vidinha, no plano da desordem, é a mulher que se pode amar, sem casamento nem deveres, porque nada conduz além da sua graça e da sua curiosa família sem obrigação nem sanção, onde todos se arrumam mais ou menos conforme pendores do instinto e do prazer. (CANDIDO, 2004, 34).

Uma sociedade jovem procura disciplinar a irregularidade de sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolvendo normalmente certos mecanismos de contensão, que aparecem em todos os setores. (...) Em meio de tudo, a liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção interiores, colore e mobiliza o firmamento do Romantismo, como os rojões do FOGO NO CAMPO ou as baianas dançando nas procissões. (CANDIDO, 2004, p. 42).

Fica claro que, para Candido, ordem, disciplina e racionalidade se associam à Europa; confusão, desordem, irracionalidade e espontaneidade, aos trópicos. A dialética da malandragem supõe, assim, certa geografia.¹³ É evidente que Candido se compromete não apenas com uma perspectiva evolucionista e etnocêntrica (no caso, eurocêntrica), mas também,

¹³ A noção de “geografia imaginativa” elaborada por Said é, aqui, incontornável. Ler especialmente o capítulo “A geografia imaginativa e suas representações: orientalizando o oriental”, de *Orientalismo* (2007).

como disse já, com expectativas de reflexo entre obra e realidade, ou seja, com a suposição de que a configuração da obra literária reflita processos sociais, tanto porque os espelha (em sua estrutura) como porque se vê por eles condicionada.

Podemos pensar que Costa Lima muda o vértice da relação entre literatura e mundo: o texto literário não manterá laços definitivos com certa realidade externa; o leitor será também responsável por estabelecer pontes entre o que entende como realidade e o texto literário, ou seja, o leitor mobiliza suas próprias referências de realidade no jogo com o texto. A *mimesis* se realiza, assim, na recepção.

A entrada em cena do leitor aponta, é evidente, para um questionamento da ideia de forma – ordenadora/ estabilizadora – como pensada por Candido. Nas palavras de Costa Lima:

O receptor nela [na experiência mimética] ‘descobre’ uma semelhança (com suas representações), que não pertence imanentemente à obra. A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), discurso de um significante errante, em busca de significados que o leitor lhe trará. Os significados então alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu. (COSTA LIMA, 1981, p. 232)

O decisivo papel do leitor aponta, portanto, para uma perda de controle do autor e do crítico sobre a literatura. Certamente, essa perda aponta também para um questionamento da própria concepção de sujeito subjacente a tal intenção de controle. Não é difícil de notar o sujeito solar (como teorizado por Costa Lima em *Mimesis: um desafio ao pensamento* [2000]) nas apostas de uma função humanizadora/civilizadora da literatura, função pensada por Candido, como vimos, em termos de conquista (“conquista progressiva do território” [CANDIDO, 1993, p. 101]) e domínio (“domínio do espírito sobre a realidade” [CANDIDO, 2006, p. 204]). Mas talvez seja n’*Os parceiros do rio Bonito* que tal sujeito solar surja mais patente:

Esta familiaridade do homem com a Natureza [característica da vida do caipira] vai sendo atenuada, à medida que os recursos técnicos se interpõem entre ambos, e que a subsistência não depende mais de maneira exclusiva do meio circundante. O meio artificial, elaborado pela cultura, cumulativo por excelência, destrói as afinidades entre homem e animal, entre homem e vegetal. Em compensação, dá lugar, à iniciativa criadora e a formas associativas mais ricas, abrindo caminho à civilização, que é humanização. Daí as conseqüências negativas de uma adaptação integral do homem ao meio, em condições tecnicamente rudimentares – na medida em que limita a sociabilidade e torna desnecessárias as atitudes mais francamente operativas na construção de um equilíbrio ecológico, que integre de modo permanente novas técnicas de viver, e realce, mais nitidamente, a supremacia criadora da cultura sobre a natureza. [...] (CANDIDO, 1971, pp. 175-6)

O evolucionismo implícito à passagem revela-se, desde o início, etnocêntrico:

Sobretudo quando encaramos a obtenção dos meios de vida, observamos que algumas culturas não conseguem passar de um equilíbrio mínimo, mantido graças à exploração de recursos naturais por meio de técnicas rudimentares, a que correspondem formas igualmente rudimentares de organização. O critério para avaliá-las, nestes casos, é quase biológico, permitindo reconhecer dietas incompatíveis com as necessidades orgânicas, correlacionadas geralmente a técnica pobre, estrutura social pouco diferenciada além da família, representações míticas e religiosas insuficientemente formuladas. É o que se observa em povos ‘marginais’ da Patagônia e sobretudo Terra do Fogo, em nômades como sirinós, ou os nambiquaras. (CANDIDO, 1971, p. 27)

Vale à pena lembrar que a redação da *Formação* e o desenvolvimento do trabalho sobre os caipiras paulistas coincidiram em grande medida (entre meados dos anos 1940 e meados dos anos 1950). Talvez a tese em sociologia de Candido seja uma surpreendente chave de leitura para a *Formação*: enquanto n’*Os parceiros* estamos diante de portugueses que “regrediram” no contato com o meio natural e com o índio, tornando-se caipiras mediante a “perda de formas mais ricas de sociabilidade e cultura” (CANDIDO, 1971, p. 46); na *Formação*, estamos diante do empenho de nossos escritores para, “em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia”, *implantar* uma literatura no Brasil e, assim, construir uma “nova morada” para “o espírito do Ocidente” (CANDIDO, 1964, p. 10).

Em *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973), Costa Lima já nos advertia acerca do legado eurocêntrico da tradição estética ocidental. Seja em Platão, seja em Hegel, o autor acusava uma reflexão sobre a arte ancorada em antropocentrismo (a suposta centralidade e superioridade do homem) que resvalava em etnocentrismo (a superioridade de certo homem), associados, para Costa Lima, ao logocentrismo desvelado por Derrida (COSTA LIMA, 1973, p. 18, p. 288). Nas palavras do teórico brasileiro:

Se as chaves da cidade não foram entregues ao depositário da razão, ele, entretanto, pelo estabelecimento da metafísica, tem-se encarregado de racionalizar a ordem que, metaforicamente, coloca o homem desta cidade, deste estado – cidade, estado e tempo privilegiados pelo pensador – no centro da civilização. Pois, assim como o logocentrismo se traduz, do ponto de vista social, em antropocentrismo, descendo por esta escala prática, o antropocentrismo se converte em etnocentrismo. Platão, por certo, não previa esta direção. Mas nada há de estranho no fato. Nenhuma obra é comandada pelos votos do autor. (COSTA LIMA, 1973, p. 27)

[...] O etnocentrismo, base do edifício estético [hegeliano], compreende o passado, a partir da ótica do presente. Os momentos do passado assim se orientam evolucionisticamente. Por outro lado, Hegel trabalha por expurgos sucessivos, para que, ao final, brilhe sozinha e radiante, a Essência. (...) O real é a redundância sensível do conceito. Platão desprezava a cozinha por só visar ao prazer do corpo. Hegel vai mais adiante: o real é uma espécie de corpo que o filósofo terá que desnudar, para que apreenda a Ideia real. Sem dificuldade, reencontramos a primazia do *logos* e renovada a solidariedade do logocentrismo com o antropocentrismo. Pois, ao contrário do que declara a etimologia, tal primazia não diz do papel substantivo da razão, mas sim da antropomorfização da razão. Antropomorfizada, certa razão se arroga o direito de legislar sobre outras razões. (COSTA LIMA, 1973, p. 41)

O empenho de Costa Lima era, então, justamente o de configurar um pensamento sobre a literatura que problematizasse as “prenoções” subjacentes a tal tradição estética e, então, que dela se afastasse – objetivo que parecia se confundir, para o autor, com a própria tarefa da teoria da literatura (COSTA LIMA, 1973, pp. 17-19). Para tanto, Costa Lima elaborava ampla discussão acerca do estruturalismo, atentando para o “descentramento do homem” que, na esteira de Marx e Freud, a obra de Lévi-Strauss parecia produzir (COSTA LIMA, 1973, p. 248).

Entendo que tal estudo crítico da tradição estética ocidental já continha em gérmen desenvolvimentos futuros: 1) delineava traços do controle do imaginário (a intenção de tornar a arte um “objeto dócil de manipulação” [COSTA LIMA, 1973, p. 16]); 2) acusava entendimento equivocado acerca da *mimesis* (“que se torna sinônimo de imitação” [COSTA LIMA, 1973, p. 16]); 3) além de destacar a recorrente (e ideológica) exaltação do “humano”, ou da “consciência humana”, em tal tradição (o que antecipa aspectos de sua posterior crítica do sujeito central ou solar [COSTA LIMA, 2000]). Parece-me, e então concluo, que o percurso teórico de Costa Lima nos ajuda a perceber quais premissas enformam o pensamento de Candido acerca da literatura, ou seja, seus débitos quanto a um humanismo profundamente eurocêntrico.

Referências:

- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000a.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000b.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos** (v. I). São Paulo: Martins, 1964.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos** (v. II). Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- _____. Literatura de dois gumes. In **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. Dialética da malandragem. In **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.
- COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis : Vozes, 1973.
- _____. Representação social e *mimesis*. In **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.
- _____. A concepção da historia literária na *Formação*. In **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.
- _____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O controle do imaginário*. In **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

Guimarães Rosa, à Luz de Luiz Costa Lima: Realismo e Literatura¹⁴

Edinília Nascimento Cruz¹⁵

Resumo: Neste trabalho, propomos discutir o realismo em *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa, tomando por referência o texto “O buriti entre homens ou o exílio da utopia”, publicado no livro *A Metamorfose do Silêncio* (1974) e o artigo “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa” (1963), de Luiz Costa Lima. O crítico traz à luz um estudo sobre “as dimensões do real” na obra do escritor mineiro e destaca que, em Guimarães Rosa, “o mundo se abre como problema” e por meio de um “leque de perspectivas”. Em nossa análise acerca do realismo rosiano, tomaremos como referência o texto “Realismo e literatura,” em que Costa Lima organiza uma teoria estrutural do discurso literário. Pretendemos nos apoiar na teoria por ele apresentada após a virada teórica da década de oitenta, em que propõe a ressignificação do conceito de *mimesis*. Com a revitalização da *mimesis*, inicia-se uma nova etapa da qual se originaram os livros *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (1980), *O controle do imaginário — razão e imaginação nos tempos modernos* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986), *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), que utilizaremos como apoio teórico neste estudo.

Palavras-Chave: Mimesis. Realismo. Guimarães Rosa. Luiz Costa Lima.

Abstract: In this work, we propose to discuss realism in *Corpo de baile* (1956), by Guimarães Rosa, taking as a reference the texts “O buriti entre homens ou o exílio da utopia”, published in the book *A Metamorfose do Silêncio* (1974) and the article “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa” (1963), by Luiz Costa Lima. The critic brings to light a study on “the dimensions of the real” in the work of the miner writer and points out that in Guimarães Rosa, “the world opens as a problem” and through a “range of perspectives”. In our analysis about rosian realism, we will take as reference the text “Realismo e literatura”, in which Costa Lima organizes a structural theory of literary discourse. We intend to base on the theory presented by him after the theoretical turning of the eighties, in which he proposes the re-signification of the concept of *mimesis*. With the revitalization of *mimesis*, a new stage begins which gave rise to the books *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (1980), *O controle do imaginário - razão e imaginação nos tempos modernos* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986), *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), which we will use as theoretical support in this study.

Keywords: Mimesis. Realism. Guimarães Rosa. Luiz Costa Lima.

Introdução

*Em Guimarães Rosa o mundo se abre como problema.
Ele é perplexidade e mistério.*

Luiz Costa Lima

Neste trabalho, propomos discutir o realismo em Guimarães Rosa e analisar a configuração do espaço em “Buriti”, novela de *Corpo de baile* (1956).¹⁶ Tomando por base o

¹⁴ Este artigo refere-se às discussões realizadas no XV Congresso Internacional Abralic 2017 - Simpósio: Luiz Costa Lima: um Teórico nos Trópicos.

¹⁵ Doutoranda em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Email: ediniliabr@yahoo.com.br.

¹⁶ *Corpo de baile* foi publicada originalmente em dois volumes. Porém, para a segunda edição optou-se pela publicação em volume único. Com a terceira edição, a alteração foi ainda mais expressiva, devido à divisão da obra em três volumes independentes, ficando as sete novelas divididas da seguinte forma: *Manuelzão e Miguilim*, “Campo geral” e “Uma estória de amor”, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”

ensaio de Luiz Costa Lima, “O buriti entre homens ou o exílio da utopia”, publicado no livro *A Metamorfose do Silêncio* (1974), escrito ainda na fase estruturalista, pretendemos delinear o percurso de Costa Lima e examinar a teoria proposta por ele após a virada teórica da década de oitenta sobre o conceito de *mimesis* e sua ressignificação.

A obra de Guimarães Rosa suscita na crítica literária, de maneira geral, amplo debate, sobretudo em torno da integração das referências simbólicas à realidade geográfica. Antonio Candido, em “O homem dos avessos” (1964), foi um dos pioneiros a destacar a “força inventiva” na obra do escritor mineiro. Nos textos rosianos “vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional” (CANDIDO, 1964, p. 124). Ao mesmo tempo em que nos “dobramos sobre o mapa”, com imensa facilidade “o mapa se desarticula e foge”, dando visibilidade à realidade do texto. “Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais e certos pontos decisivos só podem existir como invenções” (CANDIDO, 1964, p. 124). De maneira geral, as considerações de Antonio Candido serviram de ponto de referência para a crítica discutir questões inerentes ao modo como as configurações realistas ganharam destaque em Guimarães Rosa. Conforme afirma Costa Lima:

A partir de A. Candido, tornou-se lugar comum, entre os analistas de Guimarães Rosa, distinguirem-se as dimensões real e simbólica de sua geografia. Tampouco dizemos o contrário. A geografia do real existe como pano de fundo, i. e., tem a finalidade de determinar espacialmente as posições e objetos que serão, logo a seguir, simbolicamente carregadas. (COSTA LIMA, 1974, p. 146).

No artigo “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa” (1963), Costa Lima traz à luz estudo sobre “as dimensões do real” em Guimarães Rosa, evidenciando a articulação entre as personagens e a realidade sertaneja. “Essa realidade que se revela em um leque de perspectivas sucessivas e convergentes obriga a um tratamento também perspectivístico das criaturas” (COSTA LIMA, 1991, p. 504). O crítico, ao tratar do realismo, afirma que em Guimarães Rosa há o “realismo cósmico” em contraposição ao “realismo lógico” presente em Machado de Assis (COSTA LIMA, 1991, p. 507).

Costa Lima se detém em destacar a transfiguração da realidade por meio do encantamento do mundo. “Guimarães trabalha o mundo por dentro” (COSTA LIMA, 1991, p. 513). A análise incide em focar nos elementos intratextuais. “É que, sendo a preocupação simbólico-mágica constante em Guimarães Rosa, ela se pode converter em um modo de fechar

e “A estória de Lélío e Lina” e *Noites do sertão*, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. O conjunto de texto tanto permite pontos de aproximação como distanciamento devido à mobilidade com que as narrativas se deslocam dentro do conjunto.

ou de lhe diminuir a visualização da realidade” (COSTA LIMA, 1991, p. 509). A análise tem como foco tratar dessa forma diferenciada de Guimarães Rosa trabalhar os referentes empíricos problematizando as formas tradicionais de representação.

Ao analisar do realismo em Guimarães Rosa e o destaque dado à “comunhão cósmica” em oposição à “transcendência”, o estudioso defende que o movimento é sempre para dentro, enfocando o universo interior da obra. Dessa forma, nessa interpretação, reitera a sua concepção de que há, nos textos rosianos, uma emergência da autonomia do universo particular que se destaca. “No caso de Guimarães Rosa, embora a sua obra seja das mais estudadas entre nós, o problema do magismo e de suas implicações com a apreensão estética da realidade parece completamente inexplorada.” (COSTA LIMA, 1991, p. 510).

O percurso de Costa Lima se faz em várias perspectivas. Diante de inúmeras lacunas que explicitam os limites e dilemas acerca do texto rosiano, o crítico se mostra insatisfeito quanto ao modo como os estudiosos de Guimarães Rosa analisam o “problema do magismo”. Pois, segundo ele, é necessário um estudo com mais rigor acerca do realismo na obra rosiana, dada a complexidade no modo como ocorre a apreensão do real e do simbólico nos textos desse escritor.

1. Luiz Costa Lima, realismo e codificação geográfica: desdobramento simbólico em “Buriti”

Para o método de análise a ser adotado neste percurso, tomamos como referência a primeira parte do livro *A Metamorfose do Silêncio*, especificamente o capítulo “Realismo e Literatura”, em que Costa Lima esquematiza uma “teoria estrutural do discurso literário”. O estudioso traz uma substancial reflexão acerca do realismo e chama a atenção para o tratamento simplificado e raso dado a esse tema por analistas, críticos e historiadores da literatura, de maneira geral, que se valem de adjetivos como realismo fantástico, realismo crítico, realismo alegórico ou realismo cósmico e, no entanto, pouco teriam conseguido de ganho acerca do entendimento profundo dessa questão. “[...] o realismo é um destes emplastos por onde fluem tranquilos analistas, críticos e historiadores da literatura”. (COSTA LIMA, 1974, p. 28).

Analisando o realismo segundo Lukács, Auerbach e Jakobson, Costa Lima apresenta-nos diversas considerações e pontuações sobre a problemática e insuficiência ao tratamento dado ao realismo nos textos desses autores. Ao analisar o realismo em Lukács, comenta que “o realismo se torna, com Lukács, o conceito fundamental da literaridade da obra, [...], entretanto não resistem ao exame, mesmo superficial” (COSTA LIMA, 1974, p. 31). Com relação a

Auerbach, tanto aponta aspectos produtivos como traz para a discussão alguns pontos de inconsistência:

O realismo não se pode definir pela coerência proposta por Auerbach, pois assim se estabelece uma tautologia entre realismo e literatura. Por conseguinte, as dificuldades oriundas da concepção de Auerbach já se mostram em sua própria construção inicial. Seu universo interpretativo apresenta falhas em fundamentos que, ao primeiro contato, nos pareciam inatacáveis. (COSTA LIMA, 1974, p. 36).

O levantamento dessas questões evidencia o cuidado com que Costa Lima trata o problema relacionado à “representação”, mostrando-se ciente dos riscos ao trabalhar com termos variáveis e com largas possibilidades conceituais. Observa-se que, desde a fase da teoria estruturalista até a sistematização do ficcional por meio da *mimesis* de produção, foram necessárias muitas idas e voltas.

As dificuldades enfrentadas pelos que têm pensado o realismo resulta (*sic*) na ausência de fronteiras precisas entre o mimético e o imitativo, dando-se a contínua passagem do primeiro para o segundo não por efeito de uma alegada insensibilidade do pensador grego, mas pelo próprio compromisso subjetivista de que a idéia de mimética não se afasta. Abstraindo-nos de Platão, não só os intérpretes de Aristóteles comprovam a facilidade desta passagem — a verossimilhança sendo entendida como reprodução do existente — quando o projeto estético, comum aos dois pensadores, demonstra o comprometimento da estética com a má conduta operativa do conceito de mimese. (COSTA LIMA, 1974, p. 38, 39).

A obra de Costa Lima traz um discurso circular que prima pela revisão dos próprios métodos e conceitos, marcado por grandes avanços, inquietações, provocações e polêmica. No trecho acima, produzido antes da virada teórica, dentro da fase estruturalista, o crítico, ao tratar das especificidades do realismo, já apresenta uma sondagem da problemática da *mimesis* e dos impasses sobre a abordagem desse tema, antes mesmo da discussão acerca da *mimesis* como produção de semelhança e não de diferença.

A fim de melhor especificar os limites dessa análise, passamos ao texto de Costa Lima sobre “Buriti”, novela que compõe *Corpo de baile*. Devido à extensão do ensaio do crítico sobre a novela “Buriti”, selecionamos alguns tópicos que serão trabalhados: Miguilim e Miguel, O bloco uno da narrativa, Desdobramento simbólico da codificação geográfica, O utópico em Guimarães Rosa, O teorema da ficção: a armadura do Buriti. O texto de Costa Lima assume feição estruturalista e semiótica, se detendo a operações e montagens de gráficos, triângulos com esquemas de exemplificação ao tratar das relações de (des)continuidade entre as personagens, além de outros aspectos.

O núcleo desta reflexão sobre a análise de Costa Lima em torno de “Buriti” se pautará nas discussões sobre realismo, representação, codificação geográfica e simbólica. A interpretação é focada no espaço e aponta para a circularidade das personagens dentro de *Corpo*

de baile, buscando unir as duas pontas do livro, por meio do protagonista Miguilim da primeira novela “Campo Geral” e seu retorno como Miguel, na novela “Buriti”. De acordo com Costa Lima:

Campo Geral passava-se nos gerais e terminava com a partida de Miguel para a cidade (de Curvelo). *Buriti* se desenrola no sertão, estando Miguel de volta da cidade e termina com o regresso, em segunda viagem, do personagem à fazenda do Buriti Bom. Na geografia simbólica da novela, os gerais se situam entre o sertão e a cidade. (COSTA LIMA, 1974, p. 130).

Na primeira parte da análise destaca-se o mapeamento dos espaços de trânsito por meio da leitura dos deslocamentos da personagem Miguel.¹⁷ São aspectos determinantes que incidem sobre a mobilidade das fronteiras real e simbólica que separam e unem essas duas instâncias no texto e se destacam nessa interpretação. “Começamos pelo elemento que medeia entre o plano propriamente geográfico e seu investimento simbólico: as viagens de Miguel” (COSTA LIMA, 1974, p. 147).

Ao comparar a análise realizada por Auerbach no livro *Mimesis* (1946) sobre a “textualidade homérica”, Costa Lima apresenta um contraponto entre a obscuridade de “Buriti”, de Guimarães Rosa, e a clareza do texto de Homero. “No épico grego, a clareza da narração se aplica a objetos e pessoas, que permanecem distintas e separadas. Em Guimarães Rosa, a relação se inverte” (COSTA LIMA, 1974, p. 131).

Ao tratar do “Desdobramento simbólico da codificação geográfica”, é possível perceber o prenúncio da noção ainda que muito precária do que vem a ser a *mimesis* de produção. “O plano do real aparece como fator secundário, só atingindo sua complexidade própria ao passar para o registro do simbólico” (COSTA LIMA, 1974, p. 158-159). Costa Lima analisa, sobretudo, a forma como o espaço se configura em “Buriti”, desdobrando-se em várias instâncias e em um conjunto de significados com possibilidades de leituras tão variadas quanto as instâncias e perspectivas apontadas por ele.

2. Via de mão dupla: trilhando os caminhos de Luiz Costa Lima

Com a virada teórica na década de oitenta, a abordagem estruturalista deu abertura para a revitalização do conceito de *mimesis*, iniciando-se uma nova etapa da qual se originaram seus trabalhos sobre *mimesis* de que trataremos nos limites deste texto: *Mimesis e Modernidade* (1980), *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação nos Tempos Modernos* (1984),

¹⁷Miguel é uma personagem circular dentro de *Corpo de baile*. Aparece como Miguilim na primeira novela “Campo Geral” e retorna na última como Miguel em “Buriti”. “Na primeira novela, Campo geral, Miguilim nos era apresentado: menino entre irmão. Na última, Buriti, era devolvido no meio da existência: adulto entre estranhos”. (COSTA LIMA, 1974, p. 129).

Sociedade e Discurso Ficcional (1986) e *O Fingidor e o Censor* (1988), *Mímesis: Desafio ao Pensamento* (2000), *História. Ficção. Literatura* (2006). Na entrevista sobre a viagem realizada em 1975 à Europa, Costa Lima afirma:

Tive o privilégio de ter aulas com [Hans Robert] Jauss e Wolfgang Iser. Com este último, me dei muito bem. O mesmo digo de [Hans Ulrich] Gumbrecht, jovem aluno e assistente de Jauss, que se tornou meu amigo. Eu sentia que ali se abria o campo que poderia possibilitar desenvolver o que o estruturalismo já não me parecia dar conta. Consegui, através de Gumbrecht, prolongar minha estada [na Alemanha] com mais uma bolsa. Fui para Bochum, onde pude começar a traduzir textos para o português, do qual resultaria *A literatura e o leitor* (1979). Através da estética da recepção, especialmente pelo contato com Iser e [Karlheinz] Stierle, vi a contribuição da noção de espaço vazio a ser preenchido pelo leitor, para a elaboração crítica do fenômeno estético. Foi nessa época que “apareceu” a primeira de minhas ideias fixas, a questão da “mímesis”. (COSTA LIMA *apud* ARAÚJO, 2010, p. 269).

Abre-se assim um campo propício para pensar as relações de limites entre ficcional e fictício. A complexa abordagem sobre *mímesis* é peça central em sua obra que, ao longo de vários estudos, buscou reformular o conceito, suscitando discussões significativas acerca do caráter evolutivo da *mímesis* dando imensa contribuição ao campo literário. Com o livro *Mímesis e modernidade: formas das sombras* (1980), destaca o ponto crucial decorrente da problemática ao tomar a *mímesis* como *imitatio*, fato que levou à deturpação do sentido original da *mímesis*. Nas palavras de Costa Lima:

E, se identificamos o Ser com o real, diremos que o próprio da *mímesis* da produção é provocar o alargamento do real, [...] a *mímesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível — como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras — como um possível atualizado. (COSTA LIMA, 1980, p. 170).

Mímesis de representação e *mímesis* de produção constituem linha de força que problematizam as distâncias entre a concepção antiga e moderna de *mímesis*. É re(analisando) o conceito, retomando Aristóteles e Platão, que “realimenta” a *mímesis* como fenômeno em constante transformação. Suas reflexões são um convite ao permanente debate em torno desse tema, um horizonte que se alarga.

Costa Lima, em a *Trilogia do controle*,¹⁸ volta a discutir o conceito de *mímesis* como produção da diferença. Nesse conjunto de textos encontram-se articuladas três instâncias centrais do pensamento do crítico: *mímesis*, efeito e teoria da literatura. Retoma as questões sobre *mímesis* de representação e *mímesis* de produção trabalhadas em *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*, aprofundando as discussões. “A *mímesis*, ao contrário de sua tradução

¹⁸ *Trilogia do controle* (2007) reúne as seguintes obras: *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação nos Tempos Modernos* (1984), *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986) e *O Fingidor e o Censor* (1988).

equivoca, *imitatio*, não é produção da semelhança, mas produção da diferença, sob um fundo de semelhança” (COSTA LIMA, 2007, p. 806).

Em *Mímesis: desafio ao pensamento* tem-se a articulação e o “delineamento de uma *mímesis* revista” (COSTA LIMA, 2014, p. 22). Demonstra preocupação em fazer algumas advertências sobre a impossibilidade da não linearidade do percurso, tendo em vista os obstáculos a serem enfrentados, tais como concepção do sujeito, concepção de representação, identificação da concepção antiga de *mímesis*, entre outras, além de ressaltar a necessidade de retomar questões já trabalhadas, como o ficcional pela produção da diferença.

Em 2006, Costa Lima, tratando do discurso poético e histórico no livro *História. Ficção. Literatura*, na “Seção B: A Ficção”, traz importante reflexão sobre a relação entre *mímesis* e sociedade. “Por meio da *mímesis* o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais. A sociedade é sua parceira porque é na sociedade que circulam os valores, usos e costumes, constituindo uma lógica social” (COSTA LIMA, 2006, p. 206). Observa-se o destaque dado à relação entre essas duas instâncias aparentemente díspares, mas que funcionam como ponto de ancoragem entre a obra e o mundo. Para discutir as interações entre fictício, ficcional e *mímesis*, o estudioso apoia-se no pensamento de Wolfgang Iser:

[...] com Wolfgang Iser a ficção alcança um estatuto que, até Benthán e Vaihinger, lhe fora negado pelo pensamento ocidental. Nossas divergências, muito menores que meu acordo, prendem-se centralmente à questão de sua rearticulação com a realidade. É daí que importa sua conexão com o fenômeno da *mímesis*, que Iser, coerentemente, não faz. (COSTA LIMA, 2006, p. 291).

Há muitos pontos de semelhança entre os dois autores, mas também há diferenças. Tanto em um como em outro, o ficcional não se reduz a uma descrição, a uma cópia do real, mas a uma complexa elaboração. Costa Lima lamenta o fato de Iser não ter se ocupado com a *mímesis*, dedicando-se a teorizar sobre a tríade real, fictício e imaginário.¹⁹

3. De volta à novela “Buriti”: refazendo o percurso

Tendo em vista que na análise de Costa Lima acerca da novela “Buriti” foram destacadas as manifestações míticas e as utopias, propomo-nos retomar a análise. Nesse segundo percurso,

¹⁹ Conforme o pensamento de Iser, é do substrato da vida cotidiana que se retira a substância que dará origem ao universo ficcional do texto. “[...] o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto” (ISER, 2013, p. 43). O desnudamento e a imersão no mundo extratextual constituem operação fundamental no processo de articulação do texto literário.

discutiremos o fictício e o ficcional e a *mimesis* de produção, conceitos elaborados por Costa Lima após a virada teórica, portanto posterior ao ensaio sobre “Buriti”.

A novela “Buriti” leva à fazenda do Buriti Bom²⁰, espaço que se abre em meio às veredas. A narrativa inicia-se com a chegada de Miguel e vem carregada de uma amiúde descrição do espaço, sobretudo uma atenção especial na captação dos sons noturnos. A atmosfera sombria propicia o clima de mistério, dúvida e incerteza em que irá transcorrer toda a trama. “O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite” (ROSA, 2006, p. 630-631). A visão noturna do Buriti Bom é predominante. Conforme foi destacado na leitura de Costa Lima, a natureza, o Brejão, os rios, pântanos, e todas as suas variações, o buriti, os pássaros (COSTA LIMA, 1974, p. 147) compõem a paisagem espacial da novela.

A fazenda, cenário dessa novela, aparece inserida no mais profundo sertão, um lugar fora de rota. Geograficamente, a localização da fazenda remete ao isolamento, ao exílio. “O Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota. Um ponto remansoso” (ROSA, 2006, p. 642). Há também referências de que se trata de um local muito arcaico, quase lendário:

O Buriti-Grande — igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. Cravara raízes num espaço mais rico do chão, ou acaso herdara de séculos um guardado fervor, algum erro de impulso; ou bem ele restasse, de outra raça, de uma outra geração de palmeiras derruída e desfeita no tempo. (ROSA, 2006, p. 692).

Além da paisagem emblemática, antropomórfica, como mostra nessa descrição do Buriti-Grande, o lugar é povoado por personagens nada convencionais: Iô Liodoro – o patriarca, Miguel – o viajante, Maria da Glória e Maria Behú – duas irmãs com diferenças extremas, uma metaforizando a vida e a outra a morte, Lalinha – moça da cidade, Chefe Zequiél – um homem capaz de escutar a noite e Nhô Gualberto – vizinho misterioso. Cada personagem assume uma perspectiva narrativa de acordo com o vínculo que tem com o espaço. O olhar de Miguel é de fora, do viajante que não se insere naquela paisagem. “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. [...] Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 2006, p. 629). Em contraposição, temos personagens como Iô Liodoro, Chefe Zequiél, Nhô Gualberto que lançam um olhar de dentro do sertão. “Chefe Ezequiél, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro dos

²⁰ “Buriti Bom – fazenda onde a narrativa se passa, é um ponto remansoso, lugar de fábula, onde o tempo parece não fluir, aqui sendo somente possível a permanência do mesmo” (COSTA LIMA, 1974, p. 180).

seus ouvidos” (ROSA, 2006, p. 657). Os diálogos das personagens se seguem de especulações que pouco a pouco vão se desnudando e fazendo conhecer as peculiaridades de cada um ali.

Na novela, a projeção do espaço leva a uma dimensão simbólica. O lugar, denominado de Brejão-do-Umbigo, em que floresce o Buriti-Grande, é pantanoso e denso em significação. É um espaço que se personifica adquirindo feição humanizada. A riqueza com que essa paisagem é trazida à cena mostra o vínculo profundo entre o sertanejo e o sertão, entre o homem e a terra. O espaço ajuda a compor o universo ambíguo e misterioso das personagens:

O Brejão-do-Umbigo, o nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco já principiava, no chão – um chão ladrão de si mesmo – até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata pelúcida, escamosa e opal, como se esparzidos de um talco. [...] Aqueles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. [...] Aquilo amedrontava, dava noo. Por que haviam construído a casa-da-fazenda naquele ponto de região, tão perto de horrores e matas? Diziam que o valor dali era a terra, e a abundância de águas. (ROSA, 2006, p. 735).

O espaço ficcional cristaliza uma realidade em que se projetam as possibilidades de um espaço utópico. A ambivalência entre o poço e o oásis, luz e trevas, o ambiente hostil do lugar, estabelece relação com a condição paradoxal de inércia e mobilidade das personagens. Elementos da paisagem geográfica surgem como imagens simbólicas compondo a atmosfera do texto. Na interpretação de Costa Lima, “O pântano do Brejão é, por conseguinte, o ponto zero entre vida e morte” (COSTA LIMA, 1974, p. 153). A impossibilidade de travessia do Brejão pelo homem coloca esse espaço em tensionamento e serve como baliza para a configuração do mundo ficcional. Na novela “Buriti”, o espaço é configurado de forma emblemática, em que os referentes geográficos e simbólicos se tensionam. A fazenda Buriti Bom, cenário principal da novela, está situada no sertão profundo, um espaço lendário, mítico, isolado:

Assim era aquela gente. **O umbral do sertão**, o Buriti Bom. Ali, quando alguém dizia: – faz muitos anos... – parecia que o passado era verdadeiramente longe, como o céu ou uma montanha. Estúrdio seu estatuto, todos meninos de simples, no inundado de afetos e costumes. Aquelas mulheres da cozinha, para elas os ecos do mundo chegavam de muito distante, refratados: e era um mundo de brinquedo e de veneração. (ROSA, 2006, p. 746, grifos nossos).

O horizonte referencial de tempo e espaço das personagens se perde na indeterminação do sertão, nos desdobramentos para o inverossímil, no plano do sensível, no estranhamento com que se subvertem os traços da realidade objetiva, na descontinuidade, no território vazio do sertão lendário. “[...] o Buriti Bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda” (ROSA, 2006, p. 688). O espaço ficcional ativa a instância do simbólico e cria um

universo repleto de complexidade, estranhamentos e metáforas que se harmonizam com a estética do texto.

Conclusão

Ao refazer o percurso traçado por Costa Lima, a partir das reflexões em torno de questões teorizadas e propostas por ele, abriu-se um “leque de perspectivas”, com novos questionamentos e possibilidades de leitura. A análise sobre o espaço e as suas variantes representação, realismo, ficcional, simbólico à luz dos conceitos aqui tratados, ampliou a compreensão sobre a configuração e relevância do espaço na novela “Buriti”. Permitiu perceber que a espacialidade no texto traz um desnudamento da condição das personagens nessa novela.

Analisando o realismo no texto rosiano, em consonância com a *mimesis* de produção, vimos que há um intenso trabalho de (re)elaboração dos elementos retirados da realidade empírica. A interpretação de “Buriti” no âmbito da *mimesis* representacional não daria conta de explorar os recursos ficcionais que sustentam o texto. O Buriti Bom, que surge de forma fantasmagórica no “umbral do sertão”, atinge grau de distorções que já não possibilita assimilação direta com a paisagem extratextual. Os indicativos da *mimesis* de produção são evidentes e os processos de criação fazem com que o espaço central da narrativa pareça estar em suspensão.

Referências

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ARAÚJO, L. H. B. et al. **Luiz Costa Lima**: história, discurso, vida. Uma entrevista com Luiz Costa Lima. História da Historiografia, Ouro Preto (UFOP), n. 5, set. 2010, p. 265-276.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-139.
- COSTA LIMA, Luiz. **A Metamorfose do Silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis e modernidade** (Formas das sombras). Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 500-513.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário.** Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2v.

Recebido em setembro de 2018.

Aprovado em dezembro de 2018.

Sistema Intelectual, Literatura e Crítica Literária Brasileiras na Obra de Luiz Costa Lima²¹

Eduardo da Silva de Freitas²²

Resumo: O artigo trata do pensamento de Luiz Costa Lima a respeito do sistema intelectual, da literatura e da crítica literária no Brasil. A abordagem é feita a partir de alguns textos em que o autor manifesta mais claramente seus pontos de vista.

Palavras-Chave: Luiz Costa Lima. Sistema Intelectual. Literatura. Crítica Literária.

Abstract: The paper deals with the thought of Luiz Costa Lima on the Brazilian intellectual system, literature and literary criticism. The approach is made from some texts where the author manifests more clearly his points of view.

Keywords: Luiz Costa Lima. Intellectual System. Literature. Literary Criticism.

1. Introdução

Não será excessivo dizer que um dos objetivos visados por Luiz Costa Lima na produção de sua obra consiste em criar condições para a superação do desinteresse quase absoluto em nosso país pela atividade intelectual de natureza especulativa. Seu trabalho não só se opõe aos voos intelectualmente baixos do pragmatismo imediatista amplamente difuso em nossa sociedade, mas também oferece um exemplo robusto para extrapolar o quadro vigente.

Neste esforço empreendido por Costa Lima, é possível discernir três procedimentos, que, embora converjam para o mesmo fim, têm rendimentos mais ou menos específicos. Um deles é a reflexão sobre nosso sistema intelectual, no qual está inserido. Por meio dela, o autor tenta compreender as pressões que incidem sobre a atividade intelectual e esconjurar os entraves ao pensamento. O segundo é valorização de certo tipo de literatura que explore profundamente a ficcionalidade, em detrimento de pretensões didáticas, documentais ou sentimentalistas. Neste caso, trata-se de defender uma literatura que se abra para a imaginação sem preocupações pragmáticas ou compensatórias, mas que exponha ou teste os limites da razão. Acrescenta-se a isso, a concepção da crítica literária como atividade de cunho epistemológico, pensada, portanto, não como *causerie*, mas como discurso inserido na discussão sobre o conhecimento e a verdade, tanto sob o aspecto filosófico quanto sob o sociológico.

²¹ Este texto é uma versão modificada e ampliada de outro que se apresentou no XV Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido entre 7 a 11 de agosto de 2017.

²² Professor Adjunto do Instituto de Letras da UERJ. E-mail: efreitasleco@gmail.com

Neste artigo, percorremos estas três dimensões da reflexão de Luiz Costa Lima, propondo seus contornos gerais e observando seus desdobramentos.

2. O sistema intelectual

A preocupação com o sistema intelectual brasileiro encontra-se por toda a obra de Luiz Costa Lima. Mas, embora apareçam em prefácios, em digressões, nos momentos de interlocução com o leitor incorporados ao texto, as considerações do autor se condensam de maneira mais sistemática em alguns artigos que abordam especificamente este tema. Por isso, estes textos são um lugar privilegiado para a compreensão da visão que tem do sistema intelectual e da posição que adota em relação a ele. Embora o conjunto não seja pequeno, é possível dizer que o núcleo de suas ideias encontra-se em três artigos, escritos em momentos diferentes de sua carreira intelectual, a saber: "Da condição precária do sistema intelectual brasileiro", de *Dispersa Demanda* (1981); "Dependência cultural e estudos literários", de *Pensando nos Trópicos* (1991); e "Nosso país, será isso mesmo?", de *Frestas* (2013).

As marcas das circunstâncias históricas que se notam nestes textos não comprometem a organicidade dos pontos de vista defendidos por Luiz Costa Lima, que não se afasta de suas ideias, inclusive quando parece escrever sob o calor dos fatos. Aliás, a eventual angústia emocional parece antes alimentar o encaminhamento racional no tratamento das questões, sem se perder na "bravataria" ou no esquematismo.

Correlata dessa postura é sua recusa de conceber os problemas que identifica como resultados inescapáveis de apenas uma causa, sobretudo se esta apontar para as condições materiais de existência. Não é que as julgue irrelevante para o entendimento da dinâmica da vida intelectual, mas sempre parte do princípio de que as explicações se formulam melhor se avaliam as disposições culturais e os costumes mais amplos arraigados na população e no próprio corpo de intelectuais. Ressaltando que os valores desempenham papel importante sobre as condições materiais do sistema intelectual, Costa Lima insiste em que os modos de funcionamento e de organização deste sistema não seriam mero reflexos da situação econômica do país. De fato, aqueles aspectos imateriais desempenhariam um papel talvez mais importante para a precariedade da vida intelectual do país do que a situação econômica propriamente.

Este é um ponto que se manifesta claramente nos três artigos de que tratamos. No texto publicado em *Dispersa Demanda*, por exemplo, à explicação de que a precariedade do sistema intelectual brasileiro no século XIX fosse devida à estrutura econômica do país, baseada no latifúndio exportador de matérias primas e importador de produtos industrializados, Costa Lima (1981, p. 10-1) acrescenta a influência da própria organização social. Para ele, as condições

adversas com que lidavam os intelectuais não eram só causadas pelo perfil exportador da economia latifundiária, mas também porque aqui as classes mais baixas não tinham como formular uma oposição à cultura oficial. Desdobrando seu argumento sobre a insuficiência da causa econômica para o entendimento do marasmo cultural, sublinhava ainda que a pequena cidade de Weimar, mesmo antes da unificação da Alemanha, vivera um período de tão grande desenvolvimento cultural na passagem dos séculos XVIII para o XIX que influenciou intensamente a cultura da região.

Sob outras circunstâncias, o argumento se repete nos artigos posteriores. No artigo de *Pensando nos Trópicos*, em que a questão central é a da dependência cultural do país, Luiz Costa Lima sustenta não ser possível atribuir essa situação somente à submissão econômica. Seu argumento destaca que se a vida cultural estivesse tão inevitavelmente atrelada aos desdobramentos da economia, os Estados Unidos, na condição de centro econômico do capitalismo, deveriam também irradiar uma produção cultural incontestavelmente superior. Como observa, no entanto, isso não ocorre, pois os EUA são dependentes da legitimação europeia nas áreas da crítica literária, da filosofia e da história (1991, p. 267-8).

De modo semelhante, no artigo publicado em *Frestas*, mais uma vez se inverte o sentido da explicação, agora para falar das nossas universidades e da nossa atividade intelectual. De sua perspectiva, os constrangimentos por que passam as instituições e os agentes de cultura no Brasil são devidos ao flagrante descaso com que a questão intelectual é tratada pelas classes média e rica – e pelos próprios intelectuais – mais do que à escassez de recursos. Ou melhor, se os recursos são escassos para esse segmento não é tanto porque falem, mas porque a atividade intelectual é considerada dispensável (2013, p. 475).

O movimento complementar da rejeição do exclusivismo – e mesmo da preponderância – das causas materiais é a tentativa de levantar os valores e os hábitos culturais responsáveis pela fragilidade do sistema intelectual. A caracterização do que seria o *tipo* brasileiro no que diz respeito à relação com a cultura é sua maneira dar forma à debilidade do ambiente cultural, identificando os costumes que resultam nesta situação. Por vezes, Costa Lima tenta sintetizar esses costumes em conceitos ou expressões, mas está sobretudo preocupado em apontar as influências que exercem.

Talvez se possa dizer que o conjunto de hábitos e valores arrolados pelo crítico se abrigam sob duas ideias mais centrais. Uma delas seria a de que a sociedade brasileira e o sistema intelectual dentro dela são marcados por certa relação com a palavra que prevê a ausência de qualquer dispêndio de energia para produção de reflexão, tanto da parte de quem escreve/fala quanto da de quem lê/ouve. A outra, restrita ao próprio sistema, consistiria na falta

de originalidade e na tendência retransmissora da produção intelectual do país. Traços de origem remota, suas manifestações e efeitos na sociedade e no grupo de intelectuais lhe parecem perenes.

O emprego superficial da palavra remontaria ao período colonial, estendendo-se, porém, aos dias atuais, embora sob formas diferentes. Costa Lima entende que, na sociedade segregadora implantada no Brasil, teria surgido um intelectual deslocado, dotado da sensação de não pertencimento a um grupo social. O modelo desse “enraizado desenraizado” (COSTA LIMA, 1981, p. 4) seria Gregório de Matos, que não se integrava ao segmento populacional português, nem ao brasileiro. Em seu isolamento, o intelectual teria adotado um tom moralista, de crítica ao meio em que vivia, e ao mesmo tempo presunçoso de quem julgava possuir o direito de viver em outro lugar. Sem confrontar o poder estabelecido, todavia, o moralismo se formulava por uma eloquência vazia e entusiasmada com a natureza tropical. Assim, em termos de valores e hábitos culturais, desse período, o Brasil teria herdado “uma cultura fundamentalmente *literária* [...] onde a *críticidade* é determinada e, ao mesmo tempo, amainada pelo *desenraizamento* [...] e pelo *moralismo* [...]; cultura ainda onde se abre como sulco alternativo o *nativismo* (precursor do nacionalismo) e o retoricismo” (COSTA LIMA, 1981, p. 5).

Atualizada ao longo do tempo, essa tendência “literária” – e ao mesmo tempo “acrítica”, “desenraizada”, “moralista” e “telúrica – da cultura brasileira se apresentaria sob formas distintas. No século XIX, após a independência, ela teria assumido um estilo empolado para revestir um fraseado vazio de sentido; nos dias atuais, sua manifestação dispensaria inclusive seu ar pomposo para se exprimir na linguagem comum (COSTA LIMA, 2013, p. 454-456) à que se emprestaria, ora um tom fúnebre, ora, engraçado.

Em qualquer dos casos, não se deve perder de vista que Costa Lima não atribui a superficialidade apenas ao polo da produção intelectual, mas insiste em que ela deriva de um conjunto de práticas que presume a homogeneidade dos valores dos criadores e dos receptores daquela produção. O “empertigamento” e a “frivolidade” são partilhadas tanto na execução quanto na recepção.

A síntese desses hábitos é formulada no neologismo “auditividade”, forjado pelo crítico para definir a prática dos intelectuais brasileiros de escreverem antes para persuadir por meio do torneio de palavras do que pelo encadeamento argumentativo (COSTA LIMA, 1981, p. 16). Em se tratando de um debate de ideias, intelectual brasileiro costuma recorrer à sensibilidade do leitor/ouvinte mais do que à razão a fim de persuadi-lo. Segundo Costa Lima, o elemento “auditivo” da cultura brasileira estaria, de um lado, baseado em instituições e práticas políticas

autoritárias, para cuja existência o próprio intelectual contribuiria (COSTA LIMA, 1981, p. 18). De outro lado, também a “auditividade” colaboraria para a manutenção da dependência cultural: como a persuasão domina as discussões intelectuais, dispensando-se de demonstrações árduas, o êxito de alguma posição seria garantido pela recorrência a sistemas previamente elaborados e legitimados nos centros de cultura. É essa a disposição que explicaria por que temos “a necessidade de nos sustentarmos um sistema já bem plantado; a que difundimos e de que nos tornamos dependentes” (COSTA LIMA, 1991, p. 272). Para dizer com outras palavras a situação que Costa Lima apreende: no ambiente cultural brasileiro, a superioridade dos agentes se consolida pela subordinação às ideias alheias.

A problemática quanto ao modo de funcionamento da palavra na sociedade brasileira, em geral, e no sistema intelectual, em particular, aparece integrada, portanto, à questão do papel de difusor das ideias concebidas em outros lugares desempenhado pelo pensador brasileiro. Comportamento reafirmado desde o século XIX, pelo menos, ele estaria relacionado a fatores diversos. Quanto àquele momento, Costa Lima acredita que o “*receio de ser original*” (COSTA LIMA, 1981, p. 10) que marca o intelectual brasileiro seria motivado pelas lacunas de formação, pelo interesse maior do receptor no rebuscamento da linguagem do que num possível esforço especulativo e pela própria educação prática do intelectual, que o fazia se afastar da teorização. Mas, para a manutenção desta prática mesmo nos períodos mais recentes, o crítico destaca a convivência do próprio grupo de pensadores, mais acomodados a esta situação do que por ela incomodados (COSTA LIMA, 1991, p. 276). De acordo com Costa Lima, o desprezo e a desconfiança que pairam sobre as instituições intelectuais, vistas como propagadoras das ideias metropolitanas, deriva da prática de seus membros de fundamentarem seu reconhecimento a partir do prestígio de algum intelectual ilustre de quem se coloca como discípulo (COSTA LIMA, 1991, p. 273).

A severidade com que o crítico acusa a cumplicidade do intelectual a respeito do papel de reprodutor que desempenha não é motivada por algum apelo nacionalista. Costa Lima considera mesmo equivocada as propostas de superação da dependência cultural do país por meio de abordagens que tratem exclusivamente das questões nacionais. Para ele, a ênfase nacionalista tão somente se prestaria a estimular um chauvinismo temerário e comprometedor da formação intelectual (COSTA LIMA, 1991, p. 276).

Pode parecer curioso que à capacidade de identificar as constantes problemáticas que afetam o sistema intelectual brasileiro não corresponda a vocação para formular meios de romper com este cenário. Apenas no artigo que aparece em *Pensando nos Trópicos*, se encontra algum encaminhamento propositivo. Ali, defende que a “única saída” (1991, p. 277) para se

acabar com a dependência cultura do Brasil seria que os intelectuais se organizassem em grupos e deixassem de atuar de maneira isolada, mas suas ideias não são desenvolvidas. Esse, aliás, é um mote que se apresenta no capítulo inicial de seu primeiro livro, em que exortava seus contemporâneos a que todos trabalhassem, em seus campos de atuação, “pela conjunção do nosso povo com a cultura” (1966, p. 46).

Talvez por lhe parecer algo evidente, o fato é que o autor não avança com maiores esclarecimentos sobre o que propõe. Mas é possível pensar que a dificuldade do autor em oferecer alternativas para enfrentar o quadro que se apresenta seja consequência de um impasse. Como argumentar logicamente em favor de melhorias das condições materiais e das mudanças de práticas, se a sociedade repudia amplamente qualquer encaminhamento desse tipo? Nesse sentido, aproveitando uma expressão de Flora Süssekind, talvez seja possível dizer que, do mesmo modo que acontece a respeito da ficção, suas ideias sobre a intelectualidade no país também se desenvolvem por uma “via negativa”, na medida em que se constroem sobretudo pelo entendimento de seus problemas.

De todo modo, se há um travo amargo nos seus escritos sobre o sistema intelectual, isso não significa que dê por certa a manutenção de sua condição precária. Evitando as facilidades e o tom nacionalista, sem, contudo, se isolar ou deixar de remeter à realidade em que vive, Luiz Costa Lima atribui outro sentido à atividade intelectual entre nós. Ele próprio percebe que tradicionalmente o reconhecimento do intelectual em nossa sociedade depende de sua atuação política, o que deixa em segundo plano aquilo que deveria ser sua atividade primária. (COSTA LIMA, 1991, p. 269). Nesse sentido, é de se destacar que o mesmo fenômeno é captado por Antonio Candido da perspectiva do próprio intelectual. Em obras diferentes, ele nota não só certo “sentimento de missão” (CANDIDO, 1997, I, p. 26) presente nos escritores do século XIX, como também identifica uma “consciência social” (CANDIDO, 2011, p. 237) nos artistas e escritores da década de 1930, que orientava a atividade tanto de uns e de outros. Para Antonio Candido, nos dois casos, o “sentimento de missão” e a “consciência social”, versões para designar o compromisso político que o intelectual se impunha, resultavam quase sempre na perda de qualidade de suas realizações.

Procurando fugir dessa situação que deslegitima pela base a própria atividade intelectual, Luiz Costa Lima adota uma postura que inverte o sentido consolidado do engajamento do intelectual brasileiro. Em sua atividade, a reflexão sobre a literatura e a crítica literária, ao invés de ornamento à alguma bandeira agitada, é o ponto a partir do qual se projeta a preocupação com os problemas enfrentados pela sociedade.

3. A literatura

Já que se tomou emprestada a expressão “via negativa” para se referir ao modo de reflexão que Costa Lima desenvolve a respeito do ambiente cultural brasileiro, talvez não seja exagerado recorrer a ela para também cobrir o pensamento que o crítico desenvolve sobre a literatura. Em *História. Ficção. Literatura.*, de 2006, ele manifesta seu incômodo por lhe parecer não haver avançado, até então, “sobre a extensão do campo da chamada ‘literatura’” (BASTOS, 2010, p. 360). Por isso, naquele livro, propõe uma caracterização dos discursos histórico e literário, além de refletir sobre a ficção e sua relação com aqueles discursos.

Ao tratar da literatura, Costa Lima (2006, p. 348) se surpreende com a centralidade que o ficcional assumia na maneira que costumava abordá-la. A tal ponto confundia um termo com outro que acabava estreitando a dimensão do literário: daí sua surpresa. Constatado o fato, empreende uma classificação dos tipos de discurso literários que não se poderiam chamar de ficção. Sua característica principal seria apresentar uma “espessura de linguagem”, uma linguagem capaz de tornar os textos objetos que se impõem à sensibilidade do leitor. Quer dizer, objetos que não se esgotam na sua simples percepção, nem se dirigem ao domínio exclusivo do conceitual (COSTA LIMA, 2006, p. 350). Dessa forma, fariam parte da literatura alguns textos cuja finalidade original estaria perdida, mas que guardam “a espessura de sua linguagem”, tal como a *History of Decline and Fall of Roman Empire*, de Edward Gibbon; alguns relatos de viagens, cartas, autobiografias e memórias, como as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; algumas obras em que se nota uma sincronia entre o propósito primeiro de composição e a força da expressão linguística, como *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, de Harald Weinrich; e, com menor valor, todos os textos cujo sentido se esgota no consumo.

Embora posteriormente tenha posto algum reparo nesta classificação (BASTOS, 2010, p. 360), seu esforço em propor uma definição para o que chamamos “literatura” é reveladora da relação que se estabelece entre a especulação teórica que realiza e suas ideias de crítico, na medida em que a formulação dos conceitos se funda na análise concreta dos textos. Sua investida nos textos concretos para inserir na literatura obras que não se incluem na dimensão artística do ficcional vai além da mera tipologia textual e busca captar a forma pela qual eles podem se inscrever na experiência estética.

A verdade é que, em termos teóricos, as formulações que se apresentam no livro *História. Ficção. Literatura* para que se entenda a concepção que Costa Lima tem sobre a literatura são altamente relevantes. Talvez possam ser consideradas o momento em que o autor tenta organizar o espaço da literatura depois de retirar dali os inúmeros entulhos e penduricalhos que atrapalham uma compreensão melhor dela. Seja como for, no entanto, não são suficientes

para se revelar o tipo de obra literária privilegiada, isto é, para marcar seu posicionamento como crítico. Para tanto, é indispensável que se abordem suas análises de obras literárias, momentos em que aparecem os valores por que Luiz Costa Lima se orienta.

De modo semelhante ao que se fez no item anterior, em lugar de percorrer a vasta produção do autor, julgamos ser suficiente para a execução dessa tarefa que o foco seja lançado apenas sobre suas duas primeiras obras, *Por que a literatura?* e *Lira e Antilira*. Como pretendemos apontar a estabilidade dos parâmetros com que o crítico opera e que iria aprofundar ao longo de sua trajetória, não importa os juízos negativos que o próprio autor formulou sobre estes dois primeiros livros que escreveu. Se veio a dizer que o livro de 1966 apresentava um resultado “irrisório” e que o publicado primeiramente em 1968 era outro “fracasso” (COSTA LIMA, 1995b, p. 25), o fato é que neles já se encontram os elementos básicos dos valores com que julga os textos literários.

Pois bem, já se chamou atenção para a importância que o ficcional tem para a ideia de literatura de Costa Lima. Assim, a rigor, quando fala de literatura, está falando do discurso artístico ficcional. No emprego que assume como instrumento crítico, a ficcionalidade funciona como o parâmetro de uma escala utilizado para aferir a qualidade artística de um texto literário. Embora Costa Lima desdobrasse a reflexão sobre este conceito pouco a pouco, desde o início de sua produção se nota importância desse elemento na valoração que faz da literatura, então definida como “criação ficcional em palavras”. (COSTA LIMA, 1966, p. 13).

Quanto a isso, chama atenção o fato de que Costa Lima, mesmo em suas primeiras palavras sobre o assunto, não confundia ficção com supressão da realidade. Naquele momento, analisava as ideias de Sartre sobre o imaginário e apontava os aspectos positivos e negativos na concepção do filósofo francês de que “a obra de arte seria um irreal” (1966, p. 16). Para o crítico brasileiro, embora positivamente evitasse o entendimento da arte como uma duplicação da natureza ou da sociedade, ela guardava o problema de afirmar que a arte se construiria a partir da “aniquilação” – *néantisation* é o termo sartriano – do real. Ao contrário disso, Costa Lima defendia que, em lugar da “aniquilação”, haveria uma suspensão da realidade, que, de toda maneira, ainda alimentaria a arte por meio da percepção do leitor (1966, p. 17-20). Nesse sentido, para suprir as insuficiências que via nas ideias de Sartre, Costa Lima buscava na relação entre o sujeito e a linguagem proposta por Merleau-Ponty, o modo de introduzir o real na literatura.

Não é nosso propósito discutir as revisões e aprofundamentos que Luiz Costa Lima viria a empreender sobre suas ideias a respeito da relação entre ficção e realidade. Digamos apenas que elas progressivamente vão assumindo um modo mais assertivo: em lugar de dizer o que

não é, que ou não se passa na construção ficcional, o crítico se empenha em defini-la. De todo modo, destaque-se que, ainda que posteriormente viesse a buscar apoio nas ideias de outros filósofos para vincular o real com a ficção literária, o fato é que já então insistia que “a literatura não [seria] uma fuga, embora também p[udesse] sê-lo”, nem a “poesia se confund[iria] com queixas pessoais, embora esta também p[udesse] ser sua matéria”. (COSTA LIMA, 1966, p. 25). Eminentemente teórico, este pensamento de não deixa de carregar alguns dos parâmetros com que julgará, ao longo de toda sua trajetória, os textos que analisará: quanto mais se apresentem como fuga da realidade ou como queixa pessoal, menor será sua qualidade literária.

Por exemplo, no *Lira e Antilira*, ao tratar da obra poética de Mário de Andrade, os maiores reparos são destinados aos poemas que considera evasivos e mais carregados de subjetividade. Falando de *Pauliceia Desvairada*, Costa Lima (1968, p. 53-61) identifica três tipos de configurações do modo como a estética passadista de Mário lida com a cidade de São Paulo cuja organização estava ligada ao café e à industrialização. O primeiro tipo, que abrangeria a maior parte dos poemas do livro, adotaria um lirismo nostálgico, com afloramento do subjetivo em detrimento da tensão entre poeta e cidade. Exemplos dessa linhagem seriam “Paisagem n. 1”, “Tristura” e o famoso “Ode ao burguês”. Num outro tipo de poemas do livro, não totalmente afastado do primeiro e do qual o poema “Domingo” seria o modelo, já apareceria uma diminuição do elemento subjetivo e o foco incidiria mais na cidade do que no poeta. O terceiro tipo incluiria poemas em que o lirismo, ora encarnaria um tom dramático, ora seria freado pela ironia, como seriam os casos de “Paisagem nº 4” e “Noturno”. Ora, na identificação dos tipos propostos pelo crítico, é evidente um escalonamento de qualidade em que o ponto mais baixo é ocupado pelo primeiro grupo, ao passo que o lugar mais elevado é destinado aos poemas do terceiro.

Acrescente-se que os textos evasivos, que se apresentam como fuga da realidade, não se limitam aos que manifestam um teor “psicologizante” (COSTA LIMA, 1995a, p. 52), centrado no indivíduo. Assim também são considerados os que idealizam as tensões existentes nas relações sociais, seja por meio do gracejo, do abrandamento, do jogo vazio de palavras ou do esteticismo. Costa Lima não nega que textos com essas características possam ser literários, mas o valor que lhes atribui é invariavelmente menor.

Aliás, quando tais atributos se encontram em textos que não têm finalidade artística, os reparos do crítico são ainda mais evidentes, porque, no seu entendimento, esses traços comprometeriam o raciocínio sobre um objeto por encobrirem suas ideias com uma carga emotiva ou sentimental. Diga-se, de passagem, que as ressalvas de Costa Lima em outros momentos à antropofagia de Oswald e às obras de Euclides da Cunha e de Gilberto Freyre são

devidas à percepção de que incorporam em alguma medida estes elementos que identifica como marcas de evasão.

Para o crítico, portanto, uma ficção literária de qualidade superior está ancorada na realidade. No entanto, isso não significa que a literatura seja pensada como espécie de *reprodução* das disposições do ambiente social ou do natural. Ora, o mérito que notava nas ideias de Sartre sobre o imaginário e a arte consistia justamente em que esta não era concebida como uma duplicação do mundo social ou natural. Costa Lima entende que a proximidade da arte com o real se dá pelo aporte de certo elemento à representação fictícia da realidade, que não se confunde uma preocupação programática de interferir no mundo.

No caso de *Por que a literatura*, esta visão se manifesta como repúdio à “facilitação” da literatura, à época concebida como forma de se dirigir às massas contra o governo ditatorial que havia se instalado em 1964. Naquele contexto, Costa Lima recorria aos casos de Portugal e Espanha para acusar a inoperância de tal atitude. Assim, observava que a simplificação da literatura em Portugal, sob Salazar, e na Espanha, sob Franco, para fazê-la chegar às massas havia provocado perda de qualidade das obras, sem que conseguissem afetar os ditadores. (COSTA LIMA, 1966, p. 39). Desse ponto de vista, acrescenta que a postura de engajamento faz com que a obra literária seja superada até pelo texto panfletário, porque, à diferença deste, a atuação daquele tipo de texto na realidade não é imediata (COSTA LIMA, 1966, p. 42-43).

Não terá passado despercebido que Costa Lima já lidava com a problemática do comprometimento do intelectual bem antes de refletir sobre o sistema intelectual brasileiro. Mas, o que interessa neste passo é notar que o dobramento dessa posição ao longo do percurso intelectual do crítico se traduz de modo mais evidente no repúdio do teor “documentalista” que por vezes se empresta a algumas obras literárias, ao qual, não raro, se alia a igualmente rechaçada empolgação nacionalista. Em seus escritos, o autor não costuma analisar textos literários que se destaquem por sua dimensão “documental” ou por seu ímpeto nacionalista. Quando os identifica, sempre é para destacar como prejudicam a fatura artística das obras que estuda.

Contudo, ao lado dessa “via negativa”, talvez mais evidente, se manifesta também o tipo de produção literária valorizada pelo crítico. Voltando ao *Lira e Antilira*, ele se encontra especialmente representado na poesia de João Cabral de Melo Neto. Ao analisar os poemas “Os Primos”, “As Estações” e “A Mesa”, publicados em *O Engenheiro*, Costa Lima destaca que a poética do escritor pernambucano se afasta do lirismo subjetivo em direção a uma representação pictórica que não se confunde com alguma forma de reificação porque neles constaria uma dimensão humana. (COSTA LIMA, 1968, p. 221). Em outro trecho, entende que *O Cão sem*

Plumas, livro que abriria uma nova fase na poesia de Cabral, apresenta um lirismo que emocionaria mais pela “visibilidade” dos poemas do que pela evocação de estados sentimentais do autor ou do leitor (COSTA LIMA, 1968, p. 246). Sobre a relação entre criação artística e realidade, Costa Lima conjuga os poemas “Paisagem com cupim”, de *Quaderna*, e “A cana dos outros”, de *Serial*, para defender que o poeta não abstrai a natureza de sua obra. Não limitada a seu aspecto natural, ela se presta a representar os aspectos da existência humana no ambiente nordestino (COSTA LIMA, 1968, p. 314-318). Em seu conjunto, estas passagens contém os atributos que o crítico sempre vai elogiar quando os encontra em algum texto: a emoção – sem o sentimentalismo banal; a referência ao mundo exterior à obra – sem a pretensão catalográfica; a representação dos fenômenos sociais – sem a intenção pedagógica ou doutrinária.

Uma espécie de síntese dessas suas ideias aparece na comparação que estabelece entre Graciliano Ramos e João Cabral, em cujas obras nota uma forma de “humanismo ativo”. Ainda que posteriormente tenha apontado a ser de “pouca significação” (COSTA LIMA, 1995a, p. 15), ela já testemunha a intenção do crítico em firmar uma concepção de literatura que incorporasse a realidade sem pretender duplicá-la ou se propor alguma missão pragmática. Não parece exagerado dizer que a ideia de que as obras de Graciliano e João Cabral ensinam “pela palavra, sem, entretanto, nela imiscuir qualquer fácil didatismo”, e se concentram no “estrito humano e as coisas escritas que ele toca [...]” (COSTA LIMA, 1995a, p. 325), indica a questão que impulsionará Costa Lima na sua reelaboração da *mimesis* e na vinculação dela com as representações sociais.

Conjugando este tópico com o anterior, podemos dizer que a ênfase nesses valores tem por objetivo promover um tipo de literatura que se contrapõe aos valores gerais que identifica no sistema intelectual. O esforço intelectual empregado na construção e na apreciação desse tipo de obra seria um elemento capaz de encaminhar para a superação do desinteresse da sociedade pela atividade intelectual. No entanto, é preciso notar que, pelo seu crivo, muito pouco se salvaria da produção literária brasileira. Na verdade, sua percepção quanto à qualidade da literatura brasileira não é tão diferente da expressa pelo já mencionado Antonio Candido. Apesar disso, enquanto Candido, como historiador, ainda adotava uma postura condescendente com a literatura brasileira – apesar de reconhecer “pobre e fraca” (CANDIDO, 1997, I, p. 10), insistia que era necessário amá-la – Costa Lima, como crítico, não segue o mesmo caminho e rompe decididamente com qualquer piedade nacionalista.

4. A crítica literária

A rigor, os momentos em que Luiz Costa Lima se detém sobre o espaço da crítica literária na cultura brasileira poderiam ser incluídos no conjunto maior a que corresponderiam suas já mencionadas considerações a respeito do sistema intelectual. No entanto, uma vez que este é o campo do sistema em que atua, parece conveniente tomar à parte suas ideias quanto à crítica. Nesse sentido, é importante ressaltar que, entre figuras que lhe são contemporâneas, tais como Alfredo Bosi, Davi Arrigucci Júnior e Roberto Schwarz, o lugar de Luiz Costa Lima se define pela “tenacidade com que investe na teorização propriamente dita” (BASTOS, 2010, p. 15).

Tendo isso em vista, entende-se que o tratamento das opiniões de Costa Lima sobre a crítica literária no Brasil pode ser feito a partir de cinco artigos, publicados em livros já citados. Trata-se de “A crítica literária na cultura brasileira do século XIX”, “Questionamento da crítica literária” e “Quem tem medo da teoria?”; um de *Pensando nos Trópicos*, “A concepção da História Literária na Formação”; e outro de *Frestas*, “Ainda se lembram do que era a crítica?”. Depois desse levantamento, serão abordados muito brevemente os eixos centrais de sua investigação sobre a literatura.

O elemento subjacente em cada um desses textos é a convicção de que a crítica literária pode desempenhar um papel relevante para uma teoria do conhecimento que rompa com o primado da razão e valorize os produtos que se relacionam mais intensamente com o imaginário. Para que se realize dessa forma, o primeiro passo seria que ela não se limitasse a um julgamento que se restringisse à mera recomendação ou rejeição da obra, nem que se reduzisse à aplicação de uma nomenclatura técnica aos textos literários, isto é, que não fosse apenas “uma caixa de ferramentas”. Ao contrário disso, o importante seria que a crítica de uma obra literária expusesse “a cadeia demonstrativa” a partir da qual se lhe atribui algum valor (COSTA LIMA, 1981, p. 200). Neste sentido, para Costa Lima, embora possa conter algo de emocional, a crítica literária não seria outra forma de gênero literário. Assim, entende que a crítica deve se posicionar contra a *superioridade* que se concede à razão, não propriamente contra a razão. Por isso, a propõe como uma “atividade capaz de mostrar a lógica de um objeto, experimentado como estético” (COSTA LIMA, 1981, p. 206).

Concebendo a crítica literária dessa forma, Costa Lima procura traçar uma linha de reflexão mais autônoma, distante das linhas teóricas consagradas, que julga insuficientes para a compreensão do que seja a literatura. Seu percurso intelectual é antes de interlocução com as diversas visões sobre a literatura e a crítica literária do que propriamente uma assimilação. Apontando eventuais avanços e limites nas teorias alheias, não deixa de ressaltar em que elas diferem de suas posições.

Em relação ao sentido que assumem especificamente no contexto brasileiro, a concepção e a prática da crítica por Costa Lima se constituem a partir da teorização a respeito do que se entende por literatura. De sua perspectiva, trata-se de formular oposição à ideia de que a crítica é inútil, hermética, pedante, contra-intuitiva e cientificista (COSTA LIMA, 1981, p. 195), defendendo-a, numa dimensão mais ampla, como atividade especulativa de cunho epistemológico, mas também exercendo-a, mais especificamente, como atividade interpretativa dos textos literários em relação com as sociedades em que aparecem e por que circulam.

No seu entendimento, devido à carência teorizadora, a crítica literária brasileira, desde o século XIX até hoje, estaria assentada em pressupostos muito semelhantes, apesar de eventuais sofisticções. Costa Lima reconhece três grandes linhas da tradição crítica no Brasil: uma determinista, outra impressionista e a última histórico-nacionalista. Em seus aspectos mais notórios, a linha determinista iniciada com o darwinismo social de Sílvio Romero se atualizaria na teoria do reflexo de cunho marxista (COSTA LIMA, 1981, p. 31-40; 2013, p. 489-491). O destaque dos atributos retórico-gramaticais, adotado por José Veríssimo, com seu desdobramento no psicologismo anticientífico de Araripe Jr., teria se modificado no impressionismo, defensor da crítica como tipo de literatura (COSTA LIMA, 1981, p. 41-53; 2013, p. 491-493). Em ambos os casos, ao julgar resultados apresentados por estes perfis críticos, ele entende que as diferenças são apenas superficiais.

Além do determinismo e do impressionismo, Costa Lima reconhece uma tendência histórico-nacionalista, que não seria necessariamente concorrente das outras. Ele ressalta que José Veríssimo e Sílvio Romero demonstravam forte preocupação com o caráter nacional da literatura e atribuíam à crítica literária um papel na construção nacional. Suas inclinações para a tradição retórica ou para o determinismo não os impediam de seguir as propostas que nossos primeiros românticos tomaram de Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Ferdinand Denis (COSTA LIMA, 1981, p. 40). Costa Lima defende que, nesta via histórico-nacionalista, Antonio Candido teria sofisticado a caracterização do nacionalismo dos nossos românticos, substituindo o “exotismo” e o “brasileirismo linguístico” pela ideia de coesão social formulada segundo a Antropologia Social inglesa, presente em sua ideia de “sistema literário” (COSTA LIMA, 1991, p. 157; 159-161).

É contra esse cenário percebido que Costa Lima empreende sua teorização acerca da *mimesis* e do “controle do imaginário”. A reflexão sobre a *mimesis*, iniciada em finais da década de 1970 e desdobrada com mais intensidade a partir dos anos 2000, busca reabilitar um conceito cuja importância na arte foi abalada desde Friedrich Schlegel e seus contemporâneos alemães. No entanto, Luiz Costa Lima não pretende retomar, mas reformular a *mimesis*. Propondo que o

termo comporta vetores de sentido que caracterizam a arte como o resultado de elementos de semelhança e de diferença com a realidade desde os empregos da palavra registrados por Aristóteles, Costa Lima explora o viés da diferença para estabelecer de maneira nova o conceito. Com isso, ele inverte a posição de Aristóteles, que privilegiava a semelhança e que, além do mais, teria sido estreitada quando o termo *mimesis* foi traduzido e assimilado pela palavra latina *imitatio*.

Ao retornar ao pensamento do Estagirita, Costa Lima não pretende resgatar um elo perdido, mas ressaltar as alterações que imprime ao conceito, sobretudo no campo das artes pictórica e literária. Por meio da renovação do entendimento da *mimesis*, sua intenção é, entre outras coisas, apontar critérios capazes orientar o campo artístico contra a arbitrariedade do gosto individual como fundamento de avaliação da arte. A *mimesis* reformulada ofereceria meios para evitar que a condição de objeto artístico e sua qualidade sejam justificadas apenas pelo assentimento do receptor. Sob outro aspecto, ao propor a literatura como criação mimética, Luiz Costa Lima a insere na discussão mais ampla sobre o conhecimento. A literatura deixa de ser vista como uma simples forma de divertimento e passa a ser entendida como formação discursiva privilegiada para a investigação das relações entre razão, imaginação, ficção e verdade.

Complementarmente à reformulação da *mimesis*, a ideia de “controle do imaginário”, desenvolvida ainda na década de 1980, construiu-se ao longo da investigação de como a sociedade ocidental, desde o alvorecer da Modernidade, tem imposto às formas de expressão do imaginário um rígido controle. De natureza predominantemente religiosa até o século XVIII, ele teria assumido desde então uma forma secular. Em qualquer dos casos, o texto ficcional é acossado pela razão, que só o aceita “enquanto congruente (i. e., dominado) pelo princípio da verdade dominante” (COSTA LIMA, 1988, p. 362). Para o autor, contemporaneamente o controle do imaginário é exercido pelo “calculismo” da economia de mercado, que se projeta tanto nos meios de comunicação, pela promoção de obras extremamente banais, quanto nas universidades, pela domesticação das vozes que se propõe a criticá-la (1988, p. 369; 2013, p. 160). Permitindo a existência de certos assuntos dentro dos limites estabelecidos, este controle, de fato, obsta o questionamento do *status quo* (2013, p. 161).

A maneira como desenvolve e articula estes conceitos representam a tentativa de realizar sua ideia de crítica atenta às questões filosóficas e sociais mais profundas que se manifestam no texto literário. Trata-se de acreditar que tanto a literatura quanto a crítica literária estão ligadas a certas necessidades fundamentais do homem que estão além da razão pragmática,

inserindo-se, antes, em certa dimensão da existência humana que não convém ser considerada inferior.

5. Conclusão

Costa Lima não foi efetivamente o primeiro pensador a perceber o desinteresse geral da sociedade brasileira pela atividade intelectual especulativa. Deixando de lado Antonio Candido, cujas ideias já foram mencionadas anteriormente, a constatação desse amplo descaso se nota, por exemplo, em Sérgio Buarque de Holanda, para quem permaneceu como herança na sociedade brasileira o “desleixo” (1995, p. 110) dos colonizadores portugueses, menos preocupados com o planejamento de suas ações do que com ganhos rápidos. Percebe-se também em José Veríssimo (1977, p. 248), que, citando justamente o espírito ávido de resultados do brasileiro, lamentava, em fins do século XIX, o sufocamento da ocupação com a literatura, as artes e as ciências pelo desejo de ganho e poder espalhado pela sociedade.

Nesse sentido, as reflexões de Costa Lima podem ser integradas num tipo de prática frequente entre os intelectuais brasileiros que procuram compreender as condições de vida no país e os fatores que as provocam. Mas, mais do que constatar os problemas, ele empreende uma via de reflexão que está efetivamente distante tanto do imediatismo mais mesquinho e interesseiro da sociedade em geral, quanto do engajamento nacionalista que o corpo intelectual por vezes pratica. Dessa forma, Costa Lima atribui outro sentido à ideia de engajamento e participação do intelectual no contexto brasileiro: a ele caberia levar ao máximo o pensamento especulativo, a fim de que, estimulando outras pessoas, servisse para alteração das condições existenciais do próprio ambiente intelectual e da sociedade como um todo.

Referências Bibliográficas

- BASTOS, Dau (org.) **Luiz Costa Lima: uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- CANDIDO, Antônio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In.: _____. **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: 2011
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. v. 1. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 8ª ed.
- COSTA LIMA, Luiz. A crítica literária na cultura brasileira do século XIX. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981a.
- _____. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981b.
- _____. Dependência cultural e estudos literários. In: _____ **Pensando nos Trópicos: dispersa demanda II**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- _____. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Cia das Letras, 2006
- _____. **Lira e Antilira:** Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995a, 2ª ed. rev.
- _____. Nosso país, será isso mesmo? . In: _____. **Frestas:** a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **O Fingidor e o Censor.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- _____. Por que a literatura? In: **Por que a literatura.** Petrópolis (RJ): Vozes, 1966.
- _____. **Vida e Mimesis.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SÜSSEKIND, Flora. A via negativa de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs). **Máscaras da Mimesis:** a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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

O Controle do Imaginário: Especulações Marginais

Idemburgo Frazão²³

RESUMO

Este trabalho, que busca refletir sobre a possibilidade do surgimento, na contemporaneidade, de novas vertentes do Controle do Imaginário, é, em parte, centrado na lembrança de alguns dos estudos de Luiz Costa Lima, realizados a partir dos anos 1980. Tais reflexões devem ser entendidas, principalmente, como forma de expressar gratidão pelo trabalho coerente de um professor que ampliou, com seriedade, as perspectivas críticas e conceituais dos estudos literários. A trilogia do Controle do Imaginário, composta pelas obras, *O controle do imaginário - Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*; *Sociedade e Discurso Ficcional* e *O fingidor e o sensor*, tratam da presença de mecanismos de controle (burgueses, seculares ou religiosos) na literatura, como, por exemplo, o momento em que o pensamento ocidental passou a ter como objeto a ficção, sob a supremacia da razão. Partindo da menção a aspectos destacados, relacionados ao trabalho de Costa Lima, ao longo de sua trajetória reflexiva, o presente texto busca pensar na possível ampliação das perspectivas do "Controle", na contemporaneidade, sob o viés da classe social, das identidades e das marginalidades. Se o controle cunhado e estudado por Luiz Costa Lima iluminou aspectos relativos à relação entre ficção, razão e sociedade, ainda sob certo crivo eurocêntrico, não menos importante, se torna refletir sobre a ocorrência da marginalização literária, em várias de suas nuances e em tempos diferenciados da literatura, como resultado de um controle que estabelece, por exemplo, quem pode ser reconhecido como poeta ou escritor. As elucubrações contidas neste texto se inserem, direta ou indiretamente, na questão da revisão, ou na desconstrução do cânone (mas não é essa a questão central deste trabalho). O mais importante será retomar aspectos relativos a temas trabalhados por Costa Lima e a tentativa de ampliar o âmbito de atuação dos estudos sobre o Controle por ele trabalhado.

Palavras-chave: literatura ocidental; Luiz Costa Lima; *O controle do Imaginário*; identidades; marginalidades.

ABSTRACT

This paper, which seeks to reflect on the possibility of the emergence, in the contemporary, of new aspects of the Control of the Imaginary is, in part, centered in the memory of some of the studies of Luiz Costa Lima, performed since 1980. Such reflections should be understood primarily as a way of expressing gratitude for the coherent work of a professor who has broadly extended the critical and conceptual perspectives of literary studies. The trilogy of the Control of the Imaginary, composed by the works, *The Control Of The Imaginary - Reason And Imagination in Modern Times*; *Society And Fictional Discourse* and *The Preacher and The Sensor*, deal with the presence of mechanisms of control (bourgeois, secular or religious) in literature, such as the moment when the western thought began to have fiction under the supremacy of reason. Starting from the mention of important aspects related to the work of Costa Lima, throughout its reflective trajectory, this paper seeks to think of the possible expansion of the perspectives of "Control", in the contemporary world, under the bias of the social class, of the identities and of marginalities. If the control coined and studied by Luiz Costa Lima illuminated aspects related to the relation between fiction, reason and society, still under certain Eurocentric scrutiny, no less important, it becomes reflected on the occurrence of literary marginalization, in several of its nuances and times differentiated from literature, as a result of a control that establishes, for example, who can be recognized as a poet or writer. The elucubrations contained in this text are inserted, directly or indirectly, in the question of revision, or in the deconstruction of the canon (but this is not the central question of this work). The most important is to return to aspects related to themes worked

²³ Bolsista de Produtividade em Pesquisa pela FUNADESP; Professor da graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Humanidades Culturas e Artes da Unigranrio; Doutor em Literatura comparada (UFRJ); Mestre em Literatura Brasileira pela (UERJ). Autor de *O Livro das Figuras* (poesia), dentre outros); Co-autor da Biografia *Clementina Cadê Você* (LBA/FUNARTE-) e de *Diálogos: Sobre Leitura e Cultura*. Também conhecido no campo da música e da poesia como Guinho Frazão) E-mail: idfrazao@uol.com.br

by Costa Lima and the attempt to broaden the scope of work of the studies on the Control that he worked on.

Keywords: Western literature; Luiz Costa Lima; The control of the Imaginary; identities; marginalities.

O CONTROLE DO IMAGINÁRIO: ESPECULAÇÕES MARGINAIS

Seria possível pensar na problemática do controle do imaginário no que diz respeito à literatura contemporânea? Em que sentido se poderia afirmar que o controle do ficcional se instaura, na literatura, na atualidade, em um momento em que os estudos culturais ascendem a patamares acadêmicos pouco esperáveis há pouco tempo atrás? Aspectos extrínsecos como os da identidade e das etnias têm sido desentranhados de textos literários, sem que, muitas vezes se destaque se tratar de um trabalho que tem como artefato a ficção. A reflexão sobre as bases mesmas em que se instauram as estratégias ficcionais, na atualidade têm, cada vez mais, ficado à mercê de estudos que, muitas vezes, elidem a importância do conhecimento das instâncias constitutivas da literatura enquanto construto ficcional. Mas é mesmo nefasto o estudo que parte da literatura, dialogando com outras áreas de estudo e volta a ela? Tynianov não apontava, entre os formalistas russos, a importância do diálogo entre as “séries”, e, direta ou indiretamente, para o excesso de formalismos?

A preocupação com a distinção entre narrativa ficcional e a outras narrativas (a reflexão sobre as “identidades literárias”), que vem desde os primeiros formalistas e que Costa Lima tem iluminado, dá a ele enquanto profissional que atuou, durante décadas, nas áreas da história (PUC Rio) e da literatura (CUP, UERJ, dentre outras), uma distinção ainda maior. Seguindo trilhas que remetem aos primeiros trabalhos sobre a literariedade, no início do século XX, tratados em obras como *Teoria da Literatura em suas Fontes*, o estudioso maranhense traz para a contemporaneidade importante contribuição, principalmente pela coragem de, remando contra as correntes em voga, mergulhar nas fontes nada cristalinas dos primórdios da(s) teoria(s) literárias, entendendo que a questão do controle do ficcional tem uma forte relação intrínseca com o que aqui se denominará identidades literárias, que dialoga com aspectos inerentes às teorias da literatura, fundamentalmente com a problemática do conceito de mimesis e suas variações ao longo da modernidade.

Entre as questões discutidas na chamada trilogia do *Controle do Imaginário* - composta pelas obras *O controle do imaginário - Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*; *Sociedade e Discurso Ficcional* e *O fingidor e o sensor* - está a presença de mecanismos de controle

(burgueses, seculares ou religiosos); o momento em que o pensamento ocidental passou a ter como objeto a ficção; a supremacia razão sobre a imaginação, dentre outras. Partindo dessa menção a aspectos importantes da literatura trazidos à discussão por Luiz Costa Lima, ao longo de sua trajetória reflexiva, o presente trabalho busca pensar nas possíveis ampliações das perspectivas do “Controle”, na contemporaneidade, sob o viés das margens ou marginalidades; da classe social, dos gêneros e das identidades. Se o controle cunhado e estudado por Luiz Costa Lima iluminou aspectos relativos à relação entre ficção, razão e sociedade, não menos importante, se torna refletir sobre a ocorrência da marginalização literária, em várias de suas nuances e em tempos diferenciados da literatura, como resultado de um controle que estabelece quem pode ser reconhecido como poeta ou escritor.

A discussão aqui proposta se insere direta ou indiretamente, na questão da revisão, ou na desconstrução do cânone. Aliás, afirma-se, a partir dessa perspectiva, que o rol das obras e/ou escritores canônicos se estabelece a partir de inclusões e exclusões, cujo critério de escolha não deixa de se caracterizar como controle da tradição literária vigente e que as vanguardas exercem um des-controle, ou, para remeter a Jacques Derrida, uma desconstrução do estabelecido.

A boa aceitação pelos críticos de uma obra carecia sempre de um respaldo acadêmico como ocorreu, no Brasil, com a polêmica que envolveu o jornalista Audálio Dantas e a autora de *Quarto de Despejo*, Carolina Maria de Jesus, que foi por muitos visto como uma espécie de tutor da ex-catadora de papel. O controle ter-se-ia dado (nesse caso, de forma direta e explícita) pela imposição da linguagem culta como único caminho dos “candidatos” a cânone. Se o ficcional, o uso da imaginação livre não é tolhido, efetivamente, o fato de reorientar os escritos, motivado por uma suposta deficiência de redação da escritora, em termos de domínio da língua culta, sua efetiva identidade literária é, se não destruída, condicionada por uma visão externa, alheia à maneira mesma como a obra foi criada e, inclusive, apreciada. Mas, como sabemos não apenas o tempo funciona como aguarrás, também a capacidade *poiética* se ergue como potente corrosivo da mesmice e da estagnação literária. E a obra de Carolina continua apontando para a difícil relação entre a visão acadêmica, os desvios da linguagem (o preconceito racial, social e linguístico) e da cultura popular.

Lima Barreto, também já bastante conhecido, teve por muito tempo suas obras lidas por um crivo (razoavelmente implícito) que tinha como foco o fato de o escritor impor em suas obras um forte teor biográfico e de ser “desleixado” (como afirmou a crítica literária Lúcia

Miguel Pereira. O controle do ficcional, se dava por entender que deveria haver um maior distanciamento da criação, no caso dos romances e/ou contos da vida do autor. Pois, como se sabe, o maior valor da obra limabarretiana, na contemporaneidade, está exatamente na coragem que o escritor tinha de impor sua visão ácida, crítica, de maneira direta e objetiva, o que o distanciava do cânone literário, Machado de Assis, detentor da conhecida “ironia fina”. Hoje, percebe-se e se admite, que tanto a ironia fina machadiana, quanto a ironia mais explícita, que beira à chalaça (FÉLIX, 2008), de Lima Barreto, atingem patamares criativos, peculiares e importantes, cada qual ao seu estilo, para a Literatura Brasileira. Mas tal reorientação de leitura não se deu com facilidade. Custou ao autor suburbano, periférico nas várias acepções dessa palavra, internações em espaços psiquiátricos e dissabores constantes.

O ficcional, teria que se isolar do cotidiano, problematizá-lo à distância? Desviando-se, propositalmente, do cânone, Lima Barreto teve muitas dificuldades para impor seu estilo e, mesmo ser respeitado, aceito como bom romancista. Poucas vezes, ou nenhuma vez, se pensou que tal reposicionamento da obra limabarretiana perante o cânone literário brasileiro se deve a uma quebra de controle. Para utilizar esse termo já destacado, cunhado por Costa Lima, pode-se afirmar que o controle do ficcional estava, não na oclusão da imaginação livre, mas na visão de que haveria uma diminuição das funções das instâncias ficcionais, quando um autor aproximava “exageradamente” de sua própria biografia.

A aceitação e o respeito adquirido pelas obras ficcionais de Lima Barreto tornou-se tão grande, que trouxe luz a outro tipo de produção, por muitas décadas alijada do panteão canônico: o gênero crônica. Principalmente na virada do século XX para o XXI, as crônicas de Lima Barreto e João do Rio voltaram às discussões, e, mais, entraram para os currículos acadêmicos. Não se pode mais deixar de lado as crônicas desses dois autores e, já não é mais “proibido” tratar da cidade e dos seus habitantes como algo importante. O hibridismo da crônica ajudou a “des-controlar” o cânone, ou seja, auxiliou na diluição do controle em relação à crônica.

O controle do Imaginário, como foi pensado por Luiz Costa Lima, apontava para aspectos literários fundamentais, tendo como referência costumeira teóricos e teorias advindas de estudiosos internacionalmente consagrados. Como Luiz afirma em sua entrevista a Roberto Acízelo (BASTOS, (2010) não escolheu trabalhar com literatura por inclinações artísticas, como aconteceu com muitos de seus colegas nordestinos, como conhecido poeta e tradutor

Jorge Wanderley, colega de Costa Lima, no curso de Letras da UERJ, cujo conhecimento mútuo já iniciara nos tempos da Universidade Federal do Recife.

COSTA LIMA E SUAS FONTES

Costa Lima, costumeiramente, vai buscar nos primórdios do conhecimento ocidental base para seus argumentos, pondo-os em diálogo com outros de origem contemporâneas, pensados por teóricos de renome. A erudição (não a comum, corriqueira, mas a trabalhosa, vivenciada cotidianamente) é uma das marcas mais visíveis da obra de Luiz, que se perpetua em inúmeros de seus pósteros. Dentre suas inúmeras contribuições em termos de reflexões literárias, está a problemática das metamorfoses da “mimesis” ocidental, como costuma afirmar, hoje marcada menos pela semelhança que pela diferença; da representação social na literatura, que poucos comentam na atualidade, mas que se tornou relevante em suas análises sobre Machado de Assis, contidas, por exemplo, em *Dispersa Demanda*, livro publicado em 1981, quando ainda ministrava aulas no CUP, Centro Unificado Profissional, em uma pequena e pouco conhecida rua do imenso bairro de Jacarepaguá, chamada Albano, que fica próxima à Praça Seca, no Rio de Janeiro.

Uma pergunta importante poderia surgir na discussão dos “controles” do ficcional, em seus diversos sentidos. A questão central seria exatamente sobre o porquê e a origem do cânone, ou dos cânones. A resposta teria que remontar à própria problemática da tradição e dos poderes nas sociedades. O cânone se ergueria, assim, a partir do (nem sempre simbólico, para parodiar Garcia-Canclini) poder de determinadas classes, autores (e “temas canonizados” nos períodos em que vanguardas se erguem suplantando as tradições).

Em *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*, (BASTOS, 2010) vários estudiosos abordam questões que são fundamentais para a melhor compreensão da trajetória desse autor que, há décadas reflete sobre aspectos fundamentais da Literatura Ocidental. Sua ênfase na problemática da ficcionalidade, do uso livre da imaginação, liberto de amarras e do eixo mesmo em que a literatura enquanto arte encontra seu oxigênio – na imaginação, por si só, já aponta para a necessidade de se divulgar e discutir as ideias contidas em sua extensa obra.

A imaginação, a inventiva, nesse momento em que vivemos, torna-se um traço negativo, retomando a ideia de Platão relativa à atuação do poeta na Polis. Se a poesia atrai a reflexão para dentro de suas própria veias, ou seja, se efetiva enquanto objeto que se auto-reflete, a relação entre mundo e realidade tornar-se-ia impossível, ou extremamente fragilizada. Entretanto, retomando o pensamento de Iuri Tynianov, a respeito do trato do estudo das séries,

percebe-se que é possível trabalhar com a imaginação em um desdobramento “poiético”, simultaneamente, refletindo a partir das formas poéticas, sob o foco de um eu-lírico que, já ao pensar em si, realiza uma atividade diretamente referente ao mundo circundante, pois o poeta é também um ator social que ao pensar em si, traz elementos fundamentais de sua vivência em sociedade, do que memorizou advindo do cotidiano ou dos livros. Pode-se depreender do que afirma Maurice Halbwachs sobre a memória individual que, por mais que se pense o contrário, não é totalmente individual, pois está impregnada de elementos da memória coletiva. (HALBWACHS, 2006) Assim, percebe-se que ao particularizar, o autor permite que seus leitores possam, além de contemplar ou, aceitar diretamente as opiniões dos autores, possa, ele mesmo participar, ter suas próprias interpretações. Como se pode perceber, na leitura dos estudos de Wolfgang Iser, um texto literário como que deixa, em seu texto, espaços de suplementação de sentido. Luiz Costa Lima seguindo esse pensamento de Iser (LIMA, 1979) preocupa-se exatamente como a coação que a interpretação pode sofrer, caso não se garanta a liberdade da liberdade ficcional.

Dentre os inúmeros exemplos de momentos em que essa liberdade se perde em meio a aspirações diversas, como a da intenção de usar a literatura como veículo em prol das ideias de Identidade Nacional, ocorrida na vigência do romantismo no Brasil, quando autores como Ferdinand Denis apontava para um perfil identitário centrado no que Maria Helena Rouanet sintetizou como “Eternamente em Berço Esplêndido”. O ficcional cede espaço para a apresentação de uma proposta identitária para o país. Obras como *O Brasil não é Longe daqui*, de Flora Sussekind, ampliam essas discussões, seguidas por vários autores que tiveram imenso contato com ele, como a própria Flora Sussekind, Maria Helena Rouanet, João César de Castro Rocha, como muitos outros. O ficcional se punha a serviço da ideia de identidade nacional, naquele momento em que a idealização romântica servia como excelente meio condutor, seguindo as aspirações do início do século XIX, no mundo ocidental.

Apontar para a diferença como marca profunda da mimesis na contemporaneidade, ou, a revisão desse conceito na modernidade, como tem feito o autor de *Pensando nos Trópicos*, significa também, abrir caminho para uma visão da literatura menos marcada pelo atrelamento das estratégias e mesmo temas literários com a realidade circundante. Daí a ênfase em autores como Cervantes, Stern, Machado de Assis, os “für romantiker”, os primeiros românticos, como tantos outros que provocam estranhamento (distanciamento) proposital das expectativas da mimesis, exploradas, como a cunhou Aristóteles, ou trabalhadas por outro autor importante para Costa Lima: Erich Auerbach – autor de *Mimesis*.

A ênfase reflexiva na mimesis centrada na imitação, fundamental para as primeiras ideias e vivências do homem ocidental com a arte, não exclui a possibilidade e realidade da evolução dos conceitos, juntamente com as mudanças do pensamento humano, ao longo da formação da civilização ocidental. A importância do entendimento da mimesis pelo viés da diferença torna efetivamente mais coerente os estudos literários contemporâneos.

A ATUALIDADE DO (DES)CONTROLE

Seria possível pensar nas dificuldades das vanguardas de se impor, pelo controle da tradição? Embora tal controle se mostre mais explícito, não deixa de ser uma luta pelo controle do ficcional, ou pelo poder na literatura. Embora nem sempre o controle se dê pelo encarceramento da imaginação, ou das estratégias construtivo-literárias, mas, dentre outras, por influência da Crítica Literária, no caso acadêmico, que “julga” obras a partir de instâncias eruditas, como ocorre, por exemplo, com certo reforço da divulgação do concretismo exercido pelo Suplemento Dominical do Brasil, na década de 1950 e 1960, das poesias do concretismo e de uma parte da crítica literária que se instaurava. Não se trata, aqui, de apontar para a qualidade das obras mencionadas ou sua ausência, mas refletir sobre a forma como os direcionamentos de leituras se dão. Mais recentemente, a revista Caros Amigos deu ênfase à publicação de obras de autores, hoje bastante conhecidos no meio acadêmico, que se auto denominam escritores marginais de periferia. Mesmo reconhecendo a importância desses meios para a divulgação das vanguardas - no caso dos exemplos, a poesia concretista e a poesia dos autores da COOPERIFA -, o que se destaca é que não deixa de ocorrer uma mediação, ou “qualificação” do produto “marginal”, que funciona como um implícito passaporte aos estudos acadêmicos. Seria tal passaporte uma espécie de controle (do ficcional ou índice qualidade)?

Em todas as reflexões sobre o controle, a ideia de poder, de alguma maneira, emerge como eixo. O que variaria, portanto, seriam as formas de poder. De imediato vem a mente a ideia de poder simbólico, cunhado por Pierre Bourdieu. Em vasto sentido, o Controle é exercido a partir de um poder que, na maioria dos estudos de Luiz Costa Lima, estaria centrado em um poder simbólico quase sempre “invisível”. Na aproximação da reflexão sobre o poder simbólico, aqui mencionada, pode-se pensar na importância dada pelo autor maranhense aos estudos de Immanuel Kant, não apenas em sua Crítica do Juízo ou da Razão Prática, mas fundamentalmente naquele cuja principal preocupação se encontra na cognição humana, o

contrário do que se esperaria, já que estão, em sua última Crítica, a do Juízo, os estudos mais diretamente relacionados à arte.

É na *Crítica da Razão Pura* que Kant estabelece os limites da cognição humana, portanto os princípios mesmos do pensamento reflexivo. Se na Crítica da Razão Pura se reflete sobre o comportamento social, na terceira, a Crítica do Juízo, o pensamento kantiano se abre às instâncias da criação humana e sua relação com o aparato transcendental. Se os *a priori* do tempo e do espaço são condições essenciais para a cognição humana em suas bases mais primárias e se o homem tem liberdade para seguir a lei, os artefatos criados pela imaginação humana não são menos importantes.

Costa Lima levou para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XX, essas discussões a partir obra de Kant que, apenas aparentemente não se relacionavam ao estudo literário. Décadas posteriores seus antigos alunos valorizaram ainda mais a importância das indagações e das inúmeras reflexões sobre as Críticas kantianas promovidas pelo autor de *Mimesis e modernidade*, que em algumas de suas aulas, no Mestrado em Literatura Brasileira, era acompanhado do pelo filósofo francês Erick Alliez. Ao pensar nas instâncias literárias, o entendimento do aparato cognitivo, suas limitações e devaneios (no caso da terceira Crítica) auxiliam bastante na compreensão dos momentos em que a criatividade do artista se distancia mais ou menos do que a natureza, o cotidiano, propiciam.

ASPECTOS DO CONTROLE DO IMAGINÁRIO, IDENTIDADES E MARGINALIDADES

A ênfase no cotidiano ou a explanação de questões inerentes às periferias, muitas vezes são entendidas, quando se reflete sobre a qualidade do texto ficcional, como menores, dão uma conotação negativa a obras que fazem da vivência mesma de uma pessoa o eixo de uma narrativa ou poema. Se não se pode denominar a essa visão um controle do imaginário, por, exatamente problematizar uma maior potencialização do real que das estratégias da invenção, deve-se entender que há um controle do que deve ser apreendido como literário. Assim, o controle do ficcional também pode ser exercido ao se pensar que apenas o afastamento da ficção da biografia dos autores pode ser entendido como criativo. Essa questão, já superada por inúmeros estudiosos, ainda é, entretanto, implicitamente, sorrateiramente, uma regra de valor. Autores que se autodenominam autores marginais de Periferia (NASCIMENTO, 2009) têm enfrentado problemas e os superado, ao criarem seus próprios espaços de atuação, criação e circulação das obras. O movimento surgido na

comunidade do Capão Redondo, em São Paulo, é um bom exemplo disso. Em bares, campos de futebol da comunidade do Capão Redondo, foram criados eventos que ampliaram reflexões sobre a relação entre a escrita da periferia e o meio acadêmico. João César de Castro Rocha, ao escrever um texto denominado, “Guerra de Relatos”, aponta para a maneira como autores como Ferrez, Sacolinha e Sérgio Vaz enfrentaram o controle que estabelecia lugares, temas e formas literárias. João César costuma pôr em discussão o que denomina dialética da marginalidade, posta em oposição à conhecida “dialética da malandragem”, proposta, há décadas por Antônio Cândido. Na primeira dialética, o malandro ainda, de alguma maneira, depende de uma “autorização” para realizar e divulgar suas obras. O malandro transita entre classes e se “equilibra” para tornar-se visível, atuante. O marginal, efetivamente impõe sua maneira de viver, falar e pensar, que ainda causa espécie a conservadores em termos de arte. O grafite, certas maneiras de criar arte em lugares não canônicos, como em latrinas, a letra do Rap como texto literário, têm sido estudados nas universidades o que mostra que o controle se desmembra e se metamorfoseia. Mas o “des-controle” já ocorre. Em diversos estudos, já se aponta para novas e importantes vias literárias, que não olvidam a escrita (e, mais ainda), a escrita acadêmica, mas não a tomam como condição única do literário.

CONCLUSÃO

Sempre tentando responder à pergunta suscitada por seu pai, ainda no Maranhão, “- Por que Literatura?”, Luiz Costa Lima dispersa demanda quando vai buscar a teoria da literatura em suas Fontes, em caminhos críticos poucos esperáveis em um país em que se desprivilegia, cada vez mais a cultura e as Humanidades. Luiz, pensando nos trópicos, visando a uma reflexão teórica menos “auditiva”, segue na contramão das veleidades que caracterizam muitos dos estudos acadêmicos. O autor de *A perversão do Trapezista* entende que, realmente se ultrapassa os limites de estudos literários centrados em alimentar a mesmice de uma elite que ele entende como pseudoletuada. Os limites da voz reflexiva, devem ser ultrapassados, apontam os estudos de Costa Lima, na busca constante de superar um remoinho de dificuldades culturais, em uma terra inóspita e ignota em termos de pensamento independente. Resistindo a por sua biografia em primeiro plano, Costa Lima não deixa de trabalhar com a relação mimesis e vida, com sociedade e discurso ficcional.

No desenvolvimento deste artigo, como se pôde perceber, tentou-se apontar para possíveis vertentes do *Controle do Imaginário*, na contemporaneidade e, mais ainda, refletir

sobre os descontroles do ficcional, assim como prestar uma afetiva homenagem ao professor que abriu caminhos reflexivos e impôs respeito aos estudos literários, como o fizeram vários outros literatos de sua geração, como Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Afonso Romano de Sant'Anna, dentre vários outros, e o mestre maior, Antônio Cândido.

Ao apontar para as margens do Controle, Luiz, mesmo sem os mencionar, não deixa de tangenciar aspectos da lira de um Manuel Bandeira, da anti-líra de João Cabral de Melo Neto, ou da atonicidade de um Sebastião Uchoa Leite. Luiz Costa Lima tratou da ficção e do poema, refletiu sobre o redemunho do terror, nas margens do ocidente. Enfim, seus estudos como os da mimesis são também um desafio ao pensamento. Mesmo em seus “Escritos de véspera”, relançamentos de obras já publicadas, que retomam textos como *Dispersa Demanda*, Luiz faz intervenções argutas. Têm-se, agora que o autor chega à casa dos oitenta anos, uma vasta obra que sintetiza, em si, a resposta à sua pergunta mais antiga: Por que Literatura?

BIBLIOGRAFIA

- BASTOS, Dau. **Luiz Costa Lima, uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010
- FÉLIX, Idemburgo P. Frazão. “**O Bruxo e o louco**: a sátira e a chalaça nas crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto”. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. (org., trad. e notas) **A Literatura e o Leitor**. Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Mimesis e modernidade - formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1986
- _____. **O fingidor e o Sensor, no Ancien Regime, no Iluminismo e Hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1988.
- _____. **O controle do Imaginário - Razão e Imaginação nos Tempos Modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- _____. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. **Os limites da voz - Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. **Limites da Voz - Montaigne, Schlegel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano.

2009.

Recebido em setembro de 2018.

Aprovado em dezembro de 2018.

Crítica e Escrita das Margens em Luiz Costa Lima

Lúcia Ricotta²⁴

Resumo: Nos paratextos que acompanham as obras crítico-teóricas de Luiz Costa Lima, sua atitude mais frequente consiste em comentar o “complexo colonial carregado por todo sujeito” que desafia o pensamento nos trópicos. Com expansões maiores ou menores, em muitos enunciados de seus textos, o crítico evidencia um mal-estar diante do isolamento que a atividade intelectual impõe num país periférico como o Brasil. Em especial os textos exordiais de prefácios, notas preliminares e pessoais, autobiografia intelectual, depoimento e também epílogo são escritos segundo determinado *mood* e momento para expressar “o monótono desenrolar dos dias”. Monotonia é o nome que ele dá de bom grado ao “exercer o gosto de pensar como habitante dos trópicos”. No entanto, desse mal-estar tão imperioso quanto angustiante, parece construir um valor *a priori* para a persistência de seu exercício crítico, rigor conceitual e abrangência de repertório comparatista. Diante disso, gostaria de propor que as aberturas performativas de Costa Lima, com insinuações autobiográficas, não cifram propriamente a expressão de subjetividade, antes codificam a experiência do intelectual, que confronta a sua experiência teórica e crítica com a força perturbadora de uma voz, que se quer inscrita numa escritura das margens, na medida mesmo em que, tal qual em **Redemunho do Horror: as margens do Ocidente**, finalmente associa a revisitação da *mimesis* ao “lugar em que se processa a diferença ou em que ela é percebida”. No “horror dos continentes marginalizados”, modos de fala do silêncio ampliam-se na obra de Costa Lima, reconfigurando os pontos cego e surdo de sua teoria nos trópicos.

Palavras-Chave: Luiz Costa Lima. Crítica. Escrita. Paratextos. Margens.

Abstract: In the paratexts that accompany *Luiz Costa Lima's* critical-theoretical works, his most frequent attitude consist of commenting the "colonial complex charged by every subject" that defies the thoughts in the tropics. With larger or smaller expansions, in many statements of his texts, the critic shows a discomfort before the isolation that the intellectual activity imposes in a peripheral country like Brazil. Especially the exordial texts of prefaces, preliminary and personal notes, intellectual autobiography, testimony and also epilogue are written according to a certain mood and moment to express "the monotonous unfolding of the days." Monotony is the name he willingly gives while "exercising the taste of thinking as an inhabitant of the tropics." However, from such an imperious or distressing discomfort, it seems he is constructing *a priori* a value for the persistence of his critical exercise, conceptual rigor and coverage of a comparative repertoire. In light of this, I would like to propose that the performative openings of Costa Lima, with autobiographical insinuations, do not properly cite the expression of subjectivity, but rather it encode an experience of the intellectual, who confronts his theoretical and critical experience with the disturbing power of a voice, which wants itself inscribed in a margin writing, to the extent that, as in **Redemunho do Horror: as margens do Ocidente**, it finally associates mimesis revisiting with the "place where the difference is processed or in which it is perceived." In the "horror of the marginalized continents," modes of speech of the silence are amplified in Costa Lima's work, reconfiguring the blind and deaf spots of his theory in the tropics.

Keywords: Luiz Costa Lima. Criticism. Writing. Paratext. Margins.

²⁴ Professora de Letras da UNIRIO. É doutora em História pela PUC-RJ. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na UNICAMP e, posteriormente, na Letras da PUC-RJ, com apoio da FAPERJ. Escreveu vários artigos, entre eles: “Entre raízes e arbustos: a forma arvorar da literatura e da cultura brasileira” (2017) e “A paisagem na produção letrada romântica: artificio e natureza” (2015) e “A constelação espacial das cenas de origem em *Scènes de la Nature*, de Ferdinand Denis” (2011). Como organizadora e co-organizadora, publicou nos últimos anos os seguintes dossiês: **História e Cultura Visual: Múltiplas Narrativas da Experiência Histórica** (2016), **Graciliano Ramos** (2015), **Literatura e Viagem** (2010). É autora de **Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt** (2003). Email: luciavilelapinto@gmail.com.

1. Experiências na crítica

*Tal como cada ser tem uma atração por si próprio, também deve ter uma relação para com os outros (Goethe, **As afinidades eletivas**)*

*Je ne peux pas cesser de trembler devant l'autre, et plus encore: d'être en moi le tremblement que l'autre ébranle. Et la pensée ne peut pas pénétrer la chose sans trembler (Jean-Luc Nancy, Hegel. **L'inquiétude du négatif**)*

Meu texto remete à fugidia presença do “eu” na escrita crítica. Com isso, pretende dar a esse leitor o lugar proeminente daquele que sustenta as condições mais afins à receptividade da obra, chamando atenção para a dobra que o trabalho da crítica realiza. Dobra de uma imagem de si no outro, que acaba por estreitar os limites entre escrita, leitura e vida. Paul Valéry, refigurando a virtude poética e crítica de Baudelaire, evoca o “mágico contato” que o poeta teria tido com o espírito de Edgar Allan Poe (VALÉRY, 1926, p. 360). Walter Benjamin busca em Goethe e em seu **As Afinidades Eletivas** outra inscrição para a experiência crítica. Pensando “o crítico como o alquimista”, alguém capaz de ver a obra “como uma fogueira” misteriosa cercada pelo “enigma do vivo”, Benjamin deseja um modo de escrita da leitura que se abra à partilha da vida da obra. Ele afirma: “o crítico interroga a verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do passado e sobre as cinzas leves do vivido” (BENJAMIN, 2016, p. 39). A fruição de um “núcleo luminoso” da verdade da obra dá ao leitor que a explora a presença de um agora preenchido pelo eco de um eterno retorno (BENJAMIN, 2009, p. 61).

Erich Auerbach, em **Dante: poeta do mundo secular** publicado em 1929, quis responder à questão sobre a situação de existência do leitor moderno no texto dantesco. Ele pergunta: “poderá um leitor moderno, mesmo que superiormente instruído, e possuidor do mais alto grau de empatia histórica, penetrar no pensamento de Dante se for de todo avesso e hostil ao seu modo de pensar?” (AUERBACH, 1997, p. 197). Tratou de pôr em cena a abertura do crítico para atravessar um espaço, passar pelo meio de um pensamento e penetrar no gesto pessoal de um outro, que será lido. Auerbach se junta a Dante e também dele se separa. *Nel mezzo del cammin*, um contato surpreende com sua dimensão de acontecimento capaz de ir desfazendo o curso histórico linear que separa Auerbach de Dante e fazendo então coincidir o “conteúdo humano da **Comédia**” com a intuição teórica contida na noção auerbachiana de “figura”, de ensaio posterior a 1938. Segundo o que diz o poeta e tradutor Jorge Wanderley, na orelha da edição brasileira de **Dante: poeta do mundo secular**, a teoria da figura “estabelece

uma relação entre dois acontecimentos, ou duas pessoas, na qual um dos dois termos representa o outro, enquanto o segundo termo reforma ou enforma o primeiro, completando-o: dissolve-se a linha da história” (WANDERLEY, 1997, orelha). O figural, arrisco dizer, invade a pesquisa auerbachiana do poeta, pondo em jogo subjetivações e dessubjetivações do crítico junto à “personalidade e talento” do poeta. Vale perceber como Auerbach-leitor surpreende na **Divina Comédia** existência e vida de Dante. Ele diz: “[o] homem perdido *per una selva oscura* dos primeiros versos do poema é o próprio Dante” (AUERBACH, 1997, p. 125). Ou como flagra em Dante o que denomina o “Ser em experiência”, em que, cito-o, “Ser assume um caráter de tensão, como se fora uma força em processo de expressão. No vasto edifício do mundo através do qual ele viaja, Dante é o único personagem para o qual ele ainda não foi interpretado” (IDEM, p. 119-120).

Além do leitor moderno que lê um leitor histórico como Dante, Auerbach avança em suas interpretações sobre o poeta graças à proximidade com que o acompanha na leitura de sua “experiência pessoal”, combinando-a com uma nova experiência de crítica, procurando ir o mais longe possível nessa espécie de escavação do sentido da leitura, sempre por vir como um modo de conhecer e viver. Dante parece ser para Auerbach aquele que lê a realidade terrena à luz da criação artística. Sua leitura sobre a “catástrofe política” do exilado Dante, engendrando o sentido mesmo do destino dantesco, lhe permite testemunhar no “ódio espontâneo da injustiça” a inscrição de uma língua da insurgência na poesia de Dante. “Sua vida fora amarga e infeliz”, diz Auerbach, pois já o caminho que levou Dante à **Comédia** é de “grave crise interior”, deflagrada pelo *súbito movimento di cose* que culmina com o exílio político do poeta. E Auerbach acrescenta: “Ele superou a crise, e ela lhe enriqueceu sobremaneira a experiência pessoal” (AUERBACH, 1997, p. 107)²⁵. Ou seja

Dante lhe interessa profundamente nessa espécie de arqueologia da leitura do mundo, e Auerbach, com a equanimidade que o habilita ao exercício da crítica, acolhe o motivo central que para ele é intrínseco a Dante. Segundo considera, o poeta introduziu na tradição literária europeia a adesão total à máxima de Heráclito – “o caráter de um homem é o seu destino”, o

²⁵ Reproduzo a continuação do texto de Auerbach: “Ele vivera em meio a acontecimentos da maior importância, participando deles, e sofrendo devido a eles. Em momentos de extrema tensão, testemunhara a ação de outros, e muitas vezes, sem dúvida, observara o que em torno dele se passava com a febril expectativa que aguça todos os sentidos. Embora exilado e sem recursos, estava ainda presente aos momentosos eventos da época. E agora essa experiência direta não era atenuada pela rotina confortadora, pelo ambiente a que estava habituado em sua cidade natal, pela indiscutível estima de que gozava em Florença – em suma, por todos os fatores que, numa vida segura, fazem com que os acontecimentos externos pareçam ao observador ainda mais remotos. Agora, porém, quando evocava mentalmente os atos de que fora testemunha ocular ou de que tinha conhecimento por ouvir dizer, seu olho treinado, sua inteligência e perspicácia, sua genuína piedade, seu apurado sentido da hierarquia e da ordem, seu ódio espontâneo da injustiça, combinavam-se com essa nova experiência” (AUERBACH, 1997, p. 107)

que lhe permite interpretar Dante a partir da ideia da individualidade de que um poeta entende e reconhece o mundo pela gravidade existencial das paixões terrenas. Assim, Auerbach contrapõe-se às interpretações de Benedetto Croce e Karl Vossler, decidido que está pela inclinação ao sentido existencial na **Divina Comédia**²⁶. Pois há um “nutrimento vital que Dante promete aos seus leitores” e que vira, pelas mãos de Auerbach, constante da “história da moderna cultura europeia”, armando uma linha significativa e trágica para o “destino individual”. Desse modo, todos os atos e sofrimentos do homem histórico na terra intensificam-se na sua “presença sensível ideal”, que é contígua a um “a priori do individual”, sem divisa temporal, o qual por toda a eternidade é capturado como o juízo divino o revelou (AUERBACH, 1997, p. 195). A presença corpórea de almas, “[e] estas uivam à chuva e na algazarra de cães”, é decantada em versos como esse do Canto VI do “Inferno” (DANTE, 2004, p. 122).

As intenções que motivam essa breve introdução podem ser expressas num pensamento sobre a crítica como constelação de afinidades, temperamentos e dobras autobiográficas do leitor, para além dos comportamentos teóricos extensivos ao “campo agonístico” dos estudos literários²⁷. O crítico elege, por uma conjunção de forças, objetos afins, autores e obras, sob o signo de inflexões semiconscientes e de disposições que se cruzam num jogo imaginário de correspondências, o que permite supor junto à experiência da crítica jogos possíveis de specularidades de um leitor fendido em vista da produção artística que lê ou vê e que, doravante, não existe mais por si, mas em alguma medida em seus objetos eletivos. Seria preciso reconhecer, assim, nas margens do contorno do pensamento crítico o limite (ou o lugar) segundo o qual iluminações profanas da leitura - para usar termos benjaminianos -, caracterizam subterraneamente outras vozes da crítica. Nesse sentido, a exposição sobre os paratextos costalimeanos e suas expansões aqui em questão irão apontar para uma codificação autobiográfica da experiência teórico-crítica tensionada pela recorrência reiterada do lugar nos trópicos.

Presença arquivada, um “eu” do crítico está na pesquisa crítica todo atravessado quer por sua sistemática maneira de pensar e aproximar-se de seu objeto, quer por uma série de

²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht em “Pathos da Travessia Terrena – O Cotidiano de Erich Auerbach” chama a atenção para o “sentido existencial” do tópico auerbachiano “representação séria da realidade cotidiana”, abordando as relações entre a vida de Auerbach e sua obra. O retrato do filólogo, realizado por Gumbrecht, testemunha a presença de um “estilo próprio” num corpo-a-corpo com a modelagem existencial da compostura. Cuidando de ampliar o conceito de compostura da filosofia heideggeriana, Gumbrecht a relaciona ao modo não só como Auerbach é capaz de viver uma “existência autêntica” como “destino inevitável da existência humana”, mas como ele pôde distinguir “a individualidade trágica em Dante” sob o impacto da constelação filosófica desse conceito (GUMBRECHT, 1994, p. 99).

²⁷ É importante aqui os desdobramentos propostos por **O Último Leitor**, de Ricardo Piglia, acerca da leitura do leitor, do crítico que escreve a leitura e da “ficção como teoria da literatura”.

injunções que dizem respeito às forças entrelaçadas de sua sensibilidade ao contorno político que seu mundo desdobra. Se, como afirma Edward Said, “o papel público do intelectual como outsider” é a contrapartida necessária para que “padrões de verdade sobre a miséria humana e a opressão” potencializem sua dissensão para com o *status quo*, isso só é possível porque, a seu ver, os intelectuais se auto representam diante de si próprios (SAID, 2005, p.14-16). Segundo ele, há uma vocação intelectual para a “arte de representar”, que nunca é abstrata, pois se vale da aposta pessoal de um crítico como figura representativa para enfrentar riscos, galvanizar amigos e/ou inimigos na solitária condição de insurgente e do dramático que marca a sua escrita, fala e ensino (IDEM, 2005, p. 27).

2. Livro e Paratextos Costalimianos

Em uma trajetória intelectual, capaz de resistência tal qual essa singular, e de larga continuidade por Luiz Costa Lima, como crítico e especialista em literatura, ganha forma peculiar a escrita dos paratextos de seus livros. Com memórias em tom de confissão, balizas temporais e espaciais de sua fisionomia intelectual e depoimentos autodramáticos, os paratextos tocam, de modo transversal, a problematização de exercício crítico e seus pressupostos teóricos. Frequentemente, Costa Lima se utiliza de processos textuais liminares. Liminares no sentido de Gérard Genette, as “instâncias prefaciais” de um discurso que segue ou antecede o texto. Genette se apropria de uma diferenciação feita por Jacques Derrida entre introdução e prefácio, a propósito do paratexto hegeliano, para quem inclusive o prefácio leva em conta uma historicidade mais empírica (GENETTE, 2009, p. 145). Através de “fragmentos em formas de prefácio”, epílogos, “esboço de autobiografia intelectual”, “notas preliminares”, “depoimento” e “abertura”, Costa Lima se utiliza dessas “instâncias de comunicação” com o leitor. Assim, a presença repetida desses processos textuais nos inúmeros livros de Costa Lima, processos esses que muitas vezes acompanham introduções mais sistemáticas ao conceito geral da *mimesis* na sua diversidade e autodiferenciação, remonta a uma fala de si, de um autor de crítica e teoria que se representa como leitor privilegiado, o primeiro e último intérprete da economia hermenêutica de seus livros, respondendo, com efeito, a um vazio indefinidamente multiplicado, ao “muro de silêncio”, do qual se ressentente.

Gostaria de explorar esse lugar do livro costalimiano, o paratexto - (primeiramente tomado como ponto de reflexão por Flora Süssekind, João César de Castro Rocha e Luiz Eduardo Soares²⁸) – como um lugar que é material na arquitetônica do livro, no sentido de

²⁸ Em *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*, Flora Süssekind examina o “movimento autocrítico que singulariza a escrita” do crítico. A autora nota uma “razão histórica” nos seus esforços de síntese e “unidade”

constituir a margem, a moldura ou a *sub*-obra, a partir da qual se edifica o corpo textual²⁹, e como um lugar que é retórico e que produz a modelagem de um sujeito e de uma escrita afeita aos humores da alquimia crítica que está sendo gestada. E, também, como uma *cena* de escrita que hoje nos sensibiliza justamente por revelar uma disposição espiritual na lógica do juízo crítico, tão existencial e apaixonado como esse de Costa Lima. Avançaria ainda mais, arriscando pensar como as anotações paratextuais incidem sobre a experiência do eu-teórico de ter-lugar, não o lugar da nacionalidade romântica, mas o lugar da diferença e da fratura do sujeito central, justo aquele onde a “falta de lugar do crítico” e a ausência de criticidade da crítica parecem constituir-se como problemática cultural. Em “Da Existência Precária: O Sistema Intelectual Brasileiro”, de **Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria**, Costa Lima considera os intelectuais brasileiros “soltos no espaço dos interesses sociais”, pois, segundo diz, as “condições precárias das nossas diversas comunidades intelectuais” e a “nossa ausência de centro intelectual” formam as heranças de nosso estatuto colonial, mantido por nós pelo horror que temos à “teorização própria” (COSTA LIMA, 1981, p.5-15 e 24-25).

Com isso, estou me aproximando da questão da representação do intelectual na “interação entre a universalidade e o local, o subjetivo, o aqui e o agora”, concebendo Costa Lima como “figura representativa”, que galvaniza certo ponto de vista e articula representações a determinado público, e como um intelectual que se auto-representa (SAID, 2005: 26). Tornam-se reconhecíveis, por meio dessa abordagem, as características pessoais, as quais Edward Said diz serem tão importantes para a “arte de representar dos intelectuais”. A seu ver, cito: “há sempre a inflexão pessoal e a sensibilidade de cada indivíduo, que dão sentido ao que está sendo dito ou escrito” (SAID, 2005, p. 27). Há, pode-se dizer nesse caso costalimiano, a personificação de um pensamento que se realiza num modo de experimentar o mundo nas frestas abertas pelas margens. Da desterritorialização do centro, o crítico, sem “escritórios

à diversidade geográfica e histórica de seus temas. Essa razão histórica, segundo pensa, revela-se como obsessão própria ao contexto crítico-cultural de tratar impasses de um sistema intelectual latino-americano marcadamente periférico e domesticado. João César de Castro Rocha percebe o “estilo intelectual” de Costa Lima como análogo ao gesto de Goethe e Schiller em enfrentar o “complexo de inferioridade cultural” alemã face à arte italiana, francesa e espanhola, recorrendo às fontes matriciais gregas do Ocidente. Costa Lima, segundo João César, retoma o contato com textos e questões da tradição ocidental “em sua própria fonte”, como contrapartida ao macaqueamento e provincianismo que acabou se tornando regra canônica na escrita da crítica literária brasileira. Já Luiz Eduardo Soares vê a tentativa costalimiana de ultrapassar a dependência cultural via “sua autoconstituição autoral” como “movimento crítico que põe em marcha a estratégia sinuosa e ambivalente da antropofagia” (ROCHA, 1999).

²⁹ Um rendimento importante para discutir efeitos dos paratextos está presente em “A exigência fragmentária”, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, sobretudo pelo seu aspecto revelador na consideração da experiência primeiro romântica do fragmento como “o pensamento da obra (moral, política, ou religiosa assim como artística e teórica)”. **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, n°10, 2004, p. 68).

seguros nem território para consolidar e defender”, interroga a possibilidade de ação do pensamento desde uma “erudição implacável”, termo foucaultiano, emprestado por Said, para revolver textos, categorias, conceitos, autores etc. Escreve Said em **Representações do Intelectual**:

Testemunhar um estado lamentável de coisas quando não se está no poder não é, de jeito nenhum, uma atividade monótona e monocromática. Envolve o que Foucault certa vez chamou de “erudição implacável”, rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas (ou abandonadas) (SAID, 2005, p. 17).

Em **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente** (1990), Said agitará a dramatização de fronteiras recortadas em delimitações duras e segmentárias pela literatura europeia colonialista do Oriente. A geopolitização dos estudos literários e culturais que aí propõe desloca limiares outrora obscuros e secretos do imperialismo e cultura, esfregando, como pontua, “o nariz da cultura na lama da política” (SAID, 1990, p. 25). Para tanto, trata de perguntar quais as coações políticas que nos constituem como ocidentais e quais os perigos que fizemos explodir ao isentar a tradição filológica dos estudos literários de suas significativas circunstâncias de vida.

Tendo em vista tais inflexões dos estudos culturais, gostaria ainda de evocar a problemática de um temperamento ou personalidade crítica que faz passar na leitura a maneira pela qual se olha e escuta um objeto sob o aspecto de uma visceralidade, fora de um racionalismo opressivo da construção analítica. Visceralidade esta desdobrada nas dobras que o pensamento guarda com a vida e a escrita.

Lembro, nesse sentido, da “galeria de estudos de caráter e retratos intelectuais”, levada a cabo por Peter Sloterdijk. O filósofo, em meados dos anos 90, organizou a coleção da editora Diederichs com volumes dedicados a passar pelas grandes etapas do pensamento europeu, numa história alternativa da filosofia. Eram textos primários de filosofia, e se tentava, com eles, “a letra dos pensamentos originais” para um vasto público. Peter Sloterdijk se encarregou dos prefácios aos volumes individuais, os quais foram depois publicados num só livro intitulado **Temperamentos Críticos. Um breviário de Platão a Foucault**. De saída, ele associa “disciplina filosófica” a um “modo de pensar, primeiro,” e, depois, a um “modo de vida”, e se apoia em Nietzsche para realizar o que denomina “escala dos temperamentos filosóficos”, que iria muito além de uma tipologia de sujeitos. Ele diz: “Nietzsche tanta razão tinha ao notar que todos os sistemas filosóficos eram sempre uma espécie de memórias despercebidas e confissões de seus autores”, mas, mais diretamente, está retomando Fichte - de quem inclusive

empresta o nome “temperamentos filosóficos” – ao aludir a sua conhecida sentença “a filosofia que se escolhe depende do tipo de homem que se é” (SLOTERDIJK, 2012, p. 8).

Retomo essa noção de temperamentos, pois que nela um modo de pensar se associa a um modo de vida e escrita, fora de um solo psicologizante. E essa associação em Costa Lima é sempre fronteiriça. Circunscrita materialmente à sub-cena de seus livros, a escrita de seus textos liminares reflete os bastidores de sua disciplina analítica e teórica confrontada sempre com o modo de vida das margens, a melancolização de sua periférica intelectualidade e a intensificação de seu autocriticismo. E consiste, como nota Flora Süssekind, em “sombra propulsora para o encaminhamento, por parte de Costa Lima, da questão da *mimesis*.” (ROCHA, 1999, p. 107). Desde um modo narrativo bem contrastante em relação ao corpo de exposição do livro, a disposição autocrítica em textos prefaciais de Costa Lima, encaminhando o leitor ao *livre à venir*, instaura a reciprocidade mesma de um ver e um ser visto, entre um *eu sou* e um *eu penso*, bem ao modo dos desdobramentos da panorâmica do sujeito humano presentes em **Mimesis: desafio ao pensamento**, no qual reabilita a importância da reflexão do sujeito para a arte, contrapondo-se ao “ostracismo do sujeito e suas representações” pelo desconstrutivismo” (COSTA LIMA, 2000, p. 153). Assim, da “fábula do sujeito solar”, unitário e imperial, descenderia “a sombra das fraturas” do sujeito kantiano. Talvez aí possamos flagrar uma tensão na posição da teoria crítica costalimiana: apesar da vida, há pensamento. Apesar do incômodo da cultura, a teoria. A tensão implicada no autor está em dar vida e densidade a um pensamento junto à força perturbadora de uma realidade que lhe é adversa. O projeto de escrita teórico-crítica e a realização dos livros são claramente marcados por essa tensão e devem ser compreendidos a partir da experiência que lhes despojam das condições usuais de possibilidade. Somente esse transtorno obriga o crítico a buscar seu fundamento ali onde um abismo dá lugar a um espaço vacante infinitamente problemático. Muito próximo, então, de um eu crítico que se encarcera numa instância de si que não existe por si, mas comparece *noutro* lugar. Esse outro lugar está amplamente delineado em **Redemunho do Horror: as margens do Ocidente**.

O que, segundo Costa Lima, impõe-se de modo dominante em nosso sistema intelectual profundo acaba por ser que a nossa vida social resiste à criticidade, e sendo esta, como assinala, “a marca característica da atividade intelectual, leva-nos,” segundo pensa, “a nos perguntar se de fato existimos, se já não deixamos de existir ou se nem sequer ainda começamos nossa existência” (COSTA LIMA, 1981, p. 4). Esta sua reflexão sob o título “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil” desenvolve-se em **Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria** de 1981 e tem desdobramentos, a meu ver, nas leituras e desleitura que ele mesmo faz de suas premissas teóricas e críticas.

No *corpus* exordial, Costa Lima está, portanto, armando sobriamente, como escritor, o seu pensamento, escrevendo efetivamente balizas de seu saber e se posicionando como “um escritor do seu saber”, para usar os termos de Sloterdijk (SLOTERDIJK, 2012, p. 21), para que possa, segundo diz em **Vida e Mimesis** de 1995, ser reconhecido a partir doutro *lugar*, significando nesse sentido, continuo replicando suas palavras, que se “ponha em questão a concepção colonialista que, periféricos, mantemos de nós mesmos” (COSTA LIMA, 1995, p. 47-8). Resta-nos problematizar como a experiência de crítica em Costa Lima, pelos paratextos, ou mesmo em instâncias paratextuais presentes no interior dos seus livros, reinveste contraditoriamente na cultura de fixidez do escrito, relacionando as linhas de seu saber às palavras que ele reporta ao mundo em que vive. Como se o seu mundo devolvesse à experiência de escrever sistematicamente livros de crítica e teoria a mirada de um autorretrato crítico em relação aos limites de sua voz.

A cena de representação do crítico em Costa Lima é bastante ambígua, pois ela perpassa um projeto do e para o escrito interpretativo. Um homem que fala por meio dos livros, para uma comunidade de escassos ouvintes, parece ter lugar onde paradoxalmente a vida se encerra. Assim rearticula, até certo sentido, o teor da famosa proposição de Mallarmé acerca do livro, esse “instrumento espiritual”, sacro, pleno de autoridade e ao mesmo tempo arquivador da alma e do pensamento nele contido. Cito proposição de “*Le Livre, Instrument Spirituel*”: “Uma proposição que emana de mim [...] sumária quer, que tudo no mundo exista para acabar em um livro” (MALLARMÉ, 2010, p. 167). Levando em consideração esse projeto em direção ao fim fenomenológico do espírito do livro, permito-me estender a ponderação ao caso costalimiano e apostar em como o único lugar possível para se pensar nos trópicos é o livro, num mundo reauratizado do papel (e para o papel teatralizado do intelectual), nessa “comunidade dos *sans-papiers* triturados por tantas máquinas”, como dirá Jacques Derrida, dentro da qual os seres-af se encontram abandonados e excluídos, (DERRIDA, 2004, p. 14).

Costurando o fio das margens que formam a obra e a experiência crítica costalimianas, se pode dizer: os paratextos de Costa Lima rearticulam, por um lado, uma lógica de “ressacralização” e “fetichização do livro” enquanto lugar tumular, “minúsculo túmulo” da alma do intelectual, para usar os termos de Mallarmé, explorados por Derrida. Por outro lado, articulam uma outra vida que tem a ver com o confronto existente entre esse lugar do periférico teórico e os “limites da voz” do crítico. O que dizer das linhas iniciais de **Mimesis: desafio ao pensamento**, nas quais a dor do mundo e a doença histórico-coletiva veem balizar um contexto intelectual para a sua velhice”? Um drama da voz do eu escondida na borda dos livros? Cito:

Em meados de 1998, conheci a experiência da velhice. Embora dolorosa, não será à sofrida, no fim do XIX, pelas vítimas da sífilis terciária ou, em nosso final de milênio, pelas vítimas da Aids. A morte não esteve, particularmente, em questão. Não deixei de temer menos a morte do que muitas vezes tenho temido a vida (COSTA LIMA, 2000, p: 11).

Ou dessa passagem de **Ficção e o Poema**, de 2012: “quase sempre, nossas frases têm a vida de um palito de fósforo. A algazarra dos vivos é um cemitério ambulante, bem mais amplo que a casa dos mortos” (COSTA LIMA, 2012, p: 28). Ou da “Abertura” intitulada “De olhos vendados” de **Frestas: a teorização em um país periférico** sobre a tortura psicológica sofrida durante a segunda experiência de prisão que conheceu na ditadura. Essas composições metafóricas da voz de um eu, nas margens, que nos remetem aos seus livros, fazendo-nos entendê-los como totalidades resistentes à dispersão do vivido, se abrem como expressão exigente que o intelectual deve realizar para manter-se pensando nos trópicos. Essa espécie de morte na vida, que acaba se ligando à suposta ausência já muito problematizada do pensamento nos trópicos – sobretudo a partir de perspectivas evolucionistas, julgando o engenho crítico no Brasil como falho e inadequado, por conta da equívoca assunção das ideias fora do lugar – também termina por reinstaurar a sagração da existência intelectual entre nós, além de tornar inexistente o próprio reconhecimento do livro.

Em uma inscrição sua, bem autoral, de **Pensando nos Trópicos** de 1991, na “Nota preliminar”, Costa Lima dá instruções sobre a maneira pela qual quer ser lido, decretando a sua “morte do autor” quando diz se “ver, cada vez mais, feito de cola, tinta e papel”. Cito a passagem:

Sartre me perdoe mas não sinto culpa, remorso ou arrependimento por me ver, cada vez mais, feito de cola, tinta e papel. E não encontro contra quem lance a culpa. Quando era adolescente e apontavam para a nomeada de um tio paterno, eu me dizia: certo, mas onde estão os livros que escreveu? Assim como outros teriam a ambição de enriquecer, eu tinha a mais desorbitada de querer tornar-me escritor. Nunca me perguntei, a não ser em instantes de depressão, para que ou por quê. (Muito mais tarde, encontraria em Kafka a observação que as notas são indispensáveis para que se suporte o monótono desenrolar dos dias). Apenas sentia – só a expressão será de agora – que era uma forma de plenificar o tempo e orientar seu fluxo; menos de recuperá-lo do que reinscrevê-lo (COSTA LIMA, 1991, p. 11).

O fantasma que se quer escritor e se quer de papel não deixa de interpelar os leitores. Como numa experiência de escrita assombrada pela inércia da comunicação, o fantasma surpreende retoricamente seus leitores com a leitura de um livro de um morto ou de alguém que considera dizer tudo como se fosse de papel. É evidente aqui o aspecto tortuoso e paradoxal da estratégia retórica usada por Costa Lima para afetar uma disposição de espírito em seus leitores. Afetar a disposição mortífera da expressão teórica sob seu olhar nos trópicos. No estudo dos

paratextos, Gérard Genette alude à retórica de valorização presente no prefácio original, fazendo-o funcionar como “temas do como”, segundo ele diz, do como se deve ler o livro, uma maneira de o escritor docilizar sua presença como autor de autoridade na teoria, que sabe de antemão não ter o leitor condição de responder às suas orientações ainda mais porque está consciente de que o leitor não o lerá (GENETTE, 2009, p. 186). No entanto, a sugestão por parte do crítico de *como se deve ler seu livro*, como livro de um morto, conduz indiretamente aos motivos *por que se continua a viver fazendo crítica e teoria num país sem leitores*. Assim, a própria atividade intelectual se torna o cenário de uma pergunta: será possível teorização no Brasil? Essa pergunta leva adiante a necessidade de o crítico periférico ter de ajustar a imagem de si ao complexo colonial de seu país com limitada perspectiva para a teoria e com leitores surdos à própria voz. O fantasma interpela, com efeito, os limites da voz e da escuta nessas margens.

Leitores que se recusam a escutar... Leitores que não legitimam a própria voz.... Mas o que é que os leitores recusam-se a escutar de Costa Lima? A Costa Lima não escapa a resposta, que inclusive confere unidade a sua obra, a saber: “*exercer o gosto [e, eu acrescento, o gozo], de pensar como habitante dos trópicos*”. Põem-se em jogo nesse gosto e gozo de pensar como habitante dos trópicos o limite crítico da voz dentro de um espaço de historicidade colonialista. Limite que vai sendo por ele ampliado, pois há em Costa Lima uma alquimia a converter modos de silêncio da voz no puro teor do pensamento, misturando fronteiras e deslegitimando o poder do sujeito para estabelecer uma ordem do mundo. Nas considerações metatextuais, Costa Lima ativa o mundo do “*complexo colonial carregado por todo brasileiro*” – assim denominado em “Nota Introdutória” ao **A Metamorfose do Silêncio: análise do discurso literário** de 1974 - ou o que chama de “fado de periféricos” em **Vida e Mimesis** de 1995 -, sejam eles de escritores, intelectuais, pessoas públicas etc. a fim de desestabilizar a universalidade de algumas ideias.

Prelúdios de sua capacidade de julgar, os prefácios envelopam, portanto, um tipo de aliança da sua intelectualidade com as margens e as experiências críticas que rearranjam fronteiras, frestas e limites; sejam do espaço literário instável, da posição da crítica que, “de fora, (...) passara para dentro da literatura” para residir “em um certo intervalo” ou mesmo o limite da arquitetônica do juízo reflexionante, flagrado por ele num circuito subterrâneo, atuando por baixo, desde um solo arqueológico metafórico, não conceitual da razão (COSTA LIMA, 1993, p. 113). A margem, a fronteira e as situações de passagem constituem espaços propícios para a articulação de uma alteridade crítica que ganha estatuto de “centro mesmo de sua obra”. Não é à toa que nos primeiros livros o silêncio como potência da voz do texto é analisado como possibilidade de alcance da especificidade do discurso literário, como se a

literatura e a produção de conhecimento que dela advém, forçando textualidades silenciadas da enunciação pela maquinaria solar de um sujeito imperial do pensamento, constituísse já uma forma de deslocar o *logos*. Pois, afinal, como ele mesmo coloca, em “quatro fragmentos em forma de prefácio,” de **Mimesis: desafio ao pensamento**, “que certeza podemos ter de conhecer?”, sobretudo ele, que luta contra a “crítica como canonização de valores ajustados ao *establishment* político-social” e fora da universalização da concepção eurocêntrica do mundo (COSTA LIMA, 2000, p: 13).

Nem o subjetivismo crítico, nem a sociologização maçica da crítica que a reduz à ideologia, a crítica, para ele, tem de lidar com uma experiência “que não pode ser generalizada” (IDEM, p. 15). É notável, nesse sentido, o **Redemunho do Horror: as margens do Ocidente**. Aí, o ato de leitura crítica se vale da força de mudança de direção dos redemunhos, do caminho colonialista para o horror nos países marginalizados, internalizando “lugares distintos” da subjetivação imperial (COSTA LIMA, 2003, p. 23). Faz sentido agora a busca da alteridade que habita o texto e a busca das forças inerentes às fraturas que constituem aquele que lê, escreve e testemunha. Querendo a voz do redemunho do horror, a do coração das trevas, o crítico espreita por “estreita fimbria” o que no texto “ultrapassa o horizonte de quem escreve”, o “inconsciente textual que torna visível o que dele próprio escapava” (IDEM, p. 110 e p. 227). Como se estivesse espreitando, assim, distintos agenciamentos de subjetividade nas margens do Ocidente. A leitura que realiza de **Peregrinação**, de Fernão Mendes Pinto, é exemplar nesse sentido, a qual se debate com as preliminares do sujeito moderno que ali avultam; “sem a consciência de seu autor, outro sujeito fermenta na **Peregrinação**” (IDEM, p. 111). Assim, ele pode falar de “esboço doutra visão das coisas”, “indício do sujeito moderno”, a “indagação do etos branco nos trópicos” a enfatizarem, todos, a “não-universalização do modo europeu de concepção de mundo” (IDEM, p.111).

Acho que podemos falar finalmente da tentativa costalimiana de desconstruir a colonização do conhecimento crítico, assim como Edward Said vai fazer, por exemplo, com as formas culturais do orientalismo por ele estudadas, como “sinais” definidores “do poder europeu-atlântico sobre o Oriente” (SAID, 1978, p. 18). Traço inabalável de que, entre as frestas desse nosso país periférico, forma-se a diferença crítica de “um certo Oriente” costalimiano. Para tal comparação precisaria realmente de maior tempo, mas fico aqui com minhas considerações finais sobre como, a despeito de Costa Lima reiterar a “falta de lugar do crítico” como constitutiva à operação ajuizadora da literatura, cifrada kantianamente, não escapa dele a necessidade incontornável de saber situar-se “nas margens”, de ter-lugar numa situação de diferença, que é pós-colonialista, tendo em vista a nossa formação intelectual. Sempre falamos

de uma posição no tempo e espaço que mobiliza no pensar uma relação de poder dos sujeitos, entre os sujeitos e suas perspectivas. O *ich denke* costalimiano está em um sujeito que se põe em jogo e resiste com mais força no ponto em que um movimento local o capturaria. **O Redemunho do Horror** devolve-nos a imagem do projeto colonial como interrupção e descontinuidade, revelando o que sempre esteve fora dos limites da representação e estendendo o lugar do *Ich denke* para as forças irrepresentáveis do horror captadas na experiência colonialista da África, Ásia e Ibero-América. Suas palavras prefaciadas na “Nota pessoal” ao **Redemunho** dão conta disso. Cito: “já não basta falar a seu respeito (da *mimesis*) em produção da diferença, pois se há de conjugá-la com o lugar em que se processa a diferença ou em que ela é recebida – e explicitar [o] exame da dimensão política do discurso ficcional” (COSTA LIMA, 2003, p. 24).

Referências

- ALIGHIERI, Dante. **Inferno**. Tradução Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- AUERBACH, Erich. **Dante: Poeta do Mundo Secular**. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 1998.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L. “A exigência fragmentária” (tradução e apresentação de João Camillo Penna). In: **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos séculos XVIII e XIX**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº10, 2004, p. 67- 94.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pathos da travessia terrena: o cotidiano de Erich Auerbach. In: **V Colóquio UERJ Erich Auerbach**: Rio de Janeiro: Imago Ed.,1994, p. 91-116.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. **Frestas: a teorização em um país periférico**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2013.
- _____. **A Ficção e o Poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **O Redemunho do Horror: as margens do Ocidente**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- _____. **Mimesis: Desafio ao Pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **Máscaras da Mimesis**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. **Pensando nos Trópicos: (Dispersa Demanda II)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

DERRIDA, Jacques. **Papel-Máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. “Le livre, instrument spirituel.” **De la lettre au livre**. França, Gémenos: Éditions Le mot et le reste, 2010, p. 167-171.

PIGLIA, Ricardo. **O Último Leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução: O Estilo Intelectual de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Máscaras da Mimesis**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 9-21.

SAID, Edward W. **Representação do Intelectual: as Conferências Reich de 1993**. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **Temperamentos Filosóficos: um breviário de Platão a Foucault**. Tradução João Tiago Proença. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2012.

SOARES, Luiz Eduardo. Luiz Costa Lima: a antropofagia e o lugar do sujeito, ou A janela iluminada e o silêncio da cidade. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Máscaras da Mimesis**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 263-283.

SÜSSEKIND, Flora. A via negativa de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Máscaras da Mimesis**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 103-114.

VALÉRY, Paul. Posfácio. In: BAUDELAIRE, Charles. **Flores do Mal**. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003, p. 359-371.

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

PENSAR A MIMESIS PELA PHYSIS: desdobramentos da reflexão de Luiz Costa Lima

*Renata Sammer*³⁰

RESUMO: Este ensaio desdobra a proposta que lhe dá título, “pensar a *mimesis* pela *physis*”, isto é, a partir do conceito de *physis*, examina a teoria da mimesis de Luiz Costa Lima. Como a “imitação”, também aquilo que se “imita” é compreendido de modos diversos ao longo do tempo, portanto também a “natureza” possui uma história (*mimesis physeos*). Tanto o conceito de mimesis, como o conceito de *physis*, passam por processos de ressignificação importantes no Renascimento, e, mais especificamente, na passagem do grego para o latim. A fim de desdobrar a proposta do título, este ensaio, inicialmente redigido como comunicação oral, aborda alguns dos escritos de Coetzee, Kafka e Hughes, a fim de confirmar a hipótese de que a mimesis, compreendida como produção de diferença, alinha-se ao sentido antigo do conceito de natureza (*physis*), mais disposto a reconhecer a constância da metamorfose e a insolubilidade do paradoxo que a instaura (o que faz nascer faz morrer). Em seu sentido moderno a “natureza” é, ao contrário, palco sobre o qual atuam leis, um mundo estável, passível à imitação. Logo, pensar a mimesis pela *physis* nos escritos selecionados, sugere que seja reconsiderada a rigidez das fronteiras que distinguem os mundos da natureza e de sua “imitação”, os gêneros e as espécies. Assim faz Kafka no conto que escreve da perspectiva de um cão, e que explora a ficcionalidade da fronteira entre as espécies. Desse modo, ao recorrer ao conceito de *physis*, buscamos iluminar, ainda que incipientemente, os conceitos de mimesis e de ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Mimesis. *Physis*. Luiz Costa Lima.

ABSTRACT: This essay unfolds the proposal that gives it the title, "to think mimesis by physis", that is, from the concept of physis, examines the theory of mimesis by Luiz Costa Lima. Like "imitation", what is "imitated" is understood in different ways over time, so also "nature" has a history (mimesis physeos). Both the concept of mimesis and the concept of physis undergo significant redetermination processes in the Renaissance, and more specifically in the passage from Greek to Latin. In order to unfold the title proposal, this essay, originally written as oral communication, addresses some of the writings of Coetzee, Kafka and Hughes, in order to confirm the hypothesis that the mimesis, understood as producing difference, is aligned with the an old sense of the concept of nature (physis), more willing to recognize the constancy of the metamorphosis and the insolubility of the paradox that establishes it. In its modern sense, "nature" is, on the contrary, the stage upon which laws work, a stable world, amenable to imitation. Hence, to think of the mimesis by physis in the selected writings, suggests that the rigidity of the boundaries that distinguish the worlds of nature and its "imitation", genres and species, be reconsidered. So does Kafka in the tale that writes from the perspective of a dog, and which explores the fictionality of the frontier between species. Thus, in appealing to the concept of physis, we seek to illuminate, albeit incipiently, the concepts of mimesis and fiction.

KEYWORDS: Mimesis. Physis. Luiz Costa Lima.

Fecundado pelas mais recentes investigações de Luiz Costa Lima, este ensaio é dedicado ao conceito de *physis* (“natureza”). Isso porque a *physis* é um modo de ser e de crescer que também supõe uma estabilidade. Dessa perspectiva, não há descontinuidade entre a natureza e sua imitação: ambas, a origem e o que dela decorre, pertencem ao domínio da *physis*.

³⁰ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) renatasammer@mac.com. Esta pesquisa foi, em parte, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Este texto foi originalmente escrito para ser dito, por isso guarda traços de oralidade e referências parcialmente precisas. E-mail: renatasammer@mac.com

É importante reconhecer a passagem da concepção teleológica da natureza nos estoicos e em Aristóteles para a concepção “humanista” da natureza como “ser exterior ao homem e a si mesmo”, nos termos precisos de Merleau-Ponty, “como puro objeto” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 9). Antes que a técnica (*ars*), “a natureza por outros meios”, fosse demonizada, a atuação dos homens no real equivalia à natureza. As *tekhnai* (*ars*) eram, como então pontuava Aristóteles, estruturalmente equivalentes à natureza: quem constrói uma casa faz apenas o que a natureza faria se as casas pudessem “crescer” (ARISTÓTELES, *Física*, II, 8, 199a, 12-5). Por assim dizer, “a natureza e a ‘arte’ são estruturalmente equivalentes” (BLUMENBERG, 2010, p. 88). Donde a arte imita a natureza: *ars imitatur naturam*. Próprio da natureza, ou seja, da *physis*, é ser deste ou daquele modo, sem que, como pano de fundo, tenha-se apagado o tornar-se deste e daquele modo. “A metáfora”, diz Aristóteles, “põe sob os olhos porque ela significa as coisas em ato” (*Retórica* III, 1411b24-25). O que sugere que a *mimesis physeos*, a imitação da natureza, é em um só ato fazer nascer e fazer morrer, dar origem a uma nova forma por uma mutação, por uma fenda aberta no real. Já a “natureza”, em sua acepção moderna, é “puro objeto”, origem de toda imitação. Logo, a *physis*, devido à sua característica plasticidade, aproxima-se daquilo que Luiz Costa Lima chama “mimesis de produção” (COSTA LIMA, 1980, p. 7).

O conceito de *physis* pode ser traduzido de diversas maneiras. Encontrado no fragmento de Heráclito, “a natureza ama ocultar-se” (*physis kryptesthai philei*), o amor pelo ocultamento que performa a natureza, indica que, ao contrário do moderno conceito de natureza, o antigo conceito de *physis*, não pode ser facilmente tomado enquanto referente estável. O fragmento pode ser traduzido como: “o que faz aparecer tende a fazer desaparecer”, “a forma tende a desaparecer”, “o que nasce quer morrer”, “o que faz nascer tende a fazer morrer”. Isto é, “a realidade é tal que em cada coisa há dois aspectos que se destroem mutuamente; por exemplo, a morte é a vida e a vida é a morte: (...)” (HADOT, 2006, p. 30). Porque a natureza (*physis*) oculta e faz nascer, ela é o domínio da metamorfose, e sugere ainda uma cosmologia, na qual a transformação é a única permanência.

Alexander von Humboldt, que dedicou o seu “Ensaio sobre a geografia das plantas” ao autor da “Metamorfose das plantas”, diz concordar com Goethe quando esse diz ser a poesia – e apenas a poesia – capaz de levantar o véu da natureza. Isso porque ela estaria voltada a certo “método alegórico”, percebido nas formas nas quais a natureza é estrangida a se ocultar. Tal como compreendida por Goethe, a poesia tange o limite da linguagem, onde a linguagem mostra sua força plástica, onde o real se amplia e, paradoxalmente, reposiciona seus limites. Por isso é, como sugere Goethe, mãe de todas as artes. Isso porque a natureza não surge como pano de

fundo a partir do qual a mimesis e seu mais caro tropo, a metáfora, revelam o mundo, mas como processo de tradução incessante, que oculta ao revelar e revela ao ocultar, no qual a metamorfose e a mistura são os únicos gestos perceptíveis. Paradoxalmente, se a mimesis é o que possibilita a concreção da cultura humana, é ela também que garantirá a sua inconstância, isto é, a sua plasticidade, sem a qual a criatura humana é incapaz de se adaptar aos mais variados “ambientes” (GEHLEN, 2009, p. 34). A tradição de estudos dedicados à antropologia filosófica distingue o ambiente (*Umwelt*), no qual as espécies animais e vegetais se inserem, do mundo (*Welt*) que a espécie humana, ao contrário das demais, inventa sobre os mais variados ambientes (GEHLEN, 2009, p. 34). Portanto a espécie não sobrevive sem a plasticidade que lhe é característica: a habilidade de tornar presente o que está ausente pela imaginação (GEHLEN, 2009, p. 37).

Assim, o fundamento natural que faria da metáfora a forma de revelação da natureza (*physis*) pela mimesis deve ser compreendido como fonte incessante de metamorfoses que inclui as performances miméticas que supostamente (re)produz, e não mais como alicerce, sólido e estável, no qual se concretiza a referência. Portanto, o que move, apenas pode ser percebido na diversidade das formas que assume, nas metamorfoses que conduz. Como se a cada nova forma originária se manifestasse a “protoplanta”, mãe de todos os viventes, a permanência na mudança (GOETHE, 1993). Uma releitura do conceito de *physis* sugere, portanto, uma releitura do conceito de mimesis à luz do conceito de metamorfose. Ainda, o conceito de *physis*, devidamente diferenciado do moderno conceito de natureza, coloca um desafio à mimesis: ele possibilita pensar toda mimesis como mimesis de produção, uma vez que todo aparecer é também uma menção ao que se manteve velado. A mimesis compreendida à luz da *physis*, não se restringe à imitação, mas exerce função plástica, capaz de atribuir, ainda que contingente e temporariamente, forma ao mundo.

Interessa-nos, portanto, traçar aproximações entre a plasticidade que a mimesis pensada à luz da *physis* sugere e a ficção. Conceito de origem latina que traduz, em sentido amplo, *poiesis*, e, em sentido estreito, mimesis, o conceito de “ficção” sugere, como observa Stierle, pelos sentidos de “fingir”, “fazer” e “plasmar” que carrega, a força plástica originária (porém não primeira!) da *poiesis*, que não se restringe à imitação (STIERLE, 2006, p. 10). Nos textos selecionados analisaremos a seguir a plasticidade dos limites que separam espécies e gêneros, um vivente do outro, mas também um conto de um poema, isto é, uma forma de outra forma, atentando para o caráter fictício dessa distinção. Assim fazendo, é importante apontar o risco que a cristalização das formas oferece, contra o qual o conceito de *physis* é um antídoto eficaz, pelo modo como se dispõe a compreender a forma em movimento.

É conhecido o livro de Coetzee no qual ele registra oito palestras da escritora que dá nome ao livro, Elisabeth Costello. Costello, como Coetzee, é vegetariana e defende com vigor a causa animal. O que a coloca em conflito direto com a nora, Norma, filósofa especializada em filosofia da mente que, no momento em que recebe a sogra, dedica-se à redação de um artigo sobre experiências voltadas ao aprendizado da linguagem por primatas (COETZEE, 2004, p. 69). Na opinião de Norma, as opiniões da sogra “sobre animais, consciência animal e relações éticas com animais são inconsistentes e sentimentais” (COETZEE, 2004, p. 69). Por sua vez, Elisabeth lembra, durante o seu pronunciamento, de Pedro Rubro – *Rotpeter* -, o macaco educado de Kafka e o relato de sua “ascensão de fera a algo próximo ao homem”.

As experiências realizadas por humanos com animais dependem da hipótese inicial de que razão e natureza tanto se distinguem como se opõem. O exame da mente do macaco poderia, afinal, indicar o limite exato que separa o mundo da técnica e da invenção do mundo da repetição e da imitação – a razão da natureza. Costello, então, associa essa visão à revolução kantiana – à revolução copernicana às avessas –, que teria colocado, segundo ela, a razão como “ser do cérebro humano” (COETZEE, 2004, p. 77). Ao fim, os testes realizados com primatas apenas os levam à aceitação de si, “primordialmente”, nas palavras de Costello, “como organismo(s) com apetite a ser satisfeito” (COETZEE, 2004, p. 84).

Ao pensar sobre a experiência de Kafka, sobre como é possível ser, ao menos por um instante, um macaco, Costello recorre ao conhecido ensaio de Thomas Nagel, “Como é ser um morcego?”, notando, em seguida, a insuficiência da constatação que conclui o ensaio de que é impossível pensar a mente de um morcego a partir de uma mente humana. Tal constatação apenas confirmaria a tradição antrópica que estabelece escalas humanas a partir das quais o mundo natural (o cosmos) pode ser medido. Em “Como é ser morcego?”, cito Costello, “Nagel sugere que antes de podermos responder a essa pergunta, precisamos ser capazes de experimentar a vida do morcego por meio das modalidades sensoriais de um morcego.” Mas, dele discordando, conclui: “Ser um morcego é estar cheio de ser. Ser plenamente morcego é igual a ser plenamente humano, o que quer dizer também estar cheio de ser. (...). Estar cheio de ser é viver como corpo-alma.” (COETZEE, 2004, p. 89).

Nesse sentido, entre a certeza da plenitude da razão e de sua linguagem conceitual (que orienta as pesquisas com animais), e o enigma deixado por uma ontologia capaz de abolir fronteiras interespecíficas, o conto de Kafka, “Investigações de um cão”, é exemplar. Como bem observou Walter Benjamin: “Pode-se ler por um bom trecho as histórias de animais de Kafka sem se dar conta que não se trata de homens” (*apud* COSTA LIMA, 1980, p. 419). Nesse

caso, o cão narrador já foi apresentado no título. O que não impede, porém, que as indagações do cão evidenciem gradativamente a ficcionalidade da distinção que o separa do leitor humano.

Chama a atenção do cão narrador, por exemplo, o fato de alguns cães andarem sobre duas pernas exibindo suas partes pudendas. Ainda, o “menor dos cães”, “a quem eram dirigidas a maioria das exclamações” (KAFKA, 2002, p. 153), provavelmente uma criança humana, o olha de viés, “com frequência, como se ele tivesse muita vontade de me responder, mas se contivesse porque isso não era permitido” (KAFKA, 2002, p. 154). Gradativamente, consolida-se no conto o caráter contingente e temporário da distinção entre as espécies. Distinção essa que, logo ao início do conto, produz no cão narrador “um leve mal-estar”, proveniente de uma reconhecida “fratura” (KAFKA, 2002, p. 146). Sua descrição da comunidade dos cães deixa evidente que a fronteira que distingue cães e humanos não havia sido percebida, senão como incômodo, como enigma a ser decifrado.

Essa mesma “fratura” é percebida em sua investigação sobre a questão: “De onde a terra retira seu alimento?” Como pôde concluir o cão, a comida surge do chão:

Em casos isolados, no entanto, acontecia outra coisa, algo em verdade maravilhoso: o alimento não caía, mas me acompanhava no ar – ele perseguia o faminto. Isso não ocorria por um longo espaço, só por um trecho curto, depois o alimento caía ou desaparecia por completo, ou – caso mais frequente – minha avidez terminava prematuramente o experimento e eu devorava o que quer que por acaso fosse (KAFKA, 2002, p. 184).

Da perspectiva daquele que lançou o alimento ao cão, o cão não alcança o alimento no ar (abocanha-o quando já no chão ou não é capaz de encontrá-lo), ou devora-o imediatamente. Porém, apenas da perspectiva do cão o alimento parece “perseguir o faminto”. O cão narrador reconhece em si singularidades, “as quais mantenho expostas à luz do dia, não sou nem de longe totalmente diferente da espécie.” Singularidades essas que não o impedem de se ver parte da espécie humana, da “comunidade dos cães”, que diferencia de outros tipos de criaturas:

existe todo tipo de criaturas circulando em torno, pobres seres de pouca valia, mudos, reduzidos apenas a certos gritos; muitos entre nós, cães, os estudam, deram-lhe nomes, procuraram ajudar a educá-los, refiná-los e coisas do gênero. Para mim, se por acaso não tentam me perturbar, são indiferentes; confundo-os uns com os outros, passo-os por alto (KAFKA, 2002, p. 147).

Todavia, a diferença de interesses que divide o cão daqueles que se dedicam à catalogação das demais criaturas não é suficiente para estabelecer duas espécies distintas, afinal:

Pode-se com certeza afirmar que todos nós vivemos literalmente numa só multidão – todos, por mais diversos que, de resto, somos por causa das diferenças incontáveis e profundas que resultam no decorrer dos tempos. Todos uma só multidão! (KAFKA, 2002, p. 147-48).

Na passagem seguinte, a distinção entre as espécies é pensada a partir da relação de analogia que estabelece, no texto de Kafka, com o termo “profissões”. Como se o que distinguísse um cão de um pássaro ou de um homem fosse, ao fim, uma “profissão”, uma função ou ocupação em uma “comunidade”: a “comunidade dos cães”. Por outro lado, a analogia sugere ainda que a distância existente entre indivíduos de uma mesma espécie é, com frequência maior do que aquela existente entre indivíduos de espécies distintas. “Pelo que sei”, escreve Kafka,

nenhuma criatura vive tão amplamente dispersa como nós cães; nenhuma apresenta tantas diferenças de classes – as quais não podem por alguma via ser catalogadas -, de raças, de ocupações; nós, que queremos estar unidos – e apesar de tudo, em efusivas ocasiões, o conseguimos -, justamente nós vivemos muito separados uns dos outros, envolvidos em profissões muito peculiares, frequentemente incompreensíveis ao cão vizinho, aferrando-nos a prescrições que não são próprias da comunidade dos cães, mas até mesmo contrárias a ela (KAFKA, 2002, p. 148).

Enquanto Costello mantém-se atrelada ao par razão/natureza buscando uma outra racionalidade – poética, Kafka evidencia o caráter fictício da própria racionalidade ao investigar os modos como o cão atribui sentido ao mundo. Modos esses pouco aptos à ciência, como não deixa de reconhecer o cão, porém afinados aos seus instintos:

Diante de alguém que conhecesse ciência – e lamentavelmente já tenho provas a esse respeito -, eu me sairia muito mal até no exame científico mais fácil. (...) Confesso tudo isso a mim mesmo abertamente, inclusive com uma certa alegria. Pois a base mais profunda de minha inabilidade para o trabalho científico me parece ser um instinto – para dizer a verdade, um instinto nada mau (KAFKA, 2002, p. 199).

Segundo Luiz Costa Lima, até o último relato de Kafka, “o protagonismo animal supõe romper a oposição entre o humano e outros animais e estender a toda a animalidade a ansiedade, o terror, a angústia do humano” (COSTA LIMA, 2017, p. 127). Ser como um morcego, um chimpanzé ou uma ostra exige deslocamento semelhante àquele exigido por uma personagem fictícia, sugere Costello. Assim é possível pensar a existência “de qualquer ser que participe comigo do substrato da vida”, conclui (COETZEE, 2004, p. 92). Trata-se de exercitar a capacidade de inventar formas para a existência. Para tanto é preciso desfazer-se da acepção cartesiana que compreende os animais como autômatos biológicos, e de sua equivalente concepção do humano, bem como desvencilhar-se do princípio antrópico, que organiza o cosmos a partir do homem. Como exemplo desse intento, Costello, a personagem de Coetzee, cita o conhecido poema de Rilke, “A pantera”, no qual lemos, depois da epígrafe que nos localiza (*No Jardin des Plantes*, Paris), os versos:

em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece,

E, ainda:

Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração

(tradução de Augusto de Campos).

Além de Rilke, Costello lembra Hughes que, nas palavras da palestrante, “(a)o encarnar em animais, pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará”, nos ensina como trazer à vida o corpo do outro animal, vivo dentro de nós. Quando lemos o poema do jaguar, transformamo-nos, por um instante, no jaguar. “Ele estremece dentro de nós, toma posse de nosso corpo, ele é nós.” (COETZEE, 2004, p. 111). “Mas quem percorre a ala com os outros atinge”, escreve Hughes,

A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada
Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar
Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge

Num curto pavio feroz. Sem fastio
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula

Mais do que para o visionário existe sua cela:
É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:
O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas.
No chão de sua jaula se derramam os horizontes.

De verso em verso, o sujeito se dissolve gradativamente na animalidade. O processo não sugere apenas a animalidade humana, mas, num plano mais alargado que inclui todos os viventes, alude “à força incoercível do princípio vital, que nutre uma racionalidade própria da vida, para além de toda moralidade domesticável”, como observa o tradutor do poema Sérgio Alcides (ALCIDES, 2015). Em ambos os poemas é-se, como exige Costello, “corpo-alma”. Afinal, é possível ser como um morcego, pois é possível alargar a experiência humana pelo que pode ser vivenciado também num poema. É importante aqui distinguir a animalização do antropomórfico da antropomorfização moralizante dos bichos: enquanto a primeira promove o alargamento e o aprofundamento das experiências humanas, a segunda tende a controlar e limitar. Um outro poema de Ted Hughes, “A primeira lição de Corvo”, oferece um bom exemplo dessa disposição:

Deus quis ensinar Corvo a falar.
 “Amor”, disse Deus. “Diga: Amor”.
 Corvo boquiabriu-se, e o tubarão-branco se engolfou
 Mar adentro a descobrir o próprio fundo.
 “Não, não”, disse Deus. “Diga: Amor. Vamos lá: AMOR”.
 Corvo boquiabriu-se, e o mosquito, a varejeira, a tsé-tsé
 Zuniram para fora zoando
 Em volta de variados tira-gostos.
 “Pela última vez”, disse Deus. “Vamos lá: AMOR”.
 Corvo convulso boquiabriu-se num engulho e
 A formidável cabeça sem corpo do homem
 Brotou bulbosa, revolvendo os olhos,
 Balbuciando protestos –
 Corvo engulhou de novo, antes que Deus o detivesse.
 E a vulva da mulher voou no pescoço do homem e grudou nele.
 Os dois se engalfinharam no gramado.
 Deus interferiu, imprecou, em prantos –
 Corvo culposamente bateu asas.

A partir da curiosidade e do desejo de querer ser como outro corpo, lançamo-nos no mundo da *physis*, no qual tudo é para logo em seguida se transformar. Enquanto nas *Metamorfoses* de Ovídio – *locus classicus* dos conceitos de *figere*, *fictio* e *figura* - as formas vegetais e animais adquiridas por humanos mantêm suas características originárias – humanas -, no “Inferno” de Dante a forma vegetal à qual dá origem a alma do suicida é um híbrido que simultaneamente sangra e fala. Aqui, a ficção romanesca encontra o característico hibridismo da linguagem poética, que incessantemente dá origem a novas formas.

Em suma, a poesia é um uso da linguagem cujo sentido é em parte dado pelo corpo, pela experiência sensível. Logo, ela é menos a busca de uma distinção do ser humano das demais espécies, do que a dissolução desse no oceano da vida. Não é a altura de uma reverenciada (ou condenada, no caso de Platão) forma de locução, mas a busca de uma existência mais rente ao chão. É, afinal, por uma “torção corporal” - como também sugere Luiz Costa Lima -, por uma metamorfose, que a mimesis, pensada pela *physis*, pode também se desvencilhar da imitação e, portanto, da acusação de indução ao erro que a assombra (MAGALHÃES PINTO, 212; COSTA LIMA, 2009).

Referências Bibliográficas:

ALCIDES, Sérgio. “Sobre poesia, ainda” In DE MELO, Tarso (ed.). *Contra tanto silêncio*, 2015, disponível em <https://tarsodemelo.wordpress.com/2015/04/08/sobre-poesia-ainda-sergio-alcides/>, acessado em 01/12/2017.

BLUMENBERG, Hans. “‘Imitação da natureza’: contribuição à pré-história da ideia do homem criador”. Tradução de Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 87-136.

COETZEE, John. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *Melancolia. Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. *O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. *Mimesis e Modernidade. Formas das Sombras*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

GEHLEN, Arnold. “Pour une systématique de l’anthropologie” (1942) In: _____. *Essais d’anthropologie philosophique*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009, pp. 1-54.

GOETHE, Johann W. von. *A Metamorfose das Plantas*. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis. Ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

KAFKA, Franz. “Investigações de um cão”, em *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 146-200.

MAGALHÃES PINTO, Aline. “Mimesis, Imaginação e Torsão Temporal” In: *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*, Recife, 10 (1), Dez. 2012, pp. 45-57.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro : Caetés, 2006.

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

Costa Lima e as infinitas possibilidades do ficcional

Vera Lins³¹

Resumo: No presente texto desenvolvo algumas considerações sobre dois livros de autoria de Luiz Costa Lima: *Os eixos da linguagem* e especialmente *A ficção e o poema* por meu trabalho com a poesia e especialmente com os poetas Paul Celan e Sebastião Uchoa Leite, de quem trata no livro, além de Antonio Machado e Auden.

Palavras-chave: Luiz Costa Lima, Os Eixos da Linguagem, A Ficção e o poema

Abstract: In the present text I develop some considerations on two books authored by Luiz Costa Lima: *Os eixos da linguagem* e especialmente *A ficção e o poema* for my work with poetry and especially with the poets Paul Celan and Sebastião Uchoa Leite, of whom deals in the book, besides Antonio Machado and Auden.

Key-words: Luiz Costa Lima, The Axes of Language, Fiction and the Poem

Sou leitora de Costa Lima há muito tempo. Trabalho com seus textos com meus alunos, especialmente *Os limites da voz* (sobre Schlegel e Montaigne). Mas aqui gostaria de falar sobre dois livros mais recente, embora não os últimos, *Os eixos da linguagem* e especialmente *A ficção e o poema*, por meu trabalho com a poesia e especialmente com os poetas Paul Celan e Sebastião Uchoa Leite, de quem trata no livro, além de Antonio Machado e Auden.

Seu conceito de mimesis da produção está na base de sua visão do poema como ficção poética, que combina reflexividade com atenção para a exploração sensível, material da página ou da tela. Diz:

Tal combinação faz com que a ficção poética, ao mesmo tempo, se aproxime da indagação filosófica, pelo perguntar-se sobre o sentido ou não sentido das coisas, e dela se diferencie porque supõe a exploração do espaço e do som, atributos que, de estritamente materiais, se convertem em integrantes de objetos simbólicos. (Costa Lima, *A ficção e o poema*. ; Companhia das Letras, 2012, p.171.)

Aproxima a ficção da filosofia, contudo não como Heidegger, mas como os românticos alemães, pela reflexão “o perguntar sobre os sentidos das coisas”. Os românticos alemães viam a obra de arte como um núcleo de reflexão, que a crítica desdobraria infinitamente. E Costa

³¹ Professora Adjunto IV da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Capes em pesquisa 2. E-mail: vl.lins@uol.com.br

Lima cita um crítico mais recente, Kommerell, que diz que na poesia o desespero já aprendeu a refletir (Id.ibid., p.201). Comenta Costa Lima que o desespero, a emoção, para chegar ao poema precisa ser transmutada de emoção em imagem de uma emoção, que propicia uma experiência. Diz:

O poema meditativo é uma espécie de ficcionalidade que opta pela solidão da palavra. A palavra solitária não é a que se mantém “em estado de dicionário”, senão a que explora sua dupla potencialidade de associação e verticalidade. Sem que seja exclusiva a sua incidência no poema, nesse, a palavra encontra seu eixo de irradiação, a partir do qual alcança a prosa. Poesia e prosa são territórios do ficcional, que, diversos, têm por matéria a irradiação do abissal. (Id.ibid., p.209)

E aí poderíamos ir ao outro livro, em que faz a diferença entre a imagem e o conceito, *Os eixos da linguagem*. Também sua tradução do livro de Blumenberg, *Teoria da não conceitualidade*, indica o caminho que vem tomando seu pensamento sobre a ficção. Blumenberg com sua metaforologia, que aponta os limites do conceito – este não cobre todo o nomeável da experiência humana- faz uma crítica à ciência e à importância dada a ela nos tempos modernos do império da técnica. Blumenberg é importante para o pensamento desenvolvido por Costa Lima.

Retomando-se o livro *A ficção e o poema*, nele examina Adorno, Benjamin, Heidegger e Derrida, apontando os acertos e limites das teorias desses filósofos sobre a arte. Centrando-se sobretudo nas suas análises de Hölderlin, rejeita o enfoque de Heidegger e traz outros teóricos para a discussão. Voltando a Aristóteles, percebe, que já nele a mimese motiva um modo diferente de ver, em vez de simplesmente prestar-se ao reconhecimento do costumeiro. Portanto já nele *mimesis* não é representação. Trazendo um teórico pouco conhecido entre nós, Arnold Gehlen, cita-o quando diz que desde Monet, em seus últimos quadros o tema surge nos quadros, não está apenas diante do pintor (Id.ibid.,p.118). Portanto também a pintura se torna uma arte da reflexão como a poesia.

E assim chega ao que lhe importa: o uso espesso da palavra na literatura é o contrário de seu uso conceitual (Id.ibid., p.141), o que vai desenvolver em *Os eixos da linguagem*. A ficção vai mais longe, cumpre demandas da razão que o conceito não pode cumprir. Assim, o ficcional, ao trabalhar a imagem, seria a irradiação do abissal, daquilo que não tem resposta. E haveria duas espécies de ficção, a prosa ficcional que desenvolve um enredo, e o poema, que trabalha a materialidade sonora das palavras. E a própria crítica poderia ser vista como um gênero ficcional. Diz: “A análise verbal (em prosa ou poesia) não supõe o emprego de métodos,

porque romances, poemas, telas e partituras não são corpos convergentes entre si”. As obras não são indecidíveis, mas

“Tanto nas ciências propriamente ditas, como nas humanidades, tanto na filosofia quanto na abordagem reflexiva da arte, tem-se sempre a possibilidade de descobrir um novo acesso a seu objeto” (Id. *ibid.* p. 187)

Assim, haveria uma dimensão política do ficcional, ao demolir certezas. O que mostra especialmente em dois poetas, que também trabalho, Paul Celan com sua “contrapalavra” e Sebastião Uchoa Leite com sua antilírica.

Quando fala de Paul Celan, retoma, discutindo Hugo Friedrich, uma tradição da negatividade que marcaria o moderno desde Mallarmé e que aproximaria o poeta Celan e o prosador Kafka. Traz o poema mais conhecido de Celan, “A fuga da morte”, que diz poder ser aproximado do quadro “Guernica” de Picasso. Acentua sua expressão de abertura, “leite negro” (*shwarze Milch*), e discute as várias leituras do poema, afirmando com Celan que se reflete nos próprios campos de concentração, reflexão que forma o substrato do poema. Passa rápido pela trajetória de vida do poeta, por exemplo sua relação com a poeta austríaca Ingeborg Bachmann e se volta aos teóricos que dele se ocupam e aos poemas como *Sprachgitter* (“Grade de palavra”), importantes para uma discussão política. Nele, por exemplo, Celan afirma que a língua, qualquer língua, funcionaria como uma prisão.

Assim, volta a questão política da ficção, que possibilita, como mimesis da produção, uma dispersão interpretativa.

Costa Lima examina os teóricos que se aproximaram de Celan. Escolhe como o melhor, Bollack. Vê os limites de Heidegger (cujo encontro com Celan motivou o poema “Todtenauberg”) e Gadamer. Chega na “contrapalavra” de Celan, que, no seu texto “Meridiano”, diz que a poesia é a palavra que rompe o arame, um ato de liberdade. Depois discute com Blumenberg a questão da metáfora em Celan – este se impõe uma dieta metafórica, que faz singular sua poesia, feita de contrações verbais. E volta à mimesis da produção, que opera um processo, como este de Celan, que nos põe nos limites da linguagem.

Sobre Sebastião Uchoa Leite diz que vai falar de apenas alguns livros. Dada nossa situação do mercado editorial, toda sua obra de crítica e tradução, mesmo alguns livros de poesia, ficam de fora. Sebastião tem vários livros de crítica como *Participação da palavra poética*, *Crítica de ouvido*, *Crítica clandestina*. Ressalta que Sebastião sempre se colocou contra os chavões literários. Mas que remete aos quadrinhos, ao cinema, à pintura e sempre

irônico. Ressalta sua expressão antilírica, diferente da contrapalavra de Celan, mas também herdeira da negatividade do moderno que começa em Mallarmé.

Vê uma dimensão política na obra de Sebastião, sua hostilidade ao intelectual *white collar* e a impossibilidade de manter uma concepção lírica do mundo.

Além dos dois poetas que citei, Costa Lima vê Antonio Machado, Auden e dedica o livro a Augusto de Campos. Portanto ao poema, aqui, é dada sua importância nos tempos presentes, como ficção, mimesis da produção, questionamento do que é dado e aceito, exploração de possibilidades, do desconhecido e do abissal.

Referências:

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

_____. *Os eixos da linguagem*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

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

Victor de Oliveira Pinto Coelho³²

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 autopoiético, 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.

³² 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.³³ 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

³³ 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)”.³⁴

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*.³⁵

³⁴ COSTA LIMA, 2000, p. 147. O autor cita na passagem Mikkel Borch-Jakobsen e seu *O sujeito freudiano* (BORCH-JAKOBSEN, M. *Le sujet freudien*. Flamarion: Paris, 1982, p. 65 *apud* COSTA LIMA, 2000).

³⁵ 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 projeto 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)³⁶ 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, escanhado e alheio ao que se passava à sua volta, seja a primeira figura que Marlow³⁷ 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

³⁶ 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”).

³⁷ 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.). Noutra 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,³⁸ 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 entrarmos 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

³⁸ 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):³⁹ 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). Parafraçando 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

³⁹ 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.⁴⁰

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

⁴⁰ 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 política. A política é a prática que rompe a ordem da política 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 indecidível” (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,⁴¹ 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,⁴² 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

⁴¹ Composta por *O controle do imaginário*, *Sociedade e discurso ficcional* e *O fingidor e o censor*, reunidas na trilogia.

⁴² “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”.

de ultrapassar a própria realidade sofrida ou mesquinha – “coágulo” que marca também a 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).⁴³

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

⁴³ 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 temos. 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.

_____. **Mimesis: 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.*