

# O eixo e a roda

*V. 29, N. 4, Out./Dez. 2020*

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira  
e-ISSN 2358-9787

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

*Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira*

**FACULDADE DE LETRAS**

*Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho*

**CONSELHO EDITORIAL**

*Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).*

**EDITORA:** *Marcia Regina Jaschke Machado*

**ORGANIZAÇÃO:** *Roberto Said (FALE/UFMG)  
Aline Magalhães Pinto (FALE/UFMG)*

**SECRETARIA:** *Stéphanie Paes*

**REVISÃO:** *Alda Lopes, Ana Claudia Dias, Camila Carvalho, Carolina Sueto Moreira,  
Fernanda Carvalho, Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pachedo.*

**DIAGRAMAÇÃO:** *Alda Lopes*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -  
Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.lettras.ufmg.br](http://www.lettras.ufmg.br)  
*e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)*



# Sumário

- 8 Apresentação

Reinaldo Marques

## Dossiê Luiz Costa Lima: Legados

- 12 O tempo conjurado: sobre “Para mascar com *chiclets*”,  
de João Cabral de Melo Neto

*Conjured Time: On João Cabral de Melo Neto's  
“Para mascar com chiclets”*

Emílio Maciel

- 33 Mímesis e vulnerabilidade – fissuras abertas  
pela teorização recente de Luiz Costa Lima  
*Mimesis and Vulnerability – Fissures Opened  
by the Recent Theorization of Luiz Costa Lima*

Aline Magalhães Pinto

- 52 *A mimesis*, a floresta de símbolos e o espelho da imitação  
*Mimesis, Forest of Symbols and Mirror of Imitation*

Marcus Vinicius Freitas

- 65 Luiz Costa Lima e a teoria do romance  
(Retorno à Poética)

*Luiz Costa Lima and the Theory of the Novel  
(Return to Poetics)*

Nabil Araújo

- 98 A lâmina da letra: Luiz Costa Lima, a escrita  
oralizada e a poética de João Cabral

*The Blade of Letter: Luiz Costa Lima, A Spoken-Writing  
and the Poetics of João Cabral*

Roniere Menezes

- 118 Diálogos impertinentes: a mimesis de Luiz Costa Lima e a filosofia da diferença  
*Impertinent Dialogues: Luiz Costa Lima's Mimesis and the Philosophy of Difference*  
Roberto Alexandre do Carmo Said
- 142 A vida como retorta – Considerações sobre a autobiografia em *O insistente inacabado*, de Luiz Costa Lima  
*Life as a retort – Considerations on autobiography in O insistente inacabado, by Luiz Costa Lima*  
Myriam Ávila
- 151 A metáfora como metamorfose: Luiz Costa Lima lendo Blumenberg  
*The Metaphor as Metamorphosis: Luiz Costa Lima reading Blumenberg*  
Georg Otte
- Varia**
- 171 As vozes nas marginais de *Fantoches*: roupagens verbais e imagéticas de Erico Verissimo  
*The Voices in the Marginalias of Fantoches: Verbal and Imagectic Clothing by Erico Verissimo*  
Airton Pott  
Miguel Rettenmaier da Silva
- 188 Transitando pelas veredas insólitas de Rosa: uma leitura de “Chronos kai Anagke”  
*Moving Through the Unusual Paths of Rosa: An Analysis of “Chronos kai Anagke”*  
Adilson dos Santos  
Rita das Graças Felix Fortes

- 214 Os devaneios filosóficos de Hilda Hilst: o caso  
do poema XVI de *Balada de Alzira*  
*Hilda Hilst's Philosophical Reveries: The Case of the  
Poem XVI from Balada de Alzira*  
Victor André Pinheiro Cantuário
- 229 Uma leitura do republicanismo na poesia Sousândrade  
*A Reading of Republicanism in Sousândrade's Poetry*  
Alessandra da Silva Carneiro
- 249 A forma ensaio na crítica literária de Antonio Candido:  
entre tradição e ruptura  
*The Essayistic Form in Antonio Candido's Literary Criticism:  
Tradition and Rupture*  
Rangel Gomes Andrade  
Adalberto Luis Vicente

## Nota

O Dossiê “Luiz Costa Lima: legados” resulta de um simpósio organizado na Faculdade de Letras da UFMG, sob a organização de Aline Magalhães Pinto e Roberto Said, em 19 de junho de 2019. O evento constituiu-se como uma verdadeira *Jornada Teórica*, contando com a participação de pesquisadores de diversas origens disciplinares, institucionais e geracionais. A proposta de debater os conceitos elaborados pelo crítico, bem como temáticas e autores que lhe são caros, foi então documentada e ampliada, com a chamada para a submissão de novos artigos, na elaboração deste número da revista *O eixo e a roda*.

Para a abertura do simpósio, Reinaldo Marques preparou, como boas-vindas, uma apresentação-apreciação da obra e do autor que estimulou o encontro. Ao reproduzi-la em guisa de apresentação ao dossiê, nosso objetivo é reencenar o movimento profundo que potencializa a atividade da crítica e da reflexão teórica: a conversação e a convivência entre aqueles que pertencem a tempos e geografias outras.



## **Luiz Costa Lima e a luta contra os anjos**

Antes de mais nada, queria agradecer os organizadores desta Jornada pelo convite para apresentar o Prof. Luiz Costa Lima, cuja obra e trajetória intelectual fazem dele uma grande referência entre nós no campo dos estudos literários. Professor emérito do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sua atuação se faz marcante nas áreas da teoria da literatura, história e crítica literária, literatura brasileira, teoria e filosofia da história, história dos discursos.

Ele é autor de uma extensa obra, com mais de vinte livros publicados, e reconhecida também internacionalmente, quer pela tradução de livros seus em outras línguas, quer por ser objeto de seminários e publicações em universidades estrangeiras. Ante sua obra, penso que talvez se possa apresentar Costa Lima como alguém que tem lutado denodadamente contra os anjos. Essa metáfora me foi sugerida por Stuart Hall, em seu ensaio sobre o legado teórico dos estudos culturais, no qual postula a atividade teórica como uma luta contra os anjos. Leio a sua metáfora no sentido de uma luta contra os conceitos. Com efeito, pensar teoricamente é pensar contra os conceitos e as teorias que suportam. Implica um trabalho de apropriação crítica dos conceitos, tendo em vista que as formulações conceituais, enquanto instância do enunciável, do dizível, dobram-se sobre o visível, uma vez que estão conectadas com um fora do pensamento, com relações de forças que atuam no mundo histórico e social. Em termos genealógicos, essa luta contra os conceitos se faz sobretudo historicizando-os, explicitando o solo discursivo e histórico de sua emergência, as relações de forças que condensam, de modo a operar rupturas e desvios no campo teórico e intervenções no mundo da práxis social, política e cultural. Especialmente quando levamos em conta os momentos de desterritorialização e de reterritorialização dos conceitos, visto que as teorias viajam no tempo e no espaço, itinerância capaz de agregar-lhes novas significações, de legitimá-las ou negá-las.

Na obra de Costa Lima podemos encontrar testemunhos eloquentes dessa luta interminável contra os conceitos, a exemplo das categorias de *mimesis*, ficção, sujeito, autobiografia, estética, entre outras. Destaco especialmente seu enfrentamento cerrado e sistemático do conceito de *mimesis*, como se pode ver tanto num ensaio como “Representação social e *mimesis*” (1981), quanto em livros como *Mimesis e modernidade* (1980), *Vida e mimesis* (1995) e *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). Nesse combate, a par de seu lastro multidisciplinar marcado por rigoroso diálogo com saberes afins à teoria literária, tais como filosofia, história, sociologia, psicanálise, antropologia, revela-se um traço importante da reflexão teórica de Costa Lima: uma aguda compreensão de que o pensamento é constitutivamente inacabado, de que é impossível totalizar e fechar um conceito entregue ao seu devir histórico, transformando-o em um ente meta-histórico. É o que demonstra a retomada, ainda que lateral às vezes, da própria noção de *mimesis* em livros posteriores, a exemplo de *História. Ficção. Literatura* (2006), *A ficção e o poema* (2012) e *Frestas: a teorização num país periférico* (2013). Esse caráter inacabado do pensamento teórico-crítico, marcado por avanços e recuos, retornos e ritornelos, repetições em diferença, parece encontrar no título de um de seus últimos livros recém-publicado uma metáfora contundente; trata-se de *O insistente inacabado* (2018), que lança ainda um olhar crítico sobre o lugar e o papel da Teoria no mundo contemporâneo.

Para finalizar esta apresentação de Luiz Costa Lima, peço licença ao nosso convidado e homenageado com esta Jornada, para mencionar uma parte de sua trajetória pessoal e profissional, que procura manter em reserva. Mas vou me valer de algo revelado por ele mesmo no texto de abertura de *Frestas*, intitulado “De olhos vendados”. No atual contexto de negacionismo histórico, para muitos de nós distópico, em que o pensamento crítico, as humanidades e as universidades foram erigidas como inimigos ideológicos do governo estabelecido, a minha possível indiscrição talvez faça sentido. Principalmente se considerarmos o contingente de jovens estudantes de Letras que entraram agora na Faculdade, alguns presentes neste auditório, e aos quais foi negado o acesso a uma parcela ainda doída e traumática da nossa memória histórica mais recente. Quero me referir ao fato de que a luta de Costa Lima contra os anjos se deu em boa parte sob os anos de chumbo da ditadura civil-militar vigente à época. Nos anos 60,

ao ingressar na carreira do magistério superior como professor assistente da Universidade Federal de Pernambuco, ele trabalhou com Paulo Freire no Serviço de Extensão Cultural, dando aulas para professores que levariam avante o projeto de alfabetização proposto pelo nosso mais ilustre pedagogo, ocasião em que se engajou nas lutas pela transformação das estruturas de nossa sociedade profundamente desigual e autoritária, avessa à reflexão teórica e crítica. Por conta desse seu engajamento político dentro do âmbito acadêmico e intelectual, com o golpe de Estado de 1964, ele foi, como tantos outros professores, “preso e demitido sumariamente da Universidade”, o que o forçou a um exílio interno em outra cidade do país. Posteriormente, em 1972, foi preso mais uma vez e liberado poucos dias antes de defender sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo.

Para muitos jovens que, como eu, havíamos entrado na universidade no início dos anos 70, a reflexão teórica de Costa Lima nos garantiu um espaço para o pensamento crítico e o uso rigoroso dos conceitos, como forma de pensar não somente o texto literário, mas também a sociedade em que vivíamos, seu desencontro com a democracia, e ainda o lugar do intelectual e da teoria nela, como forma de resistir aos tentáculos do arbítrio e da opressão ditatorial reinante. Por isso, podemos aqui e agora reconhecer e agradecer seu legado teórico, ainda em construção, que certamente nos será de grande valia também hoje, nos estimulando a pensar intempestivamente contra o presente, contra os conceitos. Um pensar capaz de produzir pontos singulares de resistência a novas formas de intolerância, arbítrio e opressão.

Reinaldo Marques (UFMG/CNPq)

DOSSIÊ LUIZ COSTA LIMA:  
LEGADOS



## O tempo conjurado: sobre “Para mascar com *chiclets*”, de João Cabral de Melo Neto

### *Conjured Time: On João Cabral de Melo Neto’s “Para mascar com chiclets”*

Emílio Maciel

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais/ Brasil

emaciel72@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4384-1945>

**Resumo:** Leitura de “Para mascar com *chiclets*”, de João Cabral de Melo Neto (1998), este ensaio explora as complexidades sintáticas e figurativas do poema, tomando como ponto de partida as tensões entre a aposta anti-ilusionista da poesia moderna e as intimações antropomórficas e alucinatórias da tradição lírica ocidental. Ato contínuo, ao destacar a sutil trama de interrupções que atravessa os versos, tenta-se mostrar como, neste poema, o senso de uma clivagem insuperável separando homem e tempo se dá ver menos como enunciado explícito do que como uma estranha solução de compromisso entre resistência e abstração, prosaico e sublime, na qual o mergulho obsessivo e mecânico na pura repetição torna-se o atalho inesperado para um bizarro ritual autodestitutivo.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto; lírica; antropomorfismo; tropo.

**Abstract:** A reading of João Cabral de Melo Neto’s (1998) “Para mascar com *chiclets*”, this essay explores the syntactic and figurative complexities of the poem, taking as a point of departure the tensions between the anti-illusionistic commitment of modern poetry and the anthropomorphic and hallucinatory intimations of western lyric tradition. Furthermore, by enhancing the subtle net of disruptions which pervades the verses, one tries to show how, in this poem, the sense of an unsurpassable cleavage separating Man and Time is enacted less as an explicit statement than as frail compromise solution between resistance and abstraction, prosaic and sublime, in which a mechanical and obsessive plunge into pure repetition becomes an unexpected gateway to a weird ritual of self-destitution.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto; lyric; anthropomorphism; trope.

Para Mascar Com *Chiclets*

João Cabral de Melo Neto

Quem subiu, no novelo do *chiclets*,  
ao fim do fio, ou do desgastamento,  
sem poder não sacudir fora, antes,  
a borracha infensa e imune ao tempo;  
imune ao tempo ou o tempo em coisa,  
em pessoa, encarnado nessa borracha,  
de tal maneira, e conforme ao tempo,  
o *chiclets* ora se contrai, ora se dilata,  
e consubstante ao tempo, se rompe,  
interrompe, embora logo se remende,  
e fique a romper-se, a remendar-se,  
sem usura nem fim, do fio de sempre.  
No entanto quem, e saberente que ele  
não encarna o tempo em sua borracha,  
quem já ficou num primeiro *chiclets*,  
sem reincidir nessa coisa (ou nada).

2

Quem pôde não reincidir no *chiclets*,  
e saberente que não encarna o tempo:  
ele faz sentir o tempo e faz o homem  
sentir que ele homem o está fazendo.  
Faz o homem, sentindo o tempo dentro,  
sentir dentro do tempo, em tempo-firme,  
e com que, mascando o tempo *chiclets*,  
imagine-o bem dominado, e o exorcize.

(MELO NETO, 1998, p. 36).

Com sua dicção intrincada e seu tenso entrecocar de ritmos, “Para mascar com *clichets*”, de João Cabral de Melo Neto (1998), é uma poderosa mostra do virtuosismo sintático e figurativo do poeta, aí esbanjando todo seu tino para extrair consequências tremendas de um ponto de partida irrisório. Tendo como eixo condutor a comparação expandida entre tempo e goma de mascar, motivo que trai claramente a filiação aos exercícios de fenomenologia lírica de Francis Ponge (2000), a latitude coberta pelos versos perfaz seguidos curtos-circuitos entre escalas e contextos aparentemente

incomensuráveis, cobrindo um arco onde, após se dar a ver como correlativo objetivo da polimorfia do tempo –, contraindo e expandindo, rompendo e remendando –, o *chiclets* retorna no desfecho como polo medianeiro de uma sutil elisão de exterior e interior, tornados aparentemente indiscerníveis pelo salto extático com que o texto se fecha. Ao mesmo tempo, se tivermos em vista ainda as torções impostas pela sua moldura imediata – inscrito bem na seção final de um dos livros mais pensados e construídos de toda a literatura brasileira –, interessante perceber como, uma vez completo o percurso da leitura, o insólito e o inesperado do salto associativo tendem a ser contrabalançados pelo componente de cálculo e sobredeterminação gerado na tensão entre cada peça e o conjunto, avançando a base de permutações e ecos sutis entre poemas tão porosos quanto autossuficientes. Tudo convergindo num dispositivo, à primeira vista, que, sem prejuízo de abrir generosas clareiras à estranheza, não deixa de ter algo de um teste de laboratório na insistência como suas unidades se replicam e se duplicam umas às outras, em séries que soam como uma gigantesca variação expandida do tema do equilíbrio assimétrico.

Composto, como se sabe, de 48 poemas divididos em quatro seções de 12, trata-se de um livro marcado de fora a fora por uma rara lucidez, impressão para que sem dúvida muito contribui, como bem lembrou Abel Barros Baptista (2005), o zelo de, na edição original de 66, sempre reservar uma página inteira a cada uma das estrofes de cada poema/díptico, que aparece assim literalmente desdobrado num todo único a cada vez que se abre o volume. Elemento irremediavelmente sacrificado nas versões brasileiras posteriores, esse gosto por extrair o máximo de um extremo de redução autoimposta é notável já a partir da marca um tanto quanto obsessiva das peças em duas estrofes – nem sempre de comprimento idêntico, embora sempre pares –, traindo bem mais que um parentesco vago com as Composições de Mondrian, tão admiradas pelo poeta; obras em que o aparente leito de Procusto das cores primárias e do ortogonismo estrito é sempre desestabilizado pelo arrojo dos recortes que convertem cada canto do quadro numa aresta oblíqua e, ao mesmo tempo, em expansão. Não só: passando agora ao plano do possível monograma sintático a que poderíamos reduzir o texto, outro dado que reforça esse senso construtivo é o insólito jogo de marchas e contramarchas ditando o ritmo do poema, ao contrapor, de um lado, as 3 frases em suspenso encabeçadas pela partícula “quem” aos

2 longos e sinuosos períodos que constituem, por assim dizer, suas passagens mais marcantes e memoráveis. Ou no mínimo, as que parecem mais reverberação gerar numa primeira leitura. No que se refere às frases indagativas, por sinal, que sem serem escandidas pelo ponto de interrogação correspondente, soam como um *mix* de parábase ansiosa e pergunta retórica desidratada, curioso notar como, lidas em sua acepção mais literal, elas parecem como que devolver a um nível mais rés do chão o efeito ascendente gerado pelos dois *tours de force*, funcionando nesse ponto como uma brusca injeção de prosaísmo desarticulando uma símile que começava a soar talvez demasiado brilhante e/ou sedutora. Ou isso, pelo menos, é o que parece se dar com o advento da conjunção adversativa logo na linha 13, completando – algo anticlimaticamente –, a primeira e mais longa estrofe, numa explícita palinódia do que ia se insinuando no cotejo tempo x borracha. Até que tal efeito se imponha, entretanto, e a precisão ao mesmo tempo bizarra e cirúrgica da aproximação anterior tenha que ser subitamente freada pelo cutucão da vida prosaica – terreno em que o parentesco entre tempo e *chiclets* poderia passar no máximo por um dito chistoso –, tampouco soa gratuito, de resto, que a própria construção meticulosa da símile expandida, em gradação sutil, já pareça caminhar no sentido de bloquear o perigo de uma fluência e/ou adesão excessivas, delineando então um traçado, nove fora, onde a contraposição tão impactante de borracha e temporalidade, matéria e abstração, jamais chega a assumir de fato a plena condição de metáfora, mantendo-se o tempo todo acolchoada pela presilha que a um só tempo liga e separa os contextos aproximados. Num plano um pouco mais microscópico ainda – e como que dando um pouco mais de lastro à borracha que emerge no verso 4 como parte que vale pelo todo –, outro ponto a ter em vista, nessa frase de oito linhas, concerne a certo efeito de usurpação implícito na escolha de manter o substantivo do título como termo protagonista; opção que, se constitui seguramente de um lado um hábil logro sinedóquico – se pensarmos que o tempo é aqui muito mais aparentado da borracha que do doce barato –, de outro não deixa de configurar também um esteio imprescindível para a graça e agilidade do texto, cujo impacto passa justo pela habilidade de elevar a alturas sumamente abstratas um achado comezinho. Resultado: produzindo assim uma drástica horizontalização de todos os termos envolvidos, essa sistemática troca de guarda entre alto e baixo, acidental e essencial, acaba gerando também um produtivo desconforto no leque de

expectativas do leitor, que, doravante jamais poderá ser capaz de prever o que o espera a cada vez que o texto lança mão de um “como” ou similar. E não me parece que trate-se apenas de um efeito fortuito: artifício tornado moeda corrente desde pelo menos Baudelaire (1985), que ao aproximar o céu a uma tampa de panela em seu famigerado “Spleen IV”, conseguiu demolir com um só golpe seco todas as presunções do Decoro, é bem verdade que, nesse poema, a busca por uma possível lista de precursores para essa associação profanadora faz aumentar num grau considerável sua embocadura histórica e intertextual, convocando para cena a herança dos ditos poetas metafísicos tão apreciados por Eliot, nomes que por sinal em nada ficam atrás do nosso artífice no gosto pela associação violenta. Superados os primeiros espantos, aliás – impacto que, em muitas das obras-primas de John Donne, por exemplo, surge quase como o ônus implicado na criação de novas pertinências semânticas, aptas a erigir inesperadas pinguelas entre significantes à primeira vista tão dissímiles quanto a pulga e o Criador –, trata-se de uma afinidade que, a diverso dos saltos abruptos e vigorosos típicos do Shakespeare maduro, se dá a ver aqui, sobretudo, na demanda de atenção sustentada implícita no gosto por raciocínios tão longos quanto espinhosos, ressalvada claro a muito maior intensidade do riso de canto de boca que os poemas do inglês provocam, em contraste com o gosto de Cabral por abrir o flanco a temas tão ásperos e pouco palatáveis quanto a merda e o mangue. No andamento sinuoso do texto, contudo – prensado entre duas perguntas truncadas que só fazem realçar, pela via do contraste, a sedução da semelhança –, é um dado que não chega a ser exatamente apagado pelo ralentamento final, quando a repetição obsessiva do romper-interromper-remendar serve também para literalizar em textura sintática a intimação que a borracha deflagra. Mas não por muito tempo. Afinal, tão logo a leitura se completa, e o leitor consegue enfim apreender num só golpe o percurso a ele imposto, compreensível que isso tenda de algum modo a minimizar um pouco a leve perturbação gerada pelo solavanco do início, quando uma das metades do fecho da pseudo-pergunta é não só retomada, no início da linha seguinte, quase como uma gagueira, como tem o seu pescoço violentamente torcido pela conjunção disjuntiva que bifurca o seu próprio sentido no seu contrário (“ou nada”). O que abre, então, terreno a um vale-tudo semântico, para dizer o mínimo, que, operando quase como uma picada letal do texto em si mesmo, não poderia estar mais nos antípodas

dos cuidadosos, quase neuróticos, “conformes” e “consubstantes” que o antecediam. Coincidência ou não, inclusive, se pensarmos que entre as principais habilidades do substantivo-coisa “borracha” está exatamente a capacidade de apagar os traços das inscrições anteriores – ou no mínimo, diminuir consideravelmente sua intensidade –, não deixa de ser divertido perceber como, em pouco menos de 4 linhas – a saber, desde a retomada furtiva do “imune ao tempo”, até a triunfal inscrição do *chiclets* como o eixo condutor de um lento cortejo frasal –, o que poderia parecer no início quase um lance de sorte se dá então a ver como aposto preparando terreno para nova aproximação ofuscante, mas que será meticulosamente desdobrada em duas marchas distintas, embora não incompatíveis: ora amenizando-se no vaivém gradual do contrair-dilatar, ora acirrando até as pontuações espasmódicas do interromper-romper-remendar. Em que pese o intenso efeito tátil que provocam, não me parece que estejamos propriamente diante de uma sobreposição perfeita, por mais pacificador e elegante que possa soar tal cortejo de simetrias sintáticas. E ainda assim, que o repto de totalização ativado no movimento expansivo tenha que ser logo depois brechado de súbito pelo retorno à vigília – com direito até a uma conjunção adversativa explícita, já preparando os ânimos para a queda prosaica no fatídico verso 13 – é um traço, de certa forma, que mais uma vez põe em destaque uma espécie de monograma evasivo ditando na surdina o ritmo do poema: começando por uma frase quase rebarbativa em dupla negação, ganhando um respiro menos claustrofóbico na símile sanduichada, e vendo mais uma vez o seu fluir bloqueado com a explicitação do elemento de ardil presente na comparação proposta, quando vem à tona também um curioso efeito de indiscernibilidade entre símile e má fé, tropo e autoengano. Na escala mais ampla do texto, por sinal, nada a espantar, enfim, que para fazer mais uma vez jus à regra do equilíbrio assimétrico, o próprio travo gerado com as perguntas interruptoras vá no poema se colocando a serviço de um arredondamento que soa também, a seu modo, como um fecho de ouro, seja pela dicção bem mais assertiva que aí prevalece, seja pelo próprio efeito de curva ascendente gerado pelo bombardeio de transgressões figurativas do trecho final, capazes de até fazer soar um pouco tímida a símile do *chiclets*.

Ressalvada a feição estranhamente desajeitada do díptico que antecede o fecho em questão (“Quem pôde não reincidir no *chiclets*, / e saberente que não encarna o tempo”) – ponto a que deveremos, aliás,

retornar na conclusão deste ensaio –, outro dado que logo salta à vista, nessa passagem, é o efeito encantatório e hipnótico gerado pelas repetições das palavras “homem”, “sentir” e “tempo”, traço que parece de certo modo radicalizar ainda mais o transe sutilmente produzido no octeto de versos votado à equação tempo=*chiclets*. Encontrando ainda um apoio extra no próprio caráter coringa de um verbo como “fazer”, que lembra quase um jogo conceptista na agilidade com que iguala significados discrepantes, tal passagem, mais uma vez, reforça o efeito de copertencimento dinâmico com a outra longa frase do texto, de que ela é ao mesmo tempo rasura e prolongamento. Senão vejamos: de um lado, ao eleger por ponto de partida um juízo a ser dobrado e redobrado nas linhas seguintes, criando uma espécie de cola anafórica à base da pura redundância sonora, os seis versos finais do poema despontam com um bem-vindo respiro após a sensação de impasse gerado pelo dístico que os antecede, e cujo truncamento sugere algo da dificuldade de um raciocínio incoativo ainda lutando para vir a lume; de outro lado, porém, ao fazer variar algo vertiginosamente à função sintática dos termos – torção tornada especialmente incisiva quando, para garantir à partícula “homem” o lugar de agência, o texto chega quase no limiar de indistinguir os dois termos masculinos “tempo” e “homem” –, o trecho parece converter em sequência de espasmos o que era, na símile do *chiclets*, quase um sortilégio. Como possível resultado final de tais malabarismos – num lance que não só dá de barato sem mais pruridos da distinção dentro x fora como parece tornar inquietantemente incerta a fronteira do agir e do ser agido –, o que se tem é um enlace, então, que, justo por tomar por matéria prima uma série de expressões clichê envolvendo o termo coringa, corre o risco de até dissimular um pouco a hiperbólica violência figurativa que comete, ao fazer com que a alucinação da borracha enquanto “tempo dentro” retorne na linha seguinte na confortadora catacrese de um tempo firme e hospitaleiro ao homem; catacrese, aliás, de pronto desfeita bem na linha seguinte. O impressionante, porém, é que, uma vez colocado no microscópio, o próprio verso incumbido de efetivar o enlace (“sentir dentro do tempo, em tempo firme”) parece também ele pervertido por uma leve, mas nem por isso menos impressiva dissonância sintática, impressão, aliás, facilmente sanável, por exemplo, se o poeta tivesse acrescentado um pronome reflexivo “se” logo depois do verbo principal. Da forma como se manteve no texto, entretanto, o fato é que, na bifurcação provocada pelo

lastro inapelavelmente ambíguo desse mesmo “sentir” – capaz de remeter tanto ao relatório do estado interno que o eu faz a si mesmo quanto a uma transitória miragem fadada a se deixar desconfirmar pelo curso dos eventos –, a ausência de um objeto direto saturando o sentido do verbo tende a, de pronto, ativar uma espécie de alerta vermelho nos falantes nativos da língua, que tem assim a nítida impressão de que parece estar faltando algo para que a frase se complete. Ironia das ironias, porém – e creio que jamais será possível subestimar o impacto e as repercussões desse novo *loop* hermenêutico –, se pensarmos ainda que a sinopse mais convincente do trecho em questão passa exatamente pela confecção de um estado anterior à distinção de sujeito e objeto, selando, portanto, a necessária desapareição elocutória do eu tão logo esse chegue a bom termo com a aspereza do tempo, nada mais justificável, enfim, que na frase na qual se dá a boda definitiva de interior e exterior, o empenho em levar a consequências extremas a fusão forma x conteúdo tenha como seu resultado mais tangível uma pequena aberração sintática no seu próprio direito; desvio que será, no entanto, rapidamente varrido para escanteio na não menos bizarra pedra de toque do verso final. Que, não bastasse a sombra que joga na impressão de domínio, tampouco se faz de rogada em sequestrar da seara da demonologia a sua derradeira catacrese. Por maiores que sejam os abalos que provoquem, contudo, são detalhes, curiosamente, que tendem até a passar despercebidos face à estudada falta de jeito da própria sintaxe, que, no dístico que encerra o texto, pelo menos, parece claramente decidida a fazer doer o ouvido no forte travo que impõe ao fluir da leitura; impressão, de novo, que, num poema tão premeditado e meticuloso, gera com toda certeza um abalo chamativo e discrepante demais para ser apenas gratuito.

Com efeito, retomando o fio aparentemente deixado em suspenso pelo “Faz” com letra maiúscula que corta a estrofe em dois (“e com que mascando o tempo *chiclets*”), penso que o nexos de média distância que esse “com que” aciona, contribui de certo modo para suturar um pouco a ferida aberta pela sentença não de todo completa estrelada pelo verbo “sentir”, reiterando assim a boa e velha tensão agônica de contínuo e descontínuo, sintaxe e anacoluto etc. De outra parte, entretanto – se optarmos por agora voltar mais uma vez ao plano da paráfrase estrita –, curioso notar como, no toque de modalização embutido na expressão “imagine-o bem dominado”, está também um senda aberta para a possibilidade de ler todo esse percurso

como um gigantesco logro autoinduzido; movimento, evidentemente, que, se mais uma vez, parece cavar outro bolsão de incerteza no que parecia, ao menos quanto ao tom da frase, um bem-vindo desafogo, nem por isso deixa de reforçar, por via transversa, a extraordinária coerência da peça que lemos, em todos seus níveis e escalas. Sem implicar propriamente o desempate final dessa queda de braço semântica – opondo o apelo do transe sonoro ao beliscão da vida desperta –, trata-se de um arredondamento, salvo engano, que, apesar de até relativamente plausível na disposição linear do poema, termina, sem dúvida, perdendo muito em persuasividade na tensa duplicata instaurada na edição original do autor, em que as estrofes parecem menos etapas de um trajeto do que partes em interação estreita. A ponto, inclusive, de forçar-nos então a ter que reconsiderar radicalmente a própria prioridade atribuída ao tempo linear da leitura, que aí cede vez ao espaço de equivalências sincrônicas que o embate página-a-página instaura. Repare-se ainda, que, à medida que se vai transitando de uma escala a outra ao longo do poema, é notável como, suave, mas sistematicamente, muitas das solicitações contidas em pontos específicos – seja, por exemplo, quando a parte borracha é convocada para funcionar como todo, seja quando, ainda, a lucidez parece ser recobrada *in extremis* na redução da posse do tempo a mera ilusão heurística – vão começando também a sofrer o abalo gerado pela necessidade de contrabalançar e simetrizar em todas as escalas e níveis; compromisso, uma vez levado ao paroxismo, que implicaria então em nada menos que inverter o próprio vínculo de precedência entre chave e fechadura, literal e figurado etc. Até onde consigo ver, pelo menos, é bem o que ocorre, decerto, quando o foco recai no forte contraste gerado pelos ritmos, ora expansivos, ora autoimplosivos da sintaxe; ou mesmo quando, pulando bruscamente para uma tomada de helicóptero, optamos por resumir o trajeto do todo nos termos de um crispado alternar de lucidez e ilusão, seja desvelando o nervo exposto da metáfora, seja extraíndo uma espécie de transe cratiliano dos ritornelos sonoros. E tudo isso sem mencionar, obviamente, a irresistível analogia ligando o próprio *chiclets* ao estica-puxa do texto. Discrepâncias à parte, porém, se é certo que a percepção do rigor e exaustividade como esses contrapontos se dão corre o risco de ir convertendo aos poucos o próprio poema em monograma abstrato expandido, não é menos verdade que, como grande eixo centrípeta de seus 24 versos, está o efeito de referencialização gerado pela catacrese do tempo – no que

não deixa de ser, por sinal, também uma ótima via de acesso à sua própria hora histórica. Como convém a toda metáfora gasta, aliás, não há dúvida que a simples conversão da dimensão tempo em um substantivo masculino nos coloca sem dúvida a boas milhas de distância do acento idílico adotado por Evans-Pritchard (2007), em sua etnografia dos Nuer, um povo cuja felicidade, segundo o antropólogo, resultaria justamente do fato de desconhecem o uso linguístico do referido substantivo – para nós pairando sempre como medida abstrata, para além da especificidade de cada fenômeno. Num arco que pode incluir, portanto, ou o tempo de uma mijada, ou o do cozimento do arroz, mas nunca os “x” minutos que essa mesma atividade dispenderia no *dial* de uma panela elétrica, convém não esquecer ainda que, nessa passagem até o que responde por muito da nossa, digamos, infelicidade moderna – na guerra diária com uma entidade escassa que jamais conseguimos gastar como se deve –, está um elemento que constitui também, desde pelo menos as apóstrofes homéricas, um dos dispositivos mais infalíveis da lírica *tout court*, entendendo-se por isso como a senha de um regime discursivo que, no arco teórico que vai do Dante de *Vita Nuova* até De Man (1999), Culler (2015) & cia, tem por fulcro exatamente a licença para investir de qualidades humanas aquilo que não o é, conferindo desse modo uma natureza por assim dizer mais responsiva ao mundo não raro reduzido pela *doxa* a mero acumular de objetos. Num poeta tão radicalmente moderno como João Cabral, aliás, se há um dado que funciona quase como uma mini-quadratura do círculo em meio a tais tensões, ele não diz senão respeito ao modo perversamente sistemático como, nesse e em vários outros poemas, a mais valia semântica gerada em cada símile exitosa coexiste quase em igualdade de condição com o impulso de desnaturar e corroer associações gastas, como tática para reaver o frescor e mistério das catacreses mobilizadas/imobilizadas pelo senso comum. Numa possível posição de equidistância entre os dois polos – e longe, portanto, quer do tempo que se gasta e se poupa das locuções vulgares, quer da símile que aposta todas as fichas na dimensão elástica da referida entidade –, isso poderia remeter também ao próprio tempo relógio também cantado por João Cabral em outro conhecido poema, numa clave em boa medida afim ao que propõe E. P. Thompson (2008) em seu antológico ensaio sobre o tempo no Capitalismo. O mais curioso, entretanto, é que se essa impressão pode parecer até convincente numa leitura na transversal – que se limite a colocar em destaque

um certo quê de servidão voluntária que subjaz a essa ascese, na qual a mais mecânica e repetitiva de todas as atividades torna-se uma linha de fuga capaz de aplacar a catacrese do escorrer pelos dedos –, o mesmo não parece se manter, porém, quando passamos à leitura em câmera lenta da própria abertura do poema, em que esse mesmo caráter repetitivo da atividade dá a impressão antes de colocar-se a serviço de um certo efeito de imprecisão e perda de norte, análogo ao de alguém que perde a conta dos números depois de muito contar. Ensejando alguns dos versos mais estranhos e retorcidos de todo o *corpus* cabralino, não se pode dizer que estejamos exatamente pisando agora em terreno firme – e nem tampouco que se trate apenas de um acidente de percurso. Entende-se o porquê: elegendo como ponto de partida a ousada equiparação *chiclets* / novelo – que não só se desenrola como em que também se sobe –, não há dúvida que, ao desaguar na dupla negação que afirma por via transversa a expulsão do *chiclets*, esse trecho parece celebrar a vitória por pontos da fria matéria sintética sobre a medida humana, descrevendo um raciocínio que, ao realçar o poder de resistência da prosaica borracha, prepara também a cama para a identificação entre esta e a prosopopeia do tempo, aí investido, quase por contágio, de lastro intimidador. Ultrapassada a símile de oito linhas, entretanto, e confrontados assim com o óbvio efeito de simetria gerado pela repetição da pergunta com o “quem” na frase adversativa, curioso notar como, ao colocar em foco a quase impossibilidade de não reincidir no *chiclets*, o eco sintático e semântico unindo os dois trechos caminha nitidamente no sentido de delinear um ritmo que não seria propriamente exagero chamar de compulsivo, cobrindo um ciclo no qual, a rigor, a impressão de continuidade instaurada pela goma de mascar torna-se uma entidade que se eterniza por substituição a cada vez que a goma recém descartada é suplementada por outra. À primeira vista, aliás, no forte efeito de desproporção gerado por essa injeção de *pathos* – cuja estranheza passa tanto pela dimensão reduzidíssima do ato em si quanto pela supressão da suposta ou supostas atividades principais cuja eficiência seria otimizada mastigar do *chiclets* –, pode-se identificar um dado que instaura uma rica tensão com o admirável senso construtivo de que o poema dá prova, não deixando de ser também coerente com a própria feição de quase anacoluto de que ambas as frases se investem, ao optarem por elidir o ninguém da pergunta retórica por um pronome passível de ser ocupado por toda e qualquer pessoa. Num salto

que parece, portanto, elevar uma obsessão algo particularista a traço universal, tampouco soa como coincidência, a essa altura, que a legendária precisão sintática e semântica de que o poema dá prova – por exemplo, no cuidado de restringir a similaridade com a resistência do tempo apenas à porção borracha do substantivo do título, também ele convertido assim em metáfora da sanha ruminadora que a leitura do texto ativa – surja aqui enlaçada com o fascínio pelos pequenos enclaves de desorientação que a perda de proporções provoca, um pouco ao estilo talvez do que faz o Quentin Compson de Faulkner (2017), na cena em que arranca os ponteiros do relógio sem todavia silenciar seu tictac. De um extremo a outro, porém, se o travo obsedante/enervante desse ruído contínuo pode até revelar uma certa afinidade com a reverência, tédio e/ou cansaço que a borracha impõe a quem mastiga – e que a crer-se no poema, mais hora, menos hora, será sempre forçado a desistir antes de chegar no “fim do fio” e deitar fora o *chiclets* –, é perturbador notar como, uma vez concluída a leitura, é como se toda a crispação e tensão de trechos como esse se vissem como que acomodados na mesma noite parda, que selaria, nem que seja apenas por poucos segundos, algo como uma entronização quase canibalesca da mesma ameaça palpitando ao longo de toda a primeira estrofe. Note-se, apenas, que, daí a ler em tal sensação de apaziguamento uma síntese conciliatória, é uma possibilidade que, não bastasse ser literal e explicitamente negada na linha seguinte, não deixa de caminhar justo na direção oposta da assinatura crítica e anticlimática que se tende a associar ao poeta –, a começar pela própria expressão “anti-lira” que enfeixa e resume o livro em questão (COSTA LIMA, 1968), na dedicatória a Manuel Bandeira, e de um modo que torna também praticamente obrigatório um exame mais detido: se não para retirar o peso de autoridade da referida expressão, ao menos para expô-la ao atrito criado pelo que a leitura imersiva desvela.

De fato, constituindo sem favor algum uma das principais ideias feitas sobre a poesia de Cabral – e nesse caso, uma ideia que conta com o beneplácito explícito de ninguém mais, ninguém menos que o próprio autor –, não creio que seja possível subestimar sua utilidade e força de convencimento, traços cuja prova material mais concreta, decerto, é a considerável escassez do pronome “eu” nos textos do poeta, cujas aparições provocam por isso mesmo um frisson comparável ao de uma ponta de Hitchcock. Evidentemente, porém, longe de implicar então o primado estrito

de uma suposta instância objetiva, capaz de gerar a ilusão sumamente ingênua de que as coisas falam por si, o grande ponto a se reter aqui – como, aliás, não cansou de mostrar o próprio autor em exercícios metapoéticos como “Falar com coisas” (1979) ou “Rilke nos novos poemas” (1997) – passa justamente pelo ganho de lucidez epistemológica que tal recuo implica, tendo por resultado uma dicção onde, *a fortiori*, a recusa de inscrever a primeira pessoa no centro da ribalta nem por isso deixa de investir essa poesia de uma marca de singularidade fortíssima. Daí um dispositivo, via de regra, na qual é a própria trama de imagens que cada poema costura que se dá a ver como um modo de chegar até o eu pela janela dos fundos; traço tornado, aliás, especialmente incisivo dado o intenso pendor raciocinante que perpassa a dicção cabralina, responsável por converter muitos de seus poemas num jogo comparativo em *slow motion*, cuja precisão só faz, aliás, reforçar o peso da mão cirúrgica orquestrando as maiores ou menores similaridades entre termos e contextos. Não apenas: ao expor a casa das máquinas de cada comparação – gesto bem evidente, por exemplo, quando a símile meticulosamente preparada entre tempo e borracha é desfeita quase num único lance com o verso que chama subitamente o leitor à vigília (“e saberente que/ele não encarna o tempo em sua borracha”, p. 36) –, o poema parece colocar em debate o próprio apelo encantatório que provoca, marcando assim também deliberada distância dos efeitos de intimidade/naturalidade/espontaneidade associáveis aos jogos de identificação mais correntes, cuja eficácia, no melhor Bandeira, por exemplo, passa também pela capacidade de vender o próprio achado poético como um acidente feliz. Tal qual surge em “Para mascar como *chiclets*”, entretanto, o fato é que, por mais absurda que seja a proposta de uma elisão total do sujeito – mantendo-se aqui claramente ainda no posto de foco virtual heurístico de toda a trama de semelhanças e discrepâncias que o poema vai desfiando –, interessante perceber como, já a partir da própria redução desse mesmo sujeito ao *shifter* do “quem”, o texto tampouco se faz de rogado em virar pelo avesso as associações já cristalizadas, a começar pela clamorosa falta de qualquer referência ao possível sabor agradável do referido *chiclets*, tema que, aliás, sequer parece digno de ser aqui mencionado. Tendo como seu chamariz mais óbvio a tensão provocativa explícita no assunto rebaixado – cuja verve *pop*/hiper-realista soa quase como um piparote enviesado contra o discurso que associa o poético a uma certa nobreza temática –, trata-se

de um movimento cujos precedentes, sem dúvida, remontam claramente à melhor tradição profanadora da poesia moderna, num arco que, a contar da “batata democrática” celebrada por Rimbaud, não deixa de conhecer também um momento forte na equiparação de poesia e fezes proposta na “Anti-ode” (1979) – apenas para citar aquele que é talvez o caso mais extremo de toda a moderna poesia brasileira. Se lido como metáfora expandida, ainda, esse gosto por nadar sempre contra a corrente da *doxa* espontaneísta chega a contagiar também a própria ambiguidade referencial do título, que dá a impressão de quase converter o *chiclets* em tropo de segundo grau, no mesmo e exato movimento em que trai seu ar de família com o *topos* da ruminação tão caro aos primeiros românticos. Inventário que poderia estender-se, sem esforço, por mais algumas linhas a fio – para abarcar desde o leitor de quatro estômagos de *Esau e Jacó* até a própria intimação crítica implícita em certas sutilezas por assim dizer mais microscópicas, como é o caso da quase confusão criada na linha 20 entre tempo e homem –, não há dúvida que, seja pela exigência de vigilância constante e hiperbólica que impõe ao leitor, seja pelo cuidado de virar meticulosamente pelo avesso alguns dos mais insistentes e persistentes clichês sobre o que seja o poético, esse poema parece claramente cerrar fileiras numa certa linhagem poética anti-expressivista, cuja longevidade e eficácia, em Cabral, implicam também uma drástica distância em relação ao eu ainda operando como tropo-chave em poetas como Bandeira e Drummond. Constituindo não por acaso também o grande fio condutor do clássico livro de Costa Lima (1968), é inegável que tal diferença mantém-se ainda hoje, sem dúvida, como chave imprescindível para a abordagem do poeta, convertendo-se quase numa arte poética enviesada em textos de recorte mais metalinguísticos, como “Alguns toureiros” (1979) e “Graciliano Ramos” (1979). Para o que nos interessa por ora, entretanto, penso que um dado que não pode, nem deve passar incólume, na leitura com lupas, diz respeito ao curioso efeito alucinatório ativado quase de contrabando pelo movimento do todo, o qual, sem anular propriamente o jogo de contra-empuxos, nos confronta também com os vários pontos cegos que são, dessa própria aposta ascética, a necessária consequência imprevista. Nessa direção, aliás, se é o caso de fixar o problema num momento específico no texto, creio que o grande ponto de captura do nosso impasse estaria cristalizado no próprio acento disfórico incidindo no adjetivo “saberente” nos versos 13 e 18, termo cuja repetição algo obsessiva,

ao que tudo indica, tampouco é capaz de tornar o eu infenso às irresistíveis miragens estruturais geradas pelos batalhões de tropos e antropomorfismos que seu texto convoca. Diga-se de passagem, por sinal, que se pensarmos no já consabido tato do poeta para equilíbrios dissimétricos, mesmo o solavanco gerado pelo volta-face onírico torna-se legível, em escala mais ampla, como a retomada do cerrado vaivém de tensão e diástole que dá o tom da abertura, quando aspereza da indagação inicial é convenientemente apaziguada pela exibição de estro e virtuosismo despoletada no cotejo do *chiclets* com o tempo: entidade que, se não chega a propriamente receber um rosto no período em questão, parece ter aqui a mesma vivacidade dos ritmos alternantes da vida animal, exímio tanto na curva suave, como na progressão em *stacatto*. Num movimento que avança, portanto, sempre no fio tênue entre a adesão e a distância, ao mesmo tempo expondo os bastidores da própria articulação tropológica e contribuindo para tornar mais aliciantemente densa a comparação que denuncia, creio que o elemento mais impressionante do trecho referido passa sem dúvida pelo modo como, depois do embate com o limite incomensurável na pergunta da abertura, o mais etéreo e inapreensível dos seres (o tempo) parece ir se tornando mais amigável à medida que vai ganhando contornos mais claros, à força do belo golpe de vista que o iguala a um naco de borracha doce. Em boa medida, portanto, se pensarmos menos na habilidade da trama de comparações que o trecho enceta do que no efeito de autoridade que tende a se ligar toda essa desenvoltura metafórica, cristalizando-se numa voz que não só não parece mais intimidar-se diante do desafio dos fenômenos, como dá mostras de ser capaz de ao mesmo tempo conciliar e curtcircuitar *ad libitum* o micro e macro, baixo e sublime, é quase como se, no limite, o trecho funcionasse todo ele como prolepse da possessão celebrada em plano literal na frase sinuosa do fecho, quando se trata, de certa forma, de celebrar uma espécie de casamento impossível entre eu e objeto, homem e tempo. E, todavia, que esse enlace tenha aqui primordialmente a forma de uma alucinação temporária – por meio do qual o eu crê momentaneamente conjurada/expulsa uma entidade que parece estar sempre retornando com um novo rosto –, é um dado que, para remetermos agora a um crítico/poeta extremamente caro ao autor de *O engenheiro* (1979), poderia nos levar a ler e ressignificar o poema, talvez, como uma cripto-versão tardia e anti-ilusionista do gênero pastoral – sem dúvida, na vasta tradição da lírica do Ocidente, o lócus

poético por excelência para obliterar essas e outras distâncias, e perfazer assim uma trégua mais ou menos provisória entre o eu e o mundo. Correspondendo ao ponto mais delicado de tudo, por certo – nó que em Cabral é quase a metáfora em carne viva de uma condição dúplice, onde o artífice posta-se ao mesmo tempo dentro e fora das ficções que elabora – na própria dificuldade de dar sustentação ao que se sabe ser também uma variedade de miopia autoimposta, e cuja sutil denúncia, curiosamente, passa também pela própria estranheza gerada quando o poema parece abandonar os critérios de verossimilhança ainda válidos no jogo comparativo, para apostar todas as suas fichas no possível sortilégio ativado pela repetição encantatória.

Alcançando com toda certeza seu paroxismo nos seis versos finais – e isso em que pese o próprio acorde em tom menor com que tudo se fecha, quando a fusão quase oceânica latente no tempo-palavra valise (“tempo-*chiclets*”) é recalibrada de um modo mais terra a terra na conversão do estado assertivo em imaginário –, outro ponto que me parece reforçar a impressão dubitativa é o detalhe de ser toda a frase o mero desdobramento anafórico de um sinal de dois pontos, elegendo desta vez por sustentáculo um verso que nada fica a dever em bizarrice ao do “tempo firme”. E não me parece que se trate, de novo, de uma ocorrência fortuita: antecedido por um dístico que repete literalmente a segunda pergunta, mas modificando o caimento da frase, penso que a pequena grande pedra de tropeço desse verso – que, de resto, não precisaria de muitos ajustes para soar perfeitamente inodora – tem lugar na tensão paratática criada pela adição de um “e” aparentemente expletivo, e que de início parecia perturbar a elegância do que aparentava ser apenas uma explicação em aposto, tendo como ponto chave exatamente a lucidez de não confundir borracha e tempo, dança e dançarino, e assim por diante. Da maneira como corta o início da linha, no entanto – colocando-se desse modo alguns planos acima de uma mera subordinada concessiva, e, de enfiada, criando assim uma tensão insolúvel entre o gesto compulsivo e a lucidez que não parece, todavia, capaz de impedi-lo –, é possível que efeito mais surpreendente desse enlace passe pela súbita aproximação do texto com uma certa tradição do *pathos* trágico, e que conhecendo talvez sua síntese mais incisiva na frase da Medeia de Ovídio (2017) (“Vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução”), passa justo pelo reconhecimento da relativa fraqueza do raciocínio diante das demandas imperativas do corpo

e da vontade, que começa assim a operar, mais ou menos sorrateiramente, como uma potência estrangeira no interior do próprio eu. Para dizer o mínimo, num poeta tão frequente e justamente associado à vertente da hiper-lucidez valéryana, difícil minimizar o potencial de resistência criado por uma associação dessa ordem, que mesmo sem deixar de ter várias ocorrências ao longo do *corpus* cabralino – vide, entre outros, “Uma faca só lâmina” (1979) e “Jogos frutais” (1997) – não parece quadrar de modo espontâneo, com o rosto mais identificável do nosso poeta. A menos, claro – se é o caso de retomar agora o célebre elogio da forma atingida, fechando a seção VI da “Psicologia da composição” (1979) –, que isso seja visto menos como um dado tangível do que como um programa a se cumprir. No que concerne à abertura da estrofe 2, diga-se de passagem, que já a começar pela marcação do algarismo arábico, coloca-se não tanto como um contraste quanto como um desdobramento analítico do que já fora dito, outro ponto a se reter, nessa mesma direção, diz respeito ao próprio caráter paradoxal da cola de coerência proporcionada pelo “quem” da anáfora, e que chega quase a roçar a agramaticalidade no momento em que o verso anti-ilusionista é aí enxertado – pendendo de uma preposição aditiva, por sua vez, que, justo por se recusar a amaciar as arestas como o “no entanto” do verso 13, opera como uma espécie de linha de fuga empurrando de novo o sentido do poema contra si mesmo. Ou, o que não chega a ser exatamente a mesma coisa, imprimindo uma nova torção inusitada sobre o sentido aparentemente analítico o sinal de dois pontos, que passa assim a soar muito mais como uma fermata do que como introdução de um termo explicativo.

Num poema tão sistematicamente vocacionado a compatibilizar antagonismos, não creio que seja prudente relevar as consequências dessa articulação final, em que a subida de tom rumo à fusão sujeito-objeto emerge como corolário de uma espécie de empate técnico entre vetores, contrapondo o apelo potencialmente irresistível da repetição – que vem a ser justo o artifício pelo qual se cria a miragem de tranquilidade e continuidade – ao travo discordante criado pela consciência do componente de ilusão heurística do gesto reiterativo, capaz, em certa medida, de evocar o famigerado trecho de Pascal (2001) sobre as qualidades performativas e confessionais do gesto de ajoelhar. Numa tomada de longuíssima distância, decerto, trata-se de um dissídio, mais uma vez, que tende a reiterar o elemento combativo latente nesse apego do poema a sustentar/prolongar tensões que sabe que não irá

resolver, numa tocada que permite também delinear com um pouco mais de nuance o insólito construtivismo cabralino: programa, que, se é implacável no ânimo desmistificador de solapar consensos fáceis – seja quando religa a poesia ao prosaísmo, seja quando converte a trama de objetos numa espécie de biombo atrás do qual se reflete a sombra espectral do eu –, nem por isso deixa de ser também sensível a um certo elemento quase alucinatório de toda boa metáfora, na sua capacidade de nos sequestrar momentaneamente das âncoras do mundo literal. No que diz respeito a “Para mascar com *chiclets*”, aliás, a julgar pelo próprio elenco de nomes há pouco convocado para dar conta deste morde-assopra, não deixa de ser intrigante perceber, por exemplo, a lucidez com que a fusão idílica do final é meticulosamente desarmada por um certo componente de truque barato que se mantém ressoando o tempo todo no significante “*chiclets*”, sem que isso signifique, evidentemente, nem de longe, qualquer demérito. Pelo contrário: na medida em que destaca o traço de contingência por baixo da elevação pseudo-mística, e ao mesmo tempo nos força a reler com um pé atrás a majestosa solenidade das duas longas símiles – que, já a começar pelo adjetivo “consubstante” rasgando o verso 4, confere a toda descrição um traço de liturgia paródica –, é possível que um dos traços mais chocantes do poema seja exatamente essa habilidade de deslizar, quase sem cerimônia, entre campos semânticos aparentemente inimigos, qualidade que o leva também a suspender a própria barreira entre o sério e o cômico, ao desentranhar uma inusitada trama de parentescos entre a hóstia e a goma de mascar. Com a grande e decisiva diferença que, se no caso do pão sagrado do cristianismo, tudo passa pela capacidade de pensar numa transposição sem resíduo do verbo à carne, no avatar cabralino, em contrapartida, é como se a própria condição indigerível da sua matéria forcesse o oficiante a prender-se num reiterar ritualístico que tem muito menos de epifania do que de trabalho de Sísifo, consistindo boa parte, digamos, da “virilidade madura” da referida tarefa na meticulosidade e paciência para manter reconstruindo por um tempo indefinido o que se sabe ser também a rigor um mero artefato heurístico, aí convertido em alavanca capaz de sustentar e tornar amigável a mais assustadora e elusiva de todas as prosopopeias modernas. Num plano mais imediato, decerto, se pensarmos então no peso da borracha mediadora na produção do enlace quase perfeito que irrompe ao fim do texto, tampouco parece por acaso, na penúltima linha, que tal instrumento retorne literalmente

engrenado ao seu alvo na hipérbole da palavra-valise que prepara o bote final; o que, aliás, não deixa também de ter algo de um recuo no calculado rebaixamento que impõe ao duplo metonímico, dando-se a ver como artifício de prestidigitação cuja eficácia pressupõe exatamente a capacidade de se fazer indistinto na fase terminal do processo. Mal comparando, ou nem tanto assim – se é o caso então de unir êxtase religioso a ímpeto raciocinante –, é um resultado que lembra um pouco a função dos corpos dos amantes n’“O êxtase”, de Donne (1978), em que o aparente caráter rebaixado das afeições carnavais é como que redimido de contrabando enquanto etapa necessária de uma verdadeira alquimia anímica, na qual o sexo é espertamente promovido de escória a liga pela ginga espirituosa dos versos. Salto que guarda mais de uma afinidade com a pulsação a um só tempo glacial e ardente do poema de João Cabral – inexecedível no arrojo com que converte um quase dejetivo numa insólita passagem secreta para as ditas questões últimas –, não é menos verdade que, ao colocar em foco também o elemento por assim dizer mais anticlimático da contraparte novecentista – na qual, sendo sempre cuspidada, ao fim e ao cabo, a pseudo-hóstia opera tanto como enzima imprescindível quanto como *caput mortuum* –, esse contraste diz muito a respeito também da radicalidade e rigor como, em “Para mascar com *chiclets*”, o desarraigamento tornado especialmente sensível no embate com o tempo-borracha – palpável e indigerível, onipresente e evanescente – torna-se então ponto de partida para o efeito de reterritorialização gerado pelos novos saltos metafóricos, incumbidos de ressituar e ancorar o oco aberto pelo escorrer impessoal dos segundos. Em mais de um sentido, aliás, trata-se de uma aposta que, da perspectiva desse evasivo animal sem nicho que o poema retrata, implica tanto a necessidade de levar a sério ficções como tempo, eu e vontade como a disposição de expor todo o rol de truques levemente supersticiosos incumbidos de tornar tais ficções críveis, truques que ressurgem, aliás, no poema de Cabral no paroxismo da sua eficácia e poder aliciante. Seja reunindo num único eixo centrípeto uma trama de sensações contraditórias, seja, ainda, dando a ver o inapelável componente projetivo contido no empenho de conferir rosto, corpo e/ou consistência às resistências do mundo, trata-se de uma tarefa que, no jogo de aproximações e afastamentos proposto pelo poema, chega mesmo no limite a sugerir o cancelamento temporário da própria distinção entre sentir-se e não sentir-se em casa, ensejando assim

um embate onde, via de regra, são os próprios efeitos de desterritorialização gerados pela nova associação insólita, que se dão a ver como pontos de partida potenciais para outros modos de reconfigurar o entorno enquanto lugar habitável. Ao menos até a hora, pode-se supor, em que a mesma imagem que dera frescor e vertebração no seu irromper originário tenha que ser também ela jogada fora como uma goma de mascar desgastada; equivalendo o ponto ótimo do processo, talvez, àquela frágil zona de equilíbrio na qual, aos poucos, um bom achado topológico começa a se converter em truque catalogável; e o atrito que é do próprio movimento a condição de possibilidade parece ser subitamente aplacado pela sensação de lucidez e fluidez que tal achado instaura. Determinar, porém, até que ponto isso seria ou não outra ilusão momentânea, ou em que medida o simples fato de o saber constituiria por si apoio suficiente para nela não reincidirmos é uma dúvida, decerto, que, mantendo-se cuidadosa e literalmente em suspenso na abertura da segunda estrofe, nem por isso deixa de colocar-se aqui a serviço de uma estranha, mas em nada menos eficaz, pedagogia implícita, onde o poder transfigurador do gesto poético – entendido e praticado em “Para mascar com *chiclets*” como ato de posse que ao mesmo tempo convoca e exorciza as ameaças difusas, coagulando na carne das palavras as mais rarefeitas e intangíveis abstrações – corre de par também à exigência de um solavanco crítico que o faça abrir um furo ou flanco sobre si mesmo. Ironia ou não, entretanto, é um passo que, tão logo alçado a sinédoque dessa outra grande hóstia indigerível que é a obra de Cabral, revela-se aqui também uma senha inacreditavelmente convincente do caráter a um só tempo liminar e intratável de seu *modus operandi*, a dramatizar-se neste denso e inesgotável poema em forma de uma esdrúxula cerimônia autossugestiva, na qual a eficácia da linguagem para dominar e dissolver, refundar e afundar o mundo, surge menos como função do poder de reconciliar dentro e fora, eu e tempo, do que da capacidade de manter-se como eterno corpo estranho em meio ao próprio terreno inóspito que supostamente a acolhe.

Para Andréa Werkema

## Referências

- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- BAUDELAIRE. Spleen IV. In: BAUDELAIRE. *As flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 296-297.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015. DOI: <http://doi.org/10.4159/9780674425781>.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Coimbra: Angelus Novus: Cotovia, 1999.
- DONNE, John. O êxtase. In: CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 132-139.
- EVANS-PRITCHARD. E.E. *Os nuer*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MELO NETO, João Cabral de. Para mascar com chicletes. In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 36.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- THOMPSON. E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em: 15 de maio de 2020.

Aprovado em: 27 de agosto de 2020.



## Mimesis e vulnerabilidade – fissuras abertas pela teorização recente de Luiz Costa Lima

### *Mimesis and Vulnerability – Fissures Opened by the Recent Theorization of Luiz Costa Lima*

Aline Magalhães Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

alinealinemp@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0164-0061>

**Resumo:** Esse texto busca expor e analisar o papel que a articulação teórica entre a disposição antropológica constitutiva a que tentamos alcançar com as denominações de carência, lacuna, fragilidade, vulnerabilidade – e a *mimesis* como decisivo para a compreensão da teorização recente de Luiz Costa Lima e do caminho que ela oferece para os Estudos Literários. Como é usual na obra do autor, o exercício de teorização aparece como uma interlocução. Nesse caso, os autores convocados são A. Gehlen e H. Blumenberg.

**Palavras-chave:** Luiz Costa Lima; mimesis; vulnerabilidade; antropologia filosófica; teoria da literatura.

**Abstract:** This text seeks to expose and analyze the role that the theoretical articulation between the constitutive anthropological disposition called of vulnerability and Mimesis as decisive for understanding the recent theorization of Luiz Costa Lima and the way that it provides for Literary Studies. As is usual in the author’s work, the theorizing exercise appears as an interlocution. In this case, the authors summoned are A. Gehlen and H. Blumenberg.

**Keywords:** Luiz Costa Lima; mimesis; vulnerability; philosophical anthropology; theory of literature.

“os outros obram a história da gente”

Flausina em Esses Lopes. *Tutameia*  
(ROSA, 2009, p. 81).

Ao colocar lado a lado os termos *mimesis* e vulnerabilidade, propomos expor e analisar uma ‘descoberta’ feita por entre as linhas da aguda escrita de Luiz Costa Lima. Esse engenho dá corpo a um exercício de teorização que

explora reentrâncias compartilhadas entre Antropologia e Teoria Literária.<sup>1</sup> Para tanto, vamos reconstituir brevemente o desenho dessa ligação, apostando que visualizar, na obra recente de Luiz Costa Lima, o arco que se forma entre *mimesis* e vulnerabilidade –, termos que evocam a difícil e paradoxal temporalidade em que arcaico e moderno se mesclam –, nos leva ao encontro de um desvio teórico cujo valor problematizamos ao concluir esse texto.

De que se desvia Luiz Costa Lima, no século XXI? Esse escapar traz consigo outra questão: em relação ao que seu trabalho oferece um desvio ou uma alternativa? O desviante e o desvio constituem um movimento em que evitar também é diferenciar-se e então, como uma dobra reflexiva, dizer a si e ao rechaçado.

Ao longo dos últimos quarenta anos, Costa Lima construiu um 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. O núcleo dessa maneira de proceder é composto por uma dupla face: por um lado, a compreensão de que a experiência estética<sup>2</sup> se oferece em intimidade ao ambiente sociocultural em que se processa. Dessa forma, a análise literária demanda uma interpretação crítica da história da literatura e de seus representantes. O que o leva ao debate contemporâneo a respeito da crise do conceito moderno de História e seus desdobramentos historiográficos. Por outro lado, Costa Lima entende que, para a compreensão do discurso

---

<sup>1</sup> Ainda que a exploração desse terreno pareça dotada de novidade e que, de fato, suas potencialidades permaneçam desconhecidas ou ignoradas, a literatura e a antropologia mantêm relações intensas como participantes da configuração do mundo moderno. Sobre isso, ver Riedel (2004).

<sup>2</sup> Tratamos aqui, seguindo a Jean-Marie Schaeffer, a experiência estética como um fato antropológico que, embora esteja enraizado na vida vivida, não oferece seu sentido de forma imediata. Isso é, da perspectiva que adotamos, a experiência estética não é menos mediada e circunstanciada que as demais relações que os seres humanos estabelecem com o seu entorno. Experiência estética é, portanto, uma experiência humana básica, que se realiza “em forma de uma vivência cognitiva e afetiva” (2004, p. 36). Nesse sentido, não pode deixar de ser uma experiência vivida (vivência fenomênica, *Erlebnis*). Todavia, sua singularidade repousa na capacidade de efetuar verdadeiras transformações- transgressões nas formas de determinação do princípio de realidade, do que decorre que a experiência estética também se inscreva como uma relação interativa com o mundo, isso é, como estrutura lógica das representações (*Erfahrung*). O que é decisivo: a experiência estética não engendra nenhum conceito próprio constitutivo de seu objeto. Cf. Schaeffer (2004).

ficcional, objeto maior de seu interesse, a dimensão textual é insuficiente e demanda, necessariamente, uma perspectiva teórica. A ficção constitui um tipo de fenômeno que não somente embaralha os campos discursivos sobre os quais se ergue, como atua como agente de perspectivação das verdades oferecidas por esses discursos. Isso acontece porque, segundo Costa Lima (que segue a Kant), a experiência estética não nos coloca contra a verdade, mas o juízo que lhe cabe não se compõe pelo princípio de verdade. Por isso, falo em perspectiva teórica: a noção de perspectivismo não significa meramente “escolher” qualquer teoria ou ponto de vista; mas, ao contrário, implica o confronto que explicita a dissimilitude entre diferentes pontos de vista e teorizações. A demanda por perspectiva teórica significa discussão teórica.

Fundada por esse núcleo duplo, o campo dos Estudos Literários, no entendimento de Costa Lima, é composto não somente pela crítica e historiografia dos produtos literários. O campo supõe o estudo dos processos comunicativos e padrões de reflexividade da sociedade ocidental. Nesse sentido, as reiteradas tentativas de esmiuçar as relações entre *mímesis* e ficção resultam em formulações que visam destrinchar as diferentes faixas e modalidades discursivas. A poesia, a prosa, o romance, o autobiográfico, as memórias e narrativas historiográficas, – isso é, do núcleo daquilo que entendemos como literatura até suas periferias –, são analisadas de maneira a pensar a ficcionalidade em sua relação com a temporalidade, com a subjetividade moderna e com os regimes de verdade e normatividade que regulam as formas discursivas no Ocidente.

O mergulho que leva Costa Lima ao conceito de *mímesis* é impulsionado pela tentativa de compreender as formas pelas quais a escrita e as formações discursivas configuram o desejo que constitui a relação com o outro. O que é desejo senão o outro nome da pré-reflexividade que demanda identificação à imaginação e não ao entendimento? Orbitando a esfera pré-reflexiva, a *mímesis* compreende um movimento de disparo, de lançamento, de projeção. Naquele que seria o primeiro grande esforço de sistematização teórica acerca da *mímesis*, o livro *Mímesis: desafio ao pensamento*, publicado pela primeira vez em 2000, Costa Lima apresentara a formulação da representação-efeito: imagem que não desliga de si a resposta afetiva do sujeito observador. Por isso, está aberta a distorções, desfigurações, diferenças. Não obedecendo ao clássico confronto de matriz

cartesiana entre sujeito-objeto, sua tematização acabou por consolidar uma visada alternativa para o estudo da ficcionalidade (COSTA LIMA, 2014).

Com efeito, os trabalhos publicados no século XXI são marcados pela expansão do campo de incidência da mimesis e questionamento dos limites da representação-efeito, justamente porque sua investigação alinha a mimesis à problematização dos sistemas de referências que regulam as noções de verdade e ficção. Produto da tensão entre os vetores da “semelhança” e da “diferença”, a *mimesis* de Luiz Costa Lima, ao final da primeira década de nosso século, não está mais exclusivamente endereçada à análise dos artefatos verbais. Seu escopo é ampliado e passa a se direcionar ao processo poético de construção identitária que evidencia a plasticidade de que se vale a espécie humana para lidar com sua carência ou fragilidade constitutiva (*Mängelwesen*) i.e, falta de um ambiente ou cenário que se possa chamar de fato “natural” ao ser humano. Essa lacuna ou vazio está na base da discursividade em geral, mas na medida em que a experiência para a qual um objeto de arte serve de gatilho é diversa de um estado de consciência espontaneamente gerado em si mesmo, o campo do estético permanece como meio de reflexão privilegiado. Seguindo por essa estrada, Costa Lima afirma em *Frestas* “tal reflexão não se cumpre sobre a arte senão que nela, pela expansão que a obra oferece ao espírito” (2013, p. 403).

Afirmamos, portanto, que o enlace entre a disposição antropológica constitutiva a que tentamos alcançar com as denominações de carência, lacuna, fragilidade, e sobretudo, vulnerabilidade – e a *mimesis* é decisivo para a compreensão da teorização recente de Luiz Costa Lima e das fissuras que dela decorrem. Como forma de compreender essa ligação, gostaria de marcar, sobre ela, dois pontos fundamentais. Como é usual na obra do autor, esses dois pontos aparecem como interlocuções. No caso de que tratamos, os autores convocados são A. Gehlen e H. Blumenberg.

Entretanto, antes de vir à análise da interlocução entre Luiz Costa Lima, A. Gehlen e H. Blumenberg, parece importante dizer mais algumas palavras sobre o pano de fundo teórico que envolve o enlace ou ligação entre *mimesis* e vulnerabilidade: a aproximação entre teoria literária e antropologia. Evidentemente, o problema não se circunscreve à disciplina antropologia (que assim como as demais ciências humanas configuram-se

no século XIX, como nos ensinou M. Foucault).<sup>3</sup> A dimensão antropológica em questão é mais ampla e encontra-se na inclinação humana de voltar seu pensamento sobre si mesmo. Essa inclinação ou disposição conduz a um terreno que permite problematizar não apenas o modo pelo qual a subjetividade criadora desponta historicamente e passa a intervir ativamente em seu entorno (natureza). Mas, possibilita também relacionar sua emergência com a presença constante dos efeitos dos produtos da mimesis em nós. Não se trata de elevar esses produtos (dentre eles, certamente, o literário, e de forma mais ampla, o artístico) a uma condição meta-histórica de validade universal. Está claro que a compreensão de uma obra de arte por uma comunidade diferente daquela que a produziu será, ela também, uma compreensão diferente. Da mesma forma, a despeito de certa pretensão etnocêntrica, sabe-se que as categorias do pensamento humano jamais são inarredáveis; elas se fazem e desfazem, se refazem constantemente; mudam conforme os lugares e as épocas. Sem deixar-se confundir com um relativismo epistemológico, o aprofundamento teórico que insiste sobre a aptidão humana à autointerpretação reflexiva solicita a elaboração da tensão entre os pontos de vista histórico e antropológico – questão em que chegaremos ao final desse texto. Por hora, destacamos que o enlace entre mimesis e vulnerabilidade – da maneira como o desenhamos –, representa a intensificação, na obra de Costa Lima, do traço desse aprofundamento que liga a teoria literária à antropologia. Podemos resgatar esse traço nas fontes fundamentais de seu trabalho: (i) as Reflexões aristotélicas de cunho antropológico contidas principalmente nos tratados *De anima* e *De memoria et reminiscencia*; (ii) O pensamento freudiano, em especial, derivações a partir da teoria das pulsões; (iii) A estética transcendental kantiana e, mais particularmente, uma interpretação singular da experiência estética; (iv) o projeto de antropologia literária de W. Iser que expande a preocupação com o

---

<sup>3</sup> Talvez não seja ocioso lembrar que embora o nascimento das ciências humanas se dê no momento em que o homem, como ser individual e ser social passa a ser tematizado no plano do pensamento, isso não significa que o estudo do homem seja privilégio das ciências humanas. O que é específico das ciências humanas não é o direcionamento para um objeto próprio e singular, o ser humano. Específico da área das Humanas é estar, em relação às demais ciências que tem o ser humano como objeto, em uma posição de constante reduplicação, ocupando um lugar que se situa na distância que separa o empírico e o transcendental. Cf. Foucault (1966, p. 365-366).

fictício para além dos limites da obra literária, mostrando que a ficcionalidade poética responde a uma demanda mais ampla, i.e antropológica. E (v) o peso inegável do legado de Lévi-Strauss.

Dito isso, passemos ao primeiro ponto a ser abordado, chamando atenção para o fato de que a elaboração mais contundente em relação à importância adquirida pelo elemento antropológico constitutivo denominado carência, lacuna ou vulnerabilidade na concepção teórica de Luiz Costa Lima aparece em *A ficção e o poema* (2012), quando o autor discute as consequências geradas pela posição heideggeriana ao conceber o âmbito filosófico como sede da linguagem. Nesse contexto, o autor traz à cena a antropologia filosófica de A. Gehlen:

Contra o risco do empobrecimento que assim se estabelece [pela via heideggeriana], hão de se apresentar alternativas. Pessoalmente, encontro-a na antropologia filosófica de A. Gehlen. Para tanto, volto a lançar mão de uma curta passagem de *Der Mensch*. Partindo da carência biológica que caracteriza o animal humano – o bebê humano é uma espécie de prematuro fisiológico, isto é, normalizado, que sofre da redução dos instintos, o animal, nas palavras de Nietzsche, ainda não-diagnosticado – Gehlen afirmava, no início de sua obra capital: “Antes de tudo, temos que recusar que o homem só se distingue dos animais por uma questão de grau ou só pelo ‘espírito’, e portanto não se define por um traço essencial e antinatural” – “Mesmo a redução dos instintos ou meios de descarga (desafogo) firmemente coordenados e específicos à espécie, mostram-se agora, vistos por outro ângulo, como uma pressão crônica. Também aqui há uma correlação direta entre as condições existenciais constitutivas do homem e sua carência crônica”. Que relevância retiro da reflexão, fragmentariamente aqui incluída, face aos problemas que encontro no legado heideggeriano? A de, assinalando a ausência de um território próprio ao homem, *decorrente de sua vulnerabilidade*, ressaltar que ele *se torna livre* para aquilo que o cerca ou *aberto para o mundo* (grifo nosso). (COSTA LIMA, 2012, p. 169)

Essa *abertura para o mundo* se escancara quando, no século XIX, as drásticas mudanças culturais provocadas pela realidade do mundo capitalista-industrial se configuram como uma experiência socialmente compartilhada inescapável. Dessa perspectiva, podemos pensar a Modernidade como um “efeito” de desdobramento da vulnerabilidade humana: *a ausência de um entorno específico, característica imanente da criatura que se torna humana,*

*se desdobra como esfacelamento do ponto de articulação simbólica entre a superfície de estímulo para a criatura humana e a situação concreta que a propicia.* Relacionar a Modernidade às imagens de esfacelamento e fragmentação é um procedimento recorrente para abordar a emergência de novas disposições intelectuais, culturais e sociais características do mundo moderno. Em alusão ao *Em 1926* de H. Gumbrecht (1999), poderíamos ainda pensar a pulverulência moderna como uma situação em que *os códigos entram em colapso*.<sup>4</sup>

Esse é o cenário em que eclode o que Luiz Costa Lima cunhou, em *Mímesis: desafio ao pensamento* como *mímesis* de produção, caracterizado pela ruptura com a concepção orgânica que vigora desde a Poética de Aristóteles.<sup>5</sup>

Contudo, – e isso é o ponto crucial da minha argumentação a respeito da relação entre vulnerabilidade e *mímesis* –, ao retomar o problema em 2012, Costa Lima solicita o pensamento de Gehlen para expressar o que considera “a melhor formulação teórica para o que chamamos de *mímesis* da produção” (p. 118). Isso é: a melhor formulação para a espécie mimética especificamente moderna é aquela que parte da problematicidade crescente que o componente subjetivo desempenha na composição de um artefato estético. O que há de problemático é que, nessas composições, a evidência

---

<sup>4</sup> Gumbrecht esmiúça, a partir da teoria sistêmica do sociólogo alemão Niklas Luhmann, por meio da noção de códigos em colapso, zonas culturais de alta visibilidade que conjugam funções discursivas específicas e sobrecargas emocionais e por isso, situam-se em uma zona fronteira que quebra a estabilidade normativa baseada em dicotomias pré-estabelecidas. Os “códigos em colapso” equivalem, num contexto de um quadro sincrônico, ao conceito de “acontecimento”. Isso é, momento em que a interferência da contingência indica um potencial de zonas de atrito. Cf. Gumbrecht (1999, p. 396-456).

<sup>5</sup> Em sua concepção orgânica, a *mímesis* estabelece uma correspondência entre o estado de mundo e uma configuração textual. A configuração interna da obra é pensada, em relação ao “mundo”, como um organismo-mundo e o mundo é concebido como um corpo-cósmico. Nessa concepção, o mimema (produto da *mímesis*) pode ser entendido como parte ou órgão desse todo-cósmico ou como um mundo reduzido que porta em suas próprias proporções as configurações fundamentais do todo. Em ambos os casos, a concepção orgânica é mantida. Fundamental assinalar que, para Costa Lima, essa concepção se mantém desde a Poética de Aristóteles, mas não está presente no texto aristotélico. Daí sua releitura a Poética a contrapelo da tradição ocidental. Para maior aprofundamento, indico as entrevistas concedidas a Ana Lúcia de Oliveira, Sérgio Alcides e a mim, publicadas no trabalho organizado por Dau Bastos. Cf. Bastos (2010, p. 125-158, 291-312, 359-376).

de reconhecimento de suas imagens é incerta e contingente e constantemente obstruída. Esse aspecto *problemático* é o que define a *mimesis* da produção. O mundo moderno, como nos mostra Costa Lima desde os anos 1980 (cf. *Mimesis e Modernidade*), é cenário do engendramento de um tipo mimético que lida com a exploração incontornável da subjetividade – em que o sujeito experimenta a si mesmo em suas operações; o que tem como consequência o fato de que as qualidades da imagem gerada não consistam em dados das impressões e percepções de um mundo exterior. A disposição com que um sujeito se constitui por meio do estabelecimento de seu próprio contexto e sistema de referência gera uma reflexão sobre a relação entre “interior” e “exterior”, “sujeito” e “objeto” e é essa reflexão que se condensa como imagem. Na medida em que se torna cada vez mais intensa a exploração da subjetividade, mais se sobressai o entendimento de que a conversão do traçado psíquico em uma configuração plástica-verbal se faz como um vazio que, paradoxalmente, se esvazia.

Esse movimento nos encaminha ao segundo ponto do meu desenho acerca da *mimesis* e vulnerabilidade: a interlocução de Costa Lima e H. Blumenberg, porque a aparição história do *vazio de sentido* foi objeto da atenção do aprofundado estudo sobre a cultura ocidental levado a cabo pelo filósofo e historiador das ideias alemão. A reflexão de Blumenberg dá forma a uma teoria da modernidade formulada em função da defesa da legitimidade da cultura moderna como portadora de uma novidade que não se deixa explicar pelo paradigma hermenêutico da secularização. Como acompanhamos em sua obra capital, *A legitimidade dos tempos modernos* (1966), não é pela transformação de um conteúdo teológico em conteúdo mundano que a modernidade se define. Que o homem “faça” a história é uma oportunidade instalada pelos tempos modernos; “brecha” ocasionada pela aparição histórica do *vazio de sentido* que emerge da obstrução dos canais simbólicos fornecidos pelas formas de religiosidade e da consequente tematização reflexiva da vida humana em âmbito individual e social. O movimento de reflexividade ocorre porque esse *vazio de sentido* solicita imperiosamente a consciência ocupá-lo com um conteúdo novo. E, nesse sentido, segundo Blumenberg, as iniciativas da consciência conduzem, em última instância e na falta de um sentido que a transcenda, para a autoafirmação (*Selbstbehauptung*). Esse é ponto de articulação fundamental do edifício simbólico da modernidade, paradoxal fundamento “sem-fundo” sobre o qual se ergue o “mundo

aberto” ou “universo inacabado” problematizados na antropologia kantiana (BLUMENBERG, 1999, p. 416-497).

O “aberto” do mundo humano e suas consequências para o entendimento do âmbito das configurações plásticas são o tema central dentro do qual se desenvolve o argumento de Luiz Costa Lima em *Os eixos da linguagem*, livro de 2015. Como o autor brasileiro argumenta, a inconceitualidade, território de pesquisa aberto por Blumenberg a partir da reelaboração do papel filosófico e linguístico da metáfora, surge de uma dupla ruptura operada pelo pensador alemão: i) com a oposição herdada dos gregos entre teoria e atividades práticas; ii) com a correlata oposição cristã entre corpo e alma. Isso é, a reflexão que altera o estatuto inferior da metáfora em relação ao conceito supõe e prescindir de uma argumentação filosófica que, ante o abismo que separa teoria e prática, corpo e espírito, prepara uma ponte entre territórios que toda uma tradição deixou apartados. Essa ponte é, na verdade, uma atitude teórica que compreende os afazeres técnicos como indispensáveis para a configuração da criatura humana e de seu entorno. A dimensão da técnica, âmbito das situações particulares e contingentes, dos problemas que são resolúveis por habilidades que podem ser aprendidas e imitadas – liberada do fantasmático horror a que ela se vincula tanto na ordem antiga, no que é seguida pela teologia medieval, quanto na ordem moderna –, é aquela em que o abismo entre teoria e prática se desfaz (COSTA LIMA, 2015, p. 145).

Como Costa Lima argumenta, Blumenberg, apoiado no repertório da antropologia filosófica de A. Gehlen, pôde mostrar os instrumentos e operacionalizações técnicas como fundamentais na medida em que tornam possível às criaturas humanas senão superar, ao menos compensar o estado de vulnerabilidade em que se encontram perante o mundo natural (COSTA LIMA, 2015, p. 172). Todavia, o ser humano compreendido como criatura lacunar define-se como não apenas em função da falta de órgãos para a proteção e ataque contra uma natureza hostil. Essa lacuna, dentro da perspectiva da antropologia filosófica de Gehlen, diz respeito à falta de instintos autênticos, de modelos inatos de movimentos para sobreviver. E sob essa perspectiva, a criatura humana – ao contrário de aparecer como um ser agraciado seja pelas faculdades da razão e linguagem, seja por ter sido concebido à imagem e semelhança do “Criador” –, emerge como um ser carente e em risco permanente. Uma criatura decididamente des-graçada

que deve compensar as adversidades decorrentes dessa condição por meio da ação inteligente e da destreza. Tendo em conta, por um lado, a plasticidade dos impulsos humanos e, por outro, a tensão permanente que o estado de inadaptação “natural” impõe, as atividades humanas são sentidas, de acordo com Gehlen, mais como um alívio ou desafogo [Entlastung] que como uma satisfação ou prazer. E, na medida em que o sistema de atividades e reações humanas precisa ser completado por tradições e normas culturais, o homem é por natureza e em sua natureza, um ser de cultura (GEHLEN, 2009, p. 26 e ss.).

O que quer dizer que a simples sobrevivência do ser humano depende de um comportamento que atue, na contingência imposta por sua condição precária, transformando e elaborando o mundo que está a sua volta. Do que decorre que o mundo humano, em função dessa constante reelaboração e contingência, seja aberto, desconhecido e instável; nesse nosso mundo, impera a impossibilidade de concluir definitivamente qualquer movimento que nele se realize. A fixação e a cristalização de elementos culturais podem estabilizar, mas jamais eliminar ou fundamentar a condição lacunar da criatura humana. Dentro desse contexto teórico, ser um humano é existir como esse animal exposto a uma quantidade infinita de estados e de situações às quais não está adaptado. Escapar dessa desesperadora inadaptação, isso é, sobreviver, exige de cada movimento uma mobilização de todos os sentidos, pois não há garantia prévia de sucesso ou eficácia. Cada gesto se concebe como resultado de um cálculo sobre os riscos impostos pelo ambiente e é inevitavelmente uma experimentação. Um gesto humano não se alimenta de espontaneidade. Ele põe à prova objetos, resistências e a si mesmo. De tal maneira que cada atitude se constrói como uma ligação entre fazer algo e *se ver fazendo* algo (GEHLEN, 2009, p. 34-35, grifo meu).

*Ver a si mesmo* é uma expressão metafórica para a faculdade reflexiva e é o ponto crucial para a conexão entre essa antropologia filosófica e a teoria/crítica literária de Luiz Costa Lima. Isso porque a experiência estética compreende o âmbito reflexivo em que a atividade dessa criatura que se torna livre ao construir e ao se ver construir seu mundo, ganha forma: a ação humana se dá a ver e a pensar. Essa disposição teórica de Luiz Costa Lima se sustenta sobre o movimento da argumentação que Blumenberg promove a partir da questão da intencionalidade e do conceito de “mundo da vida” em Husserl.

A formulação do conceito de mundo da vida ou mundo cotidiano (Lebenswelt), no contexto dos anos 1920/1930, está mergulhada em ambiguidade: por um lado, mundo da vida aponta o real como uma esfera intermediária entre a dimensão subjetiva e a objetiva. Por outro, essa noção não abandona o entendimento de realidade como um “fato”. Em decorrência da facticidade, como mundo da vida, podemos entender tanto a solidez e autenticidade de uma vida não-intelectual e sem mediações, como a superficialidade do dia-a-dia massificado do mundo moderno. E ainda mais, com mundo da vida sustenta-se uma indecisão entre situações historicamente específicas e a remissão a uma espécie de “*a priori* meta-histórico” (cf. GUMBRECHT, 1998, p. 157-181).

O conceito de intencionalidade ou consciência intencional não é menos ambíguo. Contra uma visão mecanicista, a intencionalidade implica uma consciência direcionada a uma realização. Esse direcionamento, no contexto do desenvolvimento da fenomenologia, visa à “realidade plena do objeto” como forma de superação da oposição natureza e técnica. Todavia, e é o que nos mostra o olhar crítico de Blumenberg, há que se prestar atenção, sobretudo em relação ao último Husserl, no caráter intrinsecamente teleológico da intencionalidade. A armação teórica que envolve a consciência intencional pressupõe que a História humana se confunde com a estrutura fundamental da consciência, estrutura essa que se efetiva como realização da intencionalidade. Esse caráter teleológico da consciência intencional é índice de um enlace não previsto por Husserl entre o processo de tecnização e “mundo da vida”: a técnica acelera a realização da intencionalidade, não se opondo ao “mundo da vida”. Antes pelo contrário: em suas diferentes modalidades, a técnica penetra por todos os poros do vivido (BLUMENBERG, 2016, p. 117-195).

Isso acontece porque a técnica se associa intimamente ao modo de temporalização acelerado produzido pelo tipo de associação específica entre tempo e ação humana – em que o papel do sujeito está ligado à ação que se desenvolve no tempo histórico. Técnica é uma forma específica de intervenção humana em seu mundo. Essa associação (agir no tempo, agir sobre o tempo, agir contra o tempo) marca a consolidação daquilo que podemos chamar, junto a Hartog, de regime de historicidade moderno (cf. HARTOG, 2003, p. 116 e ss.). O regime de historicidade moderno é regido por essa aceleração do tempo que corresponde a uma maceração do valor

“autêntico” da existência, feridas que justificam o lugar a que a técnica é destinada, não apenas na tradição que o pensamento heideggeriano segue, mas também aquela que diz respeito a Teoria Crítica, embora Blumenberg e, por conseguinte, Costa Lima, foquem apenas a obra de Heidegger. Como nosso objetivo é tratar a respeito da teorização empenhada pelo autor brasileiro, esse não é o espaço para desenvolvermos esse argumento. Contudo e até mesmo por se tratar de uma argumentação a ser explorada, é preciso apontar que o lugar que ambas as tradições de pensamento – que podemos assinalar por meio da referência a seus autores principais: Heidegger e Adorno –, destinam à técnica é a um só tempo central e rebaixado: ambas as vertentes se debruçam sobre o problema da técnica e entendem como de suma importância rebaixar seu estatuto ante a teoria filosófica, marcando para a técnica a função de instrumentalização do vivido ou de veículo de sua constante inautenticidade.

Ao contrário do que se observa nesses pensadores, Blumenberg confere ao mundo prático da *téchné* não apenas o valor da operacionalização repetitiva e massificante. As habilidades e destrezas relacionadas às artes (*téchnai*) possuem, para Blumenberg, o valor fundamental de, em situações particulares e contingentes, demonstrarem tudo o que a criatura humana é capaz de fazer, mesmo que não saiba porque é capaz (BLUMENBERG, 2010, p. 87-135).

Nesse ponto, ao compreender que o problema da técnica está relacionado à responsabilidade do homem por sua História (a articulação entre sujeito, ação e tempo, historicamente situada na Modernidade), Costa Lima reitera seu interlocutor e destaca aquilo que será decisivo para sua própria teorização. Para o autor, não se trata de desprezar o mundo cotidiano ou prático, mas de entender que a constituição da realidade o extrapola: o que chamamos de real se mostra constituído por formações discursivas que se equilibram entre dois eixos: i) o eixo conceitual acelera o processo histórico porque facilita a construção de significados universalizantes; i.e, oferece uma resposta mais direta e positiva à ânsia por um mundo estável; ii) o eixo metafórico retarda o desenvolvimento desse processo porque obstrui vias de entendimento linear e possibilita desvios justamente porque atua como complicador da construção das significações discursivas universalizantes (COSTA LIMA, 2015, p. 164).

Esse estado teórico demanda o questionamento da hierarquia das ordens discursivas calcadas na suposta superioridade do conceito, possibilitando a recuperação do potencial filosófico e poético do domínio metafórico e, de forma mais ampla, um repensar sobre o lugar da técnica.

Não obstante, esse questionamento não se configura, na construção de Luiz Costa Lima, como uma inversão de papéis e muito menos visa desabonar o domínio conceitual de suas funções. Não se trata de uma *desconstrução* do conceito e sim da construção de uma ligação que implica uma noção de realidade que, não reduzida a um processo de realização desencadeado pela ação de um sujeito, tenha o “eixo” metafórico como “campo prévio” do conceito: a metáfora comporta-se como a base plástica das formas conceituais (cf. COSTA LIMA, 2015).

Como campo repleto de possibilidades, a via aberta pelo encontro da Teoria Literária com a Antropologia Filosófica permite que escapemos da visão fatalista que concebe a imagem e a experiência estética como um murmúrio incompreensível, embriagado e preso em sua irreduzível diferença. Sem negar que experiências-limite provoquem o inimaginável e levem a compreensão ao seu extremo, Costa Lima propõe para a Teoria Literária um caminho em que imagens (verbais e pictóricas) engendradas em situações de excepcionalidade, uma vez submetidas ao trabalho crítico-reflexivo, abandonam o estado de singularidade infável pois arrancam de si mesmas aquilo que, nelas, como metáfora, se expande. A estrada aberta por Costa Lima aponta para um saber-sobre essas imagens que é discernimento e apuração tanto quanto compartilhamento.

O quadro teórico desenhado a partir das conversações de Costa Lima com Gehlen e Blumenberg implica no que chamei de enlace entre *mimesis* e vulnerabilidade porque:

1. O domínio do conhecimento humano mantém-se constante e inquietantemente inconcluso, afastando do mundo qualquer possibilidade de plenitude, ou seja, mantendo-o aberto, precário e perigoso;
2. A imagem torna-se testemunha por excelência do “ser carente” e vulnerável (*Mängelwesen*) que somos ao estarmos, inexoravelmente, amarrados a esse mundo.

3. Finalmente, atinar sobre essa amarra é efeito de uma configuração da consciência (entendida aqui como estrutura de relação entre os polos de objetividade e subjetividade) incerta, trágica e falível. Pensar esse estado de consciência não nos transporta a uma esfera “transhumana” ou “pós-humana”. Ao contrário, pensar a vulnerabilidade como inerente à consciência nos faz mergulhar nas profundezas da interioridade, onde se alojam disposições demasiado humana e em que se articula a temporalidade intrincada em que arcaico-mítico e moderno se mesclam.

A pregnância do enlace entre *mimesis* e vulnerabilidade é ressaltada quando mostramos o valor de desvio do caminho tomado por Costa Lima, a que nos referimos no início do texto. Para que esse desvio apareça, recorremos ao efeito de contraposição ao contexto teórico hegemônico, a que eu evocarei, por razões de clareza e economia, a partir da argumentação de Rudiger Bubner em “Sobre algumas condições da estética atual” (1989). Nesse texto, o autor chama atenção para o fato de que a liberação radical da produção artística de seu papel tradicional como recinto ontológico orgânico ocorrido durante a Alta modernidade abastece (com oscilações, pensando no boom teórico dos anos 1960) até hoje (ou pelo menos até os anos 1990) um entendimento sobre o fenômeno estético que está preso ao redor de subjetivismos e debilidade teórica e, por isso, esse entendimento se mostra preso ao espasmo, aturdimiento e silêncio como efeitos preponderantes despertados por uma obra de arte. As duas vias que, na Alemanha, continua, estremecem esse cenário de debilidade são a Hermenêutica-Fenomenologia (Heidegger-Gadamer) e Teoria ou Hermenêutica Crítica (Lukács, Adorno, Escola de Frankfurt). Sem desconsiderar as diferenças e singularidades exclusivas de cada uma das obras e maneiras de pensar, argumenta – no mesmo sentido que apontamos acima, acerca de uma proximidade entre as duas tradições –, que em ambos caminhos, a obra de arte não funciona como um objeto qualquer que se meça pelo controle conceitual. Com efeito, a arte é o meio em que a filosofia trata de assegurar-se de um status teórico próprio. Dessa maneira, a filosofia não diz o que é a arte, a arte diz o que é a filosofia. O âmbito estético aparece como lugar de uma verdade paradigmática. É como se a verdade aparecesse “primeiro” para a arte, para que então se torne a instância-instante que a filosofia contempla para realizar sua tarefa. Portanto, de acordo com, Hermenêutica e Teoria Crítica compreendem a arte como meio que supera as possibilidades específicas da reflexão consciente,

trazendo à tona uma verdade que faz o pensamento tocar seu próprio limite. Ainda que os resultados de cada uma dessas direções teóricas sejam não somente diversas, mas contrárias entre si, o sentido, nos diz, é o mesmo: pelo enigma estético se vislumbra uma verdade sob o preço de renunciar a compreendê-lo. Essa renúncia atrela o âmbito estético ao filosófico, que assume a tarefa renegada (, 2010, p. 357-407).

A imagem de esclarecimento mútuo entre o estético e o filosófico é enganosa. Ao ser relacionada à verdade, a arte desperta a expectativa de aportar resposta às perguntas genuinamente filosóficas, afirma Bubner (2010, p. 388). Costa Lima também mostra isso em *A ficção e o poema*. Conforme o autor brasileiro, ainda que a linguagem filosófica e a linguagem poética tenham a mesma dignidade, quando o motivo da reflexão sobre arte está preso à busca pela verdade, reserva-se ao pensamento filosófico o direito de dizer e de explicar a poesia: o discurso filosófico seria a sede pensante da linguagem, esfera a partir da qual a poesia ganha sentido (COSTA LIMA, 2012, p. 183). Isso é: se a questão de fundo é a verdade, a filosofia segue dominando, mesmo que discretamente.

Para ambos, Costa Lima e Bubner, recorrer ao conceito de verdade coloca a reflexão sobre a experiência estética numa estreita e complicada relação com a filosofia. Essa relação, que se desenrola historicamente como a construção do *topos* da arte como véu que recobre e, ao mesmo tempo, porta a verdade, está enraizada à visão de mundo cristã e coloca a dimensão estética-ficcional sob o peso da dimensão ético-religiosa. Liberada, na Modernidade, das regras de proporção e do conjunto, a arte não foi, contudo, libertada dos “ferrões da verdade”, fenômeno ao qual Costa Lima denomina como estatuto pré-ficcional do ficcional-poético. O efeito estético é tomado como uma propriedade de superfície, que encobre a verdade:

[...] a recorrência do *topos*, já no começo da racionalidade moderna, assinala a manutenção do estatuto precário que reflexão sobre a ficção tem conservado. Nos tempos remotos, com as musas e a Sibila explicava-se a propriedade da beleza – suas das camadas, uma graciosa, mas enganadora, a outra, sua capacidade de revelação – como indiciadora do mistério das divindades; na *Odisséia*, esse lastro mítico-religioso era substituído por uma propriedade estritamente humana: a fala do *aedo* mantinha-se próxima do falso e do mentiroso, sem se confundir um e outro. Esse caminho que, ao ser desenvolvido, seria o mais apropriado para compreender o modo de operação

do ficcional, é postergado pelo pensamento cristão. A verdade, mesmo porque traduziria a disposição de um deus onipotente, é algo extremamente poderoso. Entre ela e a mentira, contido, há que se compreender um espaço intermédio – a linguagem por figuras, o texto alegórico (Agostinho). A abertura criada por esse espaço intermédio, passível de fazer aceitável a *obscuritas* do poeta, é travada porque o interesse do pensamento cristão não podia ser outro senão difundir a palavra da verdade. A perda progressiva de influência do pensamento cristão não provoca uma súbita ruptura. Muito ao contrário, seja pela filosofia hegeliana, seja desenvolvimento das ciências ditas humanas, a verdade continua a ser tomada como o polo forte, para o qual convergem os esforços dos diversos agentes intelectuais. Diante desse quadro, a beleza sensível – tomada como a parte mais visível do discurso da arte – será algo apenas adicional; muitas vezes, um embaraço a ser descartado. O *topos* da beleza como véu revela ter uma durabilidade muito maior do que podíamos haver suposto. (COSTA LIMA, 2006, p. 244-259)

O contexto intelectual reconstituído e abordado teoricamente por Bubner e Costa Lima nos mostra que o discurso filosófico sobre o estético dota a “obra de arte” de um conteúdo supraempírico capaz de manifestar de forma privilegiada a aparição da verdade. Seguindo esse caminho, na obra de arte está depositada uma verdade que se torna realidade para a intuição sensível, seja porque estimula uma interpretação hermenêutica, seja porque conserva-se negativamente como um enigma secreto que perpassa todo processo crítico. É bastante interessante notar que, para as definições do fenômeno estético que operam com a ideia de verdade, a categoria de obra é fundamental, já que essa verdade precisa ser representada em forma de existência exterior. A obra de arte deve designar o lugar ontológico da aparição fenomênica da verdade e, ao mesmo tempo, deve permanecer “para além” da teoria e da reflexão. Do que decorre que a reflexão sobre seu estatuto teórico permanece inconsistente assim como, conscientemente, os limites entre arte e filosofia permanecem permeáveis enquanto o domínio teórico permanece submetido a uma definição que se dá por meio de um conceito prévio de filosofia, de suas tarefas e terminologia (BUBNER, 2010, p. 388-392).

Contrapondo-se a esse contexto teórico, Costa Lima propõe seu desvio e afirma claramente que a obra de arte e, por conseguinte, o artefato ficcional, não estão contra a verdade. Tampouco, esses objetos se compõem

pelo princípio da verdade: “ o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real” (COSTA LIMA, 2006, p. 369). Real é aquilo que se impõe por si e está aí para todas as criaturas, humanas e não-humanas (Morte? Desejo? Força? Corpo?). Nesse sentido, seguindo a Kant, Costa Lima pensa o fenômeno estético, em sua plasticidade, como o que extravasa o conceito e configura o real de forma a pôr a verdade em perspectiva.

Não por outro motivo, quando a obra de arte e mais especificamente a arte ficcional-literária, converte-se em paradigma para outros discursos, condutas e posturas, ela perde em capacidade de autocrítica e autorreflexão. Atrelar-se a outras instâncias discursivas leva à redução drástica das potencialidades de exploração do traço expansivo-reflexivo constitutivo da experiência estética. Mais especificamente: prestando-se à legitimação histórico-social de formas discursivas políticas, sociológicas, históricas e/ ou filosóficas, o discurso ficcional tende a converter a potência “vazia” de seu traço em padrão pragmático da forma discursiva em jogo. Toda teorização de Luiz Costa Lima se movimenta contra essa conversão.

Acompanhando a produção recente do autor brasileiro, vemos em seu trabalho que a exploração da via filosófica da Antropologia torna a Teoria da Literatura capaz de apreender seus objetos em uma íntima racionalidade imaginativa, que desempenha um papel constitutivo na experiência antropológica da subjetividade reflexiva. Não é fortuito que a continuação da exploração teórica desse caminho esteja desembocando numa reformulação conceitual da questão da subjetividade que, a meu ver, encontra-se endividada ao enlace entre mimesis e vulnerabilidade: desamparo, debilidade e falibilidade formam uma parte não negligenciável da condição subjetiva. Entrar nesse labirinto se torna inevitável, uma vez que o exercício teórico de Luiz Costa Lima sempre tratou das relações entre o mundo e os seres humanos e sobre como, nessas relações, a arte e a ficção podem ter sentido e legitimidade. A questão agora, talvez, seja encontrar uma elaboração acerca da subjetividade que possa resgatar no repertório antropológico exatamente aquilo que a história ou a filosofia (e ainda as filosofias da história) foram, bem ou mal, capazes de oferecer: sentido e legitimidade. Podemos sustentar, em relação a essa possibilidade, um radical ceticismo. Podemos, certamente, desconfiar da validade da questão da legitimidade e do sentido para o século XXI. Mas, talvez, com o enlace

entre *mimesis* e vulnerabilidade estejamos ao ponto de reencontrar para as criaturas humanas e suas criações, com Pascal, aquela estranha dialética entre miséria e magnitude. Lado a lado, criador e criaturas veem-se como jogadores e jogados ao léu; senhores dos desejos e vontades na medida em que possuídos por eles, potentes, posto que vulneráveis.

## Referências

- BASTOS, D. (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BLUMENBERG, H. *Fuentes, corrientes, icebergs*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BLUMENBERG, H. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Tradução de Luiz Costa Lima, sob revisão de Doris Offehaus. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.
- BLUMENBERG, H. *La légitimité des temps modernes*. Paris: Gallimard, 1999.
- BUBNER, R. *Acción, historia y orden institucional: ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *História*. Ficção Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*. Paris: Gallimard, 1966.

GEHLEN, A. *Essais d'anthropologie philosophique*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 2009.

GUMBRECHT, H. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, H. “Mundo cotidiano” e “mundo da vida” como conceitos filosóficos: uma abordagem genealógica. In: \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité*. Paris: Seuil, 2003.

RIEDEL, Wolfgang. Anthropologie et littérature à l'époque moderne. Le paradigme Schiller. *Revue Germanique Internationale*, Paris, n. 22. p. 195-209, 2004. DOI: <https://doi.org/10.4000/rgi.1039>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rgi/1039>. Acesso em: 30 set. 2016.

ROSA, João Guimarães. Tutameia. In: \_\_\_\_\_. *Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*. Paris: Gallimard, 2004.

Recebido em: 17 de maio de 2020.

Aprovado em: 16 de outubro de 2020.



## ***A mimesis, a floresta de símbolos e o espelho da imitação***

### ***Mimesis, Forest of Symbols and Mirror of Imitation***

Marcus Vinicius Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

marcus@letras.ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0003-2205-0167>

**Resumo:** Este artigo analisa as condições históricas da construção da teoria da mimesis, de Luiz Costa Lima, em face do clima intelectual brasileiro nos anos 1970/1980. Estabelecendo uma distância tanto em relação ao desconstrucionismo quanto ao sociologismo, a teoria da mimesis se afirma como produção de diferença. A argumentação do artigo se desenvolve através de uma comparação do percurso teórico sobre a mimesis empreendido por Luiz Costa Lima com o de José Guilherme Merquior sobre o mesmo tema.

**Palavras-chave:** Luiz Costa Lima; José Guilherme Merquior; mimesis; sistema intelectual.

**Abstract:** This article aims at analysing the historical conditions in which Luiz Costa Lima built his theory of Mimesis throughout the decades of 1970s and 1980s, taking into account the “Brazilian intellectual system”, as the author himself use to call it. Keeping equal distance from the trends of Deconstructionism as well as from the Sociology of Literature, Costa Lima stresses the concept of mimesis as “production of difference”. The argument evolves by a comparison among Costa Limas’s theory and that of José Guilherme Merquior on the same subject of mimesis.

**Keywords:** Luiz Costa Lima; José Guilherme Merquior; mimesis; intellectual system.

Em um pequeno texto de autobiografia intelectual, intitulado “Antes que anoiteça ou panorama visto de antes”, que integra o volume *O insistente inacabado* (2018), Luiz Costa Lima busca resgatar, do “incômodo silêncio” (sic) a que involuntariamente relegara, aquela que ele mesmo denomina como uma enraizada fonte em que se prende a elaboração do seu pensamento. O cerne do pensamento a que se refere constitui, por óbvio, a sua insistente e profunda teoria da *mimesis*; e a raiz agora trazida à luz em comovida lembrança é o pensamento antropológico de Lévi-Strauss.

Gostaria de destacar, a princípio, uma menção feita por Costa Lima no bojo daquele ensaio, que parece secundária para a argumentação do texto – mas que se revela igualmente obsedante ao leitor atento à sua obra –, relativa ao que ele já designou em outros lugares como “sistema intelectual brasileiro”, e que ali recebe o tratamento mais modesto, mas não menos efetivo, de “clima intelectual”. Trata-se do seguinte:

A Universidade de São Paulo, que encabeçou a reação contra a ditadura de 1964, entendeu que as manifestações, aqui chegadas a partir da obra de Lévi-Strauss, tinham um caráter igualmente conservador ou até reacionário. [...] Entendendo que a reação ao historicismo implicava um explícito desligamento da temporalidade e, assim, um desdém pela história, parte conhecida da USP interpretava o Estruturalismo e suas consequências, ainda que estas conduzissem à crítica da orientação lévi-straussiana, como implícita ou explicitamente favoráveis ao golpe instalado. Tal reação seria irrelevante se a USP não desempenhasse, então, o papel de centro intelectual mais relevante do país. Ainda que hoje já não haja mais tal unanimidade, estabeleceu-se no país um clima tamanho de rotina e mediocridade intelectuais que se torna difícil pensar como sair do pesadelo que tem acompanhado o novo milênio. (COSTA LIMA, 2018, p. 38-39).

Assim é que, se a sua preocupação teórica com a *mimesis*, como disse o autor, deita raízes em Lévi-Strauss, e se manifestações aqui chegadas e geradas a partir da obra do antropólogo eram vistas como reacionárias, logo indignas de serem levadas a sério, era a própria teoria que se batia contra o clima intelectual hostil, e não apenas do ponto de vista de sua recepção dentro do sistema intelectual, como aponta o crítico, mas de sua própria elaboração, como tentarei demonstrar.

Passados tantos anos daquele embate cultural, quando a teoria desenvolvida por Costa Lima constitui hoje um monumento, e o nosso sistema intelectual não mais se caracteriza pela existência de imperiosa força centrípeta, haveria ainda pertinência nessa investigação, para além da justa lembrança de um percurso? O próprio autor nos responde “sim”, ao mudar o tempo verbal de sua frase do passado para o presente, e apontar o fato de que o clima de rotina intelectual é ainda, e talvez mais do que nunca, o pesadelo cotidiano que temos de enfrentar.

Formulo então uma hipótese de trabalho: desenvolvida por Luiz Costa Lima ao longo de quatro décadas, mas cujas raízes são, a meu ver,

anteriores àquele momento inaugural de *Mimesis e modernidade* (1980), a sua teoria da *mimesis* se relaciona, do ponto de vista propriamente teórico, com o mal-estar gerado pelo clima intelectual em que se inseria, mal-estar esse que possui duas faces. Por um lado, como falar de *mimesis* – e portanto do fato complexo de que a linguagem, sim, representa, mas de maneira nada ingênua, o que está para além dela, seja a história, a sociedade, a vida –, sem com isso excluir do diálogo intelectual uma parte importante do pensamento teórico corrente, que, marcada pela anti-figuratividade do Alto Modernismo e do pensamento de vanguarda, desterrara a *mimesis*, jogara no ostracismo a representação, para assim seguir à deriva na cadeia do significativo, no jogo exclusivo da repetição e da diferença, em meio a um mundo reduzido à baudelairiana floresta de símbolos, já que nada existiria fora do texto? Por outro lado, como falar de *mimesis* – e portanto do fato complexo de que a representação da história, da sociedade, da vida enfim, não se dá numa ingênua transparência do signo –, sem com isso excluir do diálogo intelectual outra parte importante do pensamento crítico corrente, que, marcada pelo zelo revolucionário da atribuição de tarefas ao ficcional, desterrara o pensamento teórico, para assim seguir presa na cadeia do significado, em nome da repetição de ideias e da indiferença ao que teimasse em existir fora da imitação espelhada de seu projeto sociológico? Note-se: não que o crítico Luiz Costa Lima se deixasse pautar por ou se preocupasse com o modo como os olhos de uns e os ouvidos de outros recebessem sua teorização. Não se tratava ali de cuidar de uma sociabilidade, mas de avançar a partir de postulados e contribuições que vinham tanto de um campo como de outro, sem tomá-los como partidos, e de avançar por outros ainda inexplorados, para fazer da reflexão teórico-crítica um lugar de superação da nossa histórica parca vocação reflexiva, demonstrável no apelo dos nossos letrados ao púlpito, ao palanque, à tribuna. Ao lado desse projeto teórico, que visava ao mesmo tempo à reflexão e ao seu lugar social, Costa Lima devia lidar com a constatação terrível de que, não se associando de maneira acrítica a nenhum dos dois campos em luta, como nunca o fez em relação a qualquer matriz teórico-crítica, o livre-pensador corria o risco de não ter interlocutores que fertilizassem seu empreendimento teórico. Corria o risco de, na melhor das hipóteses, se tornar um marginal entre os seus pares; na pior delas, de se tornar um pária, que precisaria se desterrar para seguir com seu pensamento estranho.

E, assim, como a interlocução entre os pares parecia barrada, porque uns olhavam primordialmente para o signo vazio, outros ouviam primordialmente o apelo do mundo, a interlocução deveria ser construída no interior mesmo da teoria. E aqui, ao que me parece, está o gatilho da teoria da *mimesis* como produção de diferença.

Colocada dessa maneira a questão, nos vemos na necessidade de deslocar o momento inaugural da reflexão apontado pelo autor, qual seja, a publicação de *Mimesis e modernidade*, em 1980, e recuar ao momento em que o Estruturalismo se faz mais presente em sua reflexão, ou seja, a uma década antes, para ali tentar flagrar não apenas a conexão entre *mimesis* e a contribuição lévi-straussiana, como o autor fez em seu texto de autobiografia intelectual, mas igualmente para captar o “clima intelectual” hostil que a teorização em gestação encontrava. Para caracterizar a teoria da *mimesis* como saída crítica do impasse gerado pelo clima intelectual, opto por fazê-lo por aproximação e contraste com outro pensador que, no meu entender, também tinha duras desavenças com o clima intelectual do começo dos anos 1970, mas cuja superação do impasse se deu de maneira violentamente diferente da de Costa Lima, seja na forma, seja no conteúdo, o que não invalida a muitas vezes surpreendente convergência de vários aspectos do diagnóstico feito por cada um deles sobre o ambiente teórico-crítico comum em que trafegavam, além da emblemática eleição, pelos dois, do mesmo mestre-raiz, Claude Lévi-Strauss. Me refiro a José Guilherme Merquior.

*Estruturalismo e Teoria da Literatura*, tese defendida por Luiz Costa Lima em 1972 na USP, sob a orientação de Antonio Candido, foi publicada como livro em 1973. Começo pelo que pareceria protocolar: o agradecimento ao orientador, estampado na primeira página do texto, se reveste aparentemente de certa ambiguidade, pois diz o autor que agradece “Ao professor Antonio Candido de Mello e Sousa, que aceitou orientar uma tese com que poderia não concordar” (COSTA LIMA, 1973, p. 5). A aparente ambiguidade dessa afirmação está no fato de que o leitor fica sem saber se a possível discordância teria criado impedimentos ou sido superada ao longo do percurso. A impressão se desfaz, a meu ver, e com todas as letras, na dedicatória de *Sociedade e discurso ficcional*, publicado treze anos depois, em 1986, onde se lê: “a Antonio Candido, por sua dignidade humana e intelectual” (COSTA LIMA, 1986, p. 5). Entre o agradecimento e a dedicatória, fica claro, me parece, que a dignidade humana e intelectual

do nosso maior crítico literário esteve sempre em conseguir dialogar com aquilo com que eventualmente não concordava. Esse traço ressalta da justaposição dos dois textos, e Luiz faz por sublinhá-lo. Ao mesmo tempo, o reconhecimento à abertura intelectual e humana de Candido funciona como indicativo do que aqui importa, a existência do mal-estar antes referido.

Mesmo sendo temerário sintetizar em poucas palavras um livro de mais alta densidade e rigor, que recusa leituras apressadas, podemos dizer que *Estruturalismo e Teoria da Literatura* possui como projeto superar a origem da reflexão sobre o literário no campo da estética, em busca de uma teoria da literatura que se constituísse como análise sistêmica. O modelo sistêmico a ser emulado é o de Lévi-Strauss. Desde o princípio do livro, na discussão do percurso da reflexão sobre a arte a partir dos gregos, o autor deixa claro que já Aristóteles, na *Poética*, percebe que “a arte é o discurso da diferença” (COSTA LIMA, 1973, p. 15). Essa filiação de Costa Lima à indagação e à perspectiva aristotélica justapõe, no interior do livro, a problemática da *mimesis* à passagem da análise estética à análise sistêmica. Ou seja, a teoria da literatura, para Costa Lima, ao se desenvolver como disciplina específica, constitui por excelência uma discussão das condições de compreensão da *mimesis* como diferença, o que se alimenta da análise sistêmica, tomada como modelo em Lévi-Strauss. Logo, se apenas em 1980 o caminho da teorização se revelou em sua inteireza, as condições de sua possibilidade e a centralidade da *mimesis* na teoria já estavam ali colocadas.

Na impossibilidade de uma demonstração extensiva, dados os limites de um artigo, apenas menciono um exemplo. Costa Lima busca aquela mudança de perspectiva, entre outros lugares, na análise lévi-straussiana da pintura corporal dos índios kadivéu, em especial na ornamentação do rosto feminino, que paradoxalmente não tem caráter ornamental, e sim funciona como uma *persona*, um elemento de identidade social. Estamos aí em pleno campo da *mimesis*, pois se trata então de uma representação desdobrada, na qual os elementos funcionam em dois planos ao mesmo tempo. E a compreensão desse fato só é possível a partir de uma resolução paradigmática de séries de elementos concretos, como traços ornamentais. Ou seja, as séries sintagmáticas de elementos aparentemente decorativos se resolvem conceitualmente na sua generalização paradigmática. O deslocamento dessa operação para o campo da literatura mostra que os seus elementos constitutivos não podem ser vistos apenas como efeitos de

superfície, recursos decorativos a serem captados por uma estilística, mas que adquirem valor conceitual quando a decomposição do sintagma os justapõe na grade paradigmática. A *mimesis*, portanto, não se contenta em imitar o mundo como semelhança. A partir de uma distância em relação ao processo de representação, ela trabalha ao mesmo tempo em duas direções, com a linguagem e sobre a linguagem. As conclusões de *Estruturalismo e Teoria da Literatura* colocam as bases de toda a pesquisa futura de Costa Lima. Uma vez mais reitero que a ausência de interlocução no ambiente intelectual fendido parece encontrar a sua solução no próprio interior da teoria de inspiração lévi-straussiana.

Mas há um dado intrigante: havia sim um interlocutor possível, que construía uma indagação muito próxima da de Costa Lima, ainda que totalmente em separado. Essa interlocução, no entanto, não aconteceu na prática, e foi abortada talvez porque o possível interlocutor rompeu espalhafatosamente com o ambiente intelectual. Um mesmo diagnóstico levou a caminhos muito distintos. Para reiterar a justeza da teorização de Costa Lima, justaponho-a às reflexões de José Guilherme Merquior, desenvolvidas na mesma hora. É surpreendente como *Estruturalismo e Teoria da Literatura* (1973) de Costa Lima, e *A estética de Lévi-Strauss* (1975) de Merquior, nos aparecem hoje como livros siameses. Enquanto Luiz escrevia sua tese de doutorado no Brasil, José Guilherme escrevia ao largo seu estudo sobre os mesmos temas lévi-straussianos, para ser apresentado em um seminário guiado pelo próprio antropólogo, a partir da mesma premissa que via na análise sistêmica de Lévi-Strauss uma senda para a investigação da *mimesis*. A pintura corporal kadivéu, a análise contrastiva do mito e da obra de arte, e a atenção de Lévi-Strauss à música são os três temas que percorrem paralelamente os dois livros. E as conclusões são igualmente convergentes. Vejamos, a título de exemplo, duas passagens, retiradas a primeira de Costa Lima e a segunda de Merquior, ambas conclusões sobre o tema da *mimesis* na arte em geral e na literatura em particular, ambas assentadas no pensamento de Lévi-Strauss:

Noutras palavras, a literatura não reafirma o “real”, papel do discurso ideológico, não o nega, papel do discurso onírico, nem se coloca entre a intersecção do princípio de realidade e do de re-presentação, papel do discurso mítico, mas sim coloca o “real” entre parênteses, isto é, o dispõe à distância, para afirmá-lo e/ou negá-lo. Afirmá-lo, de toda

maneira, não à semelhança do existente, negá-lo não forçosamente em absoluto. O estado de suspensão em que se põe é sempre um estado provisório, insustentável do princípio ao fim. Por isso... (COSTA LIMA, 1973, p. 477).

É por isso que a estética lévi-straussiana coloca resolutamente a arte “à mi-chemin entre l’objet et le langage”: nela a obra combina intimamente a abertura sobre o sentido do universo à mais ciumenta afirmação de seu próprio modo de ser. Já que, com efeito, o grande perigo da arte é **duplo**: é, ao mesmo tempo, de não chegar a ser linguagem, ou de sê-lo demasiado. Traíndo a natureza do signo à força de querer reproduzir o mundo, [ou] esquecendo o objeto numa plaga igualmente artificial sobre o conjunto de seus signos, a obra de arte comprometeria sua riqueza semântica e sua solidez arquitetural. Para a nova estética, a preocupação pelo sentido e pela forma não se excluem: elas se implicam mutuamente. A mímesis passa pelo signo. (MERQUIOR, 1975, p. 43).

A convergência mostra que os dois autores percorriam caminhos paralelos até ali, e não por acaso eram eles os dois pensadores solitários que tinham preocupações com a *mimesis* em meio a um campo intelectual que parecia ter abandonado o aprofundamento desse elemento fulcral de qualquer teorização sobre literatura. Ainda que a teorização empreendida por Merquior sobre o caráter mimético da lírica em *A astúcia da mímesis*, de 1972, fosse aquém do que ele mesmo já alcançara em *A estética de Lévi-Strauss*, de 1969/1970, e que esse projeto de teorização permanecesse incipiente diante do avanço avassalador que Costa Lima daria à ciência da *mimesis* a partir de 1980, cabe notar que o recurso à noção de “astúcia”, presente na literatura desde que Odisseu construiu seu cavalo de madeira, constitui um correlato em grau menor da conceituação posteriormente exposta por Costa Lima sobre a distância entre a intenção inicial de semelhança e o resultado final de diferença na ação da *mimesis*. A duplicidade mesma do astuto Odisseu, que tira de dentro do signo-cavalo um outro sentido, funciona como uma metáfora adequada à distância entre intenção e realização da *mimesis*, processo de frustração do horizonte de expectativa do receptor do texto, assim como dos recebedores do cavalo, que, na expectativa da semelhança, encontram a diferença.

Mas o impulso comum que move os dois pensadores a trilhar um caminho distinto dos dois excludentes que impunha o ambiente intelectual

– caminho esse que se bifurca: para um, em direção ao aprofundamento da teoria, que o isola como um marginal no interior do ambiente intelectual em que se insere; para o outro, em direção a uma ruptura espalhafatosa e à descoberta de outra praia, que o isolam do mesmo ambiente intelectual ao custo de torná-lo um anátema –, esse impulso comum pode ser capturado em outros momentos de suas trajetórias.

*Estruturalismo e Teoria da Literatura* foi escrito quando as bases do desconstrucionismo pós-estruturalista já haviam sido colocadas. E é de se destacar que, talvez pelo apego à lição estrutural de Lévi-Strauss, as menções, por exemplo, a Jacques Derrida ou a Roland Barthes no interior do livro, são bastante parcimoniosas. Há aqui e ali referências à *Gramatologia* (1973), de Derrida, mas não à conferência seminal de 1967, “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. Quanto ao Barthes da disseminação, da teoria performática e da textualidade – aquele Barthes que se anuncia na “A morte do autor”, de 1968, em *S/Z* e em o *Império dos signos*, ambos de 1970, textos portanto anteriores à reflexão de Costa Lima, em direção que leva o crítico francês a *O prazer do texto* (2013) –, esse Barthes não é sequer mencionado, sendo a única referência a ele retirada de *O grau zero da escritura*, que é de 1953. Ao lado dessa ausência significativa dos mestres do textualismo e do significante diferencial vazio, Costa Lima ignora solenemente toda a crítica de extração estruturalista, que àquela altura “praticava” o Estruturalismo como teoria aplicada. No texto autobiográfico recém-publicado, Costa Lima assim explica essa ausência:

Explico que nunca estendi meu interesse ao que se chamava crítica literária estruturalista porque, em relação à obra de Lévi-Strauss, era evidente sua falta de densidade. No esforço benéfico de afastar-se da crítica fundada na noção de sujeito autoral, promotora da nefasta “vida e obra”, a crítica estruturalista recaía no viés oposto de um imanentismo que se valia da absoluta consideração ao texto, como se a decomposição do texto em pares constantes e elementares tornasse irrelevantes os elementos sóciopsicológicos. (COSTA LIMA, 2018, p. 23).

Esse repúdio à crítica dita estruturalista é o mesmo de Merquior em *O estruturalismo dos pobres*, artigo publicado no JB em janeiro de 1974 e posteriormente em livro um ano depois, sempre lembrando que o estilo da resposta e as suas consequências são profundamente diferentes em um crítico e outro, o que não invalida a convergência dos pontos de

vista. Merquior se apresenta desbocado, deselegante, agressivo mesmo, absolutamente distinto do *speak low* de Costa Lima. Há um estudo muito esclarecedor, feito por Eneida Maria de Souza, intitulado “Os livros de cabeceira da crítica” (SOUZA, 2002), sobre a violência verbal, a falta de diplomacia e a verdadeira deselegância do diplomata Merquior nesse texto e em outros da mesma década, com a demonstração de seu terrível impacto no meio acadêmico. Eneida dissecou a retórica grosseira do crítico, sem, no entanto, a meu ver, propor uma avaliação mais aprofundada sobre o porquê daquele tom, atribuindo-o a um aristocratismo de Merquior, o que uma vez mais revela a verdadeira impossibilidade de diálogo a que, ironicamente, o diplomata se condenou. Mas hoje, vista à distância, e sem com isso desculpar o modo atrabiliário de Merquior, penso que essa violência, em alguma medida, estava ligada à sua exasperação e à sua pressa diante do ambiente intelectual que fazia, por limitações a ele inerentes, um uso mais retórico do que teórico da investigação e do conhecimento. E importa lembrar que o ataque de Merquior não é seletivo: tanto os avatares do texto, quanto os opostos redutores da *mimesis* à imitação entravam na conta: não é outro o sentido da menção de Merquior, no mesmo artigo, ao livro de Carlos Nelson Coutinho, *O Estruturalismo e a miséria da razão* (COUTINHO, 1971), acusado pelo crítico de total ingenuidade ao classificar a voga da aplicação estruturalista simplesmente como ideologia burguesa. Aliás, o texto de Carlos Nelson Coutinho pode ser lido hoje como um verdadeiro romance de costumes sobre o clima intelectual brasileiro daquele momento. O fato de que o livro foi reeditado em 2010, com um longo posfácio de José Paulo Netto, no qual este reitera todas as teses originais do autor, indica que o problema, como apontou Costa Lima, permanece. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que Merquior, àquela altura, já estava passando pelo processo pessoal de mudança de ponto de vista que iria levá-lo ao social-liberalismo, sob a influência de Roberto Campos, na embaixada brasileira em Londres, e de Ernest Gellner, na *London School of Economics*, com quem faria um doutorado em sociologia, sob a égide do liberalismo. Mas o fato é que se pode perfeitamente reconhecer aquela exasperação contra o clima intelectual também em Costa Lima. Basta reler, entre outros, artigos como “Quem tem medo da teoria?” ou “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”, ambos publicados em *Dispersa demanda* (COSTA LIMA, 1981), ou ainda “A teoria da literatura entre nós” (COSTA LIMA, 2006, p. 33-40).

Faço ainda uma última aproximação entre os diagnósticos dos dois autores, para compreender uma vez mais o desenvolvimento da teoria da *mimesis* e a crítica de Costa Lima à cisão entre linguagem e mundo. No capítulo de *Sociedade e discurso ficcional* (1986) intitulado “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda”, Costa Lima investiga as reflexões teóricas dos artistas de vanguarda Apollinaire, Huidobro, Klee, Breton e Duchamp, desdobrando-as em plano filosófico na análise do pensamento desconstrucionista de Gilles Deleuze. A conclusão de sua investigação é a seguinte:

O pensamento de Deleuze nos aparece como o desdobramento filosófico de um impasse a que nos habituara o pensamento da arte de vanguarda. Mais radicalmente do que neste, deparamo-nos com a impossibilidade de tematizar a experiência intersubjetiva. Pois como seria possível pensar a comunicação, senão a exclusivamente lúdica e desinteressada dos parceiros, com o ostracismo da representação? (COSTA LIMA, 1986, p. 359).

Descartar a representação tem, como efeito teórico, diz Costa Lima, a paralisia do pensamento, e, como efeito prático, o divórcio cada vez maior “entre as produções da Modernidade e a capacidade de reconhecer sua motivação em nosso cotidiano” (COSTA LIMA, 1986, p. 359). Dessa constatação nasce a sua insistência em uma teorização diferencial do poético.

Ora, Merquior faz o mesmo diagnóstico sobre a teoria contemporânea, quando aponta o que chama de “colonização do pensamento teórico” pela arte do Alto Modernismo. Diz Merquior: “A teoria pós-estruturalista é a arte moderna do pensamento: deleita-se na sua própria antfiguratividade obstinada”. (MERQUIOR, 1991, p. 276). Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 2001, Costa Lima louva o diagnóstico de Merquior sobre o impasse que nos legou a arte moderna, ao mesmo tempo em que não concorda nem um pouco com a possível resposta de Merquior para a superação do impasse: “A grandeza especulativa de Merquior esteve em localizar o impasse em que continuaremos vivendo. A formulação vale muito mais que a resposta proposta” (COSTA LIMA, 2001). Para Merquior, que reconhece tanto quanto Costa Lima o status do Alto Modernismo como crítica da cultura, o impasse só poderia ser superado por uma crítica da crítica modernista da cultura, uma vez que ela é antes de tudo uma contracultura, uma recusa da civilização – lembremo-nos de que é o Merquior, liberal

moderno, quem fala. Para Costa Lima, ao contrário, é exatamente a crítica da cultura, condição da arte modernista, que precisa ser aprofundada para que superemos o nosso impasse – lembremo-nos de que ali fala Costa Lima, o admirador radical da arte modernista. Seu repertório analítico não deixa dúvidas quanto a essa eleição. Opor-se frontalmente à contracultura modernista, como fez Merquior, seria o mesmo que repudiar a arte moderna. O fato de que o radicalismo modernista, muitas vezes, toma a metalinguagem como seu único horizonte, e assim fazendo leva ao desterro da *mimesis*, constitui, para Costa Lima, menos um impasse do que um desafio, qual seja, o de caracterizar o procedimento da *mimesis* como produção de diferença justamente a partir desse corpus a ela resistente. Esse atrito apenas fortaleceu os seus argumentos.

Em oposição à partidarização do mundo contra a linguagem, ou da linguagem contra o mundo, a teoria da *mimesis* busca integrar as duas perspectivas em uma síntese, que com certeza não visa à mediania, e sim ao aprofundamento da compreensão e da possibilidade de conhecimento. Não por acaso, Costa Lima termina seu ensaio autobiográfico reiterando uma vez mais sua profissão de fé no primado da ciência como condição de conhecimento sobre a arte, que com ela não se confunde. Diz o autor:

É de se louvar o primado que a Ciência estabeleceu contra a Metafísica. É verdade que ele provocou o detestável cientificismo, condição para o domínio do tecnológico, acachapante para a atividade reflexiva. Mas sem ele não seria aceitável o hiato entre produção de algo, por certo distinto e mesmo oposto ao que se dá na arte, e conhecimento, no sentido explícito do termo, i.e., uma forma discursiva que encontra seu fundamento em um lastro conceitual. (COSTA LIMA, 2018, p. 49).

Termino com uma nota pessoal: em 1990, defendi minha dissertação de mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação de Lauro Belchior Mendes, sobre a representação da América nas crônicas dos Descobrimentos, trabalho que foi obsessivamente calcado nos conceitos desenvolvidos por Luiz Costa Lima, mesmo sem compreendê-los em sua larga profundidade. Parodiando o autor em seu comentário sobre Lévi-Strauss, digo que, daquele momento à frente, o grande teórico e professor sumiu de meus textos. Quero aqui igualmente me redimir desse incômodo silêncio. Em tudo o que fiz depois, mesmo que tenha ido dar em lugares teóricos estranhos aos interesses de Costa Lima, e em todo o meu percurso,

o seu trabalho teimoso sobre a *mimesis* e, sobretudo, a sua insistência na necessidade de um diálogo intelectual mais profícuo, que rompa as barreiras tanto dos modismos quanto das igrejas de pensamento, sempre estiveram comigo, mesmo que de sua presença eu não tivesse plena consciência. O caminho para fora do pesadelo está dado.

## Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- COSTA LIMA, Luiz. A crítica total. *Folha de São Paulo*, Mais!, 15 jul. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1507200110.htm>. Acesso em: 23 nov. 2020.
- COSTA LIMA, Luiz. A teoria da literatura entre nós. *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, BA, Ano II, n. 2A, p. 33-40, out. 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. Antes que anoiteça ou panorama visto de antes. In: \_\_\_\_\_. *O insistente inacabado*. Recife: Cepe, 2018.
- COSTA LIMA, Luiz. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.
- COSTA LIMA, Luiz. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. Quem tem medo da teoria? In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 193-196.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O Estruturalismo e a miséria da razão*. Posfácio de José Paulo Netto. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Trad. Ana Maria de Castro Gibson. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. O estruturalismo dos pobres. In: \_\_\_\_\_. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. [Originalmente publicado no Jornal do Brasil, 27 de janeiro de 1974].

SOUZA, Eneida Maria de. Os livros de cabeceira da crítica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 15-24.

Recebido em: 29 de junho de 2020.

Aprovado em: 7 de outubro de 2020.



## Luiz Costa Lima e a teoria do romance (Retorno à Poética)

### *Luiz Costa Lima and the Theory of the Novel (Return to Poetics)*

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

nabil.araujo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6352-2437>

**Resumo:** Neste artigo, analisamos criticamente o tratamento reservado à teoria do romance na obra do maior nome da teoria da literatura no Brasil, Luiz Costa Lima, mais especificamente a relação por ele estabelecida entre a “afirmação do romance” e o “controle do imaginário”, um tópico central de sua obra desde a década de 1980. Questionando a própria noção de “controle” aí em jogo, desembocamos num retorno à Poética como teoria dos gêneros do discurso, aqui estimulado pelo diálogo possível entre Mikhail Bakhtin e Hans Blumenberg, que Luiz Costa Lima encoraja em sua abordagem da teoria do romance.

**Palavras-chave:** Luiz Costa Lima; teoria do romance; gêneros do discurso; poética.

**Abstract:** In this article, we critically analyse the treatment to the theory of the novel in the work of the greatest name of literary theory in Brazil, Luiz Costa Lima, more specifically the relation between the “affirmation of the novel” and the “control of the imaginary”, a central topic of his work since the 1980s. Questioning this notion of “control” itself, we reach to a return to Poetics as a theory of genres of discourse, here stimulated by the possible dialogue between Mikhail Bakhtin e Hans Blumenberg, which is encouraged by Luiz Costa Lima in his approach to the theory of the novel.

**Keywords:** Luiz Costa Lima; theory of the novel; genres of discourse; poetics.

Para Luiz Costa Lima, nos 40 anos  
de *Mimesis e modernidade* (1980)

### Preâmbulo

Qual é o lugar da teoria do romance na obra do maior nome da teoria da literatura no Brasil? Quais as implicações da reflexão de Luiz Costa Lima em torno da teoria do romance para a discussão de tópicos

centrais em sua obra como *mimesis*, *imaginário*, *ficção*? E para a discussão fundamental acerca dos *gêneros do discurso*, tendo-se em vista, sobretudo, as considerações de um autor especialmente caro a Costa Lima nesta seara como Mikhail Bakhtin?

Aproximemo-nos destas questões prioritariamente através da leitura de “*Mimesis e o controle*”, texto de Costa Lima originalmente publicado, em tradução para o italiano, com o título de “*L’immaginazioni e i suoi confini*”, no quarto volume do monumental *Il romanzo*, organizado por Franco Moretti,<sup>1</sup> e recentemente recolhido no volume *Mimesis e arredores* (2017); além, é claro, do livro que Costa Lima dedicou especificamente à problemática em questão: *O controle do imaginário & a afirmação do romance* (2009).

Este é um título, aliás, que explicita todo um programa de investigação (bem como a deixa para uma aproximação crítica ao mesmo): Costa Lima abordará, com efeito, a cena da “afirmação do romance” (como gênero narrativo, na Inglaterra do século XVIII e além) ao modo de um capítulo privilegiado do “controle do imaginário” no Ocidente, claramente subordinando, assim, sua reflexão em torno da teoria do romance ao veio de investigação teórico-historiográfica que lhe ocupa desde o hoje clássico *O controle do imaginário* (1984).

### **Sobre o controle do imaginário**

Costa Lima inicia “*Mimesis e o controle*” procurando definir o segundo dos dois conceitos aí evocados, o qual, diferentemente do primeiro, “não tem participado da fala especializada em algum tipo de experiência estética” (COSTA LIMA, 2017, p. 53). Para tanto, recorre a Arnold Gehlen, quem, em sua obra de antropologia filosófica *Der mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* [O homem. Sua natureza e sua posição no mundo] (1940), justifica uma necessidade humana de controle por ser o homem uma “criatura carente”, a qual, por esse motivo, precisaria de “autodisciplina, educação, adestramento” de modo a inibir e diferir suas necessidades e interesses (COSTA LIMA, 2017, p. 53). Tal refinamento do indivíduo

---

<sup>1</sup> Dos cinco volumes do original italiano, obra de referência fundamental para os estudos romanescos contemporâneos, apenas o primeiro ganhou edição brasileira (MORETTI, 2009).

por meio do autocontrole, apesar de necessário, implicaria, contudo, um grave risco para a comunidade – “os impulsos, através de respostas intelectualizadas ou artificiosas, deixam de ter consequências no mundo” (COSTA LIMA, 2017, p. 53) –, risco para o qual, segundo Gehlen, só haveria um remédio: o da promoção e, mesmo, imposição, pelo sistema social, de um contato social aberto (COSTA LIMA, 2017, p. 53). “Para o autor, a restrição contra o refinamento socialmente prejudicial haveria de se dar pelo controle, destinado a pressionar que a resposta aos impulsos continuasse a atuar no mundo e a responder a ‘necessidades vitais’ para a comunidade”, resume Costa Lima (2017, p. 54), replicando: “contra o controle absolutista de Gehlen, considero que, ao lado de seu aspecto positivo, de que nenhuma sociedade humana escapa, há um controle negativo. É só deste que aqui se trata”; e mais: “ainda que, em uma sociedade, haja incidência de tantos controles negativos quantas sejam as frentes abertas nas quais haja divergência de valores, consideramos apenas o controle negativo exercido sobre as obras do imaginário. Mais precisamente, sobre as obras de ficcional verbal” (COSTA LIMA, 2017, p. 54).

Encontra-se, aí, sintetizada, portanto, em diálogo com a antropologia filosófica de Gehlen, a problemática costalimiana do controle do imaginário, síntese esta que o autor já havia formulado, aliás, em importante livro dos anos 1990, ao se referir, nos seguintes termos, à célebre trilogia que dedicara ao assunto nos anos 1980 – *O controle do imaginário* (1984); *Sociedade e discurso ficcional* (1986); *O fingidor e o censor* (1988):

A relação entre o controle do imaginário e o sistema de poder fica bem clara pela pesquisa que forma a trilogia do Controle. Os subsistemas controladores, o religioso-filosófico, entre os séculos XVI e XVIII, e a seguir, o científico, correlacionados, respectivamente, aos setores da aristocracia e da burguesia, domavam a prática da arte [...] em nome de uma verdade, que se formulava por certo tipo de discurso – respectivamente, o orientado pela teologia e pela prática da ciência da natureza –, verdade que se considerava infringida por manifestações artísticas que, diria Gehlen, não reconduziam ao mundo. Sem eufemismos, que possibilitavam o questionamento da ordem existente (COSTA LIMA, 1995, p. 296).

Esclarecendo entender “a imaginação como uma faculdade mental e o imaginário como sua atuação”, Costa Lima (2017, p. 54-55) dá início

a um sobrevoo sintético à teorização ocidental sobre “a imaginação na antiguidade e na modernidade”. Tomando, então, como ponto de partida de seu panorama, *De anima*, de Aristóteles, segundo o qual a atividade imaginativa nos homens se exerceria em detrimento do pensar, Costa Lima observa que, “[n]o pensamento da antiguidade, só por falta (ou enquanto potência) a imaginação é ativa, i. e., quando a cognição se mostra amortecida”, não estranhando, assim, o “papel subsidiário e subalterno da imaginação na cultura clássica” (COSTA LIMA, 2017, p. 57). O que não quer dizer que a imaginação venha a ter melhor fortuna na modernidade, mais especificamente com o advento do cartesianismo e seu “elogio da razão mecânica”: “do ponto de vista da imaginação”, nota Costa Lima (2017, p. 59), “a concepção antiga e a moderna, que se incentiva com Descartes, se distinguem pelo fato de a segunda conceder ainda menos à mesma: a imaginação não só não tem a eficácia que os gregos reservavam à razão (*logos*) como a perturba e tumultua”. Quanto à “relevância assumida pela imaginação no século XVIII”, à importância que lhe passa a ser atribuída, seja por poetas da qualidade de um Coleridge, seja por filósofos, “quer pelo racionalismo continental, quer pelo empirismo inglês”, Costa Lima a compreende como “reação contra uma atitude que se desenvolvera no âmbito filosófico”, justamente a do cartesianismo e seu dualismo obsessivo entre homem e mundo, mas também, no próprio homem, entre a razão do *cogito* e as paixões, entre elas a imaginação, suscitadora de erros e desordem (COSTA LIMA, 2017, p. 58).

Destacando que os termos *imaginação*, *mimesis* e *imitatio* “se entrelaçam com frequência”, Costa Lima (2017, p. 64) propõe-se, então, ao par de “verificar o controle como meio adverso à *mimesis*, ao mesmo tempo que de forte incidência nos tempos modernos”, a “esclarecer”, em sua “reflexão sobre o romance”, “a relação do gênero com [...] o controle do imaginário”, considerando, para tanto, “pontos de vista clássicos sobre o romance – os de F. Schlegel e Hegel – e, entre posições contemporâneas, as de Mikhail Bakhtin e Paul Zumthor”. No referido livro de 2009, o autor faz remontar seu panorama crítico da teorização do romance “ao primeiro que o fez” – um contemporâneo (e adversário) do cartesianismo, aliás –, Pierre-Daniel Huet, em seu *Traité de l’origine des romans* [Tratado da origem dos romances] (1670), acrescentando, ademais, no percurso, György Lukács, Ian Watt e Hans Blumenberg, ainda que suprimindo Paul Zumthor.

Não é ocioso, portanto, do ponto de vista de uma abordagem histórica da teoria do romance, operar aqui uma leitura cruzada dos dois referidos textos, a qual busque identificar, afinal, o fundamento das críticas de Costa Lima ao caráter mais ou menos “controlador” dos teóricos e teorias por ele então enfocados.

## Teorias do romance

Lembrando que a ampla produção romanesca florescente na França durante o século XVII “permanecia desprezada sob a acusação de insuficiência artística e abundância de licenciosidade”, Costa Lima (2009, p. 157) ressalta ter ironicamente cabido a um bispo, Huet, o primeiro tratado sobre o romance como gênero, publicado em 1670.<sup>2</sup> Até então, “o romance, enquanto gênero, não havia sido sequer consignado nos tratados de retórica, compêndios que, a partir do exemplo dos antigos, normatizavam a direção a ser seguida pelas belas-letas”, observa Costa Lima (2009, p. 156), arrematando: “Em decorrência, o ideal da épica renascentista não deveria transigir sequer com o *roman courtois* – espécie de filho bastardo de tempos escuros. No *epos*, a heroicidade como fim em si tomava o prosaico cotidiano como matéria do gênero cômico” (COSTA LIMA, 2009, p. 156-157).

Ao relacionar o romance com a épica, assinalando, sob a égide da verossimilhança, “a vizinhança da épica legitimada com o novo gênero”, Huet, observa Costa Lima (2009, p. 158), “se comportava como um adepto do Aristóteles ‘corrigido’ pelos humanistas”. Ademais, a legitimação do romance em Huet não se privaria do alerta contra o “gosto oriental” pelo fabuloso que extrapola o verossímil, alerta pelo qual o tratadista “justificava a prevenção contra as ficções: elas são o produto de povos demasiado imaginativos” (COSTA LIMA, 2009, p. 159). Daí que: “O controle, automaticamente aludido, encontra uma justificativa extra: ele é a prova de que o bom ocidental, ainda quando o conheça, não se deixa fascinar pelo canto das sereias” (COSTA LIMA, 2009, p. 159).

Neste se enredariam apenas os incautos, e os incultos; quanto ao risco de propagação, pelo romance, de enredos falsos, não haveria dúvida: “Os doutos se distinguem das almas simples por não se contentarem com

---

<sup>2</sup> Costa Lima cita Huet a partir de uma edição italiana do *Traité*, obra que teve um breve, mas ilustrativo trecho seu vertido para o português (HUET, 2014. p. 580-583).

a divertida falsidade. Ao contrário, dela exigem que seja ‘engenhosa, misteriosa e instrutiva’” (COSTA LIMA, 2009, p. 160). Ver-se-ia, assim, atualizado, pelo raciocínio de Huet, “o próprio mecanismo do controle”, isto é: “aqueles que se apegavam à falsidade do relato ficcional nele ressaltavam, do ponto de vista retórico, o seu não polimento artístico e, do ponto de vista ético-religioso, sua frequente licenciosidade. Se isso era o bastante para que desqualificassem o gênero, não era o suficiente para que o censurassem”, analisa Costa Lima, concluindo: “O controle se contenta em manter-se implícito. Como se dissesse: eis algo não aconselhável, mas, afinal de contas, tolerável” (COSTA LIMA,, p. 160-161).

Quanto a isto, o primeiro tratadista do romance “caminha por um desvio”, pondera Costa Lima: “talvez por sua ligação com os círculos aristocráticos [...], Pierre-Daniel Huet explicita as razões do controle, ao mesmo tempo que legitima o gênero, contanto que nele se reconheça sua dignidade menor” (COSTA LIMA, 2009, p. 161). Em suma: “O seu mérito esteve em explicitar as razões institucionais da suspeita e hostilidade contra o gênero que, com moderação, louvava. Em poucas palavras, em evidenciar os mecanismos evidentes do controle” (COSTA LIMA, 2009, p. 162).

A isto se restringiria o mérito de Huet, pois “seria desarrazoado esperar que, naquelas circunstâncias e vindo de tal autoridade, o primeiro tratado legitimador do romance se destacasse por apontar para suas propriedades formais”, reflete Costa Lima (2009, p. 162). Esta é uma ressalva importante, pois evidencia um requisito incontornável, segundo o teórico brasileiro, de uma abordagem não controladora do romance: a devida atenção às “propriedades formais” do dito gênero.

É assim que, em salto de mais de um século em relação a Huet, Costa Lima (2017, p. 64) destacará, entre “as qualidades sem paralelo” de Friedrich Schlegel, a de “haver compreendido a importância assumida pelo romance, desde finais do século XVIII”, concebendo-o como “um todo cujos detalhes, ao contrário do que sucede com uma ‘forma retórica’, só importam enquanto contribuam para a unidade” (COSTA LIMA, 2017, p. 65), de modo que: “As reflexões do autor sobre o romance como gênero pressupõem que para ser entendido como uma modalidade autônoma do discurso ficcional, o crítico há de confrontar a linguagem como um princípio construtivo e não só como um meio transmissor de conteúdos” (COSTA LIMA, 2017, p. 67); e ainda: “À visão realista, Schlegel então preferia uma

visão endoscópica que explorasse as mudanças possíveis dos personagens. Cumpria-se assim a autonomia da arte, que, não mais a serviço de alguma instituição, já não se amoldava à condição de ilustradora da realidade” (COSTA LIMA, 2017, p. 68).<sup>3</sup>

Costa Lima, não obstante seu reconhecimento do “entusiasmo schlegeliano pelo fragmento e pelo caos” (2009, p. 169), projeta, assim, nos fragmentos aforismáticos de Friedrich Schlegel – a quem considera “o primeiro teórico da literatura” (2017, p. 66) – uma genuína teoria do romance como modalidade autônoma do discurso ficcional que faz uso da linguagem como princípio construtivo não realista de um todo indismembrável, numa abordagem que, cumprindo a autonomia da arte, a livra do serviço a alguma instituição, da condição de ilustradora da realidade, portanto: do controle do imaginário. Antípoda por excelência de Schlegel, neste sentido, seria Hegel, cuja “aproximação do gênero ‘bastardo’ quanto à épica dificultará o reconhecimento dos traços formais do romance”, observa Costa Lima (2009, p. 167), detalhando:

Hegel era prejudicado por não haver integrado, em toda a sua consideração da arte, aos sinais de seu *conteúdo* (*Gehalt*) sua configuração expressiva, o que se daria tanto porque a consideração da linguagem da arte era prejudicada pela prática descritivo-normativa das retóricas, a que se opusera o Kant da Terceira Crítica, e a seguir Schelling, como pelo desprezo que Hegel reservava a Friedrich Schlegel, cujos *Fragmentos* continham iluminações surpreendentes sobre o romance. Talvez, contudo, o motivo principal da caracterização insuficiente do romance como modalidade burguesa moderna da épica decorresse de que esse era o caminho disponível para um sistema filosófico obsedado pela *totalidade*, pela explicação unificante da história humana.<sup>4</sup>

Noutro ponto, avança Costa Lima (2017, p. 69): “Ou talvez ainda a chave para a questão estivesse na concepção hegeliana da linguagem como meio instrumental de conjugação do interior com o exterior”; em suma: “mais que diante de um erro de avaliação estamos diante da incompreensão

---

<sup>3</sup> Para além dos originais em alemão, Costa Lima remete o leitor às traduções para o português reunidas em (SCHLEGEL, 1994; SCHLEGEL, 1997).

<sup>4</sup> Para além dos originais em alemão, Costa Lima remete o leitor à edição brasileira da estética hegeliana (HEGEL, 1999-2004).

sistemática da arte. (Não se surpreende que o pensamento hegeliano tenha se tornado uma das fontes preferidas para o controle do imaginário)”.

Fonte esta inequivocamente ativa na mais célebre das teorias do romance vindas à luz no século XX, *Die Theorie des Romans* [A teoria do romance] (1920), de György Lukács, autor para quem “só a totalidade da vida, isto é, aquela que se cumpre em uma sociedade internamente integrada, seria capaz de conferir sentido pleno à obra”, afirma Costa Lima (2009, p. 171), observando: “Por um raciocínio paralelo, era essa uma das razões, embora menos explícita que a própria história do Espírito, por que Hegel considerara a arte uma modalidade expressiva que já não bastaria ao homem contemporâneo”; e ainda: “Em sua irregularidade constitutiva, a prosa é o instrumento de um mundo povoado de sujeitos individuais, privados e heterogêneos. Porque continuaria a aspirar por uma totalidade [...], o romance é o descendente moderno da épica” (COSTA LIMA, 2009, p. 271).<sup>5</sup>

Dada “a dependência da teorização de Lukács do princípio da totalidade hegeliana”, prossegue Costa Lima (2009, p. 172), “sua teoria do romance tomava como inquestionável o que antes deveria ser objeto de indagação... empírica. Em se tratando de uma forma de arte, indagação empírica significava análise formal”, conclui o autor (2009, p. 173), arrematando: “Por desdenhá-la, já sua versão nobre, isto é, a do livro de 1920, deixa prever o Lukács posterior: extasiado diante de Goethe e Thomas Mann, hostil a Kafka e a Joyce. Antes de se tornar puramente ideológico, seu juízo trazia como déficit o privilégio da totalidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 173). Em alusão à ortodoxia estética do marxismo soviético com a qual então se alinharia Lukács, Costa Lima completa: “O realce da forma, a atenção para com sua empiria eram hostilizadas e justificavam que os que assim o fizessem fossem chamados de *formalistas*” – sendo estigmatizados e perseguidos como tais (COSTA LIMA, 2009, p. 173). Isto tornaria Bakhtin “o antípoda de Lukács”: “Ainda que Bakhtin não tenha pertencido ao círculo efetivo dos formalistas, ante a interpretação lukacsiana ele assim seria designado”, deduz Costa Lima (2009, p. 173).

Antes, contudo, de nos determos nas considerações do teórico brasileiro sobre o teórico russo, passemos pela brevíssima apreciação que aquele fará de um outro célebre expoente da tradição realista em teoria do

---

<sup>5</sup> Para além do original em alemão, Costa Lima remete o leitor à edição brasileira da teoria do romance lukacsiana (LUKÁCS, 2000).

romance: Ian Watt, autor de *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957), livro segundo o qual “o romance é o gênero em que a linguagem está a serviço do realismo, isto é, da apresentação corriqueira da vida cotidiana”, observa Costa Lima (2009, p. 218),<sup>6</sup> acrescentando, sobre a associação, feita por Watt, entre romance e “*transcription of real life*” [transcrição da vida real], ser ela “demasiado ingênua para que ainda seja discutida” (COSTA LIMA, 2009, p. 219).<sup>7</sup> Daí, o anúncio: “Como o leitor perceberá, passar da caracterização empírica, quase rasteira, de Watt, por meio da eficiente de Bakhtin até a especulativa de Blumenberg, supõe endossar uma complexificação crescente” (COSTA LIMA, 2009, p. 220).

Isso posto, não há dúvida acerca da centralidade assumida pela caracterização “eficiente” de Bakhtin na reflexão costalimiana sobre o romance. “Se insistimos em examinar o romance sobre o prisma da forma, a primeira utilidade da reflexão de Bakhtin consiste em realçar ser ele um gênero sem regras preestabelecidas, por isso constantemente sujeito a novos desenvolvimentos”, afirma Costa Lima (2009, p. 173). Segundo Bakhtin, “ao passo que, nos outros gêneros literários, o ponto de vista de organização do material é dado inerentemente pelo próprio gênero”, acrescenta Costa Lima (2017, p. 70), “[a] falta de autocaracterização do romance e o espaço incerto em que seu autor se põe fazem necessário que o romancista adote uma máscara, que, de sua parte, põe em questão o elo convencional entre *ficção* e *mentira*”.

Nesse sentido, Costa Lima recorrerá às reflexões de um Paul Zumthor sobre o romance justamente na medida em que elas reforçam e complementam a caracterização bakhtiniana: “É curioso que, sem o conhecimento do texto de Bakhtin, escrito originalmente entre 1937-1938” – o autor tem aí em vista o ensaio “As formas do tempo e do cronotopo no romance” –,<sup>8</sup> “sua observação fosse reforçada por Zumthor que notava a

<sup>6</sup> Costa Lima cita a partir do original em inglês. Edição brasileira (WATT, 1990).

<sup>7</sup> Discordando de que se trate de uma associação “ingênua” de Ian Watt, eu mesmo procurei discuti-la em vista do contexto discursivo no qual ela teve lugar, bem como o significado da reafirmação do postulado wattiano do “realismo formal” no Brasil, meio século depois da publicação original de *The rise of the novel*. Isto, nas páginas deste mesmo periódico, há cinco anos (ARAÚJO, 2015, p. 139-156).

<sup>8</sup> Ensaio que Costa Lima cita a partir da tradução anglófona disponível no volume *The dialogic imagination* (University of Texas Press, 1981): “Forms of time and chronotope in the novel”. Edição brasileira (BAKHTIN, 2014. p. 211-362).

ausência de uma forma imanente no romance”; e ainda: “Essa falta afeta não só a posição do autor, como Bakhtin reitera, mas acrescenta o efeito mais geral de impossibilitar o reconhecimento apriorístico do gênero a que o texto poderia pertencer: o texto é ou não *verdadeiro*?” (COSTA LIMA, 2009, p. 70).<sup>9</sup>

Além disso, Costa Lima (2009, p. 70-71) enfatizará o topos bakhtiniano da representação da linguagem no romance como não unitária, como mistura de vozes diversas que se contrapõem “heteroglossicamente”, algo que reforçaria, ademais, a distância entre “Épica e romance”.<sup>10</sup> Quanto a isto, “basta ressaltar que a poliglossia de Bakhtin se opõe ao posto de excelência reservada a uma sociedade semipatriarcal, socialmente isolada e culturalmente surda às outras sociedades, própria ao mundo da épica, base que servira a Lukács para converter o romance em veículo de uma sociedade que se *pretendia* igualitária”, explica Costa Lima (2009, p. 175-176), concluindo: “a poliglossia assim encaminha para uma visão realista, *desencantada* do mundo. [...] o romance não promove uma visão conformista da sociedade humana, mas sua capacidade de dar sentido mesmo ao que não faz sentido, mostrando então o sentido do caótico. (É o que fariam Kafka e Samuel Beckett – e Lukács não podia aceitar.)”.

No curso de sua retomada da teoria bakhtiniana do romance, Costa Lima acha por bem suplementá-la à luz da reflexão de Hans Blumenberg sobre o gênero romanescos,<sup>11</sup> isto no que diz respeito aos dois tópicos enfatizados pelo teórico brasileiro acerca das grandes contribuições do teórico russo: o da ausência de regras preestabelecidas no romance e o da sua “poli” ou “heteroglossia”.

Quanto ao primeiro tópico, dada “sua ausência de modelos”, o romance se destaca pelo que Bakhtin chama de “crítica da heroificação épica”, observa Costa Lima (2009, p. 174), acrescentando então ser possível “desenvolver a anotação de Bakhtin, considerando a intervenção de Hans Blumenberg”, a saber: “a heroificação épica já pressupõe uma disposição

---

<sup>9</sup> Costa Lima cita Zumthor a partir do original em francês. Edição brasileira (ZUMTHOR, 1993).

<sup>10</sup> Título do ensaio de 1941 de Bakhtin que Costa Lima cita a partir da tradução anglófona disponível no volume *The dialogic imagination* (University of Texas Press, 1981): “Epic and novel”. Edição brasileira (BAKHTIN, 2014. p. 397-428).

<sup>11</sup> Costa Lima cita o artigo (BLUMENBERG, 1964. p. 9-27).

imposta à realidade. No romance, ao contrário, o conceito de realidade como contexto, que primeiro assume a forma da consistência linear, só pode ser entendido pela concordância, quanto ao dado de sujeitos diferentes”; ou ainda: “a compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e pela mediação do sujeito mediador, isto é, o narrador”, explica Costa Lima (2009, p. 174), concluindo: “Essa prismatização – que, provavelmente, Lukács entenderia como sinônimo de um mundo fragmentário – impede de antemão o mundo das consonâncias de Hegel, um mundo monológico, criado à imagem e semelhança do ponto de vista do narrador. Impede, sobretudo, que o mundo seja encarado como totalidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 174).

Quanto ao segundo tópico, insistindo “na fecundidade da inter-relação com Blumenberg”, Costa Lima (2009, p. 175) defende que “[a] poliglossia de Bakhtin é passível de ser vista além do simples nível linguístico”, no sentido do postulado blumenberguiano de que o signo, no romance, ao invés de corresponder à “coisa”, antes assume a “substancialidade de uma coisa”: “o signo não declara uma verdade imanente, que seria inerente à sua referência”, explica Costa Lima (2009, p. 175), “já não remete a alguma coisa, ele é esta coisa”. E ainda:

Enquanto na tradição sistematizada por Hegel, o signo artístico tem a mesma propriedade de todo signo: remeter ao mundo, mantendo, pois, um rastro da tradição da *imitatio*, a poliglossia de Bakhtin, além de sua abertura para a diversidade das línguas e das falas geradas nas línguas, assume outra dimensão: o signo-enquanto-sentido engendra sua própria significação. (Sem podermos nos demorar neste aspecto, isso equivale a dizer que, na arte, a *mimesis* tem uma função produtiva.) (COSTA LIMA, 2009, p. 175).

Aí Costa Lima finalmente explicita, ainda que de forma tangencial, o verdadeiro fundamento de sua análise do controle do imaginário na teoria do romance: sua própria concepção da *mimesis* artística como *produção da diferença a partir da semelhança*.<sup>12</sup> Indagando-se, na verdade, pela medida

---

<sup>12</sup> Na passagem supracitada, a estética de Hegel encarnaria a proposição teórica do que Costa Lima chama de “*mimesis* da representação”, na qual o ato mimético é interpretado “como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade” (COSTA LIMA, 2003, p. 181), “a semelhança com uma cena do real aparenta preponderar sobre diferenças com a mesma cena, e as diferenças ali se dispõem como armadilhas para iludir os incautos,

em que cada um dos teóricos do romance enfocados se afastaria ou se aproximaria da concepção mimético-ficcional de romance sustentada por ele próprio é que Costa Lima, por um lado, será capaz de projetar, apoiando-se em Blumenberg, um Bakhtin teórico da “mímesis da produção” – projeção que se estende, ademais, sobre sua leitura de um Schlegel ou de um Zumthor –, e, por outro, poderá proferir um juízo como este:

embora Hegel e, mais ainda, seu discípulo húngaro escrevessem em épocas em que os mecanismos de controle tinham perdido suas armas principais – a alegação ético-religiosa, a suposta insuficiência artística, a legitimação discursiva quase tão-só reservada à ciência –, sua indagação ajudaria direta ou indiretamente a reanimá-los (COSTA LIMA, 2009, p. 174).

Para todos os efeitos, tudo se passa como se se tratasse de, simplesmente, avaliar quem, afinal, toma o romance como objeto de “indagação empírica”, submetendo-o à “análise formal”, e quem, ao contrário, eximindo-se de fazê-lo, submete a produção romanesca a um ideal “totalizador” de romance, promovendo, deste modo, o controle do imaginário. Assim, enquanto os juízos de Hegel e de Lukács sobre os romances que criticavam padeceriam do “déficit” do “privilégio da totalidade”, o Bakhtin crítico de romances “extraí os traços do gênero, entre os quais destacamos o seu caráter poliglóssico, isto é, a copresença de várias linguagens, não só diversas, mas desviantes entre si, e ter o presente, a realidade contemporânea, como sua ‘máxima zona de contato’”, conclui Costa Lima (2009, p. 219), observando, noutro ponto, que, “em virtude de constituir a modalidade dialógica por excelência, o romance, em sua existência histórica efetiva, se afasta do *tipo ideal bakhtiniano* pela disciplina

---

que então afirmam que a obra *exprime* o real” (COSTA LIMA, 2012, p. 26), ao passo que a de Bakhtin (suplementado por Blumenberg) encarnaria a proposição teórica da “mímesis da produção”, na qual, em face do produto da mímesis artística, “é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção”, com vistas a um “alargamento do real” (COSTA LIMA, 2003, p. 181); assim: “a semelhança no ponto de partida com o real é subvertida pelas diferenças produzidas pelo próprio relato ou composição, as quais terminam por constituir um real por sua própria feitura” (COSTA LIMA, 2012, p. 26-27). Em suma: “*A mímesis* da representação descreve um estado de coisas; *a mímesis* da produção se cumpre por um processo de feitura” (COSTA LIMA, 2012, p. 27).

a que o controle o submete, restringindo a pluralidade de sua gama de valores” (COSTA LIMA, 2017, p. 73; grifo meu).

Bem entendido, tanto Lukács quanto Bakhtin operam com um determinado “tipo ideal” de romance. Para Costa Lima, o fato de que a obra de Kafka e a de Joyce, por exemplo, não se deixem enquadrar no tipo ideal de Lukács, que por isso as desqualifica, só comprova o caráter controlador da teoria lukacsiana do romance; por outro lado, o fato de que “o romance, em sua existência histórica efetiva, se afasta do tipo ideal bakhtiniano” comprovaria, antes, não o idealismo totalizador da teoria bakhtiniana do romance, e sim o caráter “controlado” das narrativas romanescas que nela não se enquadram. Ora, isto só faz sentido, é claro, para quem comunga do *parti pris* costalimiano de que o romance *deve ser* uma modalidade autônoma do discurso mimético-ficcional prioritariamente caracterizada por seu dialogismo constitutivo.

Fora dessa perspectiva, não há, na verdade, por que tomar o tipo ideal dialógico de Bakhtin como menos totalizador do que o tipo ideal realista de Lukács, pois ambos, na prática, distinguem uma determinada modalidade de discurso narrativo, fazendo-a coincidir com o que chamam, cada um dos teóricos, de “o romance”, “o gênero romanesco”, o que necessariamente excluirá de sua jurisdição uma diversidade de outras configurações narrativas a requererem, não obstante, também elas, a qualificação de romanescas, mas que se verão, então, rebaixadas, como “não dialógicas”, no primeiro caso, como “não realistas”, no segundo.

Esta redução idealista do romance a uma determinada modalidade narrativa em detrimento de outras não pode ser encarada, entretanto, como uma exclusividade das teorias de Lukács e de Bakhtin: todas “as grandes teorias do romance fizeram exatamente isso”, observa Franco Moretti (2008, p. 57): “reduziram o romance a *uma só* forma de base (o realismo, o *romance*, o dialogismo, o meta-romance...). E se esta redução lhes conferiu elegância conceitual e força teórica, terminou também por fazer desaparecer nove décimos da história literária. É muito”.

Não pode haver, em suma, uma “análise formal” de narrativas através da qual “os traços do gênero” se deixem, empiricamente, “extrair” pelo analista, como a que Costa Lima quer atribuir à teorização bakhtiniana do romance, na medida mesma em que uma tal análise há de necessariamente operar com um tipo ideal *a priori* do gênero em questão, neste caso, com

um tipo ideal de *forma* romanesca, o qual, ao invés de obtido indutivamente via análise de textos, se verá, então, dedutivamente imposto ao que aí se quer chamar “experiência” de análise.

Ora, nesse sentido, a verdadeira “indagação empírica” acerca do romance só poderia mesmo ser aquela a respeito de como e em que termos, historicamente, os autores de narrativas formalmente inovadoras em face de uma dada tradição se esforçaram por fixar um conjunto de traços distintivos de um gênero narrativo pretensamente novo, dito “romanesco”, no qual se deveria, doravante, enquadrar as referidas narrativas. Indagar-se pela natureza de um determinado processo não equivale, evidentemente, a replicá-lo, muito pelo contrário, razão pela qual as teorias do romance, *todas elas*, constituem antes um obstáculo do que um estímulo ou um suporte à “indagação empírica” sobre o romance.

Voltemos, com isso em vista, a Costa Lima; a seu escrutínio da “situação em que o romance se encontrava em vésperas de sua plena afirmação”, por meio “do exame de prefácios e obras críticas surgidas entre 1691 e 1778” (COSTA LIMA, 2017, p. 76). Operemos, na verdade, também aqui, uma leitura cruzada dos dois referidos textos em que Costa Lima se dedica extensivamente à “laminação do romance inglês” no século XVIII como epicentro da “afirmação do romance”, capítulo exemplar, segundo o autor, do “controle do imaginário”.

### **Do romance como afirmação (do romance)**

Analisando os prefácios que escreveram para suas principais obras os três reputados fundadores do romance inglês – Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding –, Costa Lima irá tomá-los, em suma, aos referidos autores, como vetores e vítimas do controle do imaginário na Inglaterra setecentista; bem entendido: vetores *na medida em que* vítimas. Com vistas ao “debate do século XVIII” acerca do estilo, da natureza, do *status* discursivo de narrativas como *Robinson Crusoe* (1719), *Roxana* (1724), *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748), *Tom Jones* (1749), Costa Lima (COSTA LIMA, 2017, p. 79) insistirá na necessidade de “compreender o que estava de fato em questão sob uma aparência de ordem estética”.

De um ponto de vista estritamente estético, pode-se dizer que o que estava em questão era a emergência, com tais obras, de um novo gênero narrativo: “the novel”, “um gênero de prosa útil, moralista e mais contígua

à vida cotidiana do leitor comum” (COSTA LIMA, 2017, p. 78); como observa Michael McKeon citado por Costa Lima: “é tão só por volta da metade do século XVIII que ‘the novel’ se torna o termo dominante e padrão” (MCKEON *apud* COSTA LIMA, 2017, p. 78). Os propositores do novo gênero o conceberão, então, no intervalo entre dois outros gêneros narrativos, em concomitante contraposição a ambos: de um lado, aquilo que em inglês se denomina, simplesmente, *romance*: narrativas fictícias, em linguagem nobre e elevada, de aventuras extraordinárias e frequentemente inverossímeis envolvendo pessoas e coisas fabulosas; do outro lado, a *história* propriamente dita, com sua pretensão de relatar o que de fato aconteceu, atendo-se, para tanto, aos fatos, e, como tal, avessa à invenção de personagens e situações (*history* x *story*).

Costa Lima cita e analisa, de partida, algumas passagens de prefácios de Daniel Defoe que, em conjunto, claramente performam este processo. No de *Robinson Crusoe*, lê-se: “O editor crê tratar-se de uma história verdadeira dos fatos; tampouco há nela aparência alguma de ficção” (DEFOE, 2007b, p. 249); no de *Roxana*, nesse mesmo sentido: “Ele [o narrador] toma a liberdade de dizer que esta história difere da maioria das realizações modernas desse tipo, [...] neste grande e essencial quesito, a saber, que a base dela está na verdade dos fatos, e portanto a obra não é uma estória mas uma história” (DEFOE, 2007c, p. 266). No de *The farther adventures of Robinson Crusoe*: “A aplicação justa de cada incidente, as inferências religiosas e úteis tiradas de cada parte testemunham a boa intenção de torná-la pública e devem legitimar toda a parte que pode ser chamada de invenção, ou parábola, na história” (DEFOE, 2007a, p. 249). Ressaltam, aí, três elementos, observa Costa Lima (2017, p. 76): (a) “o autor assume a máscara do editor”; (b) “a simulação com o papel de negar que a obra seja ficcional”; (c) “se bem que a ‘invention or parable’ de algum modo contradita a negação mencionada, o relato podia deixar de ser ‘a just history of fact’ pois contém ‘religious and useful inferences’”. Entre *romance* e *history*, projetava-se, então, o novo gênero narrativo (*novel*) como “uma narrativa de entretenimento que falasse de um mundo prosaico e familiar, respeitosa do horizonte da história, ou seja, vinda dos fatos, e que fosse útil, favorável ao progresso da nação, respeitosa da verdade e da religião” (COSTA LIMA, 2017, p. 78-79)

Exatas três décadas depois de *Robinson Crusoe*, Fielding proclamará, em célebre passagem de um dos prefácios que intercala em *Tom Jones*: “pois

como sou, em realidade, o fundador de uma nova província do escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprouverem” (FIELDING, 2007a, p. 327) – em vista da qual, retruca Costa Lima (2017, p. 79): “Mas assim de fato será?”. A dúvida de Costa Lima se justifica em face da reverência que Fielding presta à história, por exemplo em outra célebre passagem de *Tom Jones* evocada pelo teórico brasileiro: “Daí havemos de inferir que nasce o desprezo universal [...] aos historiadores que não tiram dos arquivos os seus materiais. E foi o temor desse desprezo que nos levou a evitar com maior cautela o termo *romance*, palavra com a qual, em outras circunstâncias, nos teríamos perfeitamente contentado”, afirma, então, Fielding (2007b, p. 339), concluindo: “Se bem que, visto se estribarem todos os nossos caracteres em boa autoridade, que outra não é senão o próprio Catálogo da Natureza [...], os nossos trabalhos fazem suficientemente jus ao nome de história”. Para tanto, contudo, Fielding reconhecerá ser necessário evitar a incredulidade “de cair na ficção”, observa Costa Lima (2017, p. 79): “Proclamar-se fundador de um novo gênero significava, portanto, justificar a ‘invenção ou parábola’ de Defoe e respeitar o *prodesse aut delectare* horaciano” – de modo a legitimar, portanto, as obras da “nova província do escrever” aí visada, afastando-as da *story* em direção à *history*, mas não anexando-as “à província do historiador” (COSTA LIMA, 2009, p. 201).

Também quanto a Richardson, que tinha em comum com o rival Fielding “a reverência à história, a admissão de que o romance precisa se ver sob o espelho do historiador” (COSTA LIMA, 2009, p. 199), Costa Lima buscará explicitar “como o romancista encara seus recursos de composição” (COSTA LIMA, 2009, p. 197), tendo em vista o que ele próprio diz, por exemplo, em trecho de carta enviada ao prefaciador e editor de seu romance epistolar *Clarissa*: “Permita-me mencionar, caro senhor, que eu gostaria que o *ar* de autenticidade tivesse sido conservado, embora eu não queira que as cartas sejam *consideradas* autênticas, quero dizer, conservado apenas quando não devessem ser admitidas no prefácio como *não* sendo autênticas”, declara, com efeito, Richardson (2007, p. 302), justificando: “e isto por medo de reduzir sua influência quando elas visam ser exemplares; e também evitar ferir aquele tipo de fé histórica com que em geral se lê a própria ficção, ainda que saibamos tratar-se de ficção”. Eis o ponto capital segundo Costa Lima (2009, p. 197): “as cartas atribuídas às personagens hão de manter um caráter ambíguo, parecendo *genuine*, para que mantenham seu interesse;

ambiguidade que não teria sentido não fosse *that kind of Historical Faith* com que os romances, em geral, eram lidos”. Costa Lima enxerga aí um autor sitiado, o qual “tinha de desviar-se da suspeita que o perseguia, dando a entender que participaria da crença de que o romance é uma espécie de história” (COSTA LIMA, 2009, p. 197-198), e explica quanto a isto:

Mais do que estratégia comercial, a recorrência à ambiguidade se impunha como ato de sobrevivência. Porque o romance era o primeiro gênero a ser editado sem que tivesse uma audiência previamente garantida – ou os círculos nobres, ou os frequentadores habituais do *parterre*, no teatro clássico francês –, ou seja, cujo êxito dependia da aceitação por um público anônimo, o autor era obrigado a planejar sua obra de acordo com o horizonte de expectativas do provável receptor. Antes de cogitar em ser útil, o escritor tinha de pensar em fazer com que sua obra lhe fosse vantajosa, isto é, garantisse sua subsistência ou, pelo menos, um editor permanente. Ora, se o cálculo de Richardson estava correto, não há *reconhecimento da ficção como ficção*. O público espera interessar-se por algo que mantém a aparência de realidade. [...] Para o ficcionista, para que seu enredo fizesse sentido e pudesse interessar, era preciso que o leitor acreditasse ou para si mesmo fizesse de conta acreditar em seu caráter histórico (COSTA LIMA, 2009, p. 198).

Também em relação a Fielding se confirmaria o fato ao qual se submetia Richardson de que “não considerar a opinião pública equivaleria à falência do escritor”, constata Costa Lima (2009, p. 199), ressaltando: “Mas, ao passo que seu rival registrava a pressão e reinventava o romance por cartas, considerando bastante para a conquista do leitor mergulhá-lo em uma atmosfera sentimental, Fielding procurava, com seus prefácios, orientar o leitor”, propondo-se a “cumprir o papel que os críticos eram incapazes de exercer” (COSTA LIMA, 2009, p. 199); assim: “Os prefácios então se tornam o meio de mostrar que não se contenta em ser incorporado à tribo dos historiadores, seja porque há diferenças a considerar, seja porque pretende explorá-las” (COSTA LIMA, 2009, p. 199-200).

Se, por um lado, “[h]istoriadores e romancistas dão-se as mãos, são igualmente legítimos ao recusarem a matéria ficcional” (COSTA LIMA, 2009, p. 200), por outro lado, “o maravilhoso é admissível pelo historiador-romancista, desde que se mantenha nos limites do provável (verossímil)” (COSTA LIMA, 2009, p. 201), observa Costa Lima, concluindo: “Ao

assim postular, Fielding evidencia que o antagonismo que mantém quanto à ficção resulta da fidelidade que guarda – ou é obrigado a guardar – quanto à concepção clássica da *imitatio*”, que é “uma das pilastras fundamentais que sustentavam as reservas quanto ao romance, mesmo no momento que ele fecunda e irradia” (COSTA LIMA, 2009, p. 201). E se “a *imitatio* justifica que o *novelist* se incorpore à digna família dos historiadores”, é ela própria “que faz com que historiadores e romancistas não se confundam”: “Nada impede que aqueles encham papel ‘com os pormenores de meses e anos em que nada de notável ocorreu’ [FIELDING, 2007a, p. 326], enquanto o mais tosco defensor da *imitatio* não apreciará o escritor que não saiba bem seleccionar o que apresenta” (COSTA LIMA, 2009, p. 201).

As nuances entre Fielding e Richardson que Costa Lima faz questão de evidenciar não o impedirão, contudo, de concluir:

Em suma, o impacto que se iniciara com Richardson e a trilha obliquamente diversa ensaiada por Fielding apresentam as alternativas com que o romance se depara, nas décadas próximas a 1789: ou ele se abre para as expectativas do leitor das classes médias, interditando a pergunta sobre seu próprio estatuto, ou mantém esse interdito, assim como sua associação com a *imitatio*, a verossimilhança, o reforço dos bons costumes, ao mesmo tempo, porém, que se indaga sobre sua composição. A diferença parece quase nenhuma. Em ambas, é evidente a presença de um aparato controlador (COSTA LIMA, 2009, p. 208-209; grifo meu).

Tal “presença” é evidente *para quem?* – havemos de nos perguntar, tendo em vista o ressentimento conclusivamente expresso pelo próprio Costa Lima (2017, p. 82) de que: “O que temos chamado de controle do imaginário constituía uma frente que pouco se reconhecia. E continua sem se reconhecer”.

Quanto às “expectativas do leitor das classes médias” no século XVIII, pautadas pelo imperativo da *imitatio* e da verossimilhança narrativa como lastro para uma crença (real ou fingida) no caráter histórico do relato ficcional, Costa Lima (2009, p. 198) se indaga: “Que outro significado essa forçosa crença poderia ter senão atestar a atualidade do controle, sua conexão com a premissa da verdade que se afirma inscrita em fatos e coisas?”, respondendo: “Sem o reconhecimento desses mínimos elementos, os especialistas em literatura continuarão a confundir as expectativas do

leitor com o que intitulam *l'esthétique du roman*” – afirmação que tem em vista a observação de Bernard Guyon de que, se Rousseau confessasse ser o autor da correspondência trocada entre os amantes de *La nouvelle Héloïse* [A nova Heloísa], cometeria “uma falta grave contra uma das primeiras leis estéticas do romance” (GUYON *apud* COSTA LIMA, 2009, p. 198). Costa Lima então conclui:

Se se explica o êxito de Richardson por sua contribuição para uma “nova subjetividade”, estendida aos sofrimentos de uma moça de condição social humilde, como Pamela, sem antes prestar-se atenção ao entrave institucional que se antepunha ao romance, estamos endossando a “verdadeira indução” de Bacon. Isto é, acumulando comprovações que não vão além da superfície (COSTA LIMA, 2009, p. 198-199).

Bem entendido, Costa Lima não aceita que se identifique como “estética do romance” o que não passaria, na verdade, para ele, de um efeito, *no* romance, da concessão feita pelos romancistas às “expectativas do leitor”: assim sendo, os romances de Defoe, Richardson e Fielding só teriam assumido a estética realista que assumiram, pautada pela *imitatio* e pela verossimilhança, em função do “entrave institucional” a que estariam submetidos os referidos autores e suas respectivas obras. Um pressuposto óbvio deste raciocínio é o de que seria possível falar-se no romance “em si”, como gênero, e, portanto, numa estética romanesca “em si”, ao largo do que Costa Lima chama pejorativamente de “entrave institucional” – expectativa dos leitores, intervenções editoriais, etc. –, o que, claramente, não se sustenta.

Se, reputedamente, Defoe, Richardson e Fielding são os fundadores de um novo gênero narrativo no século XVIII, os inauguradores desta “nova província do escrever” chamada *novel*, que sentido faz atribuir ao referido novo gênero, à guisa de “estética do romance” propriamente dita, uma forma diversa daquela *efetivamente* assumida pela obra de seus referidos fundadores? Para tanto, deveria ser possível depurar desta forma *efetiva*, por assim dizer, tudo o que nela pudesse ser atribuído ao “entrave institucional” a que fora submetida, restando, ao final do processo de depuração, a forma romanesca pura, ou ideal (a qual, para Costa Lima, coincidiria com o “tipo ideal” bakhtiniano).

Esta forma romanesca imaculada remontaria, assim, ao trabalho do romancista não submetido a nenhum tipo de “controle do imaginário”, isto é, a nenhum “entrave institucional” que o tornasse suscetível às expectativas e as reações do público leitor ou às exigências e às intervenções editoriais sobre sua obra. No limite, isto equivale a identificar idealisticamente a essência do gênero romanesco a uma instância autoral ou enunciativa isenta de qualquer constrangimento socioinstitucional, o que, evidentemente, de um ponto de vista empírico, é um equívoco.

De acordo com a definição já canônica de Bakhtin (2003, p. 261-262), se “[o] emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana”, e se “[e]sses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional”, o fato é que “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros de discurso*”. Assim sendo, uma abordagem empírica, não normativa, deste fenômeno, só poderia consistir na análise do processo pelo qual a formulação de enunciados concretos num dado campo de utilização da língua chegou a se estabilizar, ainda que *relativamente*, num determinado *tipo* de enunciado reconhecível, como tal, pelos integrantes de um dado “campo da atividade humana”, ao modo de um *gênero* discursivo. Ora, por todos os aspectos envolvidos na atividade sociodiscursiva aí visada por Bakhtin, o referido processo de estabilização genérica dos enunciados não poderia mesmo ser reduzido, unilateralmente, à intenção ou à atuação dos enunciadorees, pressupondo, antes, a participação ativa de outros integrantes do campo discursivo em questão, numa dinâmica complexa que se veria encoberta pela habitual abordagem taxonômica dos gêneros do discurso.

“A fim de dar conta da complexidade do impacto genérico sobre a discursivização, propusemos deslocar a problemática do gênero – como repertório de categorias às quais os textos são reportados – na direção de uma problemática mais dinâmica”, explicam, a propósito, na esteira de Bakhtin, Adam e Heidmann (2011, p. 20), operando, então, o que consideram ser “uma mudança de paradigma”, a saber, a guinada conceitual do *gênero* à *genericidade*:

O relacionamento de um texto, considerado em seu fechamento, com uma categoria genérica constituída geralmente em essência, difere profundamente da dinâmica sociocognitiva que nos propomos a pôr em evidência. [...] Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20).

O trabalho em questão, explicam os autores, efetua-se sobre os planos “da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20). Em suma: “O que definimos como a *genericidade* de um texto resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitorial” (ADAM; HEIDMANN, p. 20).

Nesse sentido, não se pode conceber a “nova província do escrever” emergente no século XVIII inglês, a título de um gênero novo, passando-se ao largo do conflituoso diálogo autorial-editorial-leitorial em torno do que se convencionou, então, chamar de “novel” e dos consensos possíveis (*relativamente* estáveis) a respeito do que caracterizaria ou não um tipo específico de enunciado, dito “novelistic”. O “romance”, como efeito de genericidade, é indissociável, portanto, da “afirmação do romance”, processo sociodiscursivo dinâmico, necessariamente multilateral e agonístico.

### **De volta à *poiesis* (Retorno à Poética)**

O reconhecimento do romance como um novo gênero narrativo no século XVIII, distinto, como tal, tanto da ficção narrativa precedente quanto da moderna historiografia com pretensões científicas, implica, portanto, em termos bakhtinianos, a emergência de um tipo relativamente estável de enunciados, imbuído de conteúdo temático, estilo e construção composicional próprios, elementos “indissolúvelmente ligados no todo do enunciado” e “determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Assim sendo, aquela identificação do então emergente gênero narrativo com o imperativo da *imitatio* e da verossimilhança que Costa Lima toma por atestado maior de um alegado “controle do imaginário” há de ser compreendida, na verdade, à luz de Bakhtin, como inerente e constitutiva do processo de *estabilização* que

tornará um determinado tipo de enunciado socialmente reconhecível como “romanesco”. Estabilização esta que, reconheçamos com Adam e Heidmann, não poderia se dar pela intenção e pela ação exclusivas do romancista, remontando antes àquele conflituoso diálogo autorial-editorial-leitorial do qual emerge a genericidade de um texto. “A genericidade afeta os diferentes componentes da textualidade e da transtextualidade, mas, em contrapartida, esses diferentes componentes, ou planos de textualização, manifestam a genericidade de um texto de forma sempre desigual”, acrescentam Adam e Heidman (2011, p. 26), arrematando: “Por *textualidade*, designamos as forças centrípetas que asseguram a unidade e a irreduzível singularidade de um texto, e por *transtextualidade*, as forças centrífugas que abrem todo texto para vários outros textos”.

O que Costa Lima denomina, assim, em face da “afirmação do romance”, como “controle do imaginário”, pode ser definido, ao invés, à luz de Bakhtin, como um processo de estabilização de enunciados narrativos rumo a um tipo específico, dito “romanesco”. Se se insiste em chamar este processo de “controle”, será preciso admitir, então, não haver gênero discursivo – ou efeito de genericidade – sem controle; leia-se: sem estabilização genérica de enunciados.

Isso posto, pode-se perguntar: se não há gênero do discurso senão por efeito de um controle que estabiliza a produção de enunciados num determinado tipo reconhecível como tal, o que poderia ser, afinal, a presumida produção enunciativa instável *anteriormente* à incidência do referido controle genérico sobre ela?

Uma oportuna aproximação ao problema nos é oferecida por Karlheinz Stierle em “Die Fiktion” [A ficção], texto traduzido para o português por Luiz Costa Lima, no qual o autor alemão enfoca de partida “os conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável” – a saber, os conceitos de *poiesis* e de *fictio* (STIERLE, 2006, p. 9). “*Poiesis* significa a produção de um criador, seja a produção do Criador originário, seja a feita segundo protótipos”, observa Stierle (STIERLE, 2006, p. 11), acrescentando:

Em Aristóteles, a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação. [...] O prazer estético [...] é gerado não pela própria criação, mas por sua imitação. Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da *poiesis* se estreita pela faculdade da *mimesis* como a faculdade de imitação particularmente de homens em ação (STIERLE, 2006, p. 11-12).

Ora, é justamente essa *restrição* do “amplo campo da *poiesis*” pela “faculdade da *mimesis*” – isto é, da criação verbal, em sua dimensão originária e plena, pela “lei estética da produção que imita” – que se verá doravante dissimulada pela superposição semântica operada pelo conceito de *fictio*: “O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, reúne-se no conceito latino de  *fingere* e *fictio*. [...] uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles se pode atualizar no horizonte do outro” (STIERLE, 2006, p. 12).

A restrição da *poiesis* pela *mimesis* pode, ainda, ser flagrada em Aristóteles, porque faltava no vocabulário aristotélico justamente o termo que a dissimularia: “A correspondência grega a *fictio* não seria nem *poiesis*, nem *mimesis*, mas sim *plasma*. Enquanto tal, ela é usada nos textos da Antiguidade tardia e bizantina para a descrição do gênero romance” (STIERLE, 2006, p. 12). Esta é a diferença fundamental, aliás, entre Aristóteles e Horácio, o qual, ao postular o princípio da verossimilhança em sua *Ars poetica*, já dispunha do léxico em questão:

Na *Ars poetica*, o protótipo da produção artística é a pedra-de-toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte [...]. Para Horácio, a condição essencial para esse fechamento é a consistência na realização da personagem e de seu discurso. Se o poeta se desvia da matéria pré-dada, que então ouse fingir, no sentido próprio; assim a consistência, mas também a proximidade com a realidade da experiência são condições essenciais: “*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (*Ars Poet.*, 119). Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mimesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é uma condição essencial do prazer estético: “*Ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi*” (*Ars Poet.*, 338-9) (STIERLE, 2006, p. 18-19; grifos meus).

Para Costa Lima (2019, p. 194), “Stierle é injusto – como normalmente se é – com Aristóteles: reduzir a *mimesis* aristotélica à verossimilhança é de uma estreiteza incrível”. E ainda: “Não quero dizer que Aristóteles fosse completamente rebelde à ideia de *mimesis* presente em seu mestre Platão. [...] Aristóteles avança na direção de uma *mimesis* além da platônica”. Tornou-se um tópos, aliás, na reflexão teórica costalimiana, a insistência, quanto à “passagem da *mimesis* aristotélica para a *imitatio*”, de que “[e] mbora não haja uma definição cabal do que o filósofo entendia por *mimesis*, [...] torna-se impossível ainda supor que Aristóteles concordasse com a tradução latina que lhe foi dada” (COSTA LIMA, 2017, p. 71). Com vistas à “concepção orgânica da *mimesis* aristotélica”, Costa Lima (2006, p. 398) versará, com efeito, sobre “sua desastrosa tradução como *imitatio*”:

Seu desastre dependeu de um pequeno deslocamento. A concepção orgânica supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i. e., o *mimema*. A *imitatio* supõe a subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites (COSTA LIMA, 2006, p. 398).

Ainda que distinta da *imitatio*, a *mimesis* aristotélica, observa Costa Lima, “corre dentro de certos limites”; em outras palavras, pauta-se pela *verossimilhança*, admitindo-se que a “semelhança” em questão dê abertura para alguma diferença instaurada pelo *mimema* em face do “estado de mundo” ao qual ele corresponde: “Aristóteles tinha razão ao caracterizar o *mimema* pela combinação de verossimilhança e diferença. [...] o *verosimile* – o semelhante ao que uma coletividade considera verdadeiro – é a condição para que o receptor disponha de uma pista para penetrar no que o *mimema* lhe propõe” (COSTA LIMA, 2015, p. 197-198).

Bem entendido, esta é a via pela qual se estabelece a associação, central no argumento de Stierle, entre *mimesis* e ficção em Aristóteles. Sobre ela, Costa Lima (2006, p. 209) observará: “A inexistência do termo *plasma* em Aristóteles tinha uma simples razão histórica, e não conceitual. Sabê-lo está longe de resolver qualquer dilema, mas evita equívocos. A questão que se põe é se o ato da *mimesis* implica a negação do ficcional ou se, de algum modo, o cerceia”. A resposta do teórico brasileiro para esta questão é negativa; mais

do que isso, Costa Lima atestará articulação dos dois elementos na *Poética*: “Para todos os gêneros poéticos vale o mesmo princípio: é o papel neles desempenhado pela faculdade da imaginação que articula mimesis e ficção” (COSTA LIMA, 2015, p. 209). Mais à frente: “Ao passo que a mimesis é a viga que acolhe e orienta os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos” (COSTA LIMA, 2015, p. 210). Em suma: “Como a mimesis, também a ficção contrasta com a demanda própria ao conceito – a busca de conhecer – e a demanda própria aos operadores – saber lidar com algo. [...] Toda ficção supõe uma mimesis em ação, ainda quando, de imediato, seja impossível reconhecê-la” (COSTA LIMA, 2015, p. 211).

Em suma, na *Poética* aristotélica, é o princípio da mimesis verossímil o que permite distinguir “todos os gêneros poéticos” dos demais gêneros discursivos, marcando a “caracterização discursiva de tais textos” *como ficção* em contraste com os gêneros *não ficcionais*, aqueles submetidos seja à “demanda própria ao conceito – a busca de conhecer”, seja à “demanda própria aos operadores – saber lidar com algo”.

Ora, nesse sentido, é inegável que as considerações de Stierle nos impelem a pensar no “amplo campo da *poiesis*” anteriormente à sua restrição pelo princípio aristotélico da mimesis verossímil, que a converte em “gênero poético”, ficcional, contrastante, como tal, com os gêneros não ficcionais; em outras palavras, na invenção ou criação verbal ainda não balizada pela distinção entre o *ser* verdadeiro e o *parecer* verdadeiro; entre o dizer a verdade e o  *fingir* dizer a verdade: “Apenas vislumbramos o que ‘é’ a ficção quando nos damos conta do trabalho sobre o conceito de *fingere*” (STIERLE, 2006, p. 11). É o próprio Costa Lima, aliás, quem o admitirá, quando reconhece:

Todo meu esforço de questionamento da ideia de mimesis visa mostrar como ela tem um fundo básico de invenção. Então, nesse sentido, tem um fundo poiético. Só que o poiético é mais amplo que a mimesis. Poiético diz respeito à capacidade de invenção, que está tanto na teoria da relatividade quanto num poema de Dante... Onde quer que haja invenção, há poiesis. Mas a poiesis não é necessariamente mimesis (COSTA LIMA, 2019, p. 195-196).

“Mais amplo que a mimesis”, o poiético, como “fundo básico de invenção”, só poderia, na verdade, ter sua amplitude *restringida* pela

mímesis: se a poiesis “não é necessariamente mímesis”, posto que mais ampla do que ela – “o magma poiético pode assumir uma direcionalidade abstrata, puramente dedutiva, como no caso da matemática” (COSTA LIMA, 1997b, p. 192) –, não há mímesis, em contrapartida, sem que o “magma poiético” seja direcionado para uma via necessariamente figurativa: “a *mímesis* implica um poder de figuração do material sensível” (COSTA LIMA, 1997b, p. 192).

E enquanto o princípio genérico da mímesis verossímil é o que possibilitará a Aristóteles a diferenciação entre discurso não ficcional (p. ex. o gênero historiográfico) e discurso ficcional (os gêneros poéticos), a *poiesis*, observa Costa Lima (COSTA LIMA, 1997b, p. 192), não se reduzindo à ficção – “a literatura é apenas uma das formas da *poiesis*” –, também “não se confunde com o conhecimento, cuja produção supõe a atualização efetuada dentro de uma área discursiva”. Isto, em suma, porque “a *poiesis*”, reitera Costa Lima (1997b, p. 192), “não pertence à diferenciação dos discursos”, posto que é *anterior* a ela: “não é apenas um nome mais antigo para a poesia mas sim uma possibilidade anterior às diferenças discursivas” (COSTA LIMA, 1997a, p. 242).

É nesse sentido, aliás, que se poderia falar, com Eugenio Coseriu, na “poesia” como produtividade linguística criativa *tout court* (numa palavra: *poiesis*), distinta, como tal, da “poesia” como “gênero lírico”, a qual, como toda categoria genérica, pressupõe a estabilização daquela produtividade originária num determinado tipo enunciativo. Com efeito, Coseriu (1982, p. 148) postula que, “como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados (que correspondem ao ‘ser das coisas’) [...], a linguagem é equiparável à poesia”; que ambas “ignora[m] a distinção entre o verdadeiro e o falso e entre existência e inexistência”, porque “são ‘anteriores’ (prévias) a essas distinções”; em suma, que: “A linguagem absoluta é, portanto, poesia”. Em vista dessa instância poiética originária, toda e qualquer modalidade discursiva específica (os gêneros discursivos) só pode ser tomada como uma *redução*:

a linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal. [...] não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem

mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal. [...] representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. Isto vale também para as outras modalidades do “uso linguístico” (por exemplo, para a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia (COSERIU, 1982, p. 146).

A reflexão de Coseriu pode ser aproximada daquela de Hans Blumenberg, que tanto interessa a Costa Lima, em torno da metáfora como “*Vorfeld*, campo preparatório para a conceituação” (COSTA LIMA, 2015, p.190), como “condição verbal-histórica de possibilidade da conceitualidade determinada” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Costa Lima ressent-se, na verdade, do que chama de orientação “pró-conceitual” da metaforologia de Blumenberg, carente de “um efetivo interesse também estético” (COSTA LIMA, 2015, p. 191), o que, no limite, apesar da *anterioridade* da metáfora em face do conceito postulado pelo filósofo alemão – “as respostas das metáforas são indecíveis [...] [por] serem elas próprias de um tempo anterior àquele em que os conceitos são cunhados” (COSTA LIMA, 2015, p. 170) –, ressaltaria, na verdade, uma “relação de dependência da metáfora quanto ao conceito” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Outros intérpretes, por outro lado, buscarão iluminar justamente o contrário: a dependência do conceito quanto à metáfora sob a visada antropológica da metaforologia de Blumenberg, visada bem ilustrada, aliás, pela seguinte passagem de sua *Theorie der Unbegrifflichkeit* [Teoria da não conceitualidade] (1975), texto vertido ao português por Costa Lima:

Como elemento significativa da retórica, a metáfora indica uma carência antropológica e corresponde, em sua função, a uma antropologia da criatura carente. Mas repara essa carência a partir de um fundo de superabundância, de excesso sobre o horizonte das necessidades da vida, à medida que esse horizonte separa

possibilidade e realidade. A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediaticidade. A metáfora articula o campo verbal da relação primária com a realidade e o campo secundário da relação com a possibilidade (BLUMENBERG, 2013, p. 145-146).

Remo Bodei observa, a propósito desse “fundo de superabundância” metafórico postulado por Blumenberg, que mesmo se as metáforas desaparecessem “enquanto fundo” em relação ao pensamento puro, sua eliminação, neste caso, não se daria senão sob o preço da “impensabilidade do próprio pensamento conceitual” (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha); isto porque elas “representam maneiras da dar sentido não apenas ao mundo da vida (recolhendo e sedimentando uma pluralidade de significações), mas também ao pensamento conceitual, ao qual oferecem uma sustentação de inteligibilidade indispensável, a ‘dimensão tácita’” (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha). Assim:

A transição do “mundo da vida” para a teoria mostra como as metáforas não são estruturas pré-lógicas provisórias, às quais se substituiriam, em seguida, ideias claras e distintas. [...] A polissemia da metáfora enriquece a linguagem, nela exaltando a função heurística e formando a base sobre a qual se talha a tendência à univocidade dos conceitos. Como Vico já o sabia, existe também uma “lógica poética” que, ademais, não se manifesta exclusivamente durante os primeiros estágios da civilização ou da vida individual. Ela constitui, muito antes, o “substrato” das operações de pensamento, o “catalisador” que enriquece continuamente os conceitos, sem se esgotar. No campo artístico, a polissemia das metáforas implica a possibilidade de ampliar horizontes que são essencialmente alusivos: eles revelam alguma coisa que se sustenta para além da possibilidade de um conhecimento claro e distinto, mas que, entretanto, participa de um tipo específico de conhecimento; um conhecimento capaz de reelaborar temas, materiais que continuam a fazer parte, a despeito da passagem do tempo, do mundo da vida, do horizonte simbólico no qual nos encontramos e cujos conteúdos reelaboramos sem cessar. As metáforas são tropos (no sentido etimológico e não apenas retórico), modos originários de “se voltar para” o mundo, de se orientar e de se

dispor nas confrontações com a realidade, atitudes que já se endossam antes de cada tomada de posição reflexiva (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha).

Esta compreensão parece confirmada por Costa Lima quando ele aborda a metaforologia blumenberguiana na perspectiva de “um efetivo interesse também estético”: “Como já notamos, a metáfora tanto pode se encontrar no ‘campo prévio’ da conceitualidade como pode ser ‘uma forma verbal tardia’, mas, à semelhança do que sucedia com o ‘juízo de reflexão’ para Kant, pode também independer da área da conceitualidade” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Postulando, então, “*dois eixos da linguagem*, os eixos do que cabe no conceito e do que não se lhe permite, a não conceitualidade”, Costa Lima (2015, p. 165) propõe “relacionar a não conceitualidade com a *mimesis* e a teoria da ficção”. E ainda:

Sem que possa prescindir de metáforas – exceto na filosofia analítica – a filosofia contudo nelas não navega a mar aberto. Ao contrário da ciência, onde a supremacia absoluta do conceito é indiscutível, ao contrário da ficção literária, onde a incidência e a modalidade metafóricas também são indiscutíveis, a filosofia necessita da “plurivocidade controlada” [Blumenberg]. (Controlada, essa plurivocidade é mais larga que nas ciências humanas porque estas, em troca, precisam não ultrapassar um horizonte contíguo ao conceito estrito.) (COSTA LIMA, 2015, p. 175).

Isso posto, é preciso reconhecer que a metáfora como “campo prévio”, não o seria apenas em relação à conceitualidade, mas igualmente em relação à metáfora como “forma verbal tardia”, contraposta ao conceito. O “fundo de superabundância” metafórico de que fala Blumenberg funcionaria, portanto, e para retomar as palavras de Bodei, como “base polissêmica” na qual é talhada tanto a “univocidade dos conceitos” quanto aquele “tipo específico – posto que permanentemente polissêmico – de conhecimento” que tem lugar no “campo artístico”, a qual permanece ativa ao modo de “substrato” tácito dessa divisão entre discurso conceitual e discurso metafórico.

Nesse sentido, o “fundo de superabundância” metafórico de que trata Blumenberg coincidiria com a “plena funcionalidade da linguagem” de que fala Coseriu a título da “poesia” como “linguagem absoluta” – *poiesis* –, a partir da qual as diversas modalidades do “uso linguístico” – os gêneros do discurso – só poderiam emergir por efeito de “uma drástica redução funcional

da linguagem como tal” –, ou, para falar com Bakhtin, por efeito de uma estabilização genérica de enunciados num determinado tipo enunciativo.

A partir do fundo poiético-metafórico avultado pela metaforologia blumenberguiana podemos, portanto, projetar, quiçá reconstituir, os processos diacrônicos de estabilização genérica pelos quais chegou-se a configurar, sincronicamente, um sistema de gêneros como o nosso, em que, graduados entre o polo da “ficção literária” – “onde a incidência e a modalidade metafóricas são indiscutíveis” – e o polo da “ciência” – “onde a supremacia absoluta do conceito é indiscutível” –, vigem, com sua plurivocidade mais ou menos “controlada”, modalidades discursivas diversas, como a “filosofia” ou as “ciências humanas”.

Este, aliás, o programa mínimo de um retorno à Poética, aqui entrevisto à luz daquele possível e desejável diálogo entre Bakhtin e Blumenberg encorajado por Costa Lima (2009, p. 174-175) em sua abordagem da teoria do romance.

## Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João G. S. Neto *et al.* São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p.139-156, 2015. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.24.2.139-156>

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

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

BLUMENBERG, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans [O conceito de realidade e a possibilidade do romance]. In: JAUSS, H. R. *Nachahmung und Illusion* (org.). München: Fink, 1964. p. 9-27.

BODEI, Remo. *Navigatio vitae*. Métaphore et concept dans l'oeuvre de Hans Blumenberg. *Archives de Philosophie*, Paris, v. 67, n. 2, p. 211-225, 2004. DOI: <https://doi.org/10.3917/aphi.672.0211>.

COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “língua e poesia”. In: \_\_\_\_\_. *O homem e sua linguagem*: estudos de teoria e metodologia linguística. Tradução de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/EdUsp, 1982, p. 145-149.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz Costa. Debate. In: PINTO, A. M.; OLIVEIRA, A. L.; BASTOS, D. (org.). *Luiz Costa Lima*: um teórico nos trópicos. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. p. 183-196.

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

COSTA LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz Costa. O crítico e seu não lugar. In: SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (org.). *Navegar é preciso, viver*: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Niterói: EDUFF, 1997a. p. 239-242.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*: Blumenberg e a questão da metáfora. São Paulo: Iluminuras, 2015.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e o controle*. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017. p. 53-82. DOI: <https://doi.org/10.24824/978854441414.9>

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e poiesis*. In: \_\_\_\_\_. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997b. p. 187-192.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *Roxana. The Fortunate Mistress* (1724). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007c. p. 266-268.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *The Farther Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007a. p. 249-250.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007b. p. 249.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Livro I, capítulo II (1749). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007a. p. 326-328.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Livro IX, capítulo I (1749). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007b. p. 338-341.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco A. Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999-2004. 4 v.

HUET, P.-D. Sobre a origem dos romances. Tradução de Roberto A. de Souza. In: SOUZA, Roberto A. de (org.) *Do mito das musas à razão das letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 580-583.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José M. M. De Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MORETTI, Franco (org.) *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo P. Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

RICHARDSON, Samuel. Carta a William Warburton (19 de abril de 1748). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007. p. 302.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 29 de junho de 2020.  
Aprovado em: 05 de agosto de 2020.



## A lâmina da letra: Luiz Costa Lima, a escrita oralizada e a poética de João Cabral

### *The Blade of Letter: Luiz Costa Lima, A Spoken-Writing and the Poetics of João Cabral*

Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte,  
Minas Gerais / Brasil

CNPq

roniere.menezes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9490-9658>

**Resumo:** Este trabalho visa refletir sobre ensaios críticos de Luiz Costa Lima em que o autor analisa o estranho lugar do intelectual brasileiro e latino-americano. Exercendo suas atividades em território pouco afeito ao cuidado detido com a escrita, com o esforço analítico e muito influenciado por expressões ligadas à oralidade e ao exagero retórico, o intelectual e o escritor que habitam os trópicos, muito comumente, situam-se como estrangeiros diante de seu objeto de trabalho e de seu próprio país. Muitas vezes assumem uma escrita relacionada à fala cotidiana visando à comunicação mais direta com o público. Iremos estabelecer análises relativas ao posicionamento de Costa Lima frente a essa questão, enfatizando os conceitos – tratados pelo autor – de improviso e auditividade. Trataremos dos livros *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981), *Pensando nos trópicos* (1991) e *Frestas: a teorização em país periférico* (2013). Ao final, demonstraremos como as ideias de Costa Lima transitam entre textos sobre o pensamento brasileiro e críticas literárias. Tomaremos como exemplo análises do autor relativas à obra do poeta João Cabral de Melo Neto presentes nos ensaios “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, do livro *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral* (1968) e *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981). Buscaremos mostrar que os estudos sobre improviso e auditividade configuram-se como importantes modelos analíticos. Os textos apresentam ricas ferramentas que nos ajudam a entender melhor a cultura e a produção literária do país.

**Palavras-chave:** Luiz Costa Lima; crítica; oralidade; João Cabral.

**Abstract:** This paper aims to reflect upon the critical essays by Luiz Costa Lima in which the author analyzes the strange place of a Brazilian or Latin-American intellectual. Working from a place that is not auspicious to the demands of writing or to the analytical efforts and being highly influenced by spoken language and overstated rhetorics, the intellectual or writer from the tropics usually feel as foreigners facing their work in their own land. They

often choose to write similarly to spoken language in order to establish a more effective communication with their audience. We are going to analyze Costa Lima's positioning towards this topic, emphasizing the author's concepts of improvisation and auditivity. We are going to work with the books *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981), *Pensando nos trópicos* (1991) and *Frestas: a teorização em país periférico* (2013). As a conclusion, we are going to demonstrate how Costa Lima's ideas shift from the texts when considering the Brazilian thinking and literary criticism. We are going to take as an example his analyses of poems by João Cabral de Melo Neto presented in the essay "A traição consequente ou a poesia de Cabral", from the book *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral* (1968) and *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981). We aim to show that studies on improvisation and auditivity are important analytical models. The texts present useful tools that help us better understand the culture and the literary production of the country.

**Keywords:** Luís Costa Lima; criticism; spoken language; João Cabral.

Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo da estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucas,  
por onde se veio arrastando.

(É nelas,  
mas de costas para o rio,  
que "as grandes famílias espirituais"  
da cidade  
chocam os ovos gordos  
de sua prosa.  
Na paz redonda das cozinhas,  
ei-las a revolver viciosamente  
seus caldeirões  
de preguiça viscosa).

(João Cabral de Melo Neto)

## O sistema intelectual brasileiro

Neste ensaio, iremos apresentar uma discussão sobre o espaço instável ocupado pelo intelectual tropical, enfatizando os conceitos de improviso e auditividade. Na segunda parte, estabeleceremos uma análise da crítica desenvolvida por Costa Lima sobre a produção de João Cabral de Melo Neto, tomando como temática as tensões existentes na obra do

nordestino entre linguagem escrita, calculada, e comunicação verbal, mais próxima da oralidade.

Em diversos textos de sua ampla produção, Luiz Costa Lima buscou avaliar o lugar do pensamento no país e sua dificuldade em se firmar de modo sólido e inovador. Em “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”, primeiro capítulo do livro *Dispersa demanda*, de 1981, Costa Lima assinala:

Até o século XIX, o público do escritor brasileiro era mais um fantasma que uma realidade. As academias forneceram, no século XVIII, o seu simulacro. Formava-se uma cultura oral – (...) *auditiva* – que tinha no púlpito e na tribuna os seus veículos por excelência (LIMA, 1981, p. 7).

Para o autor, os sucessos literários pós-independência irão legitimar esse aspecto da cultura nacional. O escritor formava-se incorporando ao seu discurso escrito amplas estratégias da produção oral. Figurando como orador, os escritores e os poetas, empenhados em campanhas nacionais, recebem o apoio do governo e garantem, como pensa Antonio Candido, sua “servidão burocrática” (CANDIDO, 1973, p. 81. *In*: LIMA, 1981, p. 7) por meio de cargos no Estado. A literatura – mesmo com o surgimento das primeiras tipografias – continuava “cúmplice da oralidade” (LIMA, 1981, p. 7). Uma maneira de estabelecer uma escrita de caráter oral se dava por meio de uma produção que favorecesse a “leitura fácil, fluente, embalada pela ritmicidade dos versos iguais (Gonçalves Dias) e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental” (LIMA, 1981, p. 7).

Tratando desse aspecto, Costa Lima assegura que o intelectual foi aceito no Brasil não como alguém provocador que trazia novas ideias, que promovia reflexão, que articulava novas soluções com a linguagem, mas como alguém que se pautava pelo “verbo fácil”, pela “palavra comovente”, como sujeito que propunha caminhos para a jovem nação.

Os cursos universitários apresentavam, desde o início, o despreparo e desinteresse dos alunos e o baixo salário dos professores. A teorização sempre foi descartada como questão menor no universo acadêmico nacional, sempre mais apto para a recepção acrítica de teorias importadas: “No caso das nações econômicas e culturalmente periféricas, como a nossa, esta consequência ainda se torna mais intensa, porque o seu horror à teoria própria as deixa duradouramente sujeitas à teorização alheia” (LIMA, 1981, p. 15).

Segundo Eduardo da Silva Freitas, “Tomada em seu conjunto, a obra de Luiz Costa Lima aparece como um grande esforço para superar o desinteresse pela atividade intelectual especulativa que caracteriza a sociedade brasileira” (FREITAS, 2017, p. 5226). O crítico maranhense lembra-nos do trecho de Sérgio Buarque em que este assinala ser a erudição, no país, “sobretudo formal e exterior, onde os apelidos raros, os epítetos supostamente científicos, as citações em língua estranha se destinam a deslumbrar o leitor como se fossem coleção de pedras brilhantes e preciosas (HOLANDA, 1946, 123. *In*: LIMA, 1981, p. 9).

Costa Lima observa um aspecto interessante ligado ao discurso do intelectual: ao mesmo tempo em que buscava uma forma de escrita ancorada na oralidade emotiva, o letrado e o bacharel afastavam-se da fala popular por meio da utilização de vocábulos raros e da intrincada construção frasal. Em sua obra, o ensaísta assinala que a crítica à cultura auditiva ocorre pelo fato dela existir “no interior de uma civilização da escrita” (LIMA, 1981, p. 15), o que produz um estranhamento; já a oralidade revela-se “registro corrente legítimo de sociedades não letradas” (DIAS, 2012, p. 9). Percebe-se aqui não haver preconceito quanto a expressões ligadas ao universo da cultura oral quando essa ocorre em seu território. O problema se daria com a incorporação descuidada de alguns de seus elementos.

Devemos ressaltar, em diálogo com Costa Lima, que, bem trabalhada, a oralidade pode trazer ricos contornos à estrutura literária, como podemos perceber, por exemplo, em “Infância”, de Carlos Drummond, em que podemos ler:

Minha mãe ficava sentada cosendo  
Olhando para mim:  
– Psiu... Não acorde o menino.  
Para o berço onde pousou um mosquito.  
E dava um suspiro... Que fundo!

(ANDRADE, 2020, p. 6)

O mesmo acontece em diversos poemas de Manuel Bandeira, como “Irene no céu”:

Irene preta  
Irene boa  
Irene sempre de bom humor

Imagino Irene entrando no céu:  
– Licença, meu branco!  
E São Pedro bonachão:  
– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.  
(BANDEIRA, 2000, p. 63)

Importa salientar que, nos casos citados, há uma oralidade muito bem conduzida pelas mãos do artífice poeta. Os exemplos não se configuram como oralidade frouxa ou mesmo exagerada. Tudo é medido, ponderado, por mais que se perceba o valor dado à expressão popular oral, o diálogo com essa modalidade de linguagem.

Ao estabelecer a diferença entre cultura auditiva e cultura oral, Costa Lima assinala:

a cultura *auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas da persuasão sem o entendimento. Donde, da persuasão sedutora. Ela se diferencia dos discursos persuasivos das culturas orais porquanto estes visam à integração dos participantes (...), ao passo que a persuasão *auditiva* visa à submissão (LIMA, 1981, p. 16).

Eneida Maria de Souza, ao tratar da crítica feita por Costa Lima à prosa *auditiva* de Gilberto Freire, observa: “Ao denunciar as marcas de oralidade e improvisação do ensaio, rico em palavrório e artifícios sedutores, revela-o como fruto de uma cultura transmitida de boca em boca, sem cadeias demonstrativas e cujo palco é a “palavra teatralizada” (SOUZA, 1992, p. 12).

Costa Lima assegura que o ‘discurso *auditivo*’ revela-se como traço de superfície de um bloco em que se mesclam ‘autoritarismo’, ‘intuicionismo’ e também ‘dependência’. Falta aos intelectuais brasileiros, afeiçoados ao palco e à tribuna, o espírito de debate e de reflexão. A ênfase da produção centra-se na sedução discursiva e na precariedade argumentativa. Para Eneida de Souza:

Essa improvisação funciona [em Costa Lima] como arma de dois gumes, pois serve tanto para preservar a condição colonial da cultura brasileira quanto para privilegiar o espírito prático e experimental

contrapondo-se à reflexão teórica. Tal argumento se expande para questões ligadas à dependência cultural, quando afirma ser a desorganização e ausência de método no pensamento de um povo grande fator para se consolidar a condição de dominado frente às outras culturas (SOUZA, 1992, p. 12).

Segundo Costa Lima, ao contrário de um pensamento reflexivo, denso, fruto de dedicação e pesquisa, pautado pelo “arranjo interno”, “combinação exaustiva de peças” e “fecundação do capital simbólico” (LIMA, 1981, p. 22), nossa forma cultural faz-se comumente de modo corriqueiro, anódino e embasa-se em interesses privados. O que importa é o devaneio superficial da “apresentação externa”, a demonstração das “insígnias e os brasões da cultura” (LIMA, 1981, p. 22).

Em “Sociedade e discurso ficcional”, ensaio de *Literatura e sociedade*, Antonio Candido cita o fato de, no país, ter havido o desenvolvimento de uma literatura sem leitores. O nacionalismo referendou a tonalidade “verbosa”, capaz de trazer emoção ao público. O crítico observa a presença, na literatura brasileira, de uma

“tradição de auditório” que tende a mantê-la nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que tem muitas características de produção falada para ser ouvida, daí a voga da oratória, da melodia verbal, da imagem colorida (CANDIDO, 2000, p. 88).

Após a chegada do rádio, a literatura, que começava a se firmar com a presença de escritores como Machado de Assis, volta a ver reforçado o lugar da oralidade. A ascensão da massa de trabalhadores contribuiu, segundo Candido, para que os escritores retomassem a oratória, investidos de uma ideia de missão social. Assim, eles frequentemente escrevem como quem fala para “convencer ou comover” (CANDIDO, 2000, p. 88.).

Para complementar essas reflexões, trazemos ao debate Graciliano Ramos. Em interessante passagem do livro *Memórias do Cárcere*, o narrador descreve seu contato com um companheiro de prisão, Antonio Maciel Bonfim, conhecido por Miranda. Este era secretário geral do Partido Comunista, no período, e seus discursos vazios desagradavam o escritor:

A impressão que Miranda me deixou persistiu e acentuou-se no correr de dias: inconsistência, fatuidade, pimponice. (...) O seu primeiro discurso, fluxo desconexo, me surpreendeu e irritou. Depois das palestras sérias de Rodolfo, aquilo fazia vergonha, uma palavrice infundável, peca, de quando em quando interrompida com uma frase boba, transformada em bordão: – “Isto é muito importante.” Em vão buscávamos a importância, e o aviso tinha efeito burlesco. Ausência de pensamentos e fatos, erros numerosos de sintaxe e de prosódia. Essas incorreções não se deviam apenas à ignorância do orador, realmente grande. O singular dirigente achava que, para ser um bom revolucionário, lhe bastava conhecer o ABC de Bukharin. Solecismos e silabadas também se originavam de um preconceito infantil em voga naquele tempo: deformando períodos e sapecando verbos, alguns tipos imaginavam adular o operário, avizinhar-se dele. Sentiam-se à vontade usando a estúpida algaravia: isto lhes facilitava a arenga e encobria escorregos involuntários, impingidos por conta da linguagem convencional. Esnobismo de algum modo semelhante ao dos nossos modernistas, vários anos no galarim, a receber encômios deste gênero: – “Como eles sabem escrever mal!” (RAMOS, 2008. p. 268-269).

Nota-se, no trecho, a postura crítica de Graciliano em relação à verborragia de Miranda. O excesso retórico alia-se à vaidade e à carência intelectual do colega. O texto ainda associa a linguagem do político a determinados padrões da escrita modernista de que o autor não gostava.

Segundo Luiz Costa Lima: “Na literatura brasileira não há sintonia maior que a existente entre as obras de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Mais que identificações exteriores, os liga a maneira como usam a palavra e o humanismo ativo subjacente” (LIMA, 1968, p. 388). Para Lima, os dois autores ensinam pela palavra sem almejar nenhum didatismo. Eliminam ornatos – ainda que funcionassem como recurso literário –, visam ao pragmatismo de frase curta “para que nela não mais caiba que o estrito humano e as coisas estritas que ele toca” (LIMA, 1968, p. 388).

Trazemos, agora, para a discussão, algumas posições do autor de *Macunaíma*. Mesmo com toda a diferença existente entre o pensamento de Costa Lima e de Mário de Andrade, inclusive quando pensamos no valor que o modernista paulista dava à fala brasileira, à aproximação entre cultura erudita e popular, acreditamos que algumas das ideias dos autores podem ser comparadas. O diálogo em relação ao sistema intelectual e artístico brasileiro poderia ser feito entre ensaios de Costa Lima, o artigo “Elegia de

abril” e a novela *O banquete*, produções de Mário de Andrade da década de 1940. Tratemos rapidamente de *O banquete*.

Nesse livro inacabado, escrito durante o período da Segunda Guerra, a personagem Siomara Ponga, cantora lírica, contribui para nossas reflexões pois traz para o campo da própria oralidade performática um problema situado por Costa Lima no âmbito da escrita. A análise da personagem pela perspectiva de Costa Lima sugere que o pensamento arguto tropical do crítico ultrapassa fronteiras e nos ajuda a ler produções de outras áreas acadêmicas e de outros gêneros artísticos e abriria janelas para compreendermos melhor mesmo criações ligadas à canção popular. Siomara Ponga cantava de forma “auditiva”, se assim podemos dizer, não com os cuidados que uma intérprete lírica deveria apresentar. Ela exemplifica os devaneios virtuosísticos e sedutores presentes na própria produção intelectual brasileira (Cf. ANDRADE, 1989).

Mário de Andrade aproveita a imagem de Siomara Ponga para criticar a postura de alguns artistas diante de seu meio de trabalho, diante da arte. A questão que se coloca é de ordem moral: há artistas que estão tão egoisticamente interessados no sucesso pessoal que põem toda a inteligência, técnica e interpretações a serviço de sua vaidade e autoestima, no desejo de seduzir e de cultivar a plateia (ANDRADE, 1989, p. 24). Siomara não possuía a inquietude característica dos grandes intérpretes e criadores. Era conformista, “domesticada” pelas classes dominantes e submissa a elas. Em seu caso, apesar de trabalhar com afinco, fazia-o segundo os hábitos de uma intérprete de então, cantando o que satisfazia ao público, aos empresários, e hoje, diríamos, ao mercado.

O capítulo “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”, encerra-se assegurando que o discurso literário e o sistema intelectual brasileiro poderiam se desenvolver se buscassem uma sistematização ainda não realizada nos grandes centros. A saída encontrar-se-ia não por esforço de alguns, mas no trabalho coletivo. Mas, desconfiando da possibilidade, e apresentando um traço de negatividade frente à consolidação teórica e reflexiva no Brasil, como se pode notar em diversas de suas obras, Costa Lima acredita que essa proposta se choca com a tradição antiteórica nacional, nosso culto à intuição, nossa submissão ao *auditivo* e mesmo com o espírito que preside as instituições no país. O autor revela-se pessimista, “mas faz a seguinte observação: “Não é bem do otimismo que vive o homem, porém da esperança” (LIMA, 1981, p. 26).

## Dependência cultural

O aspecto da auditividade e do improviso irão reaparecer no capítulo “Dependência cultural e estudos literários”, do livro *Pensando nos trópicos*, de 1991. Antes de entrarmos nesses conceitos, cumpre lembrar que o autor critica a ênfase dada por vários pensadores à cultura popular como forma de se buscar ou inventar uma originalidade, uma “autenticidade” nacional, em contraposição à arte, à cultura e ao pensamento importados. O Romantismo deixou seus espectros vagando muitas vezes na inconsciência e na utopia da nacionalidade redentora e autônoma, encampadas, por exemplo, por autores modernistas.

A dependência cultural não se vincula diretamente e isoladamente à dependência econômica. Na verdade, ela “irradia do prestígio intelectual de certos centros” (LIMA, 1991, p. 269). Certamente esses centros detêm maior desenvolvimento econômico, mas esse aspecto, sozinho, não explica a ligação submissa entre a periferia e determinados núcleos culturais de maior prestígio. Costa Lima retoma Antonio Candido para explicar que, no Brasil, o intelectual foi reconhecido por meio de sua participação em acontecimentos de outra ordem: processos ligados à independência, à abolição da escravatura, à guerra do Paraguai. O escritor apresentava-se como militante e defensor da causa nacional (Cf. LIMA, 1991, p. 269). O lugar específico da atividade intelectual não encarnava notoriedade, era vista apenas como adereço, ornamento. O reconhecimento vinha, antes, das ações políticas do homem das letras.

Completando o raciocínio, o autor declara que o aspecto econômico não se desvincula de outros fatores culturais na apreciação do lugar do intelectual na sociedade brasileira. A falta de apoio por parte de “administradores, políticos e burocratas” (LIMA, 1991, p. 270) ao trabalho com o pensamento, com a teoria, revela-se como reflexo do modo com que a atividade intelectual é julgada no país: distante das questões práticas, objetivas e “importantes” para o desenvolvimento econômico-social. Nós somos dependentes culturalmente porque a sociedade, em geral, e não apenas seus mandantes, não considera atividade de valor o exercício intelectual, o trabalho artístico-cultural. A partir dessas constatações, Costa Lima estabelece a análise mais específica de dois traços que endossam o pouco valor do intelectual brasileiro: “o papel da auditividade” e do “culto da improvisação”, conforme assinalado acima (LIMA, 1991, p. 270).

Quanto à auditividade, o crítico assinala a existência de estreitos vínculos entre algumas de suas ideias e argumentos presentes em *Raízes do Brasil* em que Sérgio Buarque trata da dificuldade da personalidade individual suportar um “sistema exigente e disciplinador” (HOLANDA, 1936, p. 113. *In*: LIMA, 1991, p. 272). Segundo reflexões do historiador, a “‘auditividade’ não se subordina nem ao *ethos* da oralidade, nem ao da escrita, ela permeia uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam mesmo a esfera pública” (Cf. HOLANDA. *In*: LIMA, 1992, p. 272). Desenvolvendo o pensamento, Costa Lima ressalta a associação existente entre “auditividade” e dependência cultural. Para o ensaísta, “em uma sociedade permeada pelos hábitos próprios do auditivo, as chances de difusão de uma ideia se relacionam à sua prévia legitimação por um centro reconhecido” (LIMA, 1992, p. 272). Daí a precariedade do sistema intelectual brasileiro que, em vez de propor, em trabalho conjunto de pesquisadores, desenvolver teorias, conceitos, formulações analíticas próprias, termina por funcionar mais como uma espécie de “intérprete virtuose” de “compositores” situados em centros mais consolidados de produção acadêmica.

Em Costa Lima, o conceito de auditividade termina por ressoar uma tagarelice infrutífera lembrando uma marionete “controlada” por pensamentos muitas vezes alheios, distantes da perspectiva latino-americana e brasileira. Mas o ensaísta reconhece a presença de escritores e poetas inovadores no país.

Ao desenvolver a noção de “improvisação”, o crítico ataca a tradição nada especulativa brasileira, destaca o desprestígio das instituições acadêmicas entre nós, ressaltando que o desprezo, como muitas vezes essas são julgadas, ocorre porque são vistas como “meras sucursais” do que já foi legitimado em instituições estrangeiras. Por outro lado, o autor aborda o perigo de se contrapor à importação de teorias a ênfase no estudo apenas de obras e questões brasileiras, o que pode contribuir para o empobrecimento da visada teórico-reflexiva. Esse fechamento no nacional poderia se tornar inadequado porque a independência poderia ser apenas artificial e configurar-se danosa, pois estimularia um chauvinismo que poderia crescer no âmbito político devido à ruína do sistema educacional no país.

Trazendo a discussão para o campo literário, o teórico demonstra que para ocorrer uma reflexão séria a respeito da literatura brasileira – de acervo “pobre e recente” – seria necessário existir um conhecimento bem mais amplo a respeito de literaturas estrangeiras, de história da cultura e um

contato mais efetivo com a reflexão filosófica (Cf. LIMA, 1991, p. 278). Sem esses aspectos, “o aumento de conhecimentos permanecerá estéril se não tivermos consciência de nossa auditividade e de nosso culto à improvisação. A continuá-las, permaneceremos a encarar as teorias como algo a ser aplicado!” (LIMA, 1991, p. 278). Ao contrário do pensamento cuidadoso, minucioso, individual e organizado coletivamente, dotado de imaginação, criatividade e que contribuiria para rompermos a dependência cultural, a ênfase na ideia de teoria como aplicação, como caixa de ferramenta, o repisar das noções de auditividade e do improvisado não nos farão romper com o ciclo de subserviência teórico-conceitual em que nos encontramos.

### **As frestas poéticas de João Cabral**

Em *Frestas: a teorização em um país periférico*, continuando a reflexão a respeito do espaço intelectual no Brasil, após discussão sobre a produção editorial, ligada, muitas vezes a um público leitor que só aceita o que lhe é apresentado de modo acessível, que “ignora a atividade intelectual” e para quem “as questões intelectual e do ensino são desprovidas de relevância” (LIMA, 2013, p. 485), Costa Lima parece vislumbrar algumas saídas. Aponta que apesar de tudo, mesmo com desconfiças ou despezos em relação à produção intelectual, há, no país, público para objetos artístico-literários dotados de apuro técnico e imaginativo.

Esse público possibilitaria a existência, no país, de autores como João Cabral e os poetas concretos: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Vamos aqui tratar, dentro dos limites do ensaio, de alguns pontos críticos levantados por Costa Lima a respeito da obra de João Cabral. Iremos nos centrar em aspectos ligados à auditividade e ao improvisado. Cabral estampa o contrário dessas perspectivas e funciona como exemplo do lugar discursivo almejado por Costa Lima.

Logo no início de “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, publicado em *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*, livro de 1968 – trabalho crítico fundamental sobre o pernambucano e que se mantém bastante atual –, Luiz Costa Lima declara:

As faculdades de filosofia que, ao serem fundadas, foram saudadas como futuros centros de uma mentalidade de rigor e de especialização, vêm servindo – como a exceção de cadeiras isoladas – de resguardo a velhas “vocações” acadêmicas e de fábricas de diplomas. Para

isso concorre a ausência de estímulo universitário que exigisse e possibilitasse aos professores trabalhos de pesquisa e criação. Nosso sistema universitário prefere a dispersão ao amadurecimento, o ensino “erudito” e repetitivo ao *situado* e inovador (LIMA, 1968, p. 238).

Em seguida, o pesquisador trata da instável posição do crítico literário em um país onde o sistema literário (autor – obra – público) não se realiza de fato. O mal-estar vivido pelo crítico funciona como mote para a tentativa de compreensão do fenômeno João Cabral de Melo Neto entre nós: “Assim se compreende o estranho paradoxo: embora seja um poeta afamado, João Cabral é tão insuficientemente compreendido como os demais autores aqui considerados” (LIMA, 1968, p. 239). No caso, trata-se de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

De acordo com a visão do estudioso, coube a Cabral o papel central de desmistificação da poesia e do lirismo no Brasil. Trajeto que se inicia com Manuel Bandeira, passa por Carlos Drummond e chega ao pernambucano. Sem Cabral não teria existido os poetas concretos.

Em “Fábula de Anfion”, de *Psicologia da composição* (1946-1950) – livro em que também consta o poema “Antiode” (contra a poesia dita profunda) – temos a imagem da flauta jogada “aos peixes surdos-/mudos do mar” (MELO NETO, 1999, p. 92). O poeta, em sua busca por uma linguagem negativa, deseja desprender-se da sonoridade, das modulações, escalas, do que não pode controlar. A busca do despojamento, o distanciamento da poesia enquanto linguagem lírica se fazem presentes. Segundo Costa Lima, interessa, no poema, não apenas o afastamento da flauta melodiosa para que prevaleça a voz rouca, não enfeitada, do poeta; não se trata da contenda entre voz melodiosa e voz seca, crua, entre o homem cantado em poesia dotada de adornos e o homem nu, ali descrito: “O ataque é mais radical e, acrescentamos, mais contemporâneo: seu dilema se mostra nos termos de poesia e não poesia” (LIMA, 1968, p. 275). O silêncio é buscado pelo trabalho meticuloso com a linguagem. A poesia deve ressurgir após sua dessacralização.

Ao tratar da segunda parte do livro intitulado *Duas águas*, publicado em 1956, o crítico avalia que tanto *O rio* quanto *Morte e Vida Severina* não portam musicalidade de um recitativo, por mais que possam ser recitáveis. São textos mais acessíveis e teriam se tornado mais comunicativos devido à combinação entre tratamento e temática, pois nos dois casos existe uma relação de viagem feita pelo rio Capibaribe ou pelo retirante.

Ao comparar *O rio* com o livro anterior do poeta, *O cão sem plumas*, o ensaísta assinala que este último revela-se mais complexo. Tanto em *O cão sem plumas* como em *O rio*, o poeta seleciona um vocabulário reduzido e algumas palavras como suporte: “Planta de cana, caminho, rio, encontraram são termos que se repetem sem cessar” (LIMA, 1968, p. 311). Esse aspecto já estava presente n’ *Cão*. Mas, segundo Lima, mesmo havendo uma aparente proximidade, percebe-se, em uma avaliação mais cuidadosa, a tonalidade mais oral de *O rio*:

Enquanto lá a reiteração de um vocabulário igualmente escasso dava lugar a um processo de vaivém, progressivo-regressivo, aqui as palavras permanecem intactas no seu valor significativo usual. A reiteração exerce outra função. A paisagem verbal se faz monótona, igual como correlato à zona da mata pernambucana, coberta da mesma cor, o verde da cana (LIMA, 1968, p. 311).

Seguindo a discussão, o crítico observa que o caráter oral, ligado à comunicação, de *O rio* caracteriza-se pelo fato de a reiteração não buscar o processo de redução, como existia em *O cão sem plumas*, visto pelo ensaísta como portador de uma linguagem mais precisa, concisa. Nesse sentido, mesmo que *O rio* seja visto como portador de altas qualidades literárias, detém, para o crítico, menor profundidade. Isso se explicaria pelo fato de o poema buscar maior acesso ao público leitor. O longo texto almejaria “estabelecer um compromisso entre a pesquisa do poeta e a audição de sua comunidade” (LIMA, 1968, p. 315).

*Morte e Vida Severina* revela-se trabalho de maior popularidade de João Cabral, o que não significa tratar-se de produção menos elaborada, menos “seca” ou mesmo mais “emocionante”. A leitura ou a encenação não chegariam a empolgar e fascinar facilmente.<sup>1</sup> Esses efeitos podem estar presentes em obras literárias e teatrais, não haveria problema nesse sentido. O questionamento de Lima se faz, pois, às vezes esses dados podem se tornar frequentes, serem utilizados para disfarçar certa fragilidade textual ou mesmo para capturar o público em termos financeiros, caso do cinema.

---

<sup>1</sup> Não sabemos se Luiz Costa Lima chegou a assistir à apresentação da peça que estreara no TUCA (Teatro da Universidade Católica), no Rio de Janeiro, em 1966, com direção de Silnei Siqueira e Roberto Freire e trilha sonora de Chico Buarque. Em 1966, a peça ganha prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França.

Mesmo procurando, ao longo de sua trajetória poética, um lugar especial para a palavra e a inteligência em contraposição a emoções, sentimentos, João Cabral busca, a seu modo, observar (e escutar) a realidade à qual suas obras se refere. Daí, talvez, a divisão de tons presente no livro *Duas águas*. Nesta produção, Cabral agrupa, na *primeira água* – mais próxima do projeto de construção estética –, os livros *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas*, *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*. Na *segunda água* – em que se observa uma maior preocupação com questões sociais –, reúne os livros *Os três mal-amados*, *O rio e Morte e Vida Severina*.

Essa divisão termina por evidenciar um forte dilema vivido pelo poeta, escritor e intelectual brasileiro: a intenção de buscar formas de expressão mais arrojadas e o compromisso ético diante de um país pleno de carências e analfabetismo. A maior comunicabilidade de *O rio e Morte e Vida Severina* recebe maior contrapeso no livro *Uma faca só lâmina*. Devemos lembrar que este livro é dedicado ao poeta e também diplomata Vinicius de Moraes. O grande amigo era seu antípoda na elaboração literária.

Para Costa Lima, “João Cabral compreende que ao poeta contemporâneo, ao lado de uma expressão nova, cabe a preocupação por um novo tipo de comunicação” (LIMA, 1968, p. 318). Como sabemos, *Morte e Vida* revela-se a obra mais comunicativa do poeta pernambucano. Lima assegura estar João Cabral ligado a todos os movimentos poéticos contemporâneos brasileiros relacionados à investigação sobre uma melhor forma de equacionar qualidade expressiva e comunicação. Mas assinala não ser a peça teatral a parte da criação do autor mais responsável pelos rumos tomados pela poesia brasileira desde os anos 1950. Não estaria nessa produção o aspecto mais atual do poeta nordestino. As características de uma “poética diplomática” (Cf. MENEZES, 2011) que iriam amalgamar de modo mais sofisticado as denominadas “duas águas” iriam surgir mais tarde.

Costa Lima afirma o valor da dissonância e do tom cruel presentes em *Dois parlamentos* por romper certo “ilusionismo verbal” (LIMA, 1968, p. 382), trabalhar com a desmistificação, reformular o tom prosaico e a linguagem de denúncia a partir de elementos duros, cruéis, secos. O estudioso observa: “é na raiz da expressão seca e aparentemente distanciada de João Cabral que nos parece estar o caminho para o poema participante que, entre nós, ainda espera medrar” (LIMA, 1968, p. 383).

Em diversos momentos da produção do poeta, percebe-se um intercâmbio entre as “duas águas”: a social e a estética. Mas, segundo Costa Lima, esse aspecto ganha realmente novidade com a publicação de *Serial*. O livro traz poemas, como “A cana dos outros”, “O automobilista infundioso”, “Pernambuco em Málaga”, “Claros varones”, “Graciliano Ramos”, “Pescadores pernambucanos”, “O relógio”, “O alpendre no canavial”, entre outros textos.

Em “Graciliano Ramos”, Cabral elogia a escrita concisa do autor de *Vidas secas*, criação distante de qualquer adereço desnecessário. Como salientado acima, o projeto literário do alagoano apresenta-se como espelho, no âmbito da prosa, daquele almejado pelo pernambucano na instância poética. Ambos trabalham com a linguagem do pouco, áspera, negativa:

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara.

(MELO NETO, 1999, p. 311)

Para Lima, *Serial* apresenta um dado particular: “o alcance de uma expressão que consegue, dentro de suas peças isoladas, o rigor e a comunicabilidade que antes separavam, respectivamente, *Uma faca só lâmina* de *O rio* ou de *Morte e Vida Severina*.” (LIMA, 1968, p. 386).

A verve prosaica – aspecto ausente ou tratado geralmente de modo breve, piadístico ou mesmo romântico no modernismo, segundo Lima – aparece, por exemplo, em “Claros varones”, poesia em que se nota, ainda, reflexos de composição memorialística, estratégias de montagem, ausência de tom alegórico. Devemos acrescentar às questões colocadas pelo ensaísta que o prosaísmo de João Cabral revela-se também herdeiro de certa produção poética de Carlos Drummond de Andrade, como podemos observar nos poemas “Morte do leiteiro” e “Caso do vestido”, ambos de *A rosa do povo*, livro de 1945. No poema “Claros varones”, são apresentadas quatro histórias de personagens do passado. Eis a primeira:

O administrador José Ferreira  
Vestia a mais branca limpeza:  
Rara, naquele meio  
de bagaceira e eito.

Ainda hoje, de roupa branca  
Chega na porta da lembrança:  
e o branco do brim forte  
outros traços dissolve.

Tanto encandeia a roupa branca  
que nem deixa ver a alma mansa,  
que passa a simples peça  
de roupa branca, interna.

Ele era crente (ou nova-seita):  
sua casa servia de igreja,  
ou templo (mais correto)  
aos engenhos de perto.

De lá, muitas noites, chegavam  
Cantos compridos como os da água,  
horizontais, sonâmbulos,  
Como o rio e seu canto.

E se pensava: os nova-seitas,  
em coro, feito as lavadeiras,  
lá estão na água de canto,  
alma e roupa lavando.

(MELO NETO, 1999, p. 304-305).

Devemos salientar que diversos poemas cabralinos se aliam ao seu pensamento conceitual, a ideias defendidas pelo autor em ensaios, palestras e entrevistas. Nesse sentido, gostaríamos de lembrar que aqui no texto, a música religiosa, aparece distante da casa grande. Os cantos, ao contrário da escrita poética concisa, exata, profundamente imagética, ainda que prosaica, no caso, revelam-se ligados ao culto evangélico, são compridos, monótonos, “sonâmbulos”, deslizam como o rio. O poeta assinalava ser avesso à linguagem musical mais convencional, fluida, sedutora e lírica,

ainda que se interessasse pelo flamenco e pelo frevo, por exemplo, por despertarem-no ao invés de adormecê-lo. O poema ainda aproxima o canto horizontal religioso do coro de lavadeiras. Ao cantarem na igreja, os homens e as mulheres parecem estar ao mesmo tempo lavando a roupa e a alma, totalmente imersos, entregues ao êxtase propiciado pelas notas, pelos ritmos musicais. Nada, portanto, mais distante do fazer poético cabralino. Assim, ao aproximar-se da figura do administrador e religioso José Ferreira, o sujeito lírico estabelece distanciamentos entre suas perspectivas.

Costa Lima sugere, a título de novas investigações, uma aproximação entre João Cabral e Bertold Brecht. O ensaísta enxerga uma sombra do dramaturgo alemão em alguns posicionamentos poéticos do brasileiro. Em Brecht há o afastamento lírico, o distanciamento entre ator e personagem, a luta anticatarse; em Cabral, percebe-se uma poética contrária ao envolvimento emocional, ao fascínio provocado pelo texto, ao ilusionismo dramaturgic, como ocorre com Severino, para o crítico, “menos um personagem que um modelo didático” (LIMA, 1968, p. 321). Dados que aproximam os dois autores da própria perspectiva crítica almejada por Costa Lima, distante de modelos ligados à oralidade e ao improviso. Em diálogo com o João Cabral de *Serial*, em Brecht pode-se ainda verificar o resgate do prosaísmo em dicção popular, a presença de coloquialismo e a negação do mistério.

Gostaríamos de salientar que as análises presentes nesse ensaio de 1968 contribuem para investigações relativas a criações futuras de João Cabral, como é o caso de *A escola das facas* (1975-1980), em que memória, prosaísmo e dicção popular mesclam-se ao sempre esmerado trabalho linguístico. Um livro que também pode ser aproximado das análises feitas sobre *O rio e Morte e Vida Severina* é a peça teatral *Auto do Frade*, de 1984. Aqui se percebe uma condução da linguagem que mescla estudo histórico, prosaísmo e busca de um diálogo mais próximo ao leitor. Vale ressaltar que o discurso cabralino revela-se sempre tangenciado pela lucidez e pela sobriedade, nunca aberto à coloquialidade solta, ao improviso. Para Costa Lima, a linguagem do poeta mostra-se domada, “suas fontes mágicas ou melódicas são transformadas em fontes de lucidez” (LIMA, 1968, p. 410).

Gostaríamos, para concluir, de realizar um breve comentário a respeito de “Descoberta da literatura”, de *A escola das facas*. O poema, de caráter memorialístico, conta a história das leituras de romances populares feitas pelo sujeito lírico, ainda criança, para os cassacos do eito da fazenda, no engenho. Percebe-se, no texto, uma crítica ao caráter comum da

linguagem do cordel e à maneira como os cassacos lidam com a audição da leitura, confundindo o próximo com o distante, o fato ocorrido com o inventado, o espaço real com o mágico. O cordel, no entanto, contribui para a iniciação da criança à arte literária.

Luiz Costa Lima contribui com a leitura do poema por meio do ensaio intitulado “Pernambuco e o mapa-mundi”, presente no livro *Dispersa demanda*. Para Lima, *A escola das facas* revela dados fundamentais para a compreensão de toda a obra cabralina. Acreditamos que as construções memorialísticas presentes no livro desvelam inquietantes questões presentes na criação do autor. O crítico maranhense lê com cuidado o trecho do poema “Descoberta da literatura” em que é descrito o medo que o menino tinha de ser descoberto, pela família, na atividade de leitura próxima aos trabalhadores e o receio de ser repreendido por isso. Para Lima, o medo auxilia-nos na avaliação de toda a poética cabralina, pois teria ocupado importante papel no critério de seleção da memória do poeta. Não importaria se a criança fora ou não censurada pelo gesto: “Expulsa a lembrança do conflito, permanece a da ameaça do choque e o receio que o trava” (LIMA, 1981, p. 178). Segundo o crítico, a preocupação e o cuidado em não ser delatado não ficara restrito ao passado, a poesia cabralina portaria a prova do desvio que fora internalizado. O receio ultrapassa o seio familiar – que termina por aprovar a ação da criança – e amplia-se para outros espaços, maiores, desconhecidos e mesmo traiçoeiros, devido ao aparecimento de leitores, escritores, intelectuais, críticos. Segundo Costa Lima esse aspecto talvez explique o motivo de a peça *Morte e Vida Severina* ocupar lugar menor na criação do autor:

O receio internalizado de censura originalmente familiar a tornará sempre obra de exceção. Receio que receberia outros fatores: o da palavra fácil e declamada, retórica e compensatória, tão ao gosto de nossa poesia “social”. Formada na encruzilhada entre a literatura pouco literária e o temor ante a censura da instância “paterna”, a poética cabralina praticará pedras, mas não terá o gosto das escarpas e suas vertigens. Terá sempre o sotaque cassaco, mas que, receoso, se dirá de forma velada (LIMA, 1981, p. 178-179).

Para Lima, se esses aspectos podem se ampliar para além do espaço familiar isso não se deve apenas ao traço pessoal, à “neura” do autor, mas também pelo fato de que a dicção do cassaco imprimiu em sua poesia um

solo, um território social. Nesse sentido, o ser poético estaria, ao mesmo tempo, tentando desfazer-se dessa marca, dessa memória, desse contato com a cultura oral e auditiva, visando controlar a subjetividade lírica, pois, para o autor, poesia revela-se modo de tentar eliminar o “eu”, o vivido, transmutando-o em construção imaginativa. A criação de João Cabral funcionaria como um sintoma desse traço que se tenta escamotear ao mesmo tempo em que novas formas de fazer poético são desveladas.

O trabalho estabelecido por Luiz Costa Lima enriquece nossa compreensão do Brasil, da América Latina e da criação literária tropical. Se o crítico é o sujeito que nos oferece lanternas para enxergarmos melhor as tramas textuais a que somos apresentados, o ensaísta cumpre seu papel por meio de esforço e dedicação contínuas, pelo estudo sistematizado, pela preocupação em avaliar com acuidade, distanciamento e lucidez imaginativa importantes criações intelectuais e literárias brasileiras. A posição contrária à verbosidade pegajosa, à escrita oralizada, apressada e improvisada exige coragem para se contrapor a forças ligadas ao atraso, à preguiça intelectual, ao sentimentalismo sedutor, à retórica vazia presentes não apenas em produções literárias, como bem aponta o crítico, mas cada vez mais visíveis em diversas outras formas de expressão contemporâneas. Nesse sentido, o distanciamento lírico proposto por João Cabral, sua poética negativa relacionam-se fortemente aos estudos desenvolvidos ao longo de toda a vida, com seriedade e dedicação, pelo professor também nordestino. Ambos buscam redescobrir um novo mundo por trás de outro, paralisado por misérias, conservadorismos e explorações. As produções e as ideias de ambos se marcam pelo contexto sócio-histórico brasileiro em que as desigualdades socioeconômicas desaguam em vasta desigualdade cultural e educacional. Nos trajetos do crítico e do poeta, a busca pelo elemento estético alia-se à preocupação ética e política e sinaliza aberturas para novas modalidades de sentir e de pensar.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

DIAS, Laís de Pinho. *Luís Costa Lima nas malhas da crítica*. 2012. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

FREITAS, Eduardo da Silva. Intelectualidade, literatura e crítica literária brasileiras na reflexão de Luiz Costa Lima. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais[...]*, Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p. 5226-5237.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Frestas: a teorização em país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. (Dispersa demanda II),

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. Luiz Costa Lima: crítica em palimpsesto. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 7, p. 12, nov. 1992.

Recebido em: 2 de julho de 2020.

Aprovado em: 15 de outubro de 2020.



## **Diálogos impertinentes: a mimesis de Luiz Costa Lima e a filosofia da diferença**

### ***Impertinent Dialogues: Luiz Costa Lima's Mimesis and the Philosophy of Difference***

Roberto Alexandre do Carmo Said

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
robertosaid@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-6827-3852>

**Resumo:** Este artigo visa estudar as linhas de força do projeto intelectual de Luiz Costa Lima, a fim de analisar como sua teoria sobre a mimesis se insere no questionamento epistemológico acerca de uma filosofia da literatura, com contribuição decisiva para se examinar os modos e as condições com as quais o discurso literário pode ser pensado na modernidade. Tomo como ponto de partida o diálogo travado pelo crítico brasileiro com o pensamento pós-estruturalista, mais especificamente, os dois ensaios por ele elaborados acerca da filosofia antirrepresentacional de Gilles Deleuze. Parto da hipótese de que, tomada sob a lógica da reivindicação da diferença, entendida seja em um prisma político-cultural, seja em um prisma ontológico, independentes, mas complementares, a antropologia literária de Costa Lima não se revela um projeto isolado no cenário de pesquisas contemporâneo acerca da literatura.

**Palavras-chave:** mimesis; representação; diferença; ficção.

**Abstract:** This article aims to study the strengths of Luiz Costa Lima's theoretical project, in order to analyze how the debate on mimesis, created by him, participates in contemporary epistemological questioning, with a decisive contribution to thinking about the modes and conditions with which literary discourse can be enunciated in modernity. The starting point is the dialogue carried out by the Brazilian critic with post-structuralist thinking, more specifically, the two essays he elaborated regarding Gilles Deleuze's anti-representational philosophy. The hypothesis is that, considered under the logic of claiming difference, understood either in a political-cultural prism or in an ontological prism, independent but complementary, Costa Lima's literary anthropology does not reveal itself as an isolated project in the contemporary research scene that has literature as its central object.

**Keywords:** mimesis; representation; difference; fiction.

## 1. Um origami?

Este, em suma, foi o tabuleiro em que tive de jogar o meu xadrez de teórico da literatura. Ou seja, várias linhas de pensamento confluíam sobre mim e faziam soar suas profundas divergências.

(Luiz Costa Lima)

A obsessão intelectual de Luiz Costa Lima em questionar o estatuto da mimesis tal como fora consagrado na tradição equívoca da *imitatio*, que a subordina a um modelo, promove um reposicionamento dos termos do debate teórico acerca da literatura, dentro e fora do Brasil. No curso de 4 décadas, suas pesquisas, sem abandonar as matrizes conceituais, insistem em demonstrar a potência criadora da mimesis, na contracorrente do reducionismo e do desprestígio a que ela foi histórica e teoricamente relegada. A extensa e produtiva *démarche* inicia-se em *Mimesis e modernidade* (1980) que, sob a inspiração da obra clássica de Erich Auerbach, discute a noção de mimesis na cultura grega antiga, mas com a disposição de repensá-la contemporaneamente em suas relações com a representação social, ao empreender uma leitura cerrada de poéticas fundadoras da modernidade literária: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry e Eliot. De um lado, Costa Lima aborda dialogicamente a constituição, as lacunas e a fortuna da noção clássica, de outro, questiona-se se ela teria conhecido, de fato, seu esgotamento com a recusa do referente e da subjetividade, igualmente fomentadas pela revolução poética iniciada no século XIX. À crise da representação e à dissociação da mimesis, entendidas pelo autor como decorrentes do próprio desenvolvimento do capitalismo, ele propõe a distinção de duas categorias operatórias:

[...] para que o produto que não segue os parâmetros da mimesis de representação – que não se apoia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção. Neste caso, o Ser já não é seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada. E, se identificamos o Ser com o real, diremos que próprio da mimesis de produção é provocar o alargamento do real. (COSTA LIMA, 2003, p. 170).

A divisão em mimesis de representação e de produção – “o dismantelo da mimesis de representação termina por formular outra mimesis” – não apenas atualiza a potencialidade da noção aristotélica, ao “fazer o apenas possível transitar para o real” (COSTA LIMA, 2003, p. 179) nas obras que não se apoiam diretamente em um dado externo, como considera a participação ativa do receptor, tendo em vista os vazios da obra literária, como condição de ser do produto mimético. Não mais cativo à lógica da duplicação, o mimema produz, contudo, uma dimensão do real negado ou desfeito, ainda que esse real seja apenas um possível. Nesse agenciamento teórico, a mimesis aciona um circuito de comunicação social em que o reconhecimento da matéria referida se trama sob a tensão constitutiva entre similitude e dissimilitude, entre uma semelhança, “que funciona como o precipitador do significado que nele se aloca” e uma diferença, “que não cabe naquele significado e, então, permite a variação interpretativa” (COSTA LIMA, 2003, p. 71). A diferença, sem corresponder a um elemento real, configura-se como uma sintaxe cujo movimento demanda uma operação semântica do leitor para garantir sua significação, que é potencialmente variável no curso de sua história.

Considerado pelo próprio autor como o *début* de sua autonomia reflexiva, a delimitação de sua *persona* intelectual, tendo assinalado uma virada teórica que implica o afastamento do estruturalismo de Lévi-Strauss, o livro de 1980 encerra, em diferentes níveis de elaboração, problemas que se mantêm ativos e recebem futuros desdobramentos nas pesquisas de Costa Lima.

No turno seguinte, composto pela série de obras hoje reunidas na *Trilogia do controle* (2007), o autor investiga como se estabelece na emergência do mundo moderno, justamente no momento de *revival* da *Poética* aristotélica, a primazia do entendimento da mimesis como imitação, com sua senha normativa e disciplinadora, da qual decorre o veto à ficção.<sup>1</sup> A hipótese lançada, ao articular os dois conceitos, mimesis e ficção, é que a constituição da individualidade moderna e de uma razão universal desenrolam-se, da renascença ao romantismo, paralelamente aos

---

<sup>1</sup> Já em *Mimesis e modernidade*, lançado em 1980, o autor a reconhecia a necessidade de investir seus esforços na ficcionalidade: “Esta conclusão torna pois forçoso o desenvolvimento, aqui não praticado, do conceito de ficção e de seu papel nas sociedade humanas como agenciador do imaginário. Ele contudo será comprometido se simplesmente der lugar a uma reflexão estética.” (COSTA LIMA, 2003, p. 81)

mecanismos difusos de controle exercidos, sob os regimes dominantes da igreja, do estado e da ciência, sobre a faculdade da imaginação, no campo da experiência estética. O controle do imaginário, que cruza o Atlântico para ganhar novas raízes em solo sul-americano, tem um substrato estético e político e cultua, por assim dizer, a imitação como modo de domesticação. Ele obsta, atravanca ou mesmo impede, com sua ação microfísica e camaleônica, o reconhecimento de obras do imaginário, isto é, aquelas que não resultam da percepção ou da elaboração conceitual.

Ao contrário da lição de Auerbach, que busca estabelecer uma base meta-histórica para o conceito de literatura, trilhando uma via de mão única para a mimesis, Costa Lima volta-se para os imaginários culturais, ao compreender que o “objeto é captado a partir de uma rede que não é inventada individualmente, mas que se impõe a cada um como condição para sua socialização” (COSTA LIMA, 2007, p. 5). Contíguo ao pensamento de W. Iser, o teórico brasileiro parte do pressuposto de que o discurso ficcional é elaborado e recebido a partir das imagens compartilhadas que articula, mas com o propósito de definir sua própria trilha: acoplar a tematização do imaginário ao reexame e realimentação da mimesis, isto porque a proscrição da mimesis se deve antes a razões de ordem histórica do que a seu esgotamento interno. A ficção, como forma culminante da mimesis, incita forças dispostas a neutralizá-la, à medida que ela promove uma suspensão dos critérios de verdade vigentes. À indagação teórica, Costa Lima enlaça uma indagação política. O discurso mimético estabelece diferenças, de conteúdo e alcance variáveis, frente às realidades institucionalizadas em cada formação histórica, sendo que a diferença se afirma frente a um horizonte de expectativas de semelhança. Nesse terreno, estudos posteriores à *Trilogia* (2007) dedicam-se a explorar os conceitos de controle e de imaginário, comparam acepções positivas e negativas do controle, seja como lei geral da cultura, seja como poder, visto não existirem sociedades sem controle, assim como tratam de circunscrever a consolidação do romance moderno no mapeamento realizado.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Refiro-me às obras *Vida e mimesis* (1995), para as dimensões positivas e negativas do controle, e *O controle do imaginário & a afirmação do romance* (2009), para a história moderna do gênero.

Tomadas em conjunto, as pesquisas acerca da mimesis resultam da busca de Costa Lima, no campo de estudos literários, de “uma lógica do sensível que não se encerrasse no texto”, mas que se mostrasse não só em inter-relação com sua comunidade, como até mesmo contendo a chave de compreensão de sua posição perante o mundo” (COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2010, p. 133). A consideração do leitor na equação, a partir da estética da recepção e do efeito, age com um fundamento teórico sobre o qual se concebe a ideia de uma mimesis com efeitos comunicacionais, já não exclusiva do eixo produtor ou dependente da percepção. Para que se produza diferença, diz o teórico, torna-se necessário a participação ativa dos agentes do processo de comunicação, de modo que a atualização do imaginário realizada pelo receptor suplemente a atualização do imaginário autoral. A semelhança, por sua vez, entendida como uma base de redundância necessária, age como um mediador sem o qual não seria possível converter a experiência em representação. Como afirma Schwab (1999, p. 118), “criando símbolos e sistema simbólicos, que conformam e organizam o real de um modo significativo e coletivamente acessível, a mimesis ocupa uma posição de transição entre o sujeito e o seu mundo, entre o interior e o exterior”.

Trabalhos recentes questionam, nessa mesma direção, o conceito dominante de representação fundado na separação cartesiana sujeito-objeto, segundo a qual o ato de representar decorre de uma equivalência entre uma cena primeira, empírica e uma cena mental, subjetiva, posto que para o teórico, o objeto não seria exatamente externo ao sujeito, mas algo que se define a partir da imagem construída desse objeto, cuja dinâmica ele denomina representação-efeito. Nessa ótica, o controle do imaginário decorre, como um resultado negativo, de uma representação-efeito. Nas pesquisas da última década, a mimesis é abordada em um campo expandido, para além do estético, conforme observa Aline Magalhães Pinto (2019).

Toda a tarefa de repensar a mimesis – recentemente concebida como um “impulso para a identidade”, “busca da identidade subjetiva” ou ainda por meio da comparação entre “ficção interna” e “ficção externa” – tem evidentes consequências “práticas” ou, melhor dizendo, “operatórias”, à medida que direciona o domínio analítico de Costa Lima, levando-o a resolver, no corpo a corpo com a obra literária, a equação entabulada teoricamente com a mimesis (cf. SUSSEKIND, 1999). Resolução que o indispõe com procedimentos críticos vigentes, os quais, calcados na suposta

transparência das relações entre experiência estética e o juízo a ela referente, propõem leituras calcadas em juízos determinantes, isto é, arbitrários. São predominantemente leituras com orientação sociológica, as quais ajustam a análise e, por conseguinte, a canonização das obras, a valores político-sociais ou, no *limite*, a uma filosofia da história ou da arte, previamente definidas. A partir de indagações recorrentes ao pensamento kantiano, presente em toda a trajetória, com destaque para leituras recentes da “Terceira crítica”, Costa Lima pontua que “as faculdades da razão e do juízo são capazes de oferecer apenas juízos reguladores”, enquanto que para a crítica interessada na experiência estética seria preciso um “juízo de reflexão” (COSTA LIMA, 2014, p. 19). A tarefa do crítico que deseja se afastar tanto da normatividade quanto do imanentismo não deve se exercer sobre a obra, mas na própria obra, a partir da expansão e das possibilidades abertas por ela, como meio de reflexão. Esse posicionamento lança Costa Lima em rota divergente de todo projeto crítico de cunho essencialista que almeja, direta ou indiretamente, uma “ciência do poético” destinada a definir, ainda que num campo marcado por diferentes modulações teóricas, a literariedade ou a função do literário. Na linhagem da filosofia crítica, adotada por LCL, a análise literária toma como núcleo o “vazio irremediável, porquanto não desvelado, senão pela criação do próprio objeto de arte” (COSTA LIMA, 2013, p. 308). Nesses termos, desdobrados da crítica kantiana, “diante de um objeto de arte, a experiência estética implica tomar-se a sintaxe como espera e intervalo que, provisória e contingencialmente, antecede sua (re)ocupação semântica” (COSTA LIMA, 2013, p. 309).

Se é verdade que o “pacote teórico da mimesis” se coloca como uma alternativa local à crítica imanentista, de um lado, e à crítica sociológica, de outro, ambas dividindo as atenções dos estudiosos de literatura no Brasil na segunda metade do século 20, não se pode desconsiderar que essa escolha crie fortes dissonâncias em relação à instituição acadêmica brasileira, com a inclusão dos pesquisadores da área que, adeptos de uma tradição apenas analítica, minimizam ou simplesmente recusam a necessidade de se discutir conceitualmente a ficção. Distante da tradição nomeada por Costa Lima como “documental-nacionalista”, bem como das “poéticas do texto” derivadas das vanguardas artísticas, da virada linguística e do culto ao estranhamento que as acompanha; crítico dos estudos culturais na mesma medida que dos desconstrucionistas; colocando-se como uma

espécie de leitor-forasteiro das tradições literárias europeias, o pesquisador caminhou contra o vento, colecionando polêmicas, enfrentando muitas vezes o “silêncio hostil” de alguns de seus pares renomados, enquanto construía sua complexa e notável “antropologia literária”.

Não se pode obliterar o fato de que esse empenho em teorizar desafie justamente à má-formação do campo intelectual brasileiro, cuja “existência precária” fora por ele caracterizada.<sup>3</sup> Trata-se de um sistema balizado por uma cultura “auditiva”, historicamente fiadora de uma tradição do palco, da tribuna e do verbalismo inflamado, mais afeito ao impressionismo retórico, apropriado para o processo de legitimação e auto-encantamento da classe letrada, que ao debate e ao confronto de ideias. Nessa tradição, que cultivava a erudição-de-doutor e o estilo empolado, a persuasão estaria dissociada do entendimento, e a reflexão intelectual submissa ao legado e, sobretudo, aos modismos dos “centros” dominantes.

Vale ainda ressaltar que esses movimentos do “xadrez teórico” de Costa Lima, para me valer da imagem da epígrafe, parecem engendrar uma espécie de mecanismo de leitura-escrita, com o qual ele formata e processa um plano singular de pensamento e interlocução em seus textos, ao longo dos anos. Leitores assíduos da obra já notaram, por certo, a repetição de uma estrutura-mestre, textual e argumentativa, uma “voz de argumentação”, com seu rigor quase matemático, mas cuja lógica ou *inventio* parece ser a de quem deseja (ou simula) refletir enquanto escreve. O volume abundante de obras de Costa Lima, que ao contrário de outros pesquisadores, opta por expor publicamente cada etapa de sua reflexão teórica, mantendo-a em permanente estado de progressão, talvez seja mais um indicativo a demonstrar o intento de construir, perante o olhar do leitor, seu pensamento.

Trata-se de um modo de pensar por conta própria, mas no qual nunca está realmente sozinho, ainda que suas companhias sejam temporárias ou apenas parciais. A frase retirada de uma discussão específica – “É pelo próprio choque das formulações que esperamos avançar” (COSTA LIMA, 2013, p. 311) – pode ser tomada como uma máxima do dispositivo que aqui procuro descrever. Nessa “solidão povoada”, todos os autores e conceitos convocados, no confronto de ideias que se desenha em seus trabalhos, são

---

<sup>3</sup> Sobre o sistema intelectual brasileiro conferir, principalmente: “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil” (*Dispersa demanda*, 1981), “A crítica literária no Brasil de agora” e “Nosso país, será isso mesmo?” (*Frestas*, 2013).

dispostos em uma conversação que, sendo antes de tudo autorreflexiva, expõe a definição alheia, suas condições de produção, examina seus limites e a validade para o projeto em curso, conjugando paráfrase e comentário. O desejo de clareza, válido como um imperativo tanto para os procedimentos analíticos adotados quanto para a escrita, embora nem sempre seja por ela alcançado, vale-se de uma mescla da exposição das metas de cada artigo, capítulo ou livro, com o acompanhamento fiel ao texto e às proposições do outro, devidamente decantados com exemplos de cenas prosaicas e uma certa ironia corrosiva, muitas vezes irritada, que se coadunam, por sua vez, com o pretendido tom baixo, refratário a frases altissonantes e a imagens engenhosas. A sedução, ou talvez a contrasedução, que o texto irradia passa longe do estilo ornamental de uma crítica acomodada à figuração e fluidez literárias. As questões lançadas aos interlocutores – historiadores, filósofos, críticos, ensaístas, escritores, artistas – após a montagem e a exposição do quadro, apresentam-se como a consequência ou desdobramento (que se apresenta como) verificável de um (contra)argumento passo a passo elaborado, com o leitor participando de cada lance, como se ele tivesse acesso aos “bastidores” da escrita, tudo corroborando para evidenciar o debate em pauta e, claro, a serviço do convencimento do leitor. A esse respeito, são visíveis a olho nu todas as preferências e discordâncias, assim como as dificuldades encontradas pelo autor. Frequentes, nas incontáveis páginas de sua obra, são frases como “Minha primeira dúvida já se manifesta”, “Nenhuma dessas tentativas é convincente” ou outras de teor semelhante (COSTA LIMA, 2013, p. 292, 306).

O uso preferencial da primeira pessoa do plural, que não se limita a um efeito retórico, arremata a parceria almejada com o leitor: “Adivinha-se onde queremos chegar?”; ou como em outras tantas vezes com um discurso dirigido à condução do percurso: “Aproximemos o que aí se diz do que só se desenvolverá adiante” (COSTA LIMA, 2007, p. 779), “Vejam se a brecha é promissora” (COSTA LIMA, 2013, p. 262). A cada etapa do texto, o plano é retraçado sob o prisma de um “juízo de reflexão”; as dúvidas e insuficiências são lançadas à mesa, como se aspirassem revelar, conforme a lógica maior, o movimento do pensamento-texto: “Se bem o entendemos, o pensamento é o seguinte” (COSTA LIMA, 2007, p. 781). A arbitrariedade notada tantas vezes no deslocamento de um autor a outro, estabelecendo cortes ou abrindo “links” na exposição, ainda que mantenha a coerência do

debate em curso, revela não apenas o vasto repertório disposto e consultado, como também a força de uma intuição agindo nas amarrações.

Longas e complexas discussões conceituais com “adversários” teóricos não são descartadas, mesmo quando culminam em duras avaliações, visto servirem como instrumentos para Costa Lima criar conexões ou correções decisivas para seus próprios conceitos, ainda que o pensador examinado não as autorize ou mesmo as insinue, sobretudo quando o que está em curso é a tentativa de uma “aproximação formal” no campo estético.

Sem deixar de polir as engrenagens desse dispositivo, que institui a leitura como autorreflexão das práticas e teorias instituídas, formulações recentes articulam a discussão sobre a mimesis à concepção moderna de sujeito, para tratar de suas manifestações para além do campo da arte, de modo a configurar a dimensão mimética do pensamento, bem como o fato de ela pressupor a procura reflexiva de uma identificação. A tensão constitutiva da mimesis em seu trânsito da semelhança para a diferença parece encontrar argumentos e substratos tanto na economia do desejo e da pulsão freudianos quanto na lógica da metáfora, examinada sobretudo na esteira de Hans Blumenberg.

O empreendimento em todas suas facetas vasculha nada menos que a história literária ocidental, examinando obras de diferentes nacionalidades e campos do conhecimento. Da cultura grega clássica ao mundo moderno, de Platão a Baudelaire, de Sêneca a Kant, passando por Alberti, Kafka, Borges, Guimarães Rosa e Sebastião Uchoa Leite, teorizando sobre as diferentes proscricções relativas à mimesis e a seus correlatos. Não se trata, contudo, de uma investida historiográfica, de cunho revisionista. A genealogia da mimesis realizada por Costa Lima, ainda que se instaure numa perspectiva diacrônica, é menos histórica que teórica e assenta-se justamente nos cruzamentos entre o estético e o histórico, entre o literário e o político, conduzindo o pensador a um arranjo filosófico-antropológico.

A coerência e a sinuosa continuidade do projeto no curso dos anos, vista hoje do retrovisor, não decorre, contudo, de um planejamento sistemático e calculado no qual “o passo seguinte fosse de algum modo preparado pelo anterior”, conforme esclarece o próprio pensador. A retroalimentação promovida em cada novo livro instaura um ritmo de vaivém, cujo avanço se dá por suplementos, com abertura de novas questões ou com o desdobramento de antigas, para as quais se vale da incorporação

de textos e autores até então desconhecidos ou antes incogitados, muitos deles com declarada rejeição à mimesis. Com a obra de Costa Lima estamos diante de um origami interminável, em que cada dobra alcançada não conclui a figura, sempre em processo, e cada dobra desfeita ou refeita não perde seu antigo vinco sobre o papel. A frase formulada em entrevista por Costa Lima, é verdade, destinada a outros fins, parece também servir para elucidar sua trajetória: “o sentido histórico é algo que se dá e não algo que se cumpre.” (COSTA LIMA, 2010, p. 271).

## 2. A diferença

A força da hipótese pode estar apenas em sua capacidade de concorrência com outras hipóteses.

(Hans Blumenberg, 2011, p. 122)

Tomada sob a lógica da “reivindicação da diferença”, entendida seja em um prisma político-cultural, seja em um prisma ontológico, independentes, mas complementares, a antropologia literária de Costa Lima não se revela um projeto isolado no cenário contemporâneo, como o próprio autor leva a crer. Se, de Heidegger a Paul de Man, de Michel Foucault a Lyotard, passando pelos projetos de Gilles Deleuze e Jacques Derrida, a diferença torna-se um operador conceitual dominante para o campo das humanidades nas últimas décadas do século 20, ela não me parece menos relevante para o teórico brasileiro. Diferença, cisão do sujeito, problematização da identidade unívoca, crítica à subjetividade moderna, ao platonismo, à percepção e a todos os congêneres daí derivados não deixam de ser, para além de palavras de ordem do pensamento teórico e filosófico contemporâneo, termos e problemas centrais na teorização de Costa Lima, a despeito de sua insistência em reafirmar, em diferentes oportunidades, a existência de dissonâncias incontornáveis com os “desconstrucionistas”. O debate da mimesis, ao reunir fios da estética da recepção aos da filosofia antropológica de Blumenberg, passando por Iser, pela obra kantiana e por Freud, não delinea, como sugere Benedito Nunes, uma crítica à razão moderna? Não esteve sempre no horizonte de Costa Lima a indagação, formulada em diferentes etapas de seu trabalho, a respeito do que seria a

diferença na experiência estética? Sua obra não participa por outras vias da crítica à metafísica do sujeito moderno? Com um giro na leitura, não poderia dizer que o empreendimento teórico de Costa Lima se aproxima, como intento, do pós-estruturalismo, ao apostar no valor indeterminado da noção de mimesis, fazendo-a deslizar para fora das definições e enquadramentos históricos? Repensar a mimesis não significou justamente a “desconstrução” da evidência do conceito, esvaziando-o de sua conotação metafísica, para negar e afirmar sua potência?

Como se sabe, o teórico brasileiro não se furtou à tarefa de firmar uma conversa crítica com a recente filosofia francesa com a qual o debate teórico e político sobre a diferença se condensa e se dissemina. Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jacques Rancière, entre outros, são dispostos em seu tabuleiro teórico e açados à condição de interlocutores. Há, por exemplo, dois textos em que ele aborda diretamente a obra de Deleuze. Tomo-os agora como objeto de análise. Parto da hipótese que aposta na fricção entre dois sistemas distintos de pensamento como estratégia para articulações teóricas, sem desconsiderar as divergências estruturais que os separam, a fim de identificar as principais objeções de Costa Lima à filosofia da diferença deleuziana. Em seguida, traço algumas considerações a respeito.

O primeiro texto, elaborado em 1984 e hoje integrante da *Trilogia* (2007), detém-se na leitura de *Diferença e repetição* (2000), obra clássica dentro da linhagem pós-estruturalista, enquanto o segundo, inserido em *Mimesis desafio ao pensamento*, embora se dirija às leituras que o filósofo francês realiza do intrigante escrivão de Melville, reunidas em “Bartleby, ou a fórmula”, e da pintura de Francis Bacon, em *Lógica das sensações*, percorre uma série de noções e obras deleuzianas. Nos dois casos, Costa Lima visa apreender, por meio da influente perspectiva do filósofo, a episteme antirrepresentacional configurada desde o romantismo e reelaborada, mais tarde, com o pensamento das vanguardas, na qual se define a recusa da referencialidade e, por conseguinte, o “desterro da mimesis”.

O teórico brasileiro seleciona e comenta escritos, no primeiro ensaio sobre Deleuze, de artistas-críticos modernos (Apollinaire, Huidobro, André Breton, Paul Klee e Marcel Duchamp), em que identifica, embora reconheça as diferenças tanto das propostas quanto do talento especulativo dos cotejados, as linhas de força catalizadoras das vanguardas, a saber, a crítica

à verossimilhança, ao figurativo e à representação, bem como a defesa de uma expressão individual irreduzível, atrelada à meta de desautomatização dos sentidos. Ele, assim, avalia o afastamento do referente formulado na estética moderna:

[...] o questionamento dos referenciais tem como pano de fundo a sensação vivida pelo artista de que, enquanto artista, só poderia ultrapassar os obstáculos oriundos de uma sociedade fundada no princípio do lucro mediante a exploração de áreas expressivas estranhas ou antagônicas àquela em que se move o homem comum. (COSTA LIMA, 2007, p. 775).

As reflexões críticas dos artistas em pauta evidenciam o programa imanentista das vanguardas e a tradição da negatividade que os acompanha, mas revelam também, conforme observa Costa Lima, a presença, difundida em todos eles, de resíduos essencialistas, seja sob a ideia de uma “natureza superior” (Apollinaire), seja sob um “solo original” (Klee), seja ainda com um “fundo abissal (Breton). Além disso, comum a todos os analisados, o fato de minimizarem ou mesmo descartarem, sem a consideração dos riscos aí implicados, a reflexão sobre a circulação social dos objetos criados, numa direção que, manifestando nítido antagonismo contra as expectativas e a linguagem comuns, intensifica o divórcio com o público, já devidamente anunciado em Baudelaire. Estariam amparados numa ideia de representação que examina apenas o polo autoral, enquanto Costa Lima, atento ao efeito que se inscreve na tessitura da obra e se atualiza com o receptor, entende que “o que se põe à nossa frente – o objeto, o fenômeno – está menos diante de nós do que se pensa; o que está diante já nos chega modelado por nossa expectativa. A bem dizer, algo não se põe diante de nós, senão que é nossa expectativa que o põe” (COSTA LIMA, 2007, p. 780). Por essas razões, a mimesis não se amolda ou se afasta exatamente da realidade, mas de uma concepção de realidade, de uma realidade imaginada, por assim dizer.

No último tópico do capítulo “Um conceito proscrito: mimesis e pensamento de vanguarda”, como um desfecho da análise encetada, o pensamento de Deleuze acerca da diferença é, então, abordado como uma espécie de “desdobramento filosófico” exemplar das lições de subversão da arte de vanguarda e de Nietzsche, as quais o conduzem ao abandono da representação e da figura do eu. A hipótese central é que a plataforma das

vanguardas encontraria uma sobrevida, com sofisticação teórica, na obra do professor de história da filosofia da Sorbonne. Nos termos de Costa Lima, “a crítica da representação é fundamental para Deleuze porque ele a tem por tributária do privilégio que a ontologia ocidental atribui, desde Platão, à identidade do conceito” (COSTA LIMA, 2007, p. 798). Ao colocar em marcha seu *modus operandi*, o teórico brasileiro apresenta e comenta os principais conceitos de *Diferença e repetição* (2000), inserindo-os no ambicioso projeto deleuziano de reversão do platonismo, para assinalar a impossibilidade de um acordo entre esse e o seu próprio projeto, já que para o filósofo francês a representação estaria indissoluvelmente ligada à centralidade do eu. Com efeito, “o primado da identidade, qualquer que seja a maneira como esta é concebida, define o mundo da representação” (DELEUZE, 2000, p. 8).

Costa Lima discorda fundamentalmente dessa ideia de representação de Deleuze, pois a considera demasiadamente estática, preferindo entender a noção, na esteira de André Green – um psicanalista, aluno de Lacan, evocado no ensaio pelo crítico – como um processo, visto ser o real um espaço dinâmico, “um terreno cambiante de diferença”, para valer-me da expressão utilizada. Descartar as representações em prol da repetição e da diferença, como faz Deleuze, conduziria à paralisia do pensamento. Ademais, não lhe parece pertinente examinar a diferença em si mesma, como uma diferença ontológica, fora das formas de representação que a induzem ao mesmo e a caracterizam como o negativo. Ao contrário, o crítico vê nessa proposta a sobrevivência de uma ideia de essência, tal qual a identificada nas obras de artistas-críticos da modernidade, embora ela seja repelida discursivamente pelo filósofo.

Ao retomar a obra de Deleuze, anos mais tarde, dedicando-lhe um capítulo em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2014), Costa Lima expande o debate com a estética antirrepresentacional, mantendo suas discordâncias centrais, mas as alinhando em outro tom, já anunciado na abertura do texto, quando diz lidar com “o mais formidável adversário a nosso intento” (COSTA LIMA, 2014, p. 235). O ponto de partida é o estudo sobre o escrivão de Melville, Bartleby, cuja curiosa história apontaria, segundo o filósofo, para a abolição da referência – o que reativa a senha vanguardista contrária à representação, como procura demonstrar o teórico brasileiro, com o auxílio de Rancière:

Em Deleuze, a obra sempre se subordina, em última instância, a uma fórmula: uma operação material que realiza a materialidade de um texto. Tal fórmula ‘declara a ruptura da literatura como tal com o sistema representativo, de origem aristotélica, que sustinha o edifício das belas-letas. Em seu lugar, mostra-se uma potência desligante – o estilo, segundo a formulação flaubertiana, ‘a maneira absoluta de ver as coisas’ (RANCIÈRE *apud* COSTA LIMA, 2014, p. 238).

O desabono da representação se amplifica, assim como suas consequências, na interpretação deleuziana da obra de Francis Bacon, realizada em *A lógica das sensações* (2007), na qual se propõe a separação conceitual entre o figurativo e o figural, como meio de distanciamento do modelo representacional-orgânico de arte. Os “resíduos” de representação presentes na obra do pintor inglês antes confirmam que relativizam a crítica ao código ótico, segundo o qual a mão ainda se submete à vista.

As críticas de Costa Lima concentram-se, nessa segunda empreitada dirigida ao filósofo francês, na primazia por ele conferida à filosofia da arte que governa e conduz seu olhar analítico, atribuindo arbitrariamente aos objetos artísticos uma função, elegendo a partir daí um cânone, um tipo de romance (o norte-americano ou o russo), um personagem, como Bartleby, do qual se vale para afirmar sistematicamente seus próprios fundamentos. A discordância é então resumida, em tom amistoso: “resta entretanto o fato de que a interpretação de um dos grandes filósofos contemporâneos iluminou a arte à medida que estimulava uma normativa, atitude que, na estética, o criticismo kantiano parecera haver abolido” (COSTA LIMA, 2014, p. 245). Embora reconheça a relevância da arte na constituição do pensamento deleuziano, Costa Lima contesta a adoção de um critério arbitrário para a apreciação crítica, o que não ressaltaria senão a autoridade do filósofo e criaria, ao contrário do que se propaga na filosofia da imanência, uma lógica excludente. Além disso, ao interditar as representações, o filósofo interdita a tematização da experiência intersubjetiva, comprometendo a própria existência do sujeito. No lugar do sujeito unívoco, no lugar do “primado do eu”, Deleuze coloca, na avaliação de Costa Lima, o próprio filósofo. E, ao correlacionar as questões de ordem estética com as de ordem política, o teórico desfere seu xeque-mate:

Se concordamos que faz parte do pensamento manter aberto o espaço para sua própria contestação, não deveremos ainda concordar que a prática das exclusões é um óbice ao próprio pensamento? [...] Ainda quando medíocre, o mundo humano é mais amplo que o pensamento que apenas valoriza a si próprio. (COSTA LIMA, 2014, p. 246).

O veredito implacável que reafirma a “incompatibilidade” entre os dois projetos, não oculta, no entanto, uma tensão que atravessa todo o texto de Costa Lima. Reconhecimento, recusa total, ponderação, acertos indicados, acordos entrevistados e logo depois negados dão o tom da exposição, sobretudo no que diz respeito ao debate da mimesis, seja quando o crítico cogita uma concessão ao filósofo – “Em vez de inequívoca condenação, aí poderia mesmo estar uma abertura preciosa, a mimesis, desde a mais passiva não se esgota no campo da percepção” (COSTA LIMA, 2014, p. 248) –, seja sob a conjectura abonadora de que Deleuze se refere apenas à mimesis antiga:

[...] seríamos igualmente arbitrários se negássemos importância à abordagem que discutimos [...] reconhece-se o impacto da indagação deleuziana na determinação dos limites da mimesis clássica. Ela é ainda relevante na tematização de zonas que permanecem invisíveis para uma lógica racionalista do sentido. (COSTA LIMA, 2014, p. 248).

Além de apontar a validade da crítica deleuziana para as versões dominantes de mimesis e razão, o teórico brasileiro observa com pertinência que a intolerância do filósofo com a ideia de representação não elimina de sua análise a referencialidade. Ele, assim, formula a questão: “que significa a desreferencialização, a abolição do representacional, senão a postura indireta, implícita, não diretamente formalizada, de uma outra referencialidade, de uma outra representação, ainda que múltipla e rizomática, concebida por outros parâmetros?” (COSTA LIMA, 2014, p. 245). E talvez esse seja um dos pontos de interesse da querela teórica, posto que toda a leitura deleuziana de Melville, penso eu, não perde de vista o horizonte histórico do século 19, do qual destaca a figura do “homem esmagado e mecanizado” das grandes metrópoles, figura que reaparecerá, mais tarde, não apenas em Kafka, mas também no “homem sem qualidades” ou sem particularidades de Robert Musil (DELEUZE, 1997, p. 86). O que está em inquirição para

o francês são as estranhas relações entre um advogado e seus funcionários copistas, entre eles Bartleby, transcorridas em um escritório de contabilidade em Wall Street, em pleno desenvolvimento da sociedade de controle. É da caracterização imediata desse homem como um “homem do futuro”, homem do proletariado ou do novo mundo que Deleuze, ao indicar a quebra do duplo sistema de referências da linguagem levada a cabo por Bartleby, se afasta. Isto porque a narrativa não repete unidades modelares, nem cumpre as expectativas de um romance de formação: “Tudo começa com um romance inglês, em Londres e de Dickens” (DELEUZE, 1997, p. 89), mas o andamento da narrativa turva as imagens de identificação (sociais, psíquicas, romanescas etc.), sugeridas e, logo, descartadas, carregando-as de incertezas. Já não estamos, com Bartleby, diante do sujeito da racionalidade instrumental moderna.

E, para lidar com essa suspensão imposta pelo copista, cujo comportamento não se esclarece com a lógica nem tampouco com a psicologia, o filósofo arremata: “não se trata de mimesis, porém de devir”, ainda que o devir seja inseparável da experiência do signo (DELEUZE, 1997, p. 90). A esse respeito, em *Diferença e repetição* (2000) se pode ler: “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (DELEUZE, 2000, p. 8). Não se trata, para o filósofo, de negar o “eu” ou a intersubjetividade, mas justamente de lhes negar um âmago estável, metafísico e *aprioristicamente* definido, que pudesse ser recuperado por uma representação calcada na identidade ou na semelhança.

É notório, como indica Costa Lima, que o filósofo não considera a dimensão conflitante e provisória da mimesis, embaralhando-a com a noção de representação, concebendo ambas dentro da tradição clássica e metafísica e, por essa razão, descartando-as conceitualmente, mas isso se dá porque ele as submete às exigências de uma jurisdição imitativa e moralizante, que recusa a diferença ou a classifica como negatividade. Não operam, os dois pensadores aqui em análise, com a mesma noção de mimesis.

Deleuze recusa ler a narrativa de Bartleby como reflexo de uma identidade ou de uma totalidade substanciais, pressupostas como sua verdade. Ainda assim, não se trata de uma compreensão formalista do objeto literário. Mesmo com sua mirada extemporânea, o filósofo não perde de vista que a novela de Melville seria, antes de tudo, uma narrativa cujo

lastro é o capitalismo norte-americano, mas ocorre que o referente em causa decorre de uma concepção de história distinta da que move Costa Lima: “O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisas, mas o acontecimento em seu devir escapa à história”. A história não é experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história (DELEUZE, 1992, p. 210).

Não deixa de ser sugestivo, nesse embate, que a leitura do escritor sugerida de passagem por Costa Lima, com outros operadores, não esteja em desacordo com a de seu oponente teórico: “quem é o pobre copista senão um mimethés que se recusa a permanecer a serviço da engrenagem?” (COSTA LIMA, 2014, p. 242), chegando mesmo a compará-lo, como o filósofo, aos personagens kafkianos.

O impasse, aqui esquadrinhado, poderia, no entanto, encontrar alternativas em obras e formulações de Deleuze não exploradas pelo crítico. Refiro-me, por exemplo, aos “processos de subjetivação” que designam a operação pela qual indivíduos ou comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos. Seria oportuno, nessa direção, ler contrastivamente as noções do *je fêlé* deleuziana com a de sujeito fraturado de Costa Lima, tendo em vista como pensam, cada um a seu modo, a contingência do humano. Diante da recusa deleuziana de um sujeito transparente, a que corroboraria para seu aniquilamento, o pensador brasileiro opõe a noção do sujeito fraturado, o qual “não é tão só aquele que não centraliza as representações segundo o modelo do cogito, mas o que não tem acesso à verdade substancial, privilegiada pela metafísica” (COSTA LIMA, 2014, p. 241). Na impossibilidade de levar adiante essa leitura e para o maior rendimento da empresa comparativa retomarei meus comentários concernentes às objeções do pensador brasileiro ao francês.

### 3. *En passant*: capturas<sup>4</sup>

O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. O próprio do *go*, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia.

(Gilles Deleuze, 1997, p. 9)

Deleuze, desde os seus trabalhos sobre Nietzsche, no início dos anos de 1960, ensaiava modos para a constituição de uma filosofia da diferença em detrimento de uma filosofia da representação, tendo o eterno retorno como paradigma e condição de possibilidade.<sup>5</sup> Em “Como reconhecer o estruturalismo?”, artigo elaborado em 1967, na véspera da publicação de *Diferença e repetição* (2000), o pensador francês se coloca como participante do movimento em questão, na medida em que o considera um processo em permanente mudança. Ao atender ao convite de François Châtelet para escrever uma espécie de texto-verbete para uma obra de história da filosofia do século 20, Deleuze, na prática, descumpra a tarefa imediata para apresentar uma versão à sua maneira do que seria um potencial pensamento estruturalista. O texto não “descreve” ou explica o estruturalismo em conformidade com as expectativas do gênero encomendado, mas, ao contrário, elabora um exame original sobre a noção de estrutura, indicando sete critérios formais para reconhecê-la, tratando-a como se ela já moderasse sua própria crítica. Vale-se, para tanto, das ressonâncias existentes entre autores distintos, basicamente, Lévi-Strauss, Foucault, Lacan e Althusser, que a colocam em prática em seus respectivos trabalhos.

---

<sup>4</sup> No jogo de xadrez, quando um peão se movimenta duas casas em seu primeiro lance, passando para o lado de um peão adversário, esse outro peão tem a opção de capturá-lo assim que ele passar, sem se mover. No entanto, esse lance precisa ser executado na rodada seguinte ou ele já não poderá ser capturado.

<sup>5</sup> Duas observações complementares: a) a noção de diferença é estudada por Deleuze desde o decênio de 1950, como se pode notar com a reunião de seus primeiros textos em *A ilha deserta e outros textos* (1953-1974), edição organizada por David Lapoujade; b) em função dos temas desenvolvidos em seus últimos trabalhos, a filosofia deleuziana passa a receber também designações genéricas de “filosofia do virtual” ou filosofia da multiplicidade.

Se o estruturalismo ocupa-se em reconhecer a gramática a partir da qual discursos particulares se manifestam, se visa estabelecer as constantes fundamentais, isto é, a base operacional que lhes serve de plataforma e codificação, Deleuze, por sua vez, define a estrutura como a condição necessária para “a transformação da coisa”, e não como uma forma de representá-la. A estrutura deve conter em si sua metamorfose, posto que ela “assegura a diferenciação dos termos e dos efeitos” (DELEUZE, 1977, p. 258). Uma estrutura econômica, por exemplo, não existe pura, a priori, mas sim recoberta por conjunto de relações jurídicas, sociais, políticas, ideológicas em que se atualiza, e apenas se deixa entrever, isto é, ela só pode ser lida, a partir desses efeitos: “a estrutura é em si mesma um sistema de elementos e de relações diferenciais; mas diferencia igualmente as espécies e as partes, os seres e as funções em que se atualiza” (DELEUZE, 1977, p. 258). No lugar de unidades encobertas e recorrentes que seriam anteriores ao discurso, a estrutura é entendida como caminho para a diferença.

Para o filósofo, o estruturalismo reconhece para além do real e do imaginário – cujas relações não devem ser entendidas nem por oposição nem por complementaridade – o simbólico. E só há estrutura do que é linguagem, incluindo a linguagem não-verbal, e ela não reporta nem a uma essência nem a realidades preexistentes. Isso “significa que precisamos de diferenças que aparecem na interação linguística entre significado e coisa, antes que possamos separar deles a estrutura”, segundo James Williams, comentador a quem recorro para explorar o texto (WILLIAMS, 2005, p. 87).

O ensaio destinado à historiografia de Châtelet já anuncia assim as formulações presentes em *Diferença e repetição* (2000), que se apresentam, antes de tudo, como uma crítica à representação e à identidade, intrinsecamente enredadas. E, além disso, parece também oferecer elementos para o debate aqui proposto. Creio, salvo engano, que essa articulação entre estrutura e diferença proposta por Deleuze não pareceria estranha ao teórico brasileiro, para quem a diferença se produz a partir do instante em que a operação mimética se vale de uma relação de similaridade. Não deixa de ser relevante que o primeiro esteja interessado, como o segundo, em investigar qual seria a relação entre a estrutura e o mundo do qual se supõe que ela seja uma condição, a fim de estudar o sentido como o efeito de funcionamento da estrutura. Tal como repensada por Deleuze, a noção de estrutura parece conter movimento similar ao proposto por Costa Lima para a mimesis. A

ênfase conferida pelo filósofo é também relacional, mas não exatamente centrada nas relações entre coisas e ideias ou coisas e linguagem, mas nas relações entre as séries de relações. O que importa no jogo das relações não é que A seja correlato a B, mas que a estrutura A-B seja diferente da estrutura A-B-C (WILLIAMS, 2009, p. 90).

São ainda relevantes, para o estudo comparado aqui proposto, questões de ordem teórico-metodológicas suscitadas com o artigo, pois, na leitura de Deleuze, o pós-estruturalismo seria a transformação do estruturalismo e não sua negação. Como se sua proposta, na contracorrente da demanda, não pensasse senão como o estruturalismo corrente naqueles anos se ligaria a seu projeto filosófico. É exatamente por isso que ele pode dizer, recorrendo a seu léxico particular, que a estrutura é uma multiplicidade ou uma virtualidade. Entendo que a liberdade que ele se concede para definir a estrutura, conduzindo o conceito para a constituição de seus próprios problemas, seria antes uma decisão epistemológica, um modo singular de conceber o pensamento filosófico, uma outra “imagem do pensamento” do que uma arbitrariedade.

Para Deleuze, a filosofia não se constitui como uma metalinguagem do conhecimento, encarregada de elucidar os procedimentos de um outro discurso ou filósofo, a fim de legitimá-lo ou apontar-lhe as incongruências. Ela se assenta em contatos, articulações, agenciamentos e alianças com outros objetos e domínios alheios, incluindo os não-filosóficos. A elaboração de um conceito é resultado de uma aliança, de uma atividade sobre a matéria alheia. O filósofo é criador de conceitos – ideia que atualiza, sem dúvida, conforme observação de Costa Lima, o lema vanguardista. O pensamento filosófico constrói-se por apropriação e captura, como um pintor que explora as “colagens”, a partir das quais pode falar em seu próprio nome, usando o nome do outro, como no discurso literário, de acordo com observação de Roberto Machado (2009).

Ao entender a filosofia numa ótica construtivista, a tarefa seria criar conceitos e traçar um plano, sendo o plano de imanência o solo onde os conceitos podem se elaborar, circular e se confrontar com os demais conceitos: “Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia” (DELEUZE, 2000, p. 9). O movimento interpretativo deleuziano decorre de um agenciamento,

justamente por isso não se trata de identificar ou contaminar o objeto literário com os conceitos que informam (orientam) de antemão o crítico, mas de formular os próprios conceitos em aliança com o objeto. Vale notar, como modelo exemplar dessa forma de captura, que a primeira grande abordagem literária realizada por Deleuze, *Proust e os signos* (2003), já anuncia, ao discutir as relações entre signo e sentido, as proposições centrais da crítica à representação construída “filosoficamente” em *Diferença e repetição* e que encontraria novas ancoragens em *Francis Bacon: lógica da sensação* a partir da estética do pintor anglo-irlandês.<sup>6</sup>

Vem do escritor da *recherche* a possibilidade conceitual ou, melhor dizendo, desenrola-se em uma via dupla à medida que se toma o objeto artístico ou literário na vizinhança da teoria como espaço para produção de conceitos. Em última instância, os conceitos são retirados de seu contexto e utilizados como operadores, independentemente das inter-relações conceituais próprias do sistema a que pertencem. A filosofia da arte antirrepresentacional, tal como Costa Lima a denomina com acerto, é claramente movida a partir de uma perspectiva, de um interesse que promove torções em seus objetos, mas não se trata de determinar discricionariamente os conteúdos dos objetos analisados, mas sim, nos casos abordados pelo teórico brasileiro, de construir conceitos apoiada no estudo das diferentes modulações da crítica à representação já presentes e atuantes na arte moderna, de Melville a F. Bacon, passando por Proust, Klee, Kafka, entre outros.

Esses procedimentos de abordagem da “experiência estética”, pautados na interpretação que se lança em sintonia com a obra de arte, embaralhando os “discursos da forma” (arte) com os “discursos da significação” (teoria e crítica), não poderiam ser mais desconformes aos praticados por Costa Lima. Embora seus trabalhos empreendam uma crítica à razão moderna, e, como os de Deleuze, sejam contrários à concepção hegeliana de arte, com seus derivados, o pensador brasileiro não endossa a ideia da “ficção como *poiesis* produtora de diferenças”, para me valer da expressão de Hansen (1999, p. 183). Herdeiro da tradição kantiana, Costa Lima preconiza o questionamento das premissas do pensamento, tal como se instaura na tradição filosófica, bem como a “descontaminação” do crítico em relação a seu objeto. As leituras que apostam na transitividade entre

---

<sup>6</sup> Para esclarecimentos: *Proust e os signos* foi publicado em 1964, *Diferença e repetição* em 1968 e *Francis Bacon: lógica da sensação* em 1981.

a realidade e o conceito e, desse modo, sujeitam o estético ao filosófico, resultariam, para o teórico brasileiro, na construção de um conceito autossuficiente, cuja lógica é submeter o particular a uma formulação com alcance geral. A mimesis, com sua racionalidade sensível, mantém-se ligada ao particular.

Costa Lima defronta-se com a tradição de “poetização do teórico” e propõe recentemente uma discussão sobre o “eixo conceitual” e o “eixo metafórico” da linguagem, Deleuze, por sua vez, embora afirme que a ciência, a arte e a filosofia sejam igualmente criadoras, postula que compete à filosofia criar conceitos, ainda que isto não lhe garanta nenhuma proeminência sobre as demais matrizes de conhecimento. Os dois pensadores ocupam, por assim dizer, posições distintas nas disputas intelectuais do século 20, especialmente no que diz respeito aos modos de se conceber e estudar a literatura na modernidade, tendo em vista as relações entre textos ficcionais e as realidades (e irrealidades) históricas. A discordância parece residir justamente no modo como “redefinem as condições do pensamento”, isto é, no modo como concebem e se inserem em uma Teoria do conhecimento e, por conseguinte, como se aproximam de seus objetos. Com efeito, como observa Deleuze no texto sobre o estruturalismo, um problema desenrola-se em função do modo como é colocado e do campo simbólico que tem à disposição para colocá-lo.

A disparidade das posições, dos horizontes entrevistados e dos tabuleiros onde jogam suas formulações teóricas, não impede, todavia, de considerar o debate sobre a mimesis, tal como remontado por Costa Lima, participante do questionamento epistemológico contemporâneo, com contribuição decisiva para pensar os modos e as condições com as quais o discurso literário pode se enunciar na modernidade. A despeito das dissonâncias inegociáveis, penso que a mimesis não deixa de se colocar como um evento da diferença. Afirmção que não implica em um arranjo conciliatório com vistas a aparar arestas ou minimizar o embate, mas um exercício propulsor para se examinar as linhas de força atuantes nos estudos literários nas últimas décadas. Se se trata de obstá-lo como um passo em falso, não teria como negá-lo, mas posso considerar, com o filósofo francês, que os jogos precisam sempre de uma casa vazia, sem a qual não se pode avançar.

## Referências

- BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BLUMENBERG, Hans. *Descripción del ser humano*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- COSTA LIMA, Luiz. *Frestas: a teorização em país periférico*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ; Contraponto, 2013.
- COSTA LIMA, Luiz. Luiz Costa Lima: história, vida, discurso. Uma entrevista com Luiz Costa Lima. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 265-276, 2010. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i5.100>.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. O controle do imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 80-103.
- DELEUZE, Gilles. Como reconhecer o estruturalismo? In: CHÂTELET, François. *A história da filosofia*. Ideias, doutrinas. O século XX. Lisboa: Dom Quixote, 1977. p. 245-273.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

HANSEN, João Adolfo. Estranhando a semelhança. *In*: GUMBRECHT, Hans U.; ROCHA, João César de Castro (org.). *Máscaras da mimesis*: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1999. p. 179-200.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PINTO, Aline Magalhães. Prefácio. *In*: COSTA LIMA, Luiz. *Limite*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Ed. PUC-RJ; Relicário, 2019. p. 13-21.

SCHWAB, Gabriele. Criando irrealidades: a mimesis como produção da diferença. *In*: GUMBRECHT, Hans U.; ROCHA, João César de Castro (org.). *Máscaras da mimesis*: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 115-138.

SUSSEKIND, Flora. A via negativa de Luiz Costa Lima. *In*: GUMBRECHT, Hans U.; ROCHA, João César de Castro (org.). *Máscaras da mimesis*. A obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.103-114.

WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

Recebido em: 11 de agosto de 2020.

Aprovado em: 20 de outubro de 2020.



## A vida como retorta – Considerações sobre a autobiografia em *O insistente inacabado*, de Luiz Costa Lima

### *Life as a Retort – Considerations on Autobiography in O insistente inacabado*, by Luiz Costa Lima

Myriam Ávila

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
myriavila@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3726-4670>

**Resumo:** Em *O insistente inacabado* (2019), Luiz Costa Lima recorrentemente explora as relações entre a biografia e a teoria, ao tratar do estabelecimento de uma Ciência da História, a partir do fim do século XVIII. No capítulo dedicado à autobiografia, não é apenas a escrita da vida que se aborda, mas também as contingências biográficas que interferem em e informam esse gênero e suas estratégias de construção. Propõe-se, portanto, neste artigo, distinguir dois elementos de sustentação das escritas do biógrafo e do autobiógrafo, ambas atravessadas pela *res fictae* e pela *res factae*: a “bio”, correspondendo ao vivido, e a “vida”, correspondente ao vivível.

**Palavras-chave:** Luiz Costa Lima; biografia; autobiografia; História.

**Abstract:** In his book *O insistente inacabado* (2019), Luiz Costa Lima recurrently elaborates on the relations between biography and theory when dealing with the establishment of a Science of History in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. In this book’s chapter on autobiography, besides the writing of a life, Costa Lima approaches the biographical contingencies that interfere and give contour to that genre and its construction strategies. This article intends to distinguish two sustaining elements in the writings of the biographer and of the autobiographer, both pervade by *res fictae* and by *res factae*: “bio”, corresponding to what has been lived, and “life”, corresponding to what can be experienced.

**Keywords:** Luiz Costa Lima; biography; autobiography; History.

“Não entraria nestas águas senão para me afogar”

L. Costa Lima. *O insistente inacabado*

Em *O insistente inacabado*, de publicação recente, Luiz Costa Lima (2019) lembra uma frase do romance *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo (1984), que compara a vida a uma retorta. A imagem, surgida em meio a uma argumentação cerrada sobre História e Literatura, chama a atenção por sua súbita concretude numa floresta de termos abstratos em que justamente se discute a legitimação de designações abstratas como “mediação [usada pelo historiador] que objetiva o que se concretiza fora dela” (LIMA, 2019, p. 53). A lembrança da imagem sveviana é trazida como expressão de uma ironia desfechada contra a insuficiência das Ciências Naturais diante da vida.

Se a escrita de Costa Lima (2019) nos obriga ao exercício espartano de percorrer complexas questões teóricas pela via da abstração, mesmo quando se apoia em citações de ficção durante o trajeto, o leitor (no caso, esta leitora) pode experimentar a imagem da retorta como o “punctum”, para usar o termo de Roland Barthes em *Câmara clara*, ou o ponto de fuga, se considerarmos o todo do desenho do ensaio como um quadro, a partir do qual tentará entrar no emaranhado da questão. Esse *punctum*, perfuração ou furo, como presentificação visual do pensamento, matéria heteróclita no texto teórico, não se detém, porém, no seu destino de metáfora confinada, quase um *divertissement* a ser prontamente superado no seguimento do ensaio. Se nos detivermos nele mais do que o previsto, os sentidos da imagem não cessarão de proliferar. Desde a forma do objeto, evocada pelo significante (pois se trata de vaso de gargalo estreito e curvo), com a função de destilação e depuração, até sua relevância nos processos alquímicos, nos quais era tida como “ovo filosofal de onde saíam os espíritos”, o instrumento de laboratório leva a imaginação além do texto de Svevo (1984, p. 15), onde corresponde a uma redução da vida a algo contido e manipulável: “Corri para a ciência, que é a própria vida, se bem que reduzida a uma retorta”.

Redução da vida a algo contido e manipulável não é uma má definição de autobiografia. No entanto, não é disso que trata o ensaio. Estamos no meio de um exame das relações entre História e Literatura, no capítulo II de *O insistente inacabado*. Apenas no capítulo IV, a autobiografia será diretamente tematizada. Mas é no capítulo sobre a História que Svevo (1984, p. 15) é lembrado, afirmando que a “ciência (...) é a própria vida”.

Convém aqui destacar alguns pontos do capítulo II. Trata-se, em grande parte, nesse capítulo, da relevância da retórica na narrativa histórica. Em lugar de abordar a questão, como é mais comum, por meio das conhecidas considerações de Hayden White, Costa Lima (2019) traz ao fórum as vozes pouco visitadas de Chladenius, Gervinus e Droysen, que, soando desde os séculos XVIII e XIX, mostram-se vivas e prementes na interlocução com o teórico do século XXI. Chladenius traz a questão do ponto de vista (na busca de ancorar os fatos narrados em um consenso). Ao comentar seu tratado, Costa Lima (2019) insere a própria figura de Chladenius na discussão como instaurador de um ponto de vista, ao questionar em que medida sua posição pessoal teria interferido no curso de sua concepção de história. A questão da subjetividade surge adiante no ensaio, quando Johann Gustav Droysen é apresentado ao leitor como autor que – um século depois de Chladenius – reconheceria uma marca subjetiva na análise do historiador: “No evento narrado, estaria contida a marca da vida que extrapola as dos arquivos e dos cursos acadêmicos” (COSTA LIMA, 2019 p. 44). Droysen propõe que o historiador estabeleça uma empatia pessoal com a “alma” dos agentes do fato histórico, sem a qual a vida do acontecido não emergiria na análise. Quando, na segunda metade do século XX, Koselleck (autor longamente visitado no capítulo II de *O insistente inacabado*) formula seu conceito de “espaço da experiência” e reformula o conceito de “horizonte de expectativa”, é a vida que retorna como substrato da História.

Ancorados em Koselleck, Dietrich Erben e Tobias Zervosen (2018) – não mencionados no texto de Costa Lima (2019) – mostram, em *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte* (A própria vida como ficção estética: autobiografia e história das profissões), que a narrativa autobiográfica tem em comum com a narrativa histórica o trabalho do passado como experiência a partir de um horizonte de expectativa. Portanto, na escrita da história, corroborando a argumentação de *O insistente inacabado*, já estaria embutida a reflexão sobre a biografia e a autobiografia – não ainda como gêneros, mas como ponto de vista e matéria para a ciência da história (*Geschichteswissenschaft*). No Prefácio, Costa Lima (2019) usa os termos “estados de ser” e “estados existativos” para distinguir entre ficção e ciência: nesta, predominariam os “estados de ser”, enquanto aquela se voltaria para os “estados existativos”. No segundo capítulo, fala-se em “ser” e “dever”. No estabelecimento das bases de uma Ciência da História, os vários autores citados examinam como se dá a negociação entre os dois

polos, fazendo sua disciplina oscilar entre o método científico que garante a fixidez da *res factae* e a narrativa que garante a reconstrução do transcurso histórico. Enquanto se nota (mais especificamente em Droysen) a necessidade de guardar o discurso histórico da ameaça “da arbitrariedade e da fantasia” (COSTA LIMA, 2019, p.57), deve-se reconhecer, com Gervinus, que o uso da narrativa irá, em alguma medida, afastar o historiador da “mera factualidade, pelo emprego de ‘um procedimento artístico mais livre’” (COSTA LIMA, 2019, p.58). Obviamente, ao tentar dar conta do “impulso atuante” nos “atos de vontade individuais” de uma “pluralidade de agentes” (todas estas expressões vêm de Droysen), postula-se uma profunda sensibilidade no historiador que, segundo Droysen, deveria “pôr-se na alma” dos que agiram. Talvez por esse motivo, Costa Lima (2019), vez ou outra, mencione as motivações pessoais desses teóricos da história que, também na discussão dos fundamentos de sua disciplina, percebem-na como *Verlauf*, como objeto em devir, cujo reconhecimento depende em grande parte da narrativa que dele é feita. Assim, fala do posicionamento de Gervinus como “confirmado por sua biografia” (COSTA LIMA, 2019, p.58) e lembra a “posição pessoal” de Chladenius. Koselleck é citado a respeito da “relatividade de toda perspectiva de julgamento”: “Estender a imparcialidade a tal ponto que o historiador seja empurrado para o papel de espectador que tudo narra, sem ter diante de si uma finalidade, seria o mesmo que tornar sem sentido a própria imparcialidade” (COSTA LIMA, 2019, p.77).

Curioso é que Costa Lima (2019, p. 59) também infere da biografia do ficcionista Fielding “as razões subjetivas da afirmação” que destaca do romance *Tom Jones*. Depreende-se que não apenas a retórica ou a poética respondem pela especificidade do encadeamento de fatos numa narrativa, mas que as opções por esse ou aquele relato passam também pelo sujeito empírico, por sua biografia e pelos interesses que o movem.

Pode-se supor, assim, que a diferença entre história e ficção reside na dosagem de *res factae* e *res fictae* em cada uma. O grau de “ficção do fático”, para usarmos o termo de Koselleck, era objeto de cogitação já em Droysen, helenista e tradutor do teatro ático, em cujas palavras se pode ouvir um certo lamento: “os materiais que se mostram ao pesquisador [em História] raramente, ou melhor, nunca alcançam tão longe que possam concorrer com o poeta”. Costa Lima (2019, p. 81) conclui que a prática historiográfica de Droysen “não pretendia ser superior à narrativa do ficcional”. O autor de *O insistente inacabado* adverte, entretanto: “Para que não se pense em

uma desvantagem da História, note-se que, em contraparte, também o texto ficcional necessita de um lastro, por mínimo que seja, de *res factae*. Não há dependência de nenhum dos dois, mas inter-relação” (COSTA LIMA, 2019, p.81)

Termina-se a leitura do capítulo II com a impressão de uma grande contiguidade entre história e ficção, que compartilham as exigências da linguagem narrativa, mas são também assombrados pela demanda de vida que os dois gêneros de relato apresentam. Evocada por avatares diversos como a experiência, a alma, o devir, a mudança, o memorável, a vida não se pauta pela retorta antimetafórica e unívoca da ciência. Paul Valéry alertava para o fato de que “não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia” (COSTA LIMA, 2019, p. 81).

Algumas pistas apontam, portanto, já no capítulo II, para a questão da autobiografia, que será abordada explicitamente no capítulo IV. Apesar da existência, entre os dois, de um capítulo sobre “Imitação e correlatos”, observa-se uma continuidade natural entre o II e o IV, dado que ambos tratam, embora em medida e de formas diferentes, da negociação entre *res factae* e *res fictae*. A polissemia intrínseca da linguagem narrativa, em comparação com a linguagem matemática, é lembrada nos dois ensaios. Como se lê na página 157, “salvo a linguagem matemática, toda linguagem contém um aspecto ficcional” (COSTA LIMA, 2019, p. 157). Os autores trazidos para a discussão por Costa Lima (2019) no capítulo IV são outros, e incluem as ponderações altamente sugestivas de dois nomes da literatura em língua inglesa, o poeta Stephen Spender e o romancista Henry James. Spender afirma que o autobiógrafo “escreve menos sobre si [mesmo] do que sobre a vida” (COSTA LIMA, 2019, p.144). James, encarando o problema do ponto de vista da ficção, propõe que a experiência direta do escritor é menos importante, ao escrever, do que a sua capacidade de “sentir a vida completamente” e de “julgar a peça pela amostra”. Sem a obrigação de teorizar sobre o gênero autobiografia, como fazem Gusdorf, Renza, Olney e outros que compõem a bibliografia de Costa Lima (2019), James e Spender reintroduzem o elemento vida não como índice do real, mas como o âmbito do vivível.

A reflexão sobre autobiografia de *O insistente inacabado* autoriza-me, desse modo, a voltar à questão da vida como legitimadora da narrativa, seja esta mais informada pelos *res factae* ou pelos *res fictae*, em cada caso: narrativa histórica, autobiográfica ou ficcional. A Costa Lima

(2019), entretanto, não satisfaz a vida como avalista, na determinação da especificidade da autobiografia. A ênfase que o teórico dá ao que chama, a partir de um texto de Kafka, “o propósito artístico” justifica a formulação do gênero como “vida criada pelo próprio ato de escrevê-la”. Como no capítulo sobre a história, a linguagem é destacada como o elemento decisivo na construção dos vários tipos de narrativa, além de possibilitar a distinção entre cada um deles. Se outros teóricos valorizam esse elemento comum a ponto de considerar ocioso tratar da especificidade de cada tipo, Costa Lima (2019) argumenta que os próprios ficcionistas buscam a diferenciação entre a narração em geral e o trabalho de construção literária do narrado. É Kafka que lembra o “propósito artístico” em sua escrita, ao declarar prescindir dele numa nota dos Diários, na qual tenta exprimir fielmente sua inquietude. Como no verso de Drummond, “o que pensas e sentes, isto ainda não é poesia”, Kafka procura delimitar o âmbito do trabalho artístico como esforço, nos termos mais tarde colocados por Musil, contra o “elemento dissipativo” da arte, ou seja, a tendência do pensamento de avançar em todas as direções, gerando um resultado “desarticulado, amorfo”.

Costa Lima (2019) atribui essa crítica da dispersão e da desarticulação em Musil a sua formação como engenheiro. O teórico já recorrera a esses condicionantes biográficos no capítulo II, ao comentar a obra de historiadores. Em Kafka, alguns biografemas também são lembrados como circunstâncias que favorecem este ou aquele encaminhamento da obra. Essas injunções da trajetória pessoal só adquirem forma ao serem filtradas pelo “propósito artístico”, Kafka parece sugerir. Mesmo na escrita autobiográfica, a verdade deve ceder às necessidades de expressão estilística. Em lugar de falseá-la, no entanto, obtém-se com o trabalho da escrita uma verdade mais profunda e ampla, como afirmava Henry James. Costa Lima (2019) aponta que, em Kafka, as notas do diário mais o afastavam que o aproximavam da escrita da autobiografia, pois não se tratava de apenas organizá-las em uma sequência coerente, mas de partir de um propósito, o artístico, que sua vida cotidiana não propiciava. É dessa constatação que o teórico brasileiro critica a leitura que Blanchot faz do escritor tcheco, pois, recaindo ele mesmo no “momento dissipativo”, o crítico francês atribui ao autor que estuda igual impulso de dissolução de limites. Mais ainda: a visão que Blanchot constrói da obra kafkiana não seria resultado de constatação isenta, mas se explicaria por idiosincrasias psicológicas identificáveis através da biografia desse crítico.

Temos aqui, portanto, duas linhas: a biografia marcando o pensamento – crítico ou criativo – e a autobiografia transcendendo pela linguagem o vivido. A biografia como um ponto de partida e a autobiografia como ponto de chegada. Proponho, a bem da argumentação, distinguir aqui dois elementos de sustentação dessas escritas, dessas grafias: a bio, correspondendo ao vivido, e a vida, correspondente ao vivível, àquela peça de tecido, na metáfora de Henry James, da qual o vivido é apenas a amostra. Mesmo na narrativa histórica, alegam Droysen, Gervinus e Koselleck, o passado só adquire sentido se trazer consigo a dimensão da vida, não delimitável no tempo, mas se estendendo em duas direções simultâneas, a da experiência e a da expectativa, como coloca exemplarmente Koselleck. Em termos da retorta, a bio, os fatos ocorridos, são ingredientes vertidos no dispositivo-vida para destilação. Destilação significa separação de misturas. Se Svevo (1984) – e talvez com ele Luiz Costa Lima (2019) – vê como redutora essa função quando correlata à vida, ela não deixa de aumentar a abrangência da metáfora. Este mundo é muito misturado, já dizia Guimarães Rosa. O caráter expansivo ou dissipativo dos espíritos obtidos pela destilação poderia se mostrar deletério, não fosse o resultado obtido a separação de misturas. Assim opera Costa Lima (2019) quando, reconhecendo os limites dúbios entre real e ficção, entre história e narrativa ficcional, entre autobiografia, diários e criação literária, não se isenta de buscar a especificidade de cada âmbito, de cada construção discursiva, de cada gênero.

Se agora quisermos, como ele faz, buscar também em seus ensaios o rastro da biografia e o peso da vida, não teremos dificuldade em encontrá-los em *O insistente inacabado*. O próprio título, embora se refira em princípio a seu incomensurável objeto de pesquisa, aponta também para “o pulso (que) ainda pulsa”, os anos de mora que o destino lhe proporciona para que continue investigando. No prefácio, Costa Lima (2019) se refere a seu título *Limite*, o qual, segundo o autor, “supõe que houvesse ganho a aposta contra ‘a indesejada das gentes’”. Prossegue: “Envelhecemos sem curvar a teimosa ingenuidade. Continuamos a apostar contra o imprevisível”. Trata-se, portanto, de uma corrida entre Aquiles e a tartaruga, entre a morosidade da exploração teórica e a fatalidade do corpo mortal. O uso da primeira pessoa no livro mostra o quanto está consciente do investimento pessoal na elucidação de questões, como a da mimesis ou do controle, que sabe ser de interesse de toda a coletividade, pois lhe é evidente que a lassidão do pensamento e a aceitação passiva de premissas podem ter, como têm tido, as piores consequências para a sociedade e os indivíduos que a compõem.

A tranquilidade proporcionada pela consolidação de uma voz própria durante mais de meio século de trabalho permite a Costa Lima (2019, p. 22) inserções autobiográficas saborosas como “Era um fim de semana sem surpresas. Estava em casa, sem outros cuidados, quando o saudoso Ricardo Benzaquen me surpreendeu ao telefone com uma inesperada pergunta.”, ou a já citada advertência “Não entraria nestas águas senão para me afogar” (COSTA LIMA, 2019, p. 22). O título do capítulo I, remetendo simultaneamente ao futuro e ao passado – “Antes que anoiteça ou panorama visto de antes” – localiza sua enunciação na linha da bio, infundindo de vida tudo o que toma como objeto: “Estas são observações que, sem terem sido formuladas no que fiz nas últimas três décadas, alicerçam o que tenho feito.”. Nesse capítulo ouvimos uma voz carregada de experiência: “A atividade intelectual talvez não traga maior vantagem do que presumir a distância que guardamos de nós mesmos” (COSTA LIMA, 2019, p. 22).

Muito evidente fica também a localização dessa enunciação da experiência na história recente do país, história que Costa Lima (2019) se mostra consciente de não apenas ter sofrido (na acepção do verbo *patire*, do italiano), mas também ter ajudado a acontecer. São conhecidas as invectivas de Costa Lima (2019) contra a mediocridade intelectual no Brasil, mas, reiteradas na publicação recente de que trato aqui, não se revestem da arrogância das generalizações inconsequentes, distinguindo as variadas dinâmicas de agentes e agenciamentos em configurações diversas, como se vê nas páginas finais do primeiro capítulo. Destaco aqui apenas algumas linhas:

A modorra repressiva esteve interrompida apenas durante a presidência do sindicalista Lula da Silva (2003-2010), para voltar de maneira exacerbada a partir de 2016, com o golpe agora político, midiático e judicial, que tem seu primeiro fruto no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. (COSTA LIMA, 2019, p.38)

Em entrevista de 2013, a integridade de pesquisador já levara Costa Lima (2013) a lamentar e exprobar o relativo esquecimento a que figuras como o Padre Henrique de Lima Vaz e Gerd Bornheim se encontram relegadas. (E, pessoalmente, dou-me conta de minha capacidade de “cum patire”, de me sentir parte de uma coletividade intelectual ao ser tomada de gratidão pela justa homenagem a dois grandes nomes do pensamento brasileiro no século XX).

Embora afirme pessimisticamente que “como não há previsão de mudança no quadro que vivemos, só resta esperar pelo imprevisível” (COSTA LIMA, 2019, p. 79), a perseverança do crítico em separar as misturas e distinguir os diversos estatutos conceituais de tantas matérias afins aponta para a satisfação pessoal com cada resultado conquistado: “Se a ilusão não for minha”, comenta, “um passo largo foi alcançado” (COSTA LIMA, 2019, p. 168).

Com essa postura enunciativa não isenta, mas comprometida com a teoria como atividade consequente, Costa Lima (2019) dá testemunho em sua escrita das próprias conformações que verifica no estabelecimento de uma Ciência e uma Teoria da História na modernidade e nas negociações do coletivo com o singular no universo dos discursos. Nesse sentido, pode-se interpretar o sintagma “o insistente inacabado” também como o inarredável chamado ético ao trabalho teórico.

## Referências

COSTA LIMA, Luiz. *O insistente inacabado*. Recife: CEPE, 2018.

COSTA LIMA, Luiz. A crítica como gesto de resistência. [entrevista cedida a] Guilherme Freitas. *Armazém Literário*, São Paulo, n. 772, nov. 2013. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/\\_ed772\\_a\\_critica\\_como\\_gesto\\_de\\_resistencia/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/_ed772_a_critica_como_gesto_de_resistencia/). Acesso em: 11 dez. 2020.

ERBEN, Dietrich; ZERVOSEN, Tobias. *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte*. Bielefeld: transcript, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839437636>.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Recebido em: 8 de julho de 2020.

Aprovado em: 23 de novembro de 2020.



## **A metáfora como metamorfose: Luiz Costa Lima lendo Blumenberg**

### ***The Metaphor as Metamorphosis: Luiz Costa Lima reading Blumenberg***

Georg Otte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

georg.otte@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-4276-1778>

**Resumo:** Partindo da tradução de *Teoria da não conceitualidade*, de Hans Blumenberg, Luiz Costa Lima dedica seu livro *Os eixos da linguagem* a uma análise do pensamento do filósofo alemão, destacando seu papel como fundador da chamada “metaforologia”. Opondo a metáfora ao conceito, Blumenberg não apenas estabelece uma distinção fundamental entre esses “dois eixos”, mas oferece a Costa Lima elementos fundamentais para a sua distinção entre a *mimesis da representação* e a *mimesis da produção*.

**Palavras-chave:** Hans Blumenberg; Luiz Costa Lima; metáfora.

**Abstract:** Starting from Hans Blumenberg’s translation of *Theory of Non-conceptuality*, Luiz Costa Lima dedicates his book *Os eixos da linguagem* [The Axes of Language] to an analysis of the german philosopher’s thought, highlighting his role as the founder of the so-called “metaphorology”. Opposing the metaphor to the concept, Blumenberg not only establishes a fundamental distinction between these “two axes”, but offers to Costa Lima fundamental elements for his distinction between the *mimesis of representation* and the *mimesis of production*.

**Keywords:** Hans Blumenberg; Luiz Costa Lima; metaphor.

Quando Luiz Costa Lima publica, em 2013, a sua tradução de *Teoria da não conceitualidade*, de Hans Blumenberg, ele, de certa maneira, dá continuidade a um processo de “importação” intelectual que se iniciou com a publicação, em 1979, de *A literatura e o leitor*,<sup>1</sup> uma coletânea de textos

---

<sup>1</sup> Foi publicada, em 2011, pela mesma editora, Paz & Terra, a segunda edição revisada e ampliada dessa obra.

dos teóricos da chamada “Estética da recepção”, também traduzida por ele. Graças a essa tradução, os dois representantes mais importantes dessa linha teórica, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, se tornaram conhecidos no Brasil, exercendo forte influência no âmbito da Teoria Literária.

O trabalho de tradução de Costa Lima não apenas merece destaque pelo fato de um dos mais citados teóricos da literatura no Brasil atuar como tradutor, mas também por ter levado ao conhecimento do leitor brasileiro um âmbito filosófico germanófono que não teve o mesmo sucesso internacional como, por exemplo, o da Escola de Frankfurt. Sem dúvida, a palestra inaugural de Jauss, proferida em 1967 na Universidade de Constança e publicada posteriormente sob o título *A história da literatura como provocação à Teoria Literária* (1994), se enquadrava bem no movimento estudantil de 68 e seu ímpeto antiautoritário, pois o questionamento de um cânone e a consideração pelo público leitor e seu “horizonte de expectativa” era uma forma de “democratizar” os Estudos Literários, mas ele não teve o alcance dos seus colegas “frankfurtianos”. Os trabalhos do seu colega Wolfgang Iser, que substituiu o “autor autoritário” por um leitor criativo, quase coautor, completavam o quadro progressista da recém fundada Universidade de Constança – e desviavam a atenção do passado nazista de Jauss.<sup>2</sup>

Sem desmerecer a importância da Escola de Frankfurt, Luiz Costa Lima (2013) aproveita a “Introdução” à *Teoria da não conceitualidade* para chamar a atenção para a “indigência” do Brasil em relação à intelectualidade alemã e para se queixar do “descaso” em relação a Hans Blumenberg (1920-1996), cujo aniversário de 100 anos é comemorado amplamente neste ano na imprensa alemã e cuja vasta produção está sendo traduzida para várias línguas, menos para o português. Mais uma vez, portanto, o teórico brasileiro se destaca como pioneiro ao introduzir um pensador ainda bastante desconhecido, apesar do seu papel de destaque no grupo de pesquisa *Poetik und Hermeneutik* [Poética e Hermenêutica], que, segundo Regina Zilberman (2019), “congregava a nata dos acadêmicos da então

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma das grandes ironias da história pós-guerra intelectual na Alemanha de Jauss ter conseguido passar por partidário de um movimento antiautoritário – ou até revolucionário –, sendo que seu passado como oficial da *Waffen-SS*, a tropa nazista responsável por ações de extermínio, o identifica como representante ativo – ele chegou a assumir a função de instrutor – de um regime opressor. Para mais detalhes, cf. Ette (2019) e Zilberman (2017).

Alemanha Ocidental”<sup>3</sup> e cujas contribuições, de acordo com Hans Ulrich Gumbrecht (2017, tradução nossa<sup>4</sup>), “para a reconfiguração pluridimensional do espaço intelectual na ocasião dos primeiros quatro colóquios haviam se evidenciado como central [...]”

No entanto, no mesmo artigo, Gumbrecht deixa claro que o passado nazista continuou sendo tratado como tabu quando menciona uma palestra do historiador Reinhart Koselleck sobre o holocausto, que gerou constrangimento e protestos. Por mais que se apresentasse como vanguarda intelectual, adotando uma postura interdisciplinar e procurando uma abertura para o marxismo e o estruturalismo francês, o grupo se manteve física e ideologicamente distante de qualquer envolvimento político. Assim, é significativo que ele realizou seu quarto colóquio em setembro do ano 1968, ou seja, no mesmo ano em que os estudantes não apenas questionavam a herança autoritária da geração dos pais, mas também a permanência de ex-nazistas em cargos na administração pública em geral e nas universidades em particular. O tema desse colóquio, *Terror e jogo* [Terror und Spiel], que passou a ser adotado como título da decorrente publicação, organizado por Manfred Fuhrmann (1971), não tinha qualquer relação com o ativismo dos diversos grupos políticos nas universidades e seu lema “É proibido proibir”, mas, de acordo com o subtítulo da coletânea, com “problemas da recepção dos mitos”, de um ponto de vista bastante apolítico, uma vez que o mito era tratado como assunto exclusivamente literário ou estético. Em sua última participação do grupo, Blumenberg, numa longa conferência inaugural, dá as coordenadas para esse encontro da “nata” dos acadêmicos, no qual Jauss e Iser não poderiam faltar, mesmo porque o assunto não era simplesmente o mito, mas a sua *recepção*.

A conferência de Blumenberg<sup>5</sup> pode ser considerada como trabalho preliminar de sua obra volumosa *Arbeit am Mythos* [Trabalho sobre o mito],

<sup>3</sup> Luiz Costa Lima destaca o caráter interdisciplinar do grupo, “que, entre 1963 e 1996, constituiu o grupo de maior prestígio intelectual nos círculos associados à literatura na Alemanha Ocidental, servindo de modelo consistente de inter-relação com teóricos, historiadores da literatura e filósofos.” (COSTA LIMA, 2015, p. 184).

<sup>4</sup> „Hans Blumenberg, dessen Beiträge sich für die mehrdimensionale Neuvermessung des intellektuellen Raums bei den ersten vier Kolloquien als zentral erwiesen hatten [...]”

<sup>5</sup> „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos” [“Conceito de realidade e potencial de efeito do mito”] (BLUMENBERG, 1971). Também foi publicado em: BLUMENBERG, Hans. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. p. 327-405. A tradução francesa desse texto foi publicada em livro (BLUMENBERG, 2005).

de 1979, que não apenas se tornou um clássico da teoria do mito, mas que ilustra ao mesmo tempo as mudanças filosóficas do autor, que iniciou sua carreira na esteira da fenomenologia de Husserl, colaborou com os representantes da *Begriffsgeschichte* [História dos conceitos], se dedicou, nos anos 60, à História das ciências para finalmente abordar a questão do mito a partir da antropologia filosófica na tradição de Helmuth Plessner e Arnold Gehlen.

Há, contudo, um “incidente” nessa carreira, que, como mostraremos a seguir, teve consequências decisivas: provavelmente foi a proximidade com Erich Rothacker (1888-1965),<sup>6</sup> um dos representantes de destaque da mencionada “História dos conceitos”, que lhe rendeu o convite a colaborar com o projeto do *Dicionário histórico da filosofia* [Historisches Wörterbuch der Philosophie], cujo objetivo ambicioso consistia em reunir todos os conceitos filosóficos em sua evolução histórica. No entanto, o diretor do projeto, Joachim Ritter, se recusou a acatar a proposta de Blumenberg de integrar metáforas utilizadas no discurso filosófico: apesar de admitir que as metáforas servem de “solução nutritiva” para as “cristalizações sistemáticas” (RITTER, 2007, p. 19) dos conceitos, sua integração no *Dicionário* seria demasiadamente arriscada e representaria um ato de improvisação.

Luiz Costa Lima descreve esse “episódio” em sua introdução à *Teoria da não conceitualidade* (COSTA LIMA, 2013, p. 13-15), dando a entender que não se tratava apenas de um problema quantitativo, mas também ideológico.<sup>7</sup> Ritter não deixava de ter razão quanto ao risco de o *Dicionário* não comportar a integração de metáforas filosóficas, uma vez que a publicação dos seus 13 volumes, cujos verbetes foram redigidos por mais de 1500 autores, durou nada menos que 36 anos (1971 a 2007). Todavia, a resistência de Ritter se deve também à recusa de aceitar a metáfora por ser vista como “expressão imprecisa” (COSTA LIMA, 2013, p. 14) ou como recurso ornamental da retórica. Quando Ritter concede, com muita cautela, de que os conceitos poderiam ter um fundo metafórico, sendo resultado de uma “cristalização”, ele mesmo recorre, ironicamente, a uma metáfora

---

<sup>6</sup> O artigo Wikipédia em português omite o forte vínculo de Rothacker com o nazismo, inclusive seu apoio explícito a Adolf Hitler e sua função como diretor de seção no Ministério da Propaganda de Joseph Goebbels (cf. WIKIPÉDIA. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Rothacker](http://pt.wikipedia.org/wiki/Erich_Rothacker). Acesso em: 5 jul. 2020.).

<sup>7</sup> Para mais detalhes, cf. Costa Lima (2015, p. 125-131).

emprestada do âmbito da Física para falar da passagem da metáfora para o conceito, isto é, do estado líquido (“impreciso”) para o sólido.

O conceito, portanto, não seria nada mais do que uma metáfora “consolidada”, sendo que o próprio caráter *histórico* do *Dicionário* sinaliza que essa consolidação nunca foi definitiva, ou bem sempre esteve sujeita a mudanças, de acordo com as épocas e seus pensadores. Se, de acordo com o termo alemão *Begriff*, o conceito pretende “captar” (*greifen*) a realidade e, se essa “captação”<sup>8</sup> é movida por uma pretensão à verdade, a historicidade do conceito faz com que essa também seja “temporalmente modificável” (COSTA LIMA, 2013, p. 36). Talvez seja essa ilusão da solidez que levou Blumenberg, em 1960, a reagir à exclusão das metáforas – e à sua exclusão como colaborador do *Dicionário* – com a publicação dos seus *Paradigmas para uma metaforologia* [Paradigmen einer Metaphorologie] (1997). Trata-se, portanto, de um desdobramento daquele “episódio” com Ritter e, aparentemente, de uma ocupação passageira dentro da já descrita carreira filosófica do nosso filósofo, uma vez que ele se dedicaria à História e à Filosofia das ciências durante as décadas de 60 e 70.

No entanto, as aparências enganam, pois Blumenberg não para de publicar textos menores relacionados com a questão da metáfora – e, também, maiores, como no caso dos livros *Naufração com espectador* e *A legibilidade do mundo*, ambos publicados em 1979. E até seu já mencionado *Trabalho sobre o mito*, publicado no mesmo ano, pode ser associado à questão da metáfora: em um primeiro momento, pelo viés negativo, considerando que o *mythos*, em oposição ao *logos*, resiste tanto à compreensão lógica quanto a metáfora resiste à racionalização completa pelo conceito. Da mesma maneira que a “metáfora absoluta” é aquela que foge a uma apreensão última pelo conceito, pois “o conceito não cobre todo o nomeável da experiência humana” (COSTA LIMA, 2013, p. 35), o mito levanta questões “que fogem à uma resposta teórica, sem se tornarem dispensáveis por causa disso” (BLUMENBERG, 1997, p. 112).

---

<sup>8</sup> Cabe lembrar que a raiz etimológica de “conceito”, “concepção”, “conceber” etc. é a mesma de “captar”, ou seja, também remonta a uma ação concreta. Não se trata, aqui, de atribuir às etimologias algo como um significado “verdadeiro” dos verbos em questão, mas de mostrar que, historicamente, observa-se, em muitos casos, um movimento do sentido concreto (captar, pegar etc.) para o abstrato (entender, compreender etc.), isto é, um movimento metafórico cujas origens não “explicam” o sentido, mas ampliam seu horizonte semântico.

Todavia, a relação entre mito e metáfora vai muito além da definição negativa como o “não racional” como Blumenberg mostra no breve capítulo “Mito e metafórica” em *Paradigmas para uma metaforologia*, rejeitando a ideia tradicional da superação do *mythos* pelo *logos* ou da “salvação” do mito como forma pré-lógica da compreensão do mundo. Segundo o autor, houve, sim, uma transformação do mito, porém não em direção a uma crescente racionalização, mas à sua metaforização.<sup>9</sup> Depois de ter perdido sua sanção por uma origem divina, o mito secularizado passou a servir de repertório metafórico, que, apesar do seu caráter fictício, oferecia “possibilidades da compreensão” (BLUMENBERG, 1997, p. 112). O mito “funciona como modelo” (BLUMENBERG, 1997, p. 114), e é nessa função que Platão recorre ao “mito da caverna”, recorrendo a uma narrativa de origem mítica, para transformá-la, no sexto capítulo do diálogo *A República* (1988), numa construção metafórica ou alegórica.

A própria variedade das designações – “mito da caverna”, “alegoria da caverna” ou “parábola da caverna” – é significativa, pois aponta para a transição de uma narrativa, por natureza sucessiva, para uma formação figurativa simultânea e vice-versa: a caverna, na qual a humanidade estaria presa, serve como alegoria para seu mundo limitado e, na visão platônica, para o apego às sombras – que servem como *metáfora* para os simulacros, as cópias “malfeitas” das ideias. A alegoria é posta em movimento e ganha características de uma parábola quando um personagem que, à maneira do herói mítico, sai da caverna, sendo que essa saída (no sentido concreto e metafórico) aponta para uma solução para a humanidade “presa”. Provavelmente, não faltaram interpretações por parte da teologia neoplatônica no sentido de identificar essa solução com a salvação ou redenção da humanidade conforme os padrões cristãos, aproximando o mito da caverna às parábolas bíblicas. Ao contrário das alegorias, fontes inesgotáveis das artes plásticas, a parábola, definida em diversos dicionários

---

<sup>9</sup> Em *Dialética do Esclarecimento* (1985), publicado pela primeira vez em 1944, Adorno e Horkheimer também desmentem a ideia de uma superação do *mythos* pelo *logos*, não apenas porque estavam assistindo, em meio à Segunda Guerra Mundial, ao fracasso histórico do Esclarecimento (*Aufklärung*) diante das catástrofes do século XX, mas também demonstrando como, por um lado, o mito é perpassado por uma racionalidade própria e como, por outro lado, as ciências, apesar de sua pretensão racionalista, são guiadas por mitos ou, como se diria hoje, por narrativas cujos fundamentos não resistem a um questionamento racional.

como “narrativa alegórica”, encontra no relato sua representação adequada. Embora Sócrates apresente a saída da caverna como algo hipotético, essa hipótese, assim como qualquer ficção, amplia as “possibilidades da compreensão”.

A compreensão da realidade, portanto, não passa apenas pelo conceito, seja na forma de abstrações teóricas, seja na forma de metáforas “cristalizadas”. O conceito, como “célula” (para usar mais uma metáfora) do pensamento científico, procura fixar uma realidade multifacetada, equiparando ou nivelando objetos variados, ao passo que a metáfora se apresenta apenas como *uma* das “possibilidades de compreensão” que espelham o objeto em sua variedade. Ao contrário do conceito que reduz o objeto aos seus traços semânticos mínimos, da maneira como são reproduzidos nos dicionários, a metáfora, por assim dizer, “respeita” a diversidade da realidade refletindo-a em outra realidade, não menos diversificada. Segundo Luiz Costa Lima (2015, p. 123), o “unívoco conceitual” se opõe ao “plurívoco metafórico”, dualismo esse que deu o título ao seu livro *Os eixos da linguagem*, no qual elabora, em última instância, a oposição entre ciência e ficção:

Um tema está sendo preparado desde a primeira página deste ensaio: a concepção da metaforologia (ou não conceitualidade) no pensamento de Hans Blumenberg. Só quando a atingirmos, poderemos *acenar* para o passo final: a relação entre os eixos conceitual e metafórico da linguagem e a diferença entre as formas discursivas, que têm como extremos a ciência e a ficção. (COSTA LIMA, 2015, p. 66-67).

O uso do termo “não conceitualidade” como sinônimo da metaforologia sinaliza que o livro brotou das sementes deixadas na já citada “Introdução” à *Teoria da não conceitualidade*, que procura situar Blumenberg no contexto filosófico da Alemanha pós-guerra, lamentando ao mesmo tempo que uma geração inteira de intelectuais alemães foi ignorada por parte da intelectualidade brasileira.<sup>10</sup> Traçando o caminho do pensador desde sua dedicação à filosofia de Husserl até a antropologia filosófica, Costa Lima apresenta não apenas a sua leitura intensiva da vasta produção de Blumenberg, mas também o campo filosófico com o qual este dialogava.

---

<sup>10</sup> As pesquisas do historiador Sérgio Ricardo da Mata, da UFOP, em torno da “Escola de Joachim Ritter”, que se denominou *Collegium philosophicum*, prometem contribuir a uma divulgação maior desse contexto.

Cabe ressaltar que essa produção, apesar do falecimento do autor em 1996, atualmente não para de crescer, sendo que o número das obras póstumas do filósofo já superou o das obras publicadas em vida, revelando que qualquer divisão de sua vida em fases, de acordo com suas preferências filosóficas, é problemática. O título de *Teoria da não conceitualidade* (2013), cujo original (inacabado)<sup>11</sup> foi publicado em 2007, portanto 11 anos após a morte de Blumenberg, não deixa dúvidas de que seus estudos metaforológicos foram muito além do mencionado “episódio” com Joachim Ritter.

Evidentemente, Luiz Costa Lima não dedica um livro inteiro à questão da metáfora em Blumenberg apenas para resgatar um pensador e seu *entourage* filosófico. Por mais que esse resgate se justifique pela importância crescente do pensador, o livro, na verdade, é guiado por um interesse vital na biografia de Costa Lima, pois a questão da metáfora é diretamente ligada à sua ocupação “vitalícia” com a questão da ficção por “conter um elo fundamental para a teorização da *mimesis* verbal, que temos procurado desenvolver desde o *Mimesis e modernidade* (1980)” (COSTA LIMA, 2015, p. 14). No entanto, para entender melhor a “bipolaridade” entre conceito e metáfora, cabe perguntar o que é um conceito (qual conceito temos do conceito) e por que ele pode se tornar problemático, para entender o esforço de Blumenberg – e de Costa Lima – de defender a metáfora contra a supremacia tradicional do conceito.

Kant, referência filosófica constante de Costa Lima (Cf. LOUREIRO, 2015), inicia sua *Lógica* com esta reflexão sobre o conceito:

Todos os conhecimentos, isto é, todas as representações conscientemente voltadas para um objeto, ou são *intuições* [*Anschauungen*, percepções sensíveis; comentário nosso] ou *conceitos*. – A intuição é uma representação *singular* (*representatio singularis*), o conceito uma representação *universal* (*representatio per notas communes*) ou *refletida* (*representatio discursiva*).

O conhecimento mediante conceitos denominamos de *pensar* (*cognitio discursiva*).

Observação 1. O conceito é oposto à intuição, pois é uma representação universal, ou então uma representação daquilo que é comum a vários

---

<sup>11</sup> Cabe mencionar que Blumenberg, no último capítulo de *Naufrágio com espectador* (1990), cujo original foi publicado em 1979, apresenta, como último capítulo, uma “Perspectiva para uma teoria da não conceitualidade”. Sobre o livro *Naufrágio com espectador*, cf. Lavelle (2019).

objetos, portanto, uma representação *na medida em que possa estar contida em vários objetos*. (KANT, 1975, p. 521, grifos do autor, tradução nossa).<sup>12</sup>

A percepção pelos sentidos, a “intuição” na acepção filosófica do termo, é relacionada com sua singularidade, sendo que a identificação do objeto, isto é, a “abstração” de suas particularidades sensíveis e concretas é feita a partir das características que compartilha com objetos do mesmo gênero. É essa generalização que permite a formação do conceito, que é “a representação daquilo que é comum a vários objetos”, ou seja, o conceito não representa um objeto concreto, mas apenas uma espécie de mínimo denominador comum, que serve ao mesmo tempo como base para a *definição* do conceito nos dicionários: podemos designar um objeto da natureza como “árvore” quando possui determinados traços semânticos genéricos como ‘tronco’, ‘raiz’, ‘ramos’ e ‘folhas’, o que nos permite a referência a ele na comunicação verbal, mesmo na ausência do objeto. A vantagem do conceito e seu “minimalismo semântico” reside nessa possibilidade de referência a objetos ausentes ou hipotéticos, o que permite que as pessoas possam se comunicar sobre eles de forma econômica, sem necessidade de longas descrições, mesmo porque, essas também, teriam que recorrer, em última instância, a conceitos. A ausência de “ruído” na comunicação se deve, portanto, a essa redução do objeto a suas características básicas, ou, dito de outra maneira, ao sacrifício de suas singularidades. Trata-se, por assim dizer, do preço que se paga por uma comunicação bem-sucedida. Cabe lembrar que Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de linguística geral*, de 1916, parte do pressuposto de que as palavras não designam objetos, porém conceitos.

Em *Sobre verdade de mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche mostra seu incômodo com o sacrifício das singularidades, recorrendo ao exemplo da folha:

<sup>12</sup> „Alle Erkenntnisse, das heißt: alle mit Bewußtsein auf ein Objekt bezogene Vorstellungen sind entweder *Anschauungen* oder *Begriffe*. – Die Anschauung ist eine *einzelne* Vorstellung (*repraesentat. singularis*), der Begriff eine *allgemeine* (*repraesent. per notas communes*) oder *reflektierte* Vorstellung (*repraesent. discursiva*).

Die Erkenntnis durch Begriffe heißt *Denken* (*cognitio discursiva*).

*Observação 1.* Der Begriff ist der Anschauung entgegengesetzt; denn er ist eine allgemeine Vorstellung oder eine Vorstellung dessen, was mehreren Objekten gemein ist, also eine Vorstellung, *so fern sie in verschiedenen enthalten sein kann.*”

Todo conceito surge pela igualação do não-igual. Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse “folha”, tal como uma folha primordial de acordo com a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, contornadas, coloridas, encrespadas e pintadas, mas por mãos ineptas, de sorte que nenhum exemplar resultasse correto e confiável como cópia autêntica da forma primordial. (NIETZSCHE, 2007, p. 35-36).

A “mentira” epistemológica (“extra-moral”) consiste no fato de não existir uma folha na natureza que corresponda ao conceito ‘folha’, à maneira da ideia platônica cuja perfeição nunca é alcançada pelos “simulacros” existentes. Ao aplicar um conceito, não apenas reduzimos o objeto a um esqueleto (para usar uma metáfora), mas ao mesmo tempo reduzimos a nossa ideia de verdade à aplicabilidade de conceitos. Por corresponderem aos objetos reais, confundimos os conceitos com a própria realidade. Trata-se de universais que, paradoxalmente, englobam inúmeros objetos particulares reduzindo-os a algumas qualidades consideradas relevantes – isto é, relevantes para o ser humano. Nietzsche, além de precursor de um pensador da *différance* como Derrida, também serviu de referência para Foucault e seu questionamento quanto à suposta posição central do sujeito, pois as qualidades usadas para generalizar são, na verdade, atribuídas por ele: “Pois até mesmo nossa oposição entre indivíduo e gênero é antropomórfica, e não advém da [inescrutável] essência das coisas [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 36).

Aplicar conceitos faz parte da racionalização do mundo, sendo que a maior “mentira extra-moral” talvez consista na suposta objetividade da racionalidade, que estaria, por definição, isenta de qualquer ingerência subjetiva. No entanto, o próprio “penso, logo sou” (*cogito ergo sum*), que Descartes alcança desenvolvendo sua dúvida metódica, culmina na autoafirmação do sujeito como instância última e segura que resta depois da escalada dessa dúvida, desenvolvida, por etapas, nas *Meditações* (2004). Faz parte dessa dúvida, antes de mais nada, a desconfiança “platônica” em relação aos cinco sentidos que, uma vez que se atêm às aparências (ou “simulacros”, como diria Platão), nos enganam, como no caso clássico da ilusão de ótica. Para chegar a conceitos “claros e distintos” (DESCARTES, 2001, p. 44), precisamos desconfiar da percepção sensorial porque

[...] essa compreensão dos sentidos é em muitos casos muito obscura e confusa. Mas há nela pelo menos todas aquelas coisas que entendo clara e distintamente, isto é, todas as coisas, genericamente consideradas, que estão compreendidas no objeto da Matemática pura. (DESCARTES, 2004, p. 80).

A “compreensão dos sentidos” nada mais é que a “intuição” [*Anschauung*] da qual nos fala Kant e que gera a “representação singular” de um objeto com todos os detalhes que o diferenciam de outros objetos e que só poderiam ser considerados numa reprodução visual, de preferência fotográfica. A linguagem, por mais que descreva esses detalhes, não tem como reproduzi-los sem recorrer novamente a conceitos. Para Descartes, o objeto concreto, na melhor das hipóteses, é o ponto de partida para sua “captação” científica, isto é, sua medição com base em parâmetros fixos e sua formalização matemática.

A partir daí é quase redundante dizer que Descartes se mostra pouco preocupado com questões estéticas, considerando que essas têm como base a percepção sensorial, isto é, a faculdade de discernir a forma de objetos concretos e ainda de imaginar esses objetos. Imaginar, para incorrer em outra redundância, significa formar imagens, seja na imaginação, seja na atividade artística enquanto ápice da produção estética. Quando Descartes coloca os fundamentos para o racionalismo, ele estabelece ao mesmo tempo a divisão entre ciência e arte, não deixando dúvida quanto a sua preferência no que diz respeito ao potencial epistemológico da primeira. Nessa divisão literalmente cartesiana, a arte é condenada a um papel ornamental que agrada aos sentidos e gera um bem-estar emocional, mas não serve para a compreensão da realidade.

As metáforas, enquanto imagens, também apelam para a imaginação e são vistas, tradicionalmente, como ornamento retórico, sendo que, até hoje, chamar um discurso de “mera retórica” significa negar-lhe qualquer contribuição substancial na busca pela verdade. Resumindo as reflexões iniciais dos *Paradigmas* de Blumenberg, Costa Lima comenta:

Mas que dizer da retórica em sua prática mais comum de ornamentalidade ou persuasão? Simplesmente identificá-la com sua prática habitual é supor que a verdade de imponha por si; que a pura verdade independe do modo de se exprimir. (COSTA LIMA, 2015, p. 153).

Nessa visão cartesiana, a retórica, como “arte da eloquência”, pode usar e acumular metáforas à vontade, pois não passariam de acessórios para

“enfeitar” um texto, podendo, na pior das hipóteses, desviar a atenção da verdade. No entanto, se, segundo Nietzsche (2007), os próprios conceitos são “mentira” por reduzirem os objetos a um esqueleto (árvore = raiz + tronco + ramos), eles não seriam um desvio da verdade por suprimirem suas singularidades? E, para acrescentar mais uma pergunta retórica, a metáfora não seria até mais verdadeira por “assumir” explicitamente o desvio quando substitui um conceito por outro? Chamar o conceito de “esqueleto” pode não ser muito original, uma vez que este se “cristalizou” como conceito aplicado a qualquer objeto em estado primitivo ou precário. No entanto, como metáfora levada ao pé da letra, ele também representa um aspecto “reductor” por reduzir um corpo “de carne e osso” aos seus ossos, criando, assim, uma distância da suposta verdade pela “distorção” gerada. Essa “deformação”, no entanto, pode ser vista como uma transformação produtiva a partir do momento em que as *singularidades* são acionadas pela imaginação para que a imagem evocada, por si só uma transfiguração (ou reconfiguração?) do seu referencial, dê início a uma metamorfose à maneira das narrativas míticas de Ovídio (1983). Dessa maneira, a *representatio discursiva*, na acepção kantiana, baseada no conceito genérico, é revertida para uma *representatio singularis*, que se torna mais singular ainda quando desenvolvida como narrativa. Se a metáfora é um espelho distorcido do objeto espelhado, que, paradoxal ou dialeticamente, possibilita a compreensão do seu referencial não de forma redutora, porém complementar por acrescentar singularidades, o desenvolvimento da metáfora na forma de narrativa amplia os reflexos desse espelho possibilitando, assim, um jogo de reflexos – e até uma reflexão – mais abrangente.

A palavra “esqueleto” designa um conceito (sua definição no dicionário como “conjunto de ossos” etc.), mas o conceito também pode ser descrito com a metáfora do esqueleto, que pode ter perdido sua conotação do mórbido ou da morte pelo uso frequente nos mais variados contextos (esqueleto de uma construção, esqueleto de um texto etc.). Nietzsche (2007, p. 37, tradução modificada) fala das “metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas”<sup>13</sup> e Derrida, numa

---

<sup>13</sup> „[...] Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.“ (NIETZSCHE, 1997, p. 314). A modificação se refere à tradução de “ihr Bild” por “sua efígie”, ao invés de “seu troquel”, conforme a tradução utilizada.

referência a Anatole France, retoma o exemplo, isto é: a metáfora da moeda para mostrar como a metáfora pode perder sua “força sensível” pelo uso ou pela “usura”, no sentido de *usure*, em francês (DERRIDA, 1991, p. 249-255). Mas o próprio Nietzsche dá o exemplo não apenas de uma metáfora original, mas também de como o aspecto mórbido do conceito pode ser ampliado metaforicamente quando fala do “columbário”, uma construção sepulcral subterrânea, usada durante o Império Romano. Cada um dos nichos desse “pombal” (*columba*, em latim, significa “pomba”) seria, portanto, como um conceito no qual se colocam “os restos mortais” do seu referencial, que o conceito transformou em “cinzas”, ou seja, aniquilando qualquer sinal de singularidade. Paradoxalmente, para descrever esse efeito “mortífero” do conceito, Nietzsche recorre a detalhes e até ao início de uma narrativa:

Enquanto cada metáfora intuitiva [sensível] é individual e desprovida da seu correlato, e, por isso, sabe eludir a todo rubricar, o grande edifício dos conceitos exibe a inflexível regularidade de um columbário romano e exala na lógica aquela dureza e frieza que são próprias à matemática. Aquele que é baforado por essa frieza mal acreditará que mesmo o conceito, ossificado e octogonal como um dado e tão transponível como este, permanece tão-somente o *resíduo de uma metáfora* [...]. (NIETZSCHE, 2007, p. 38-3, grifo do autor).

Como no caso da caverna de Platão, o columbário de Nietzsche é, inicialmente, apenas um espaço que “exala [...] aquela dureza e frieza”, passando a ideia da fixidez, que é reforçada, no caso de Platão, pelo fato de os habitantes da caverna estarem presos e, no caso de Nietzsche, pela ideia da morte. A imagem, no entanto, ganha vida com a presença de um personagem (também imaginário) que sai desse espaço ou entra nele e assim é transformada (metamorfoseada) numa narrativa, por menor que seja. A frieza do columbário (subterrâneo) tem que ser sentida por alguém que se encontra nele – provavelmente uma experiência pessoal do próprio Nietzsche, que era frequentador assíduo da Itália. As metáforas (ou alegorias) espaciais, portanto, se transformam em narrativas temporais, que ampliam ainda mais a singularidade de um espaço já minuciosamente descrito.

Se as diversas mitologias tradicionais são compostas por narrativas, o título do ensaio já citado de Derrida, “A mitologia branca”, não deixa de ser programático, sendo que o subtítulo, “A metáfora no texto filosófico”, reestabelece a estreita relação entre metáfora e mitologia. Evidentemente,

esse título ironiza o “mito” da filosofia ocidental de se basear rigorosamente em conceitos bem definidos, ou, como diria Descartes, o “pai” dessa filosofia, em ideias “claras e distintas” – tanto que o adjetivo “cartesiano” se tornou sinônimo desse rigor. Quando pergunta: “existirá metáfora no texto filosófico?” (DERRIDA, 1991, p. 249), Derrida, cujo texto saiu publicado pela primeira vez em 1971, desmascara esse rigor como mito (no mau sentido), mostrando que, originalmente, o discurso filosófico está imbuído por metáforas, por mais que tenham se tornado “moedas” desgastadas. Evidenciar o pano-de-fundo metafórico significa deixar claro que o *logos*, definitivamente, não superou o *mythos*, pois a própria razão se serve de metáforas – como no caso da luz do “Século das Luzes” – para se apresentar como instância suprema de uma mitologia filosófica (no bom sentido).

Uma década antes de Derrida, Blumenberg, depois de ser “expulso” do projeto do *Dicionário Histórico da Filosofia*, também pergunta pelo teor metafórico do discurso filosófico em sua “Introdução” aos *Paradigmas para uma metaforologia*, começando por uma reflexão sobre Descartes e seu ideal de chegar a conceitos “claros e distintos”:

A esse ideal de uma objetivação completa corresponderia o aperfeiçoamento da terminologia que captasse a presença e a precisão do dado em conceitos definidos. Nesse estado final, a linguagem filosófica seria puramente ‘conceitual’ no sentido estrito: tudo *pode* ser definido, logo tudo *deve* ser definido, não há mais nada logicamente ‘provisório’, assim como não há mais moral provisória. A partir daí, todas as formas e todos os elementos do discurso *figurativo* no sentido mais amplo se evidenciam como provisórios e passíveis de serem superados pela lógica [...]. (BLUMENBERG, 1997, p. 7, grifo do autor, tradução nossa).<sup>14</sup>

A postura do fundador do racionalismo reflete, evidentemente, a aspiração platônica da superação do *mythos* pelo *logos* (BLUMENBERG,

<sup>14</sup> „Diesem Ideal voller Vergegenständlichung entspräche die Vollendung der Terminologie, die die Präsenz und Präzision der Gegebenheit in definierten Begriffen auffängt. In diesem Endzustand wäre die philosophische Sprache rein ‚begrifflich‘ im strengen Sinne: alles *kann* definiert werden, also *muß* auch alles definiert werden, es gibt nichts logisch Vorläufiges mehr, so wie es die *morale provisoire* nicht mehr gibt. Alle Formen und Elemente übertragener Redeweise im weitesten Sinne erweisen sich von hier aus als vorläufig und logisch überholbar [...].” Cf. a tradução francesa (BLUMBERG, 2006, p. 7-8).

1997, p. 10) e a ambição de chegar, conseqüentemente, a uma linguagem “puramente conceitual”, isto é, livre de ingredientes figurativos. A partir daí, a metáfora teria uma função meramente ornamental, servindo, na melhor das hipóteses, à persuasão, porém sem acrescentar alguma coisa à verdade contida no discurso. A “congruência completa do logos e do cosmos” (BLUMENBERG, 1997, p. 9), pressuposta na retórica da antiguidade, faria com que a verdade se impusesse por si própria, de modo que o apelo à imaginação partindo das metáforas não contribuiria em nada à sua compreensão. Essa “relação substantiva com a palavra” (COSTA LIMA, 2015, p. 153) significa que o modo de falar não tem qualquer impacto no seu conteúdo considerado como inalterável.

A essa posição clássica Blumenberg opõe a “metáfora absoluta”, que seria aquela que não se deixa “captar” por conceitos racionais. Um exemplo seria a já mencionada luz como metáfora da verdade – seja da verdade divina, seja da razão no “Século das Luzes”, à qual dedicou um longo ensaio (BLUMENBERG, 2001) já em 1957, mostrando que a luz, em oposição às trevas (seja do inferno, seja da Idade Média), é uma metáfora que não tem como ser “dissolvida” pelo conceito. Por outro lado, o caráter absoluto dessas metáforas não significa que elas possuam qualquer monopólio sobre os modos de expressão:

O fato de se poder chamar essas metáforas de “absolutas” significa apenas que elas se mostram resistentes contra as pretensões terminológicas e que não têm como serem dissolvidas conceitualmente, mas não significa que não pudessem ser substituídas ou representadas, ou ainda corrigidas por uma metáfora mais exata. As metáforas absolutas também possuem *história*. (BLUMENBERG, 1997, p. 12-13, grifo do autor).

Diferentemente do conceito, a metáfora não tem como ser correta, nem como ser incorreta. Designando um segmento da realidade para espelhar, por analogia (COSTA LIMA, 2015, p. 126-127), outra realidade, ela não tem o caráter *reductor* do conceito que me permite chamar de “árvore” uma grande variedade de vegetais, desde que possuam raízes, um tronco e ramos. No entanto, chamar a história de uma família de “árvore genealógica”, falar em *Raízes do Brasil*, para pegar um exemplo do próprio Costa Lima (2015, p. 190), representar um pensamento filosófico por “rizomas”, para recorrer à metáfora filosófica de Deleuze e Guattari, convoca uma série de conotações

que *complementam* a realidade representada e a enriquecem por aspectos muitas vezes não esperados, enquanto o conceito nada mais faz do que “podar” a árvore para caber num dos nichos do columbário nietzschiano.

Paradoxalmente, a metáfora se mostra produtiva por espelhar a realidade de forma distorcida. A metáfora não representa seu objeto fisicamente, mas estabelece analogias entre duas realidades díspares, estabelecendo um diálogo, ou melhor: uma dialética entre representante e representado que vai além da mera reprodução. Ela provoca uma transfiguração do seu objeto e opera sua reconfiguração, que Costa Lima aponta como diferencial para sua ideia da “mímesis da produção”, em oposição à “mímesis da representação”. A metáfora transforma seu objeto, servindo de ponto de partida de uma metamorfose que o teórico exemplifica através do conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa:

Na *mímesis* da produção, a significação, que se manifesta sonoramente, e então *representa* algo, se metamorfoseia em presença figurada, ou seja, *apresenta*. Na metamorfose rosiana, a *inventio*, sendo contígua à morte, leva para além dos limites da linguagem. (COSTA LIMA, 2017, p. 52, grifo do autor).

No conto de Rosa, a metamorfose, um *topos* muito comum do mundo mítico, parece consistir, em um primeiro momento, na perda da identidade, mas, ao mesmo tempo, revela algo como a verdadeira identidade do onceiro. À maneira da passagem da alegoria para a parábola, a metáfora, enquanto “espelho transformador”, ganha vida própria na metamorfose das narrativas míticas que se afastam da realidade para revelar uma verdade que não resulta da aplicação de um conceito, mas de um desvio “produtivo” que se materializa na metáfora e se desenvolve na metamorfose da “*mímesis* da produção”. É nesse sentido que Luiz Costa Lima responde a uma pergunta sobre o mencionado conto de Guimarães Rosa:

Na verdade, o tema *mímesis* e metamorfose sintetiza tudo aquilo que fiz. O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por *mímesis*, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade. (COSTA LIMA, 2018, p. 192).

## Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BLUMENBERG, Hans. *La raison du mythe*. Tradução de Stéphan Dirschauer. Paris: Gallimard, 2005.
- BLUMENBERG, Hans. Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: \_\_\_\_\_. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. p. 139-171.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução de M. Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une metaphorologie*. Paris: Vrin, 2006.
- BLUMENBERG, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: FUHRMANN, Manfred (org.). *Terror und Spiel*. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink, 1971. p. 11-66.
- COSTA LIMA, Luiz. “O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade”. [Entrevista cedida a] Ana Lúcia Oliveira, Italo Moriconi, Fábio Lopes da Silva e Georg Otte. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 163-198, jun. 2018. DOI: <http://doi.org/10.35520/flbc.2018.v10n19a19621>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19621/14158>. Acesso em: 22 jun. 2020
- COSTA LIMA, Luiz. Introdução. In: BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e organização de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 7-41.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e arredores*. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- COSTA LIMA, Luiz. *Os eixos da linguagem*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DERRIDA, Jacques. A mitologia branca. In: \_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. p. 249-314.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DESCARTES, René. *Meditações*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

ETTE, Ottmar. *O Caso Jauss: A compreensão a caminho de um futuro para a filologia*. Tradução de Giovanna Chaves. Goiânia: Caminho, 2019.

FUHRMANN, Manfred (org.). *Terror und Spiel*. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink, 1971.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. So klug war die alte Bundesrepublik. *Welt, Kultur, Literatur*, Berlim, abr. 2017. Disponível em: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article164029833/So-klug-war-die-alte-Bundesrepublik.html>. Acesso em: 4 jul. 2020.

JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução e organização de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KANT, Immanuel. Logik. In: WEISCHEDEL, Wilhelm (org.). *Werke in zehn Bänden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. v. 5. p. 417-582.

LAVELLE, Patricia Gissoni de Santiago. Perspectivas para uma metaforologia da antropofagia: Blumenberg, Montaigne e Oswald de Andrade. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 133-149, 2019. DOI: <http://doi.org/10.17851/2317-2096.29.3.133-149>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/14787/1125612583>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LOUREIRO, Thiago Castañon. Obra de Luiz Costa Lima sobre a mimesis mostra originalidade do seu pensamento. *O Globo*, Cultura. 6 jun. 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/obra-de-luiz-costa-lima-sobre-mimesis-mostra-originalidade-do-seu-pensamento-16361321>. Acesso em: 8 dez. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn. In: \_\_\_\_\_. *Werke in drei Bänden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. p. 309-322.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1988.

RITTER, Joachim; GRÜNDER, Karlfried; GABRIEL, Gottfried (org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel: Schwabe, 2007.

ZILBERMAN, Regina. Memórias de tempos sombrios. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 52, p. 9-30, set./dez. 2017. DOI: <http://doi.org/10.1590/2316-4018521>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 23 jun. 2020

ZILBERMAN, Regina. O intelectual, a literatura e a ética. *Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 101, dez. 2019. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Pensata-Regina-Zilberman>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Recebido em: 1 de julho de 2020.

Aprovado em: 24 de novembro de 2020.

VARIA



## **As vozes nas marginais de *Fantoches*: roupagens verbais e imagéticas de Erico Verissimo**

### ***The Voices in the Marginalias of Fantoches: Verbal and Imagectic Clothing by Erico Verissimo***

Airton Pott

Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, Rio Grande do Sul / Brasil  
airton\_pott@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9809-1320>

Miguel Rettenmaier da Silva

Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, Rio Grande do Sul / Brasil  
mrettenmaier@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8523-3270>

**Resumo:** Autor de uma gama de obras, sobretudo romances e demais narrativas, Erico Verissimo não se abstém da criatividade na hora da escrita. O que também pode surpreender alguns de seus leitores é o hábito que possuía de fazer registros não verbais, tais como caricaturas de suas personagens e demais representações imagéticas relacionadas às suas obras. A edição de *Fantoches* (1972), que comemora o quadragésimo aniversário da publicação de estreia desse livro, o primeiro do autor, é um propício exemplo disso. Sendo assim, esta obra, formada por uma série de pequenas narrativas, muitas delas peças teatrais, fornece o *corpus* para os estudos aqui propostos, já que se pretende analisar os registros manuscritos, tanto verbais quanto não verbais, feitos pelo próprio autor e que confirmam a crítica dele mesmo com relação às suas próprias produções. Para tanto, as análises fundamentam-se nos estudos de crítica literária de Bordini (1995), bem como sobre teorias a respeito dos recursos verbais e não verbais, de Ackerman (2014) e Aurouet (2014), utilizando-se também o primeiro volume de *Solo de Clarineta: Memórias* (2005), também de Verissimo. Autocrítico como é, Erico Verissimo permite fazer inferências sobre o fato de que uma obra publicada não significa que não existe a possibilidade de acrescências posteriores, o que na edição analisada de *Fantoches* permite muitas percepções a respeito das diferentes vozes encontradas também nas marginais do livro, acrescidas pelo autor por meio de desenhos e observações verbais.

**Palavras-chave:** *Fantoches*; marginais; vozes; Erico Verissimo.

**Abstract:** Author of a range of works, especially novels and other narratives, Erico Verissimo does not abstain from creativity at the time of writing. What may also surprise some of his readers is his habit of making non-verbal records, such as caricatures of his characters and other imagistic representations related to his works. The edition of *Fantoches* (1972), which commemorates the 40th anniversary of the publication of this book, which was his first, is a fitting example of this. Thus, this work, formed by a series of small narratives, many of them plays, provides the corpus for the studies proposed here, since it is intended to analyze the verbal and non-verbal manuscript records made by the author himself and confirm his own criticism of his own productions. To that end, the analyses are based on Bordini's (1995) studies of literary criticism, as well as on verbal and nonverbal theories by Ackerman (2014) and Aurouet (2014), and the first volume of the book *Solo de Clarineta: Memórias* (2005), also by Verissimo. Self-critical as he is, Erico Verissimo allows us to make inferences about the fact that the publication of a work does not mean that there is no possibility of later additions, which in the analyzed edition of *Fantoches* (1972) leaves room for many perceptions regarding the different voices also found in the marginalia of the book, added by the author through drawings and verbal observations.

**Keywords:** *Fantoches*; marginalias; voices; Erico Verissimo.

## 1 Considerações iniciais

Muitos dos estudos de crítica genética levam em conta os manuscritos da obra antes de ela ser publicada. No entanto, com a edição que homenageia os quarenta anos de *Fantoches* o inverso é concebível, já que o próprio autor da obra faz considerações verbais e não verbais ao longo dos textos do livro, republicado quatro décadas depois.

*Fantoches* (1972) é um livro composto por narrativas, muitas delas peças de teatro, e foi o livro de estreia de Erico Verissimo, reconhecido como um dos grandes nomes da literatura prosaica brasileira. Já na epígrafe, bem como em outros elementos pré-textuais, o autor faz fac-símiles manuscritos, o que se sucede ao longo de toda a obra.

Graças aos registros verbais e imagéticos, feitos por esse escritor em uma das edições anteriores desse livro, foi possível publicar uma nova edição com essas narrativas e os manuscritos de Erico Verissimo. Muitas dessas informações, feitas à mão, mostram a habilidade de desenhar de Verissimo, já que ele gostava de materializar os personagens, e não apenas imaginá-los.

O livro *Fantoches* (1972) apresenta o material de análise. No entanto, os estudos de crítica literária de Bordini (1995) subsidiam tanto a fundamentação teórica quanto as análises dos manuscritos selecionados.

Ackerman (2014) e Auroeut (2014) fornecem aparato teórico voltado a produções relacionadas a recursos verbais e não verbais. Recorre-se também ao primeiro volume do livro *Solo de Clarineta: Memórias* (2005), do mesmo autor de *Fantoches*, já que, nele, Verissimo conta sobre suas obras, suas inspirações e motivações para escrever suas narrativas e livros, dentre os quais está aquele selecionado para análise neste artigo.

Dessa forma, torna-se pertinente realizar verificações sobre as considerações manuscritas nas marginálias de *Fantoches* (1972) a fim de coletar informações sobre as opiniões construtivas do próprio autor, bem como suas influências, sua personalidade e suas observações sobre as suas produções literárias dentro do livro. Se Erico Verissimo lançou desnudos seus personagens ao mundo, mais tarde volta para vesti-los por meio das marginálias.

## **2 Considerações sobre manuscritos verbais e não verbais**

Se “o livro também é vida substituta e, como tal, sempre lhe falta algo, que de novo criador pode tentar suprir” (BORDINI, 1995, p. 64), pode-se afirmar que um livro nunca está completo, acabado. Logo, tem-se a possibilidade de acrescentar algo às lacunas, aos lugares vazios, onde pode estar o inesperado por detrás da colina, ou seja, além das palavras ali estáticas. No entanto, esses acréscimos, quando feitos, não precisam necessariamente ser por meio de palavras, podendo, inclusive, ser por elementos não verbais.

Diante do fato de a imagem ser “um terreno de experimentação para diferentes variantes” (ACKERMAN, 2014, p. 64), salienta-se que ela é uma opção diferente de representação, percepção ou complementação de um texto. Assim, torna-se uma maneira inteligível de repassar informações ao outro, ao leitor.

Ademais, há uma relação de sentido preestabelecida entre a imagem e a escrita, seja esta a escrita manuscrita feita junto ao desenho, ou aquela pertencente ao texto já publicado. Segundo Ackerman (2014, p. 65), “essa correspondência entre desenho e plano convida a investigar a função semântica dos detalhes dessa cena”. Portanto, tem-se nessas relações um material que pode contribuir para diferentes percepções, como complementações e acréscimos de informações sobre a história narrada, sobre o autor, e/ou acontecimentos reais; enfim, múltiplas opções de informações além das perpassadas apenas por meio da linguagem verbal.

Independentemente das finalidades das imagens e anotações acrescentadas às margens de *Fantoches* (1972), obra de Erico Verissimo que foi selecionada como *corpus* dos estudos aqui realizados, enfatiza-se que “na maioria das vezes, os desenhos servem verdadeiramente aos propósitos do autor e trazem dados suplementares de tal forma que a imagem está em perfeita simbiose com o verbo, pois o ilustra e o enriquece” (AUROEUT, 2014, p. 43).

Já que era do feitio de Erico Verissimo fazer desenhos representativos de suas obras e personagens, a mescla do imagético com o verbal não é só um meio de acrescentar informações, mas também uma realização prazerosa do autor. Dessa forma, “não se poderia atribuir uma mera função decorativa aos objetos de arte” (ACKERMAN, 2014, p. 65). Tanto as imagens quanto as palavras acrescentadas pelo autor nas margens do livro contêm informações que complementam os textos escritos décadas antes.

Em vista disso, o desenho pode representar palavras, conseguindo transmitir informações parecidas com aquelas possíveis por meio da linguagem verbal. Conforme Ackerman (2014, p. 64),

O desenho pode, assim, bruscamente substituir o escrito, interrompendo o processo literário para dar lugar à atividade gráfica. Essa complementaridade dos suportes incita ainda mais a abordar os desenhos preparatórios recorrendo-se aos métodos da genética literária dos manuscritos.

Ao fazer considerações sobre o roteiro de um filme de Prévert, Auroeut (2014, p. 44), afirma que “do visual ao verbal para redundar em imagens animadas, tal é o caminho seguido pela obra”. No entanto, o caminho percorrido por Erico Verissimo em *Fantoches* (1972) é um pouco diferente, pois o autor parte de uma edição desta obra publicada em 1932 e vai às ilustrações verbais e visuais encontradas na versão posterior, o que, por razões de composição e publicação, difere daquilo que Prévert realiza em seu filme. Isso por razões óbvias, pois este faz os desenhos a fim de ajudar nas cenas e nas gravações. Já Verissimo pode fazer seus manuscritos nas marginálias por inúmeras e (des)conhecidas razões, posteriormente à primeira edição do livro.

Além do mais, como os desenhos de Erico Verissimo na edição de 40 anos de *Fantoches* são posteriores à edição de 1932, eles não são preparatórios para a obra, mas sim mediadores de ressignificações e atualizações. Assim, muitos deles podem servir para representar algo importante que o autor quis enfatizar, ou que ele queria imaginar, já que

era típico dele desenhar as personagens para elas não ficarem apenas na imaginação. No entanto, as concepções arroladas ao fato de o desenho ser um suporte para uma ideia coincidem com o desenho preparatório abordado e considerado por Ackerman (2014, p. 67):

O caso mais frequente do desenho preparatório parece ser o do desenho como suporte para uma ideia. De fato, certos desenhos não correspondem a um plano particular, mas expressam o tema geral ligado ao elemento representado. O desenho serve, nesses casos, para memorizar a ideia principal de uma cena.

Mediante a percepção de que os desenhos também são expressões do tema é verossímil ressaltar que “atribuir ao fato uma dimensão simbólica lhe acrescenta credibilidade” (AUROEUT, 2014, p. 35). A partir disso, assevera-se que as ilustrações escritas e imagéticas não são contrárias às narrativas escritas e publicadas. Pelo contrário, os manuscritos e desenhos são uma complementaridade do texto publicado, podendo ser ainda uma continuidade, pois, dessa forma, são adicionadas informações à obra.

Com seus estudos voltados a considerações e análises sobre desenhos em filmes, Ackerman (2014, p. 68) vai ratificar que “de maneira geral, o estudo dos desenhos permite captar muitas sutilezas que não são, necessariamente, percebidas quando se assiste ao filme.” Contudo, perante o fato de isso não ocorrer apenas no processo relacionado a filmes, mas também a livros e demais textos, pode-se afirmar que o mesmo ocorre com os manuscritos e as imagens em *Fantoches* (1972), uma vez que elas podem representar inúmeras palavras escritas e informações implícitas intencionadas pelo autor.

Bordini (1995), ao realizar estudos de crítica literária nas obras de Erico Verissimo, afirma que há elementos rituais constantes que vêm ao encontro da função dos desenhos, o que demonstra seu ato criativo. Ainda segundo ela, “Erico deixa claro que o processo criativo se inicia pela concepção da personagem, não da ação ou do cenário, e através de uma visualização esquemática de sua figura” (BORDINI, 1995, p. 69).

Nessa perspectiva, os desenhos de Verissimo nas marginais de *Fantoches* (1972) podem ser relacionados à concepção de rascunho de Auroeut (2014, p. 34): “o rascunho não constitui uma verdadeira primeira etapa, na medida em que o original não está no verbo, mas na documentação prévia e no imaginário.” Trata-se do caso dos manuscritos de *Fantoches*, publicados na edição de 1972, posteriores à primeira publicação, e não

prévios, como a ideia de um rascunho. A teoria do rascunho é válida, mas remete, nesse caso, a uma etapa posterior à publicação, a qual não é final, necessariamente, já que “se o romance está acabado, a arte toda também está e haveria o retorno ao caos” (BORDINI, 1995, p. 47). Deste modo, uma obra é inacabada, incompleta, ou seja, é possível acrescentar informações a ela.

Além disso, ainda a partir da afirmação de Auroeut (2014), assevera-se que a percepção do verbal e do imaginário também é cabível, uma vez que é o imaginário do autor que permitiu escrever tais narrativas, bem como fazer as ilustrações e considerações escritas posteriormente nas margens do próprio livro. Como em *Fantoches* (1972) são muitas as ilustrações manuscritas verbais ou não verbais enfatiza-se que elas têm múltiplas e distintas finalidades. A respeito disso, vale acentuar que

O desenho funciona igualmente como um *storyboard* para cenas específicas. Enquanto certos desenhos poderiam constituir desenhos autônomos, por seu grafismo ser suficientemente eloquente, outros funcionam apenas como notas de trabalho, seja evidenciando um detalhe, seja acompanhados de anotações. (ACKERMAN, 2014, p. 66).

Em vista a muitas possíveis finalidades dos desenhos e manuscritos verbais a respeito da obra, pode-se inferir que os mesmos representam o elíptico ou o inconsciente do autor, pois “o enfoque principal de Erico quanto à criação é o trabalho do inconsciente” (BORDINI, 1995, p. 62). Nessa perspectiva, se essa afirmação for combinada às marginais de *Fantoches*, talvez os manuscritos de Verissimo, tanto verbais quanto imagéticos, visem instigar o leitor e o próprio autor sobre os elementos ali representados. Deste modo,

O indivíduo, seja ele produtor ou receptor de um texto artístico, pode escolher livremente entre possibilidades distintas de atribuição de sentido e também criar para si novas possibilidades ainda não existentes, mesmo que todo esse processo esteja sobredeterminado pela ideologia, no plano social, e pelo inconsciente, no plano individual. (BORDINI, 1995, p. 22).

Em linhas gerais, faz-se sobressair que os estudos dos manuscritos verbais e imagéticos são possíveis graças à crítica genética. Além disso, eles permitem enxergar além da colina, ou seja, além do que já está escrito, publicado. Afinal, um livro, assim como uma colina, pode ocultar belezas inestimáveis, e também profundos espinhos, perdições. E para desvendar tais mistérios é preciso ir além do que está visível e selecionar os elementos com os quais se vai menear. Por ora, é essencial saber da existência das

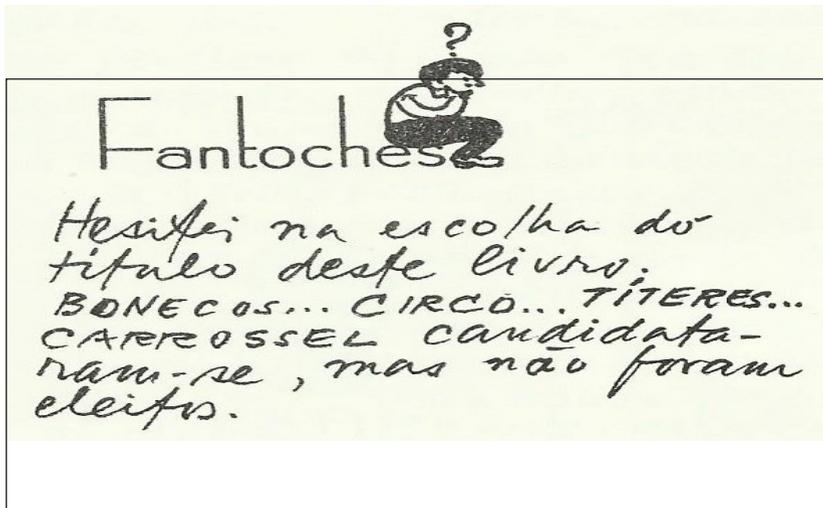
roupagens em *Fantoches* (1972), que é possível acrescentar costuras a elas e o que as já existentes representam.

### 3 *Fantoches*, candidato eleito: elucubrações sobre a obra e seu autor

A edição de *Fantoches* de 1972 é guardadora de vários registros verbais e não verbais feitos pelo próprio autor do livro ao longo de suas marginalias. Erico Verissimo faz várias observações ao longo da obra, que é republicada com seus manuscritos feitos nas margens relacionados à própria obra e aos diferentes momentos de sua carreira de escritor. Muitas dessas observações são feitas de forma criativa e humorística. Já com relação ao título da obra, o autor faz suas ressalvas, muitas descontraídas, que também evidenciam sobre o processo de criação pelo qual o autor passa.

Vários eram os possíveis títulos cogitados por Erico Verissimo para seu livro composto por vários textos de cunho narrativo. Dentre os candidatos ao título da primeira obra publicada por esse escritor, *Fantoches* foi o eleito, conforme evidenciado pelas ilustrações do próprio autor em um dos elementos pré-textuais encontrados na edição publicada em 1972, que integra o *corpus* dessa pesquisa:

FIGURA 1 – Manuscritos do autor sobre o título da obra



Fonte: Verissimo, 1972, p. 2.

A partir dessa ilustração é perceptível a ideia de dúvida, reforçada com o ponto de interrogação acima da cabeça do sujeito encurvado, o que também é característica do ser pensante, já representado na escultura *O pensador* (1904), do francês Auguste Rodin. Essa incógnita na ilustração de Verissimo marca o fato de o autor se colocar em dúvida, inclusive no que concerne à palavra a empregar, possivelmente pelo sentido semântico individual de cada uma delas. A preocupação da seleção dos vocábulos, para Erico, torna-se imprescindível porque ele tem consciência de que

O expressado, então, deixa de pertencer a seu sujeito, assim como o que se comunica pode ser apropriado e desviado por quem recebe a comunicação, de modo que todo o processo ao mesmo tempo pode ser e não ser o que dele se desejava, num verdadeiro jogo de sombras ou ilusões, em que a figura do fantoche se impõe. (BORDINI, 1995, p. 197).

Desse modo, o leitor tem papel fundamental não só nas obras de Erico Verissimo, mas em todas as obras produzidas, pois é ele quem se torna o sujeito atuante, receptor do texto, e pode ou não gostar do que leu ou está lendo. Diante disso, o leitor depende do autor para ler algo, assim como o autor precisa do leitor para que haja alguém que leia suas produções. Erico Verissimo tem plena consciência disso e de críticas, tanto favoráveis quanto contrárias, assim como o processo de influências e experiências prévias, pois em suas memórias autobiográficas ele evidencia, a respeito da obra *Fantoches*, que:

*Fantoches* apareceu assim em 1932 – uma coleção de contos em sua maioria na forma de pequenas peças de teatro, com influências de Ibsen, Shaw, Anatole France e Pirandello [...]. Agripino Grieco, crítico iconoclasta, implacável demolidor de figurões literários, mas juiz indulgente dos principiantes, tratou meu primogênito com grande simpatia, o que muito me incentivou. Amigos escreveram notas favoráveis sobre os meus bonecos. É natural que houvesse também críticas desfavoráveis ou apenas neutras. (VERISSIMO, 2005, p. 234).

Independentemente de críticas e infortúnios ocorridos, como o incêndio do armazém onde estavam os volumes ainda não vendidos de *Fantoches*, Erico Verissimo tornou-se alguém conhecido nacional e internacionalmente, sobretudo com obras futuras, principalmente a trilogia de *O tempo e o vento*. Nestas obras, explora temáticas distintas de *Fantoches*, já que neste “buscava-se ver a substância artificial da ficção que se nutre de um conhecimento livresco da vida” (BORDINI, 1995, p. 218).

No entanto, Verissimo, com o costume de avaliar suas obras ao marginá-las, percebe que a temática da sua criação literária primogênita pode ter sido um fator que não contribuiu para seu sucesso inicial. Afinal, o público leitor poderia não concordar ou não se interessar pela sua arte diegética, suas irrealidades criadas em *Fantoches*. Bordini (1995) vai ressaltar que os temas dessa obra permeiam entre a arbitrariedade e a autonomia da ficção, o poder ilusório da arte.

Em virtude disso, acentua-se que os leitores não embarcaram no mundo ficcional, imaginário e aventureiro de Verissimo. No entanto, como bom autor, ele percebe a necessidade que tem de se adaptar ao público, fato que faz com que suas obras posteriores a sua primeira tenham um público invejável a muitos. Além disso, também *Fantoches* é uma obra visitada e revisitada não apenas pelo seu próprio criador, mas também por outros leitores e, assim, é atualizada e modificada por cada receptor conforme a realização de uma nova leitura.

#### 4 O verbal e o imagético nas marginais de *Fantoches*

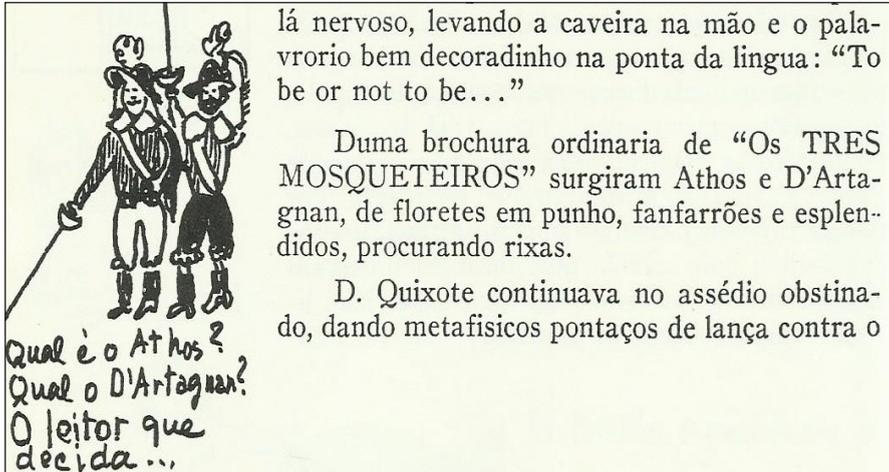
Ao escrever um texto ficcional é natural que o autor se isole da realidade e mergulhe no mundo da imaginação. Para Erico Verissimo tal prática não era incomum, pois conforme ele mesmo afirma no seu livro de memórias *Solo de Clarineta*, ele “viviu mais no mundo da imaginação que no da realidade” (VERISSIMO, 2005, p. 56). Muito desse fenômeno permitia que ele viajasse para o mundo imaginário e trouxesse parte disso para a realidade. Como, por exemplo, o fato de que Erico Verissimo, seu irmão e seus amigos brincavam de D’Artagnan e os três mosqueteiros, inspirados na obra de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros*, conforme ele mesmo escreve em suas memórias:

A França nos mandava filmes de aventuras que nada ficavam a dever aos italianos, como, por exemplo, *Os três mosqueteiros*. D’Artagnan passou a ser um menino que vivia à sombra duma nespereira, com uma espada de pau à cinta, na cabeça um chapéu de palha ornamentado com penas arrancadas a um velho espanador. Meu irmão, o mais alto do grupo, passou a ser o Porthos. Estêvão, o sábio, era o Athos. *Faute de mieux*, Pitoco encarnou Aramis. Todos havíamos jurado defender a rainha contra as trampas do cardeal e seus cumpinhas. (VERISSIMO, 2005, p. 116).

Essa brincadeira de infância é, de certa forma, rememorada em *Nanquinote*, uma das narrativas encontradas no livro *Fantoches* (1972).

Não obstante, nesta história, eles têm apenas uma rápida aparição, conforme pode ser averiguado na figura a seguir:

FIGURA 2 – Desenho e escrita a partir do texto



Fonte: Verissimo, 1972, p. 186.

No entanto, o fato de ser praticamente apenas uma menção da obra na narrativa, publicada inicialmente em 1932, não impediu que esse fragmento ganhasse notabilidade do próprio autor quando este revisitou a obra, fazendo complementações verbais e imagéticas ao longo dela, inclusive desse trecho. Por isso tudo, salienta-se que essa ilustração nas marginais do livro possivelmente foi motivada pela brincadeira de infância de Erico Verissimo, o que é reforçado não apenas pelos desenhos representativos de Athos e D’Artagnan, mas também pelas indagações “Qual é o Athos? Qual o D’Artagnan?”. Além disso, lança ao leitor decidir quem é quem dos dois. Afinal, depois do texto pronto, na prática da leitura, o leitor torna-se sujeito ativo e passa a tomar decisões sobre muitas coisas que o autor deixou sob forma de lacunas a serem preenchidas, o que coincide com o fato de um texto nunca estar completo.

Esses arrazoados nas marginais de *Fantoches* (1972), assim como tantas outras desse livro, mostram que Erico Verissimo fez muitas criações inspiradas em suas próprias experiências de vida. Contudo, depois, em outro momento, após a primeira publicação do livro, revisita a obra e acrescenta-lhe informações. Essa lembrança é registrada pelo próprio

autor através de uma quantia não escassa de complementações, amostragens e esclarecimentos.

Logo, ao considerar tais manuscritos de Erico Verissimo, é incabível, nesses casos, o fato de que “a estrutura parece estar plasmada na sua mente de tal forma que nem sente mais necessidade de desenhá-la para criar” (AUROEUT, 2014, p. 40). Independentemente de necessidade ou não, Verissimo faz desenhos pelo simples fato de que ele acaba gostando de suas personagens e, portanto, as desenha, veste-as com informações e complementos. Ele gosta tanto delas que as representa imagetivamente a fim de que possa marginá-las não somente por intermédio das palavras, mas marginá-las de sua mente.

Sendo assim, Verissimo quer ver suas criações, independentemente do fato de saber ou não no imaginário como elas são. Isso é facilmente perceptível nas faces e na postura das representações caricaturais de seus personagens, como em uma pestanejada, em um sorriso, sem se preocupar com a qualidade do desenho, uma vez que este não é um dos principais propósitos do autor, prevalecendo, portanto, a importância do conteúdo. Enfim, as feições e expressões corporais de muitos desenhos de Verissimo ilustram e mostram muito bem isso, como, por exemplo, na figura a seguir:

FIGURA 3 – Desenho representativo de expressões faciais e corporais

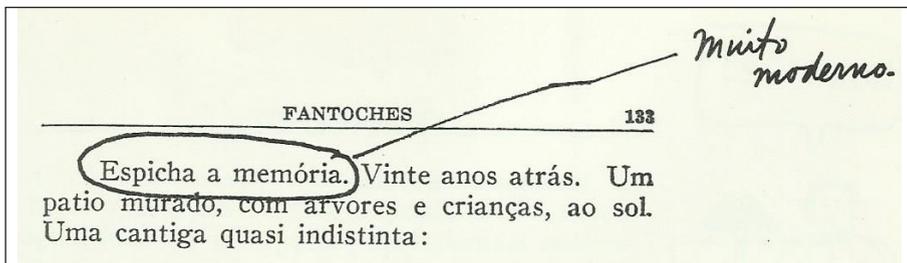


Percebe-se, disposto nessa figura, um homem sentado, com as pernas cruzadas, cabelo bem penteado e o braço estendido sobre o sofá no qual também está sentada uma mulher com olhar cabisbaixo e boca tortuosamente caída, que denunciam visualmente seu questionamento descontentado. Associado às disposições das personagens ilustradas encontra-se ponderações verbais feitas por Verissimo (1972, p. 81): “O caricaturista pede desculpas ao leitor pelos erros que cometeu nesta ‘ilustração’. O herói tem perna à la Toulouse-Lautrec, e, como a Heroína, está sentada no sofá dum modo um tanto estranho...”.

Essa complementação escrita de Verissimo é feita em terceira pessoa, o artista referindo-se a si mesmo como “o caricaturista pede desculpas ao leitor [...]”. Ela também designa um esclarecimento a respeito da caricatura onde ele mesmo ratifica a falta de simetria entre os elementos desenhados. Para definir a autoavaliação de Verissimo com relação a sua produção é possível e conveniente fazer uso das palavras de Auroeut (2014, p. 42), mesmo que ele as tenha usado para seus estudos diferentes, já que os dele são voltados aos cinematográficos: “essas instruções também podem tomar a forma de avaliações.”

Ademais, muitos dos registros manuscritos de Erico Verissimo denotam, de uma forma ou de outra, uma avaliação, com teor autocrítico, como na expressão “muito moderno” com relação à frase “Espicha a memória” (VERISSIMO, 1972, p. 133), do conto *Faustino*, conforme representado na figura abaixo:

FIGURA 4 – Desenho representativo de avaliação



Fonte: Verissimo, 1972, p. 133.

Outrossim, o Erico Verissimo de 1932, o de 1972, os variados personagens, desenhos e manuscritos verbais de Verissimo publicados na versão de *Fantoches* (1972) constituem uma polifonia, presente inclusive

no diálogo e imagem de personagens desenhados, e também com a imagem inventada do filho do pai, conforme figura a seguir:

FIGURA 5 – Desenho polifônico: o filho do pai



Fonte: Verissimo, 1972, p. 201.

A partir das evidências encontradas na figura acima, infere-se que, possivelmente, o “Este sujeito” mencionado pelo ser caricaturado, estilo personagem-palito, pelo menos assim aqui denominado, é o criador dele, o próprio Verissimo. Para chegar a essa afirmação, basta saber que ele nasceu

em 1905 e *Fantoches* foi publicado em 1932, 27 anos de diferença, mas levando em conta que um ano não tem apenas um dia, mas sim 365, e faz-se aniversário apenas um dia do ano e se completa a idade a partir daquele dia, sendo este entre primeiro de janeiro e 31 de dezembro.

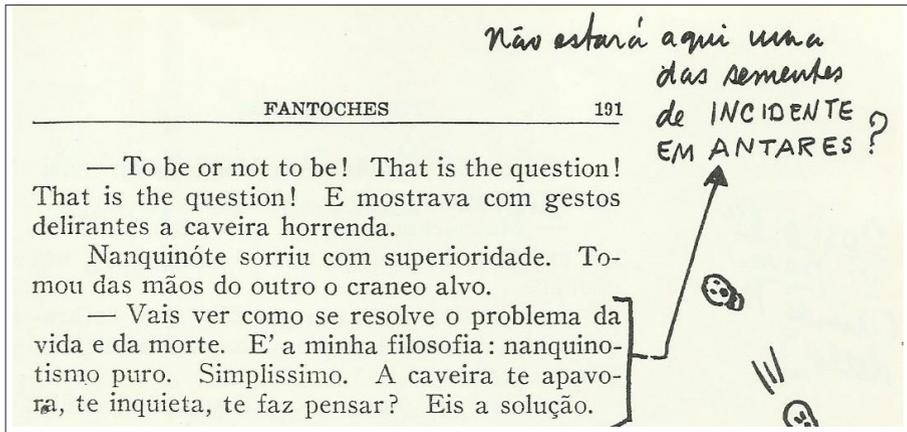
Dessa forma, ao fazer uso da matemática da subtração é possível corroborar que Erico Verissimo tinha 26 anos na publicação de *Fantoches* de 1932, e 66 na versão de 1972. Ainda dentro dessa lógica, vale mencionar que a versão de *Fantoches* de 1972 foi uma homenagem aos 40 anos da publicação da primeira versão. Seria muita coincidência, mas hipóteses e possibilidades existem, assim como inúmeras pessoas reais e personagens inventadas. Sendo assim, o personagem-palito poderia ser a voz polifônica representativa da primeira publicação da obra *Fantoches*, de 1932, dentro dessa matemática.

No entanto, dentro dessa hipótese, a concepção de que os dois indivíduos sobre os quais fala o personagem-palito são, na verdade, o mesmo sujeito é reforçada com a conjugação do verbo *ter*. O personagem-palito – elemento polifônico com relação à obra publicada – usa o verbo *ter* conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do modo indicativo (*tinha*) referindo-se ao sujeito com 26 anos, sujeito do passado; e na terceira pessoa do singular do presente do modo indicativo (*tem*) referindo-se ao sujeito com 66 anos, sujeito do presente.

Além do mais, o Verissimo com 66 anos com certeza não é mais o mesmo da época que tinha 26 anos. Durante esse tempo, o autor muito viveu e muito escreveu. No entanto, ele, com 66 anos, está distante do ano de 1932, e, com certeza, não lembra exatamente tudo que viveu e pensava naquela época. Por isso a concebível exclamação “pura inveja” exclamada pelo personagem-palito. Ou, então, inveja da mocidade. Hipótese também aceitável se for outro o senhor de 66 anos, e não Verissimo.

Enfim, muitas são as percepções possíveis a partir das marginálias de *Fantoches* (1972), feitas pelo próprio autor da obra. No entanto, ainda convém mencionar um manuscrito importante, disposto na figura a seguir:

FIGURA 6 – Relação entre textos/intertextualidade



Fonte: Verissimo, 1972, p. 191.

Essa imagem permite verificar que a mentalidade do autor é um hipertexto, ou seja, é uma fonte (in)esgotada de obras interligadas. Como, por exemplo, na figura acima, pois talvez o autor não tenha percebido antes, mas ao reler sua obra e fazer contemplações na mesma, questiona-se sobre a possível relação de um trecho de *Nanquinote*, um dos integrantes de *Fantoches*, com *Incidente em Antares*, romance que viria a escrever anos mais tarde.

Desse modo, uma obra é resultante de informações e conhecimentos prévios do autor, de leituras e vivências. Apesar disso, é impossível uma obra conter tudo, e tal logística permite que ela seja complementada e atualizada pelos leitores, receptores dela, uma vez que o próprio Erico Verissimo era leitor daquilo que criou e realiza observações e críticas construtivas a respeito de suas criações. Tais evidências confirmam que a mente de um autor é uma rede de textos, uma agulha e uma linha de costura que perdura ao longo da vida e dos textos de um autor.

## 5 Considerações finais

As imagens e as anotações verbais não estão ali, nas marginais de *Fantoches* (1972), apenas como uma forma de complementação de algo, muito menos apenas com a concepção de que Verissimo as desenhou por passatempo. Elas estão ali também para representarem o dito e o não dito

das narrativas, seja das personagens, dos cenários, dentre outros elementos. Desse modo, o verbal e o não verbal feitos pelo próprio autor são como croquis pós-confeção, ou seja, uma roupagem feita para vestir melhor seus filhos – os personagens e as narrativas.

Diante disso, os elementos gráficos e imagéticos são complementações e, de certa forma, suporte para as obras. Esse suporte é de uma abrangência visível, pois é composta por diferentes anotações, personagens e demais seres, como o “personagem-palito” aqui considerado ao longo dos estudos. Este, junto a outras vozes manifestadas nas marginálias, bem como as vozes narrativas, constituem uma polifonia.

Em vista às análises realizadas, é possível verificar que nas marginálias de *Fantoches* (1972) são guardadas várias vozes, várias complementações feitas por Verissimo. Essa revisitação do autor à sua obra marca uma releitura daquilo que antes ele não havia constatado. O autor de outrora não era tão experiente como o de agora, ainda não havia escrito tantas obras. Afinal, sua primeira publicação foi essa que ele voltou para criticar, estabelecer relações com outras obras, acrescentar informações e vozes interacionais por meio das marginálias, que simbolizam as lacunas antes deixadas e que, 40 anos depois, foram evidenciadas.

Através dos textos, dos desenhos, das falas escritas e das caricaturas tem-se um aglomerado de processos criativos. Ao serem vistas como notas feitas por Verissimo, as marginálias de *Fantoches* (1972) são, em tese, uma figuração do mundo feita de pedaços de experiências, imaginações e realidades que, juntos, formam um mosaico de informações, retalhos que vestem um corpo, uma obra.

Livros e textos são fantoches que mostram o mundo de outra forma, mas cabe ao leitor fazer bom uso desses guias e intermediadores. No caso de *Fantoches*, o autor, também tendo sido leitor, permitiu-se fazer uma constituição de identidade de memórias através de seus manuscritos verbais e imagéticos. Autocrítico e modesto como é, Verissimo faz bastantes considerações, inclusive sobre possíveis melhorias. Afinal, assim como todo texto é inacabado, também nenhum autor é perfeito, completo; e Verissimo reconhece isso, o que engrandece ainda mais sua modéstia, a qual contribui para a composição da roupagem de suas próprias obras e personagens.

## Referências

ACKERMAN, Ada. Os desenhos preparatórios de Ivan, o Terrível, que tipo de ferramenta genética? A análise genética aplicada aos filmes. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret *et al* (org.). *Processo de criação Interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 61-88.

AUROUET, Carole. Do visual ao verbal: o método de escritura do roteiro de Jacques Prévert. O exemplo de *Les visiteurs du soir*. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret *et al* (org.). *Processo de criação Interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014. p. 33-59.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM: EDIPUCRS, 1995.

VERISSIMO, Erico. *Fantoches*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v. 1.

Recebido em: 20 de abril de 2019.

Aprovado em: 22 de outubro de 2019.



## **Transitando pelas veredas insólitas de Rosa: uma leitura de “Chronos kai Anagke”**

### ***Moving Through the Unusual Paths of Rosa: An Analysis of “Chronos kai Anagke”***

Adilson dos Santos

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

adilson.letras@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-9322-0226>

Rita das Graças Felix Fortes

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, Paraná / Brasil

rffortes@brturbo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-8872-422X>

**Resumo:** Publicado em 2011, pela Editora Nova Fronteira, o volume de contos *Antes das primeiras histórias* reúne quatro contos da juventude de João Guimarães Rosa (1908-1967) publicados na revista *O Cruzeiro* e no diário *O Jornal*. Apesar de ainda não terem conquistado a devida atenção por parte da crítica especializada, os contos dessa coletânea flertam com as vertentes do insólito ficcional e evidenciam uma faceta de sua obra que será posteriormente aprimorada nas narrativas de matriz regionalista. O objetivo do presente estudo é apresentar uma leitura do conto “Chronos kai Anagke” pelo viés de uma dessas vertentes. Com base no arcabouço teórico de Tzvetan Todorov e Filipe Furtado, pretende-se demonstrar que a narrativa rosiana se enquadra no que Todorov denomina “fantástico puro”.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; conto; insólito; fantástico.

**Abstract:** Published in 2011, by Nova Fronteira, the volume of short stories *Antes das primeiras histórias* brings together four short stories from the youth of João Guimarães Rosa (1908-1967) published in the magazine *O Cruzeiro* and in the daily *O Jornal*. Although they have not yet received due attention by the specialized critics, the short stories of this collection flirt with the strands of the literature of the unusual and show a facet of his work that will be further refined in the narratives of regionalist matrix. The aim of this study is to present an analysis of the short story “Chronos kai Anagke” through the perspective of one of these strands. Based on the theoretical framework of Tzvetan Todorov and Filipe Furtado, we will demonstrate that this short story fits into what Todorov calls “pure fantastic”.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; short story; unusual; fantastic.

## 1 Rosa e as veredas do insólito ficcional

O termo “insólito”, de acordo com o *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), significa o “que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal”, “que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1625). Nesse sentido, um acontecimento considerado insólito seria aquele que surpreende, rompe e desestabiliza o conhecimento perceptual, oriundo do senso comum. Dado tal caráter problematizador e desestruturador da ordem regular das coisas, excepcional, ferindo o natural e o ordinário, seria possível equipará-lo ao sobrenatural e/ou ao extraordinário.

Na primeira parte do estudo *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), intitulada “Uma ficção insólita num mundo insólito”, Lenira Marques Covizzi empreende um estudo pormenorizado acerca do conceito de insólito. Segundo a autora, o que se denomina de “insólito” seria uma

[...] importante categoria [...] que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...

[...] O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se [...] é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica (COVIZZI, 1978, p. 25-26, grifo do autor).

Páginas adiante, a estudiosa assim o delimitará:

A aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (COVIZZI, 1978, p. 36).

Tais estados se fazem presentes em um conjunto bastante diversificado de obras literárias, ou seja, a categoria ficcional do insólito constitui um elemento inerente às estratégias de construção de diversas modalidades literárias (GARCÍA, 2012), como: Gótico; Maravilhoso; Estranho; Fantástico; Inquietante; Realismo Mágico; Realismo Maravilhoso; Realismo Animista; Neofantástico; *Fantasy*; Ficção Científica. Embora distintas entre si em função de suas especificidades, tais modalidades possuem, como denominador comum, a “irrupção do insólito”. Nesse sentido, poder-se-ia compreendê-lo como uma espécie de “macrogênero” que abarcaria uma gama variada de realizações estéticas. Metaforicamente falando, poderíamos visualizá-lo como um grande guarda-chuva no qual cada vareta representa uma das variáveis manifestações.

Tendo concretizado esta breve apresentação sobre a categoria do insólito, perguntamos: qual é a sua relação com a obra de João Guimarães Rosa? É sabido que o desejo pelo incomum, pelo enigmático e surpreendente se faz sentir na produção rosiana tanto no que tange às experimentações linguísticas quanto no que diz respeito ao próprio plano da narrativa. Porém, com base nas considerações até aqui efetivadas, indagamos: teria Guimarães Rosa se enveredado pelo leque das vertentes do insólito ficcional? Investigando alguns trabalhos orientados por esse viés, é possível dizer que “sim”. A primeira pesquisadora, já apresentada, é Lenira Marques Covizzi. Em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, embora sonde boa parte da produção rosiana, a atenção da autora recai, de forma mais acentuada, sobre as coletâneas *Primeiras histórias* (1962) e *Tutaméia (Terceiras histórias)* (1967).

Além de Covizzi, também se atêm a esse tema Bráulio Tavares (2008) e Marisa Martins Gama-Khalil (2010), que analisam os contos “Um moço muito branco” e “A menina de lá”, ambos de *Primeiras histórias*. O primeiro autor correlaciona o conto “Um moço muito branco” à ficção científica e a segunda lê “A menina de lá” pela perspectiva do real maravilhoso. Já de *Tutaméia (Terceiras histórias)*, Antonia Marly Moura da Silva (2016), adotando o viés do fantástico, empreende leitura de duas narrativas: “Um moço muito branco” e “Estória n. 3”. Desse mesmo volume de contos,

Adelaide Caramuru Cezar (2012) examina o conto “Droenha” pelo prisma do inquietante (*unheimlich*) freudiano.

Da primeira obra de Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946), Olívia Dias Queirós (2014) analisa os contos “São Marcos” e “Corpo Fechado” por meio da categoria do realismo mágico. Julio França e Daniel Augusto P. Silva (2017), por sua vez, vislumbram o gótico no conto “Sarapalha”. De *Ave, palavra* (1970), obra póstuma de Rosa, Flávio García Queiroz de Melo e Regina Silva Michelli Perim (2017) analisam o conto “Fita verde no cabelo: nova velha estória” pela perspectiva do neofantástico.

Os estudos efetivados por tais autores constituem apenas alguns exemplos do que já foi observado e visam ilustrar algumas das modalidades distintas pelas quais o insólito se configura na obra já consagrada de João Guimarães Rosa. Acontece que o apreço rosiano pelas vertentes do insólito remonta aos seus primeiros escritos, mais precisamente ao “antes” de Rosa ser o Rosa que conhecemos, e que veio à tona graças, em parte, à publicação de *Antes das primeiras estórias* (2011), pela editora Nova Fronteira. Nesse volume, são reunidos, pela primeira vez, com as ilustrações originais e apresentação de Mia Couto, quatro contos da juventude do autor – publicados entre os vinte e um e vinte e dois anos de idade – que, até então, estavam restritos ao acesso de pesquisadores. São eles: “O mistério de Highmore Hall” (07.12.1929), “Makiné” (09.02.1930), “Chronos kai Anagke” (21.06.1930)<sup>1</sup> e “Caçadores de camurças” (12.07.1930). Ainda que sem a anuência do autor, que os via com certo distanciamento e nunca se interessou em coletá-los em livro, tais contos estavam à espera de uma edição. Com eles, Guimarães Rosa, ainda estudante de medicina, venceu quatro vezes o concurso promovido pela revista *O Cruzeiro* – semanário carioca que circulava em meio a um grande público –, cujo prêmio consistia na quantia “de cem mil-réis ao autor, com direito a um dos originais das ilustrações [realizadas por renomados artistas da época] que acompanhassem a publicação” (TEIXEIRA, 1995, p. 151).

À exceção de “Makiné”, as narrativas curtas de *Antes das primeiras estórias* se passam em terras europeias e apresentam personagens estrangeiros. Somos transportados às *highlands* da Escócia, à Alemanha,

<sup>1</sup> O conto “Chronos kai Anagke” apareceu em mais duas publicações, a saber: *Folha de São Paulo*, 15 nov. 1992. Caderno Mais!, p. 6; *Asas da palavra* – Revista de Letras, Belém: Unama, v. 10, n. 22, p. 37-41, 2007.

aos Alpes suíços bem como à tradição e cultura desses espaços. A maior parte dessas narrativas revela a afeição do jovem Rosa pelo horror, terror, mistério, suspense, fantasia e a influência da literatura europeia e norteamericana. Embora divirjam das obras marcadas pelo quesito “regional” – vertente na qual o autor mineiro se insere e da qual constitui um dos maiores expoentes na literatura brasileira –, é notável, já nas primeiras produções, a veia insólita de Guimarães Rosa. O primeiro conto por ele publicado, “O mistério de Highmore Hall”, evidencia clara influência de Horace Walpole e Edgar Allan Poe. Trata-se de uma narrativa construída em conformidade com as convenções da literatura gótica. Nesse conto, um sombrio e decadente castelo escocês opera como morada de um perturbado aristocrata e sepulcro de sua infiel esposa e seu amante – ambos enterrados vivos. A inimaginável volta do rival, ao final, equivale à reaparição de um morto-vivo.

Em “Makiné”, o segundo conto premiado, a ação ocorre na famosa gruta cujo nome dá título à narrativa e que se situa na região de Cordisburgo, cidade natal de Rosa. Embora seja a única narrativa ambientada em solo nacional, trata-se ainda de um Brasil pré-cabralino, mais precisamente uma Minas Gerais ancestral, habitada por tupinambás, mas extraordinariamente visitada pelo mercenário astrólogo fenício Kartpheq e uma série de representantes de outros povos antigos (egípcios, etíopes, cananeus, hebreus e filisteus, dentre outros). O conto é uma miscelânea de história, lenda e inventividade que agrada leitores ávidos por enredos regados a ganância desmedida por tesouros escondidos e atos de extrema crueldade, como o sacrifício humano e o emparedamento. Na leitura de Bráulio Tavares (2008, p. 14), “Makiné” pode ser considerada “uma *heroic fantasy* ou até mesmo *historical fantasy*”.

A terceira aventura literária do jovem Rosa, “Chronos kai Anagke”, objeto do presente estudo, configura-se enquanto narrativa fantástica delineada bem à moda dos séculos XVIII e XIX. Diferentemente desse conto e das duas primeiras narrativas de *Antes das primeiras histórias*, “Caçadores de camurças”, último conto da coletânea, é o único texto que não se insere no universo do insólito. A história gira em torno da disputa de dois amigos de infância, Ulrich e Rudolph, pelo amor de uma mulher, devendo, para conquistá-lo, caçar a camurça mais valente das cordilheiras suíças. Tal enredo “tem o clima de aventuras à Guilherme Tell – o que se confirma especialmente pelo aspecto cultural aproximado, a presença do

herói imbatível (dotado de força, destreza e nobreza de caráter) e a realização da prova heroica” (FLORA, 2008, p. 88).

Conforme sublinha Braulio Tavares (2008, p. 10), as narrativas de *Antes das primeiras estórias* abordam temas que “não eram muito distantes dos que se exploravam, na mesma época, nos *pulp magazines* dos EUA, as revistas baratas de contos que, depois de conhecerem décadas de opróbrio, começam a ser reavaliadas pelo mundo acadêmico”. Segundo Roberto de Sousa Causo (2003, p. 51), as *pulp magazines*, de grande circulação, eram “publicações impressas em papel barato, feitas com a parte menos nobre da madeira, a ‘polpa’ (*pulp*), cobrindo gêneros variados”, dentre os quais as histórias de amor, aventura, faroeste, os contos policiais e aqueles gêneros vinculados de forma mais evidente à esfera do insólito, como a ficção científica, a fantasia, o horror, o terror etc. Vale mencionar que, já consagrado, Guimarães Rosa demonstrava ter consciência de transitar pelos gêneros do insólito. É o que nos revela o escritor e crítico literário Fausto Cunha (1974) – autor e estudioso de ficção científica brasileira –, para quem Guimarães Rosa teria feito a seguinte confissão acerca do enigmático conto “A terceira margem do rio”, de *Primeiras estórias*:

Guimarães Rosa considerava “A terceira margem do rio” um conto na linha do fantástico<sup>2</sup> e certa vez, em conversa comigo, estranhou que eu, um cultor da *science fiction*, não tivesse reagido com mais entusiasmo a essa história, que conheci de primeira mão (Rosa às vezes me telefonava para eu ir ouvir a leitura de seus contos no Itamarati, ali na Rua Larga). Chegou a insinuar que a escrevera pensando em mim como leitor, o que evidentemente não tomei ao pé da letra (CUNHA, 1974, p. 10).

Partindo da afirmação de Fausto Cunha, pode-se pensar que, assim como o regionalismo, o insólito também constitui uma característica

---

<sup>2</sup> O termo “Fantástico”, conforme aparece na citação de Fausto Cunha, faz notar a ambivalência de tal categoria, visto que o mesmo pode ser compreendido tanto em sentido *lato* quanto *stricto*. Com relação ao primeiro, *lato sensu*, o “Fantástico” se apresenta como equivalente ao macrogênero “Insólito”, abrangendo, portanto, como já exemplificado, as mais distintas manifestações literárias, dentre as quais, a própria “Ficção Científica” explicitamente evocada nesse excerto. Já no que se refere ao sentido *stricto*, o “Fantástico” compõe um dos “subgêneros” do macrogênero “Insólito” (ou do “Fantástico *lato sensu*”), isto é, constitui uma das varetas desse guarda-chuva maior.

legitimamente rosiana. Obviamente, com esse apontamento, não queremos diminuir o inquestionável valor do primeiro, mas registrar que Rosa não deixará de tecer as suas narrativas de matriz regionalista com os fios do insólito e de se enveredar por suas vertentes. Ele conservará essa característica já evidente nesse treino inaugural. Daí a importância literária dessa estreia, mas que, infelizmente, ainda se encontra à sombra do cânone rosiano. Nesse sentido, o presente estudo recairá sobre uma destas narrativas: “Chronos kai Anagke”. Pela perspectiva de Braulio Tavares, trata-se de um texto vinculado à estética da *pulp fiction*. O fantástico – gênero que o qualifica – constitui uma das modalidades que se tornaram comumente identificadas com o rótulo de literatura *pulp* e será pelo viés desse gênero que iremos analisá-lo. Antes, porém, de examiná-lo, façamos, brevemente, algumas considerações acerca do conceito de “Fantástico” com o qual pretendemos trabalhar.

## 2 A vereda do fantástico

A mais difundida definição de “fantástico”<sup>3</sup> – embora também criticada em função de restringir o campo de atuação desse gênero e de elencar um número bastante restrito de obras eminentemente fantásticas – é a de Tzvetan Todorov, um dos pioneiros a sistematizá-lo. Em *Introdução à literatura fantástica*, publicada em 1970, o autor diz que a condição imperativa para a emergência do fantástico reside justamente na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31). A fórmula que resumiria o espírito do fantástico estaria na seguinte expressão: “Cheguei quase a acreditar” (2004, p. 36). Na visão do estudioso, o fantástico existe enquanto essa hesitação perdurar. Como explica Todorov (2004, p. 30-31, grifo nosso),

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade,

---

<sup>3</sup> Fantástico *stricto sensu*.

mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o *estranho* ou o *maravilhoso*.

Pelo prisma todoroviano (2004, p. 174-175), o fantástico “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII”, com a obra *O diabo apaixonado* (1772), de Jacques Cazotte, e “teve uma vida relativamente breve”, encontrando, no século XIX, “nas novelas de Maupassant, os últimos exemplos estéticos satisfatórios do gênero”. Todavia, para Filipe Furtado, além dos séculos XVIII e XIX, exemplos de obras fantásticas podem ser igualmente colhidos no século XX. É o que se pode verificar em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*, publicada em 1980, e que corresponde à primeira parte de sua dissertação de mestrado, intitulada *A construção do fantástico em H. P. Lovecraft*, defendida em 1979, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nessa obra, Furtado retomou o estudo do linguista búlgaro e propôs uma abordagem do fantástico que preenche as lacunas deixadas pelo antecessor. Na esteira de Todorov, o estudioso português entende que, “no essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas” (FURTADO, 1980, p. 132, grifo do autor). Considerando-se, deste modo, a criação e manutenção de tal indefinição – traço específico do gênero –, o autor demonstrará que o fantástico se efetiva por meio de “uma organização dinâmica de elementos” que se apresentam “mutuamente combinados ao longo da obra” (FURTADO, 1980, p. 15). A manifestação de um fenômeno metaempírico (insólito), o princípio da verossimilhança, o problema da racionalização (plena/parcial) e as categorias do narrador, do narratário, da personagem e do espaço, dentre outros, compõem o conjunto dos elementos por ele considerados importantes na arquitetura do texto desse gênero.

A iniciativa de Furtado no sentido de enriquecer a clássica leitura todoroviana aponta para a relevância de *Introdução à literatura fantástica* para o conhecimento do gênero e faz igualmente de *A construção do*

*fantástico na narrativa* uma obra de indispensável consulta. Apoiando-nos, pois, no que cada um pode contribuir para a análise de “Chronos kai Anagke”, passemos ao *corpus* deste estudo.

### 3 “Chronos kai Anagke”

Para os leitores já familiarizados com os nomes dos ficcionistas premiados pela revista *O Cruzeiro*, a reaparição do nome de João Guimarães Rosa na edição de 21 de junho de 1930 talvez não tenha causado tanta surpresa. Pode-se pensar que tal reaparecimento tenha sido celebrado com muita euforia pelos amantes do insólito ficcional, já que era a terceira vez que esse jovem autor brindava o público com uma de suas criações<sup>4</sup>. O título, grafado com caracteres gregos – que ocupavam duas páginas da revista – e sem tradução ao lado, aparecia logo abaixo de uma chamada bastante convidativa: “A mais extraordinária história do xadrez já explicada a adeptos e não adeptos do taboleiro (sic) num conto de João Guimarães Rosa” (ROSA, 2011, p. 52). Tal chamada, além de funcionar como um chamariz para o leitor, ajudava a preencher as lacunas de um título indecifrável para quem não soubesse grego – título esse de difícil leitura, enigmático e desafiador. “Chronos kai Anagke”, como é comumente conhecido, é a transliteração em português do título original e se traduz por “Tempo e Destino”.

Na ilustração do pintor Carlos Chambelland, feita especialmente para a narrativa de Rosa e sobre a qual estão impressos o título e a chamada do conto, aparece o tema desta história fantástica: o jogo de xadrez. Embora seja, para muitos leitores, de difícil entendimento, ou, no sentido figurado, “grego”, como o próprio idioma do título, João Guimarães Rosa, além de conhecedor da língua grega, era um aficionado pelo jogo de xadrez. Segundo o depoimento de Mário Palmério, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ainda estudante de medicina, Rosa assumiu seu primeiro emprego público, o de funcionário do Serviço de Estatística

---

<sup>4</sup> O segundo conto, “Makiné”, foi originalmente publicado na primeira página do número de estreia do “Suplemento dos domingos: de tudo um pouco”, de *O Jornal* (Rio de Janeiro) – órgão líder dos Diários Associados –, e o primeiro, “O mistério de Highmore Hall”, na revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) – também dos Associados. Embora tenha sido igualmente premiado por este semanário, ao que se sabe, um problema técnico teria impedido o encaixe de “Makiné” na edição correspondente da revista (ROSA, 2019, p. 517).

de Minas Gerais. Nessa época, “demais do estudo de línguas e Estatística, organização de herbários e coleções de insetos – e até de cobras –, Rosa fascina-se pelo xadrez, aprende-o a fundo, e acaba por sobressair-se também aí, e brilhantemente” (PALMÉRIO, 1973, p. 145). Curiosamente, já formado, o exercício da medicina, sem demora, sairá de cena, mas a paixão pelo xadrez permanecerá. Constatando a sua não vocação para tal ofício, ele revelará, em carta datada de 20 de março de 1934, ao ex-companheiro de pensão e de faculdade, Pedro Moreira Barbosa: “Não nasci para isso, penso. [...] Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol...” (ROSA *apud* PALMÉRIO, 1973, p. 156-157). Este fascínio pelo xadrez não apenas o inspirará na confecção de “Chronos kai Anagke”, mas estará novamente presente – agora na fase já consagrada – no conto “Minha gente”, de *Sagarana*.

Tendo em vista a chamada e o título do conto de Rosa, o leitor, antes de viajar pelas páginas de “Chronos kai Anagke”, poderia se perguntar: quem ou o que é Chronos? Anagke? O que ambos teriam a ver, nessa narrativa, com o jogo de xadrez? Sobre o primeiro, é sabido que, na Antiguidade, Chronos (*khrónos*) é a personificação do Tempo, eterno e imortal. Na leitura dos intérpretes antigos da mitologia, sua figura se confunde com a de Cronos (*krónos*), “o mais jovem filho de Urano e Géia na linhagem dos Titãs” (BRANDÃO, 2000, p. 252). Reza a lenda que o caçula dos titãs, depois de cortar os testículos do pai, a pedido de Géia – que queria vingança pelos filhos que Urano devolvia “ao seio materno, temendo, certamente, ser destronado por um deles” (BRANDÃO, 2000, p. 252) – tornou-se o Senhor do mundo, um déspota pior que o pai, e se casou com a irmã. Como seus pais “lhe houvessem predito que seria destronado por um dos filhos, que teria de Réia, [Cronos] passou a engoli-los, à medida que iam nascendo” (BRANDÃO, 2000, p. 252). O único que escapou foi Zeus. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 307), nessa história, é possível perceber prováveis pontos de contato entre ambos os deuses: “Cronos, mesmo que não seja identificado a Chronos, tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quando engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Réia”.

Além desses pontos, na representação que se faz, desde a Antiguidade, de Chronos como alguém “armado com sua foice implacável” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 1997, p. 308), símbolo do tempo (que a tudo destrói) e da morte (ceifeira), vislumbramos a foice, “instrumento sagrado que corta as sementes” (BRANDÃO, 2000, p. 252), dado por Géia a Cronos para vingá-la. Ainda sobre Chronos, Manfred Lurker (1993, p. 50) diz que, “nos períodos renascentista e barroco, era comum representá-lo como um homem idoso e barbudo”, portando, além da foice, “uma ampulheta”.

No que toca à Anagke, ao que parece, trata-se de Ananké, deusa grega da fatalidade. Sobre tal divindade, pairam muitas dúvidas, contudo, ao que se sabe, “como personificação da necessidade inelutável, da inevitabilidade, é colocada mesmo acima dos deuses. [...] Em sua atribuição como ‘a que guia os mundos’, é retratada portando um fuso (LURKER, 1993, p. 13), instrumento usado “para fiar, torcer e enrolar o fio de trabalhos feitos na roca” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1408). Ananké é, portanto, a fiandeira que opera sobre o lote de felicidade e desventura que cabe a cada um por sorte. É ela quem segura o fuso e vai puxando o fio da vida. Não há como fugir ao destino fiado pelo tear de Ananké.

Por esse passeio pela mitologia grega, vemos que Chronos e Ananké constituem as duas eternas forças cósmicas que representam, respectivamente, o Tempo e a Fatalidade, e que detêm o comando da vida. Em função de seus atributos, conclui-se que o papel de ambas as divindades está entrelaçado. Talvez, não seja ao acaso que “fuso” – objeto portado pela deusa Ananké – é também o nome que se dá à “peça na qual a corda do relógio se enrola” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1408) e que gira quando se lhe dá corda. Assim vistos, seria com essa configuração que Chronos e Anagke (Ananké) aparecem no conto? Ou o zelo de Rosa na escolha do título estaria apontando para outra direção? Resta a dúvida quanto à relação desses representantes do panteão helênico com o jogo de xadrez. Deste ponto em diante, cremos que o mais aconselhável seja sair do campo das conjecturas e partir para o texto propriamente dito.

Narrado em terceira pessoa, “Chronos kai Anagke” apresenta, como *locus operandi*, um espaço alheio ao Brasil: trata-se da “cidade de K..., importante estação balneária do sul da Alemanha” (ROSA, 2011, p. 55). É para lá que, no início do conto, o protagonista, Dmitri Zviazline Dmitrioff, viaja com o objetivo de disputar um grande torneio internacional de xadrez. Vindo da Ucrânia, o pobre enxadrista trouxera “um mundo de esperanças e ilusões” (ROSA, 2011, p. 56). Além de fama, ele está em busca do elevado

prêmio em dinheiro para poder se casar com a amada Ephrozone, que o aguarda na pequena cidade natal.

Do mesmo modo que Zviazline, “mestres, amadores, *dilettanti* e aficionados, de todos os centros enxadrísticos europeus” (ROSA, 2011, p. 55) também se dirigem à K..., em busca da vitória. Nesse campeonato, o jovem ucraniano irá “defrontar ante o tabuleiro inteligências poderosas, malícias matreiras e escoladas, experiências sabiamente acumuladas, conhecimentos profundos da teoria” (ROSA, 2011, p. 56). Dos participantes, ele é o mais novo enxadrista e também o menos conhecido. Embora não seja um principiante em competições, fora tão somente como amador que conquistara “alguns louros importantes” (ROSA, 2011, p. 56). Desprezado pelos concorrentes veteranos como “*parvenu*” (ROSA, 2011, p. 56), ali, “a sua presença parecia uma quase insolência, a que eles respondiam com insulamento desdenhoso e hostil” (ROSA, 2011, p. 56).

Mesmo assim, aos versados, o jovem enxadrista representava “a ameaça da geração nova, a luta certa, a resistência provável e a possível vitória” (ROSA, 2011, p. 57). Tais suspeitas ganharam força às vésperas do grande torneio, por ocasião de uma partida de cunho amistoso. Segundo o narrador, com vistas a um melhor preparo, todas as noites, no Club Andersen, os grandes jogadores “se esgrimiam em partidas de treinamento” (ROSA, 2011, p. 57) e Zviazline, numa dessas noites, resolveu enfrentar um dos veteranos presentes. Nos primeiros lances, intimidado pela figura do adversário, a sua performance não fora brilhante. Entretanto, pouco a pouco, ele, surpreendentemente, conseguiu dominar o nervosismo, a insegurança, “e mergulhando em si mesmo, iniciou belíssima combinação, própria do seu estilo imaginoso e exuberante” (ROSA, 2011, p. 57), cujo resultado foram duas excelentes partidas. Humilhado pelas derrotas, o experiente adversário retirou-se imediatamente e, junto aos frequentadores do Club Andersen, “o jogador moço e sem passado” (ROSA, 2011, p. 56), rapidamente, conquistou fama e respeito e “o seu nome foi comentado em todos os círculos, tomando de boca em boca uma exageração mais retumbante” (ROSA, 2011, p. 59). Ao que tudo indica, nessa competição, a roda da fortuna iria girar a seu favor.

Logo após a saída de seu rival, diz o narrador que um silêncio se instalou no ambiente e, nesse momento, Zviazline notou, entre os espectadores, a presença de um sujeito cuja fisionomia inspirava horror. Até este ponto da trama, os fatos narrados não contradizem “as leis da natureza

tais como a experiência nos ensinou a conhecê-las” (TODOROV, 2004, p. 33). Pelo contrário, enquadram-se perfeitamente no mundo dominado pela razão. Todavia, com o aparecimento desse indivíduo desconhecido, veremos que o real será atacado por elementos e acontecimentos insólitos que marcarão presença até o final e irão instaurar o fantástico na narrativa.

De acordo com o relato, o jovem ucraniano “viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás” (ROSA, 2011, p. 58), ou seja, um ser cujas características estão a meio caminho entre o pagão e o cristão. Reza a mitologia que os “grifos” são pássaros fabulosos, com bico e asas de águia e corpo de leão. Esse aspecto dual está presente na etimologia do termo. Conforme Junito de Souza Brandão (2000, p. 472), “*grypós* aplica-se a um ‘nariz aquilino’, mas também a unhas em forma de garras e a bicos ‘recurvados’, donde Grifo é ‘o que apresenta bico adunco e garras como as do leão’”. Para os gregos, tais seres operavam como guardiões de riquezas: “Simbolizam a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 478). Já para uma vertente da tradição cristã, esse ser lendário “é interpretado num sentido desfavorável. [...] Sua natureza híbrida lhe tira a franqueza e a nobreza de um e de outro (águia e leão)... Representa [...] a força cruel. Na simbologia cristã, é a imagem do demônio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 478), ou seja, daquele que personifica o mal.

Assim que introduz o misterioso personagem, o narrador passa a descrevê-lo de modo a justificar as comparações com a ave mítica e com o diabo. Os traços por ele esboçados levam o leitor a se deparar, de fato, com uma figura igualmente mista, dotada de caracteres humanos, animais e também sobrenaturais. De acordo com tal descrição, o ser satânico tinha “fáceis de ave rapineira” (ROSA, 2011, p. 59): “fronte desmedidamente ampla; sobrancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico” (ROSA, 2011, p. 58). A voz era “fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe” (ROSA, 2011, p. 58) e o “riso [...] tão escarninho, qual cacarejar ou crepitar abafado” (ROSA, 2011, p. 58). Além disso, possuía “mão de dedos finos e compridos, como garras” (ROSA, 2011, p. 58) e caminhava a “passo miúdo, como o saltitar de um pássaro” (ROSA, 2011, p. 58). Quanto ao “ar sobrenatural” (ROSA, 2011, p. 58), esse se configura nos momentos em que o narrador se reporta ao enigmático ser como “esdrúxula criatura de

sortilégio” (ROSA, 2011, p. 59) e “inconfundível figura de duende” (ROSA, 2011, p. 59).

O mistério em torno desse personagem aumenta quando o narrador observa que, “se até aquele momento Zviazline não tivesse estado tão abstraído no jogo, poderia ter notado que a sua súbita inspiração”, ou melhor, que a mágica iluminação que tivera para mudar os rumos da partida e derrubar o experiente enxadrista, “coincidira com a chegada do bizarro personagem” (ROSA, 2011, p. 58). Tal mistério se acentua ainda mais na sequência, quando, pondo-se a brincar com as peças do jogo, o desconhecido ri e, sarcasticamente, profere: “ – Enfim, já se começa a compreender e a jogar o xadrez entre os homens!” (ROSA, 2011, p. 58).

Por que “entre os homens”? O estranho sujeito não faz parte deste mundo? Então, a semelhança com Satanás, nesse contexto, tem fundamento? Teria ele mesmo exercido poder sobre Zviazline, favorecendo-o durante o jogo? Está, sob seu domínio, a guarda do “elevado prêmio em dinheiro” (ROSA, 2011, p. 56) do torneio e a ciência para se alcançá-lo? Tais questões pairam sobre a mente do leitor e sugerem explicações de cunho sobrenatural. Vale sublinhar que o modo como os fatos estão sendo relatados induz a que se pense tratar de um representante de outro mundo. No entanto, uma certeza categórica acerca da subversão do real ainda está longe de ser obtida. Existe a possibilidade de que tais acontecimentos sejam apenas aparentemente sobrenaturais. O aspecto diabólico do desconhecido, a estranha sentença por ele proferida e as vitórias do jovem enxadrista no exato momento de sua aparição podem não passar de meras coincidências insólitas. Cabe também dizer que, no conceito daqueles que testemunharam os fatos no Club Andersen, o estranho “era decerto algum brincalhão de mau gosto, que quisera se divertir à custa deles” (ROSA, 2011, p. 59), o que igualmente concorre para uma explicação racional. Nesse sentido, a ação continuaria dentro dos limites do senso comum.

Ainda que não tenhamos uma resposta satisfatória quanto “à figura estranha de grifo” (ROSA, 2011, p. 58) e o seu papel na narrativa, curiosamente, continuamos no campo de significação da palavra “grifo”. Além do sentido já apresentado, o termo também quer dizer “questão ou assunto obscuro, de difícil interpretação; enigma” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1483).

Ao retornar ao hotel “profundamente impressionado” (ROSA, 2011, p. 59) pelo que acabara de vivenciar, Zviazline pôs-se a pensar sobre “o enigmático homenzinho” (ROSA, 2011, p. 58). Segundo o narrador, ele se recordou, muito vagamente, de já tê-lo visto e de já ter sonhado com a sua figura, “após os longos serões passados a estudar e analisar as partidas dos mestres” (ROSA, 2011, p. 59). Contudo, apesar dos esforços, ele não conseguiu identificá-lo nem no plano onírico nem no plano da realidade “e durante a noite pesadelos demoníacos agitaram-lhe o sono de chumbo” (ROSA, 2011, p. 59). Abalado por tais acontecimentos, Zviazline decidiu não mais retornar ao clube. Tal decisão, entretanto, não eliminará a influência do bizarro personagem e as próximas aventuras pelas quais passará se darão em clima de pesadelo.

Como vimos, a repercussão das vitórias de Zviazline nos círculos enxadrísticos foi grande, o que deixou de sobreaviso vários de seus adversários. Diz o narrador que, na véspera do torneio, um desses competidores foi visto dando, sorrateiramente, dinheiro e orientações a um dos funcionários do hotel. No dia seguinte, logo após tomar o café, o jovem ucraniano começou a sentir os efeitos alucinatórios supostamente provocados por “uma droga criminosamente misturada” (ROSA, 2011, p. 61). Segundo o narrador, o que aconteceu a seguir “nem o próprio Zviazline soube contar direito. Lembra-se, muito mal, de ter saído desesperado, numa excitação doida, pondo-se a girar a esmo pelas ruas, esquecido por completo do torneio a começar daí a pouco” (ROSA, 2011, p. 61). O narrador revela ao leitor que a história que ele está lhe contando fora ouvida do próprio protagonista. Isso significa dizer que o seu relato é a reelaboração daquilo que Zviazline, perplexo pelo que lhe aconteceu, conseguiu narrar. Conforme Filipe Furtado (1980, p. 109), “convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção”. De acordo com o estudioso, na condição de testemunha presencial ou próxima do evento insólito, o narrador-personagem mostra-se “muito mais influenciado pelo caráter inexplicável dos fenômenos que presencia ou experimenta, muito mais diretamente afectado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga” (FURTADO, 1980, p. 111).

Em “Chronos kai Anagke”, embora a narração seja efetivada em terceira pessoa, o narrador, ao confidenciar que esta história tem origem no que Zviazline narrou, confere uma feição mais testemunhal ao seu

relato e, por conseguinte, propicia uma maior identificação do leitor com a personagem diretamente presa na teia dos acontecimentos insólitos e que, por isso, melhor reflete “a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que [...] a confrontam” (FURTADO, 1980, p. 85). Obviamente, sabemos que, ao leitor, é impossível determinar o grau de fidelidade desse narrador em relação à suposta fonte primária. Um ponto, porém, é indubitável: seu relato é tecido de modo afinado com os fundamentos do gênero fantástico. Tudo o que nos foi contado, do início até o presente momento e de modo seletivo, forma uma perfeita gradação e visa nos preparar para os próximos acontecimentos.

Dessa parte em diante, em decorrência da suposta droga, Zviazline perde “a noção do tempo” (ROSA, 2011, p. 62) e passa de um mundo dominado pela razão para o mundo da alucinação. Afirma o narrador que, após vagar pelas ruas sem destino, o jovem enxadrista tomou um táxi até os arredores da cidade e, depois de caminhar “num automatismo de sonâmbulo, como se arrastado por chamamento superior e invisível” (ROSA, 2011, p. 61), chegou às “ruínas do castelo de Fuchsenberg, destroço medieval esborado pelo tempo” (ROSA, 2011, p. 61). Veja-se, aqui, a alusão a uma possível força de caráter inelutável a guiar-lhe os passos rumo a um velho castelo gótico. Nesse ponto da narrativa, para exprimir as incertezas do personagem diante da realidade que ora se lhe apresenta, o narrador, na esteira do que Todorov (2004, p. 43-44) pontua acerca do discurso fantástico, lança mão de expressões modalizantes, tais como: “parecia-lhe” (ROSA, 2011, p. 61), “como se” (ROSA, 2011, p. 61, 62) e “na sua semi-inconsciência, tudo lhe parecia” (ROSA, 2011, p. 62).

Em seu estudo sobre o gênero, Filipe Furtado (1980, p. 121) constata que “a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas”. Dentre esses cenários de eleição, “o castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX” (FURTADO, 1980, p. 121). Trata-se de um recurso de grande importância para a manifestação do insólito e para a instauração de uma atmosfera de pesadelo, mistério e suspense. No texto rosiano, à semelhança das narrativas góticas, o decadente castelo de Fuchsenberg está localizado

numa área isolada. Suas ruínas estão “entrelaçadas de hera” (ROSA, 2011, p. 61), planta “sempre verde”, “que cresce no solo sombrio das florestas ou sobre rochedos”, e que, além de lembrar “a noite e a morte”, é também “símbolo da vida e da imortalidade”, sendo “usada como ornamento dos túmulos” (LURKER, 1997, p. 308).

Na pintura que o narrador faz desse cenário hostil, provável palco de uma iminente experiência negativa de Zviazline, vemos que ele não economiza nos detalhes. Conforme o traçado de seus pincéis góticos, transposto o umbral do castelo, o personagem “caminhou pelo corredor longo, lúgubre, silencioso. Parecia-lhe andar pela nave de um templo” (ROSA, 2011, p. 61), um espaço pertencente e dedicado ao sagrado. Até então, ele não tinha percebido que um ser sinistro, dotado de “um rosto de cera, inexpressivo” (ROSA, 2011, p. 61), ia à sua frente. Conduzido por ele, Zviazline percorreu um “número infinito de salas semelhantes” (ROSA, 2011, p. 62). Todas elas eram quadradas e seus “ladrilhos se alternavam, brancos e pretos, quadriculando um campo de xadrez” (ROSA, 2011, p. 62). Além disso, “esfinges de pedra” (ROSA, 2011, p. 62) ocupavam cada uma das divisões quadradas do tabuleiro. O único aspecto que variava de uma sala para outra eram as disposições das peças. Diante desse espaço, semelhante a uma enorme mesa de xadrez – quem sabe, até, em plena partida devido às alterações de posição dos trebelhos –, o jovem enxadrista não demonstra espanto: “Na sua semi-inconsciência, tudo lhe parecia natural, como se jamais tivesse vivido noutro lugar que não aquele” (ROSA, 2011, p. 62).

A trama se aproxima de seu ponto mais alto quando Zviazline e o sinistro guia passam por “uma porta acortinada de pesado reposteiro negro” (ROSA, 2011, p. 62). Nesse momento, o protagonista atinge o que poderíamos chamar de o santo dos santos, a área mais sagrada do castelo. Diferentemente dos demais recintos, a forma geométrica da sala que ele adentra é circular. Conforme veremos, a simbologia de ambas as formas apresenta íntima relação com o que ele está prestes a descobrir. O círculo representa o céu. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 250), ele está ligado ao “mundo espiritual, invisível e transparente” e “simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmo, sua causalidade, sua exemplaridade, seu papel providente”. O quadrado, por sua vez, “é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a

antítese do transcendente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 750). Caminhando na direção de ambas as significações, infere-se, pois, que o quadrado está para o humano assim como o círculo está para o divino.

Ao adentrar a grande sala circular, Zviazline avistou, no centro, “dois homens assentados que se defrontavam, debruçados sobre uma mesa de xadrez com as peças enfileiradas” (ROSA, 2011, p. 62). De acordo com a descrição do narrador, são vários os detalhes desse cenário que concorrem para a criação uma atmosfera mística e que são apreendidos por diferentes planos sensoriais. No que se refere ao campo visual, diz o narrador que,

[...] de um globo pendente do teto abobadado, fosforeava uma luz pálida esverdeada, em tonalidades furtivas de fogo-fátuo<sup>5</sup>, como a chama de círios acesos na claridade do dia. Em torno da mesa, [...] erguiam-se candelabros de bronze, sustentando tochas. E essa iluminação funérea, derramando-se pelo vasto aposento, caricaturava sombras esguias, como aventesmas<sup>6</sup> (ROSA, 2011, p. 62-63).

Além da iluminação fúnebre, o narrador relata que signos do sagrado ornamentavam “a circunferência muito negra” (ROSA, 2011, p. 63) de uma parede. Nela, “decifravam-se pentáculos<sup>7</sup> e símbolos cabalísticos e abracadabrantes<sup>8</sup>” (ROSA, 2011, p. 63). Já no que diz respeito aos campos olfativo e auditivo, lê-se no conto que “odores intensos de stírax, incenso e mirra misturavam-se no silêncio subterrâneo da sala” (ROSA, 2011, p. 63).

Sem se sentir intimidado pelas várias marcas do sagrado, Zviazline ousa se aproximar do local onde estão os dois jogadores. Ambos “pareciam estátuas de tão embrenhados na profundidade dos cálculos” (ROSA, 2011, p. 63). É precisamente nesse momento que o protagonista vivencia o impacto de uma revelação epifânica. Um dos jogadores era exatamente “o seu antigo conhecido, o homem do clube, o personagem misterioso dos pesadelos” (ROSA, 2011, p. 63), de aparência “mefistofélica” (ROSA,

---

<sup>5</sup> “Luz que aparece à noite, ger. emanada de terrenos pantanosos ou de sepulturas, e que é atribuída à combustão de gases provenientes da decomposição de matérias orgânicas” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1363).

<sup>6</sup> Sinônimo de “fantasmas” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 356).

<sup>7</sup> “Nos tratados de magia, selo que se imprimia em pergaminho de pele de bode ou se gravava em metal precioso e que se relacionava com realidades poderosas e invisíveis” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2179).

<sup>8</sup> “Que tem caráter cabalístico, mágico, misterioso” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 25).

2011, p. 65). Trajando “uma ampla capa preta, ele se delineava ao bruxoleio baço das tochas, como a silhueta fantástica de um morcego” (ROSA, 2011, p. 63) – um animal justamente “associado a demônios e bruxas” (LURKER, 1997, p. 454). O outro jogador tinha longas barbas prateadas e cabelos cor de neve, “mas a fisionomia austera e majestosa não era absolutamente a de um velho” (ROSA, 2011, p. 63). Pelo contrário, “ele parecia acima das idades” (ROSA, 2011, p. 63) e tinha “aspecto sacerdotal” (ROSA, 2011, p. 63), “majestoso, hierático, impassível” (ROSA, 2011, p. 66). Ao lado dele, sobre a mesa, havia uma ampulheta, símbolo da contínua e inexorável passagem do tempo e da transitoriedade da vida.

Zviazline olha para o tabuleiro, mas a partida deles estava muito além do seu entendimento. Apesar dos esforços, era impossível tentar analisar a posição dos trebelhos. Neste instante, enquanto o jogador de cabelos brancos se mantinha alheio, em atitude de total concentração, “o homem da cara de abutre” (ROSA, 2011, p. 64), rindo sarcasticamente, se dirige ao jovem ucraniano: “– Ah! Ah! Ah!... Chega afinal o nosso amigo!... Há tanto tempo que esperávamos!...” (ROSA, 2011, p. 64). Lendo os pensamentos de Zviazline, que entrara em estado de choque, ele prossegue:

Tu és o predestinado, o eleito para receber de nós a iniciação completa nos arcanos impenetráveis aos teus semelhantes, tão ávidos sempre do conhecimento da verdade!... Essa verdade, eu a lancei à Terra, velada pelas posições variantes inesgotáveis do xadrez, único *tarot* absoluto, chave de todo simbolismo!... Mas o que a Fatalidade lhes dera, só com o Tempo poderiam os humanos decifrar!... E, através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos... (ROSA, 2011, p. 64).

Nesse momento epifânico, Zviazline descobre o porquê fora involuntariamente atraído até aquele local. Ele havia sido o escolhido para ser iniciado nas ciências ocultas do xadrez. “O homem que se parecia com Satanás” (ROSA, 2011, p. 64) desvenda-se: “Os que me julgam bom, denominaram-me Providência; os que me temem, chamam-me Destino...” (ROSA, 2011, p. 65). No entanto, seu verdadeiro nome é “Fatalidade”. Quanto ao companheiro, esse é identificado como “Tempo” e “está constantemente entre os homens” (ROSA, 2011, p. 65). Retomando as considerações inicialmente efetivadas em torno do título do conto, vemos que o sombrio jogador, embora se apresente enquanto figura masculina,

enquadra-se dentro da esfera de influência da deusa grega Ananké (Anagke), a personificação da fatalidade inexorável. Já o outro se ajusta, de modo mais preciso, à figura do deus grego Chronos, deus do tempo por excelência, de quem, inclusive, mantém os traços físicos e a ampulheta. O papel de ambas as divindades está entrelaçado. É justamente nessa direção que caminha a narrativa de Rosa. “Chronos kai Anagke” traz dois deuses, “o Tempo e a Fatalidade” (ROSA, 2011, p. 65) atuando juntos, no “espaço circular” do santo dos santos, sobre a história da humanidade, sintetizada no “espaço quadrado” do tabuleiro de xadrez:

E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!... Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas!... (ROSA, 2011, p. 65).

Eis a verdade do xadrez revelada a Zviazline nesta espécie de oráculo. A vida não passa de um enorme e contínuo jogo de xadrez. Neste tabuleiro, todos, adeptos e não adeptos, ocupam o posto de uma determinada peça: rei, rainha, torre, cavalo, bispo e peão. O balé das peças de ébano e marfim, ou melhor, os diferentes caminhos de cada um pelos espaços quadriculados correspondem às infinitas combinações efetivadas pelos dois eternos jogadores. São eles que movimentam tais espaços, favorável e/ou desfavoravelmente aos homens. Não há como fugir.

Atordoado por essa revelação, Zviazline ainda questiona o mefistofélico jogador: “E essa partida?... Não terá mais fim?!...” (ROSA, 2011, p. 66). A impotência dos homens frente aos comandos e interferências dos deuses nunca cessará? Ao que ele responde: “O Tempo é eterno, e a Fatalidade inexorável! E agora que já ouviste bastante, fica no Tempo, e deixa que a Fatalidade se cumpra!...” (ROSA, 2011, p. 66). A essas palavras, como “num sopro de encantamento, extinguiram-se as luzes, e a escuridão fez pesar ainda mais que o silêncio” (ROSA, 2011, p. 66). Antes de a Fatalidade sair, Zviazline viu-lhe ainda as pupilas cintilarem nas trevas e, ao direcionar o olhar para o tabuleiro, notou que uma luz estranha começou a envolvê-lo. Nesse momento, extraordinariamente, as peças de reis, rainhas, bispos, cavaleiros, torres e peões começaram a se multiplicar e a ganhar corpo, vida e movimento: “Como um filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar

de toda a História. E viu papas e imperadores, e reis e guerreiros, e frades e bandidos, e camponeses...” (ROSA, 2011, p. 67).

A certa altura dessas visões, Zviazline, num impulso violento, sentiu os pés deixarem o chão e o corpo girar vertiginosamente, “como se remoinhasse no centro de um ciclone” (ROSA, 2011, p. 67). Desse ângulo, “ele vibrou num frêmito guerreiro, contemplando lá embaixo o tropel sangrento de mil batalhas!...” (ROSA, 2011, p. 67). Ao atingir o ápice da velocidade, as visões da História cessaram e o enxadrista foi tomado por um sentimento “de plenitude, de glória tranquila” (ROSA, 2011, p. 67). A impressão, agora, era a de estar gravitando “em torno de dois sóis de fogo, enormes e coruscantes” (ROSA, 2011, p. 67). À medida que o movimento foi desacelerando, os dois sóis perderam tamanho, tornaram-se vagalumes “e ao cair, atordoado, Zviazline pôde reconhecer ainda neles os olhos penetrantes do homem das barbas brancas” (ROSA, 2011, p. 68), o único que, com ele, permanecera diante do tabuleiro: o Tempo.

Surpreendentemente, na sequência do relato, o jovem enxadrista acorda à margem do caminho, com uma terrível dor de cabeça. Então, “tudo se resumiu para ele num longo pesadelo” (ROSA, 2011, p. 68)? Segundo o narrador, lembrando-se do torneio, Zviazline não perdeu tempo e tomou o primeiro táxi disponível na esperança de não ter perdido o início da competição. No decorrer do trajeto, ele “notou que vários transeuntes o cumprimentavam respeitosamente, enquanto que outras pessoas apontavam-no com o dedo” (ROSA, 2011, p. 68). Esse fato o intrigou. Todavia, a grande surpresa veio “quando avistou, ao chegar ao local do campeonato, um grande *placard* com o seu nome: Dmitri Zviazline Dmitrioff. 1º lugar no torneio! Onze vitórias em onze partidas! Zviazline cria a nova teoria do xadrez!” (ROSA, 2011, p. 68).

Como assim? Até então, o que se sabe é que as únicas partidas das quais ele tinha participado na cidade de K... foram as duas de treinamento, no Club Andersen. Duvidando do próprio juízo, ele ainda pergunta: “Mas... em que data estamos?” (ROSA, 2011, p. 68). Para seu espanto, ele descobre que “havia decorrido vinte dias desde o começo da sua amalucada excursão! E enquanto o velho Khronos o distraía com as visões fantasmagóricas, Anagke, disfarçado, substituíra Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória” (ROSA, 2011, p. 69). De posse do almejado prêmio, o mais novo campeão mundial de xadrez volta ao país de origem e se casa com Ephrozine.

Desse dia em diante, porém, para geral admiração, ele abandona de uma vez por todas a Arte de Caíssa, o que leva o narrador a concluir o relato com o seguinte comentário: “Mais forte que Adão, recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (ROSA, 2011, p. 69). Em outras palavras, Zviazline recusa “a oferta de um domínio superior sobre o jogo de xadrez, [...] preferindo preservar sua limitada condição humana” (TEIXEIRA, 1995, p. 153). O fruto proibido oferecido a Adão continha a promessa sedutora da serpente à Eva: “Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal” (Gn 3.5). O resultado da desobediência do casal foi a expulsão do paraíso. Quanto ao mito grego, a centelha do fogo celeste, roubada por Prometeu para beneficiar os homens, era “privilégio de Zeus” e simbolizava o conhecimento, a “inteligência” (BRANDÃO, 2000, p. 329). Em decorrência de seu ato insolente, Prometeu foi agrilhado e condenado a viver o suplício de, todos os dias, ter seu fígado devorado por uma águia, o qual se recompunha à noite. A exemplo do que ocorreu com Adão e Prometeu, para Zviazline, a posse de um conhecimento arcano, reservado aos deuses, para fins próprios, talvez pudesse acarretar dolorosas consequências.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2004, p. 47-48, grifo nosso) afirma que

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o *estranho*. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do *maravilhoso*.

Ainda segundo Todorov (2004, p. 50), “há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá”. Em tais textos, manifesta-se o que ele chama de “fantástico puro”. A nosso ver, é o que acontece em “Chronos kai Anagke”. O final do conto não desconstrói a hesitação. De um lado, existem várias

situações que procuram levar o leitor a acreditar que Zviazline realmente teve uma experiência para além do real, no insólito castelo de Fuchsenberg, e que sua vida foi alterada em função do contato com duas entidades sobrenaturais. Foram elas que determinaram que o jovem iniciado seria o campeão do torneio, assumindo, para isso, a forma humana para favorecê-lo. Quando visto por esse ângulo, o desenlace faz, de fato, a narrativa escambar para o gênero do maravilhoso. Está-se, pois, diante do sobrenatural aceito.

Do outro lado, porém, existe uma explicação de cunho racional que poderia esclarecer a suposta subversão do real. Nesse caso, a ruptura da ordem reconhecida teria sido motivada pela “droga criminosamente misturada” (ROSA, 2011, p. 61), o que levou o personagem a ficar com a consciência transtornada. Desse modo, em nenhum momento, ele saiu do mundo familiar, real. Pelo contrário, o que ocorreu foi a contaminação da realidade pelas imagens oriundas das alucinações. Nesse estado, perde-se a noção de tempo e espaço. Assim, o que ele julgou ser uma intervenção do sobrenatural no *placard* final foi a vitória pelos próprios méritos. Outro ponto que concorre para a racionalização do sobrenatural é a capacidade testemunhal do protagonista. Os efeitos alucinatórios da droga poderiam anular o valor probatório do seu depoimento. Além disso, os únicos personagens que, além dele, presenciaram os fatos integram o mundo sobrenatural. Quando visto por esse viés, concluímos a leitura do conto optando pelo gênero do estranho. Está-se, pois, diante do sobrenatural explicado.

Acontece que a narrativa de “Chronos kai Anagke”, embora tenha sido baseada no relato direto de Zviazline, o protagonista, foi efetivada em terceira pessoa. Trata-se, portanto, de uma história elaborada a partir de outra história. Esse artifício narrativo contribui para a incerteza quanto ao teor da ocorrência insólita. Até que ponto esse narrador foi fiel ao que ouviu? Assim dito, nenhuma das explicações acima dão conta. No que acreditar, então? No tabuleiro de “Chronos kai Anagke”, Zviazline atuou como trebelho ou jogador?

#### **4 Considerações Finais**

Conforme procuramos demonstrar no decorrer desse estudo, há uma faceta na produção de João Guimarães Rosa que oferece um profícuo campo de trabalho ao pesquisador, que é a presença das diversas vertentes do insólito ficcional. Já nos primeiros trabalhos da juventude, o autor deu a

conhecer essa veia. “O mistério de Highmore Hall”, “Makiné” e “Chronos kai Anagke” podem ser inseridos, respectivamente, nas categorias do gótico, *heroic/historical fantasy* e fantástico. Este foi o caminho que Rosa escolheu para dar os primeiros voos e, cremos, para aprimorar nos próximos, quando o sertão mineiro entrar definitivamente em cena. Os exemplos retirados da obra já madura, brevemente enumerados no início desse estudo, demonstram que “regionalismo” e “insólito” não são categorias excludentes. Pelo contrário, o universo que o autor criou em seus contos, novelas e em seu único romance *Grande sertão: veredas* (1956) contempla boa dose de matéria-prima propícia à irrupção do insólito: mitologia, folclore, religião, milagres, pacto com o diabo, práticas de feitiçaria e curandeirismo, assombração e até presença alienígena. Considerando-se, pois, que o insólito foi a sua primeira opção, os contos de *Antes das primeiras histórias* não poderiam cair no esquecimento nem mesmo ficar à sombra da crítica. Além de revelar uma parte das leituras de juventude de Rosa, eles evidenciam uma das faces de sua obra. Na leitura de Braulio Tavares (2008, p. 9),

[...] se no Brasil dos anos 30 ou 40 houvesse literatura fantástica [*lato sensu*] de grande qualidade e de dimensões épicas a carreira literária de Guimarães Rosa (1908-1967) poderia ter se desviado no rumo da Fantasia – ele teria se tornado, talvez, uma espécie de “nosso Tolkien”. Apesar das evidentes diferenças, os dois escritores tinham em comum uma porção de elementos: a visão épica, a erudição, o interesse pela linguagem. Além disso, pode-se dizer que o projeto literário de ambos partia do mesmo gesto: a tentativa de fundar uma região mítica (Middle-Earth, o Sertão) recriada com rigor cartográfico, e que serviria de cenário para as batalhas cósmicas entre o Bem e o Mal.

Cremos que os amantes do insólito ficcional e os apreciadores da obra rosiana sairão enriquecidos com a leitura e o estudo dos contos de *Antes das primeiras histórias*. Se, por um lado, não encontramos nada do Rosa regional, por outro, com base na perspectiva adotada nesse estudo e, de modo particular, tendo em vista a análise de “Chronos kai Anagke”, é possível afirmar que, pelos menos, o gérmen do Rosa universal aí se faz sentir, pois dele, assim como “de Minas tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sensacionais ou esdrúxulas, os fenômenos? O diabo aparece regularmente, homens e mulheres mudam anatomicamente de sexo...” (ROSA, 1985, p. 273).

## Referências

- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 2 v.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CEZAR, Adelaide Caramuru. O inquietante em “Droenha” de João Guimarães Rosa. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 507-515, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: \_\_\_\_\_. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. p. 25-47.
- CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil: um plante quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974. p. 5-20.
- FLORA, Fábio. *Segundas estórias: uma leitura sobre Joãozito Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto P. Aspectos góticos na estrutura narrativa de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 185-200, 2017.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O real maravilhoso deslocado em “A santa”, de Gabriel García Márquez, e ocultado em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa. *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, p. 92-100, 2010.
- GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LURKER, Manfred. *Dicionário de deuses e demônios*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti e Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MELO, Flávio García Queiroz de; PERIM, Regina Silva Michelli. A ficcionalidade insólita de *Fita verde no cabelo*: nova velha estória, de João Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 130-151, 2017.

PALMÉRIO, Mário. Errância através do mundo roseano. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 132-164.

QUEIRÓS, Olívia Dias. *A magia do sertão de Rosa*. 2014. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Antonia Marly Moura da. O confronto do real e do impossível em dois contos de João Guimarães Rosa. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 154-180, 2016. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.25724>.

TAVARES, Braulio. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. As primeiríssimas estórias de Guimarães Rosa. In: CASTILHO, Ataliba T. de; MEGALE, Heitor; HANSEN, João Adolfo *et al.* *Para Segismundo Spina: língua, filologia, literatura*. São Paulo: Editora da USP; Iluminuras, 1995. p. 151-155.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 30 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 21 de julho de 2020.



## Os devaneios filosóficos de Hilda Hilst: o caso do poema XVI de *Balada de Alzira*

### *Hilda Hilst's Philosophical Reveries: The Case of the Poem XVI from Balada de Alzira*

Victor André Pinheiro Cantuário

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Macapá, Amapá / Brasil

ve.cantuario@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1706-1016>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é demonstrar a presença de elementos filosóficos nos poemas de Hilda Hilst, principalmente naqueles publicados nos livros da década de 1950. Nos poemas contidos nessas obras, a escritora paulista tratou de questões estritamente filosóficas e que identificariam sua produção literária, como o amor, o sagrado, a busca pelo princípio gerador dos primeiros filósofos gregos, o ideal platônico, a morte, o drama da existência, os limites e usos da linguagem, entre outros. Como representativo do que se pretende comprovar, selecionou-se o poema XVI de *Balada de Alzira* (1951) para análise e discussão, de modo a se tornar evidente a relação entre ambos os campos, literário e filosófico, e se comprovar que nas obras de juventude, Hilda Hilst, caminhando para a maturidade de sua escrita e estilo poéticos, propôs exercícios de pensamento e reflexões profundamente filosóficos.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; *Balada de Alzira*; Poesia brasileira contemporânea; Filosofia ocidental.

**Abstract:** The objective of this paper is to show the presence of philosophical issues in Hilda Hilst's poems, mainly in those published in the books of the 1950s. In those poems, the Paulista writer discussed strictly philosophical questions that would identify her literary production as love, the sacred, the searching for the first principle of the Ancient Greek philosophers, the platonic ideal, death and the drama of existence, the limits and uses of language, and so on. As representative of what has been intended to do, it was selected the poem XVI, from *Balada de Alzira* (1951) to analyze and comment, to be evident the relation between both the fields of literature and philosophy, and to demonstrate that in those early works, Hilda Hilst, wanting to achieve the maturity of her writing and

poetical styles, has written poems in which are evident exercises of thinking and deeply philosophical reflections.

**Keywords:** Hilda Hilst; *Balada de Alzira*; Contemporary Brazilian Poetry; Western Philosophy.

## 1

O primeiro decênio da trajetória literária de Hilda Hilst (HH), iniciada aos 20 anos, foi marcado pela publicação de quatro livros de poesia pela leitura dos quais é possível perceber os esforços de uma escritora que, em busca de uma voz própria, abraçou o objetivo de a cada nova obra se distanciar da constante referência a outros autores ou movimentos literários, recebendo, a despeito disso, comentários críticos relativamente favoráveis desde o primeiro momento, conforme pontua Duarte (2014).

Uma das maiores dificuldades do texto hilstiano, provavelmente responsável pelas frequentes tentativas de categorização de sua obra, certamente reside nas suas “interrogações radicais”, como diz Coelho (2004, p. 7), revestidas de um hermetismo que por vezes torna incompreensível a mensagem que a autora tenha tentado transmitir, independente do molde que esse texto assuma, se mais para as formas canônicas ou não,<sup>1</sup> e isso se nota na sua poesia repleta de referências a fenômenos do mundo físico, a questões e conceitos filosóficos, a figuras ou teorias religiosas.

Isso demonstra que o leitor interessado em HH é convocado a progredir juntamente com ela de modo a se habituar à sua linguagem,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Tendo em vista o comentário de Fortuna (2017) à publicação do volume *Da poesia* pela Editora Companhia das Letras, ao dizer que em Hilda não é possível encontrar a subversão do jogo poético pelo experimentalismo ou por qualquer tipo de vanguardismo, ao contrário, afirma, HH é bem mais conservadora e fiel à tradição portuguesa nesse gênero literário que é a poesia do que pretendem alguns de seus comentadores ao pintá-la como artista iconoclasta e fora dos padrões; quer dizer, não é fala expressa pela poeta paulista; crítica literária e comentadores é quem vão afirmar isso. Ademais, seja escrevendo trovas, cantigas, baladas, sonetos, HH o fez à sua maneira, isso *per se* já seria uma quebra da tradição ou uso da tradição contra si mesma, além disso, esse é caso de menor importância. O que de fato pode ser associado à sua escrita, se algo assim o pode, é a confissão de ter se dedicado por várias décadas a trabalhar a palavra, seus sentidos, intenções, sem fingimentos, sem engodos, convivendo com a sina de ilegível porque labiríntica (CASTELLO, 2013).

<sup>2</sup> Apesar de isso parecer uma obviedade que se estenda a qualquer escritor, não se pode negar que há autores e obras considerados mais “acessíveis” que outros pela crítica literária e pelo público leitor.

de se habilitar no reconhecimento de seu estilo e poder satisfatoriamente traduzir o que ela pretendeu expressar, tornando, por isso, a sua mensagem absorvível e compreensível a fim de se evitarem leituras, associações ou interpretações equivocadas que prejudiquem o seu entendimento, tomando o que ela afirmou no texto escrito pelo que o leitor ou a crítica quer que ela tenha afirmado.

Nesse momento inicial de sua poesia que foi a década de 1950, do que se pode chamar de primeira fase ou da juventude, apesar de algum desafio relativo à leitura dos textos, ainda está à mostra um número considerável de influências que contribuiu para a formação poética de HH permitindo que algumas sejam nominalmente identificadas. Porém, isso não significa de modo algum a simplificação de sua escrita.

À luz dessas proposições, importa dizer que o presente artigo está estruturado de maneira a discutir, inicialmente, algumas configurações mais externas e ao mesmo tempo particulares da escrita hiltiana para, em momento posterior, constatar, a partir da análise do poema XVI de *Balada de Alzira* (1951), selecionado como amostra do que se nota ocorrer em vários outros poemas dos quatro livros, as influências estritamente filosóficas que se fizeram presentes nos versos de HH.

É necessário esclarecer que a opção por esse poema em particular se justifica por ele concentrar na sua totalidade o maior número de influências filosóficas que se pôde identificar nessa primeira fase em um único poema, evidentemente, não se desprezando as mesmas e outras ocorrências nos livros que compõem as obras aqui indicadas como sendo de juventude.

## 2

Uma primeira observação que deve ser feita diz respeito ao ponto de vista de Heidegger (1949), aqui compartilhado, sobre a origem das palavras e seus usos na produção poética, o que poderia, com alguma liberdade, ser denominado de “etimologia poética”, procedimento efetuado por ele nas leituras que realizou dos versos de Hölderlin, Rilke, Trakl.

Para o filósofo alemão, a etimologia desempenha papel fundamental e frequentemente ignorado, pois ele se apercebe da sua utilidade para que se tenha acesso a significados ocultos quando de maneira geral somente se recorrem aos sentidos mais elementares que as palavras possuem, conforme dispostos em dicionários (EILAND, 1982).

Essa informação é necessária pois “devaneio” é palavra com histórico não apenas na literatura e artes em geral, mas na filosofia e cuja etimologia remete aos usos da imaginação, do sonhar, do fantasiar, do pensamento, do contemplar, ressalta Bachelard (1996), em línguas como o grego, estando associada ao verbo *orao* (ver), que compõe *teoria* (ver o divino) e se refere à atividade dos primeiros filósofos, contempladores do cosmos, empenhados em descobrir o essencial no e do mundo (NIGHTINGALE, 2001).

Assim, os devaneios aos quais o título se refere são justamente aqueles movimentos da primeira fase de HH transitando da filosofia à poesia e vice-versa, quando suas influências são mais evidentes porque estão à mostra, pois à medida que sua escrita vai progredindo, amadurecendo, essas influências tornam-se cada vez mais diluídas em sua escrita até se encontrarem completamente absorvidas e incorporadas ao estilo da poeta.

Antes disso, entretanto, é importante ressaltar alguns aspectos de como HH escrevia, pois dela, de sua linguagem, de sua produção literária, a crítica já formulou certos juízos que têm se reproduzido nas linhas dos que se dedicam a estudá-la como o parecer de Pécora (2010) ao conceituar o conjunto da obra hilstiana sendo um estado no qual a forma de governo é a anarquia, mais precisamente uma “anarquia de gêneros”. Isto é, respeitando-se a etimologia da palavra,<sup>3</sup> não há governo, não há liderança porque HH conscientemente deu forma à sua escrita lançando mão de quaisquer matrizes de gêneros literários e textuais que lhe interessassem, como se nota pelo corpo de sua obra.

Contudo, para chegar a essa “anarquia”, a essa ausência de governo, HH teve de partir e seu itinerário se inicia, marcado pela busca de uma voz própria, com a publicação de quatro livros nos quais já se pode perceber quais as suas intenções, suas motivações, pelo que a sua pena se movia, que mensagens quis transmitir e disto decorre que aos 20 anos publica *Presságio* (1950), seguido por *Balada de Alzira* (1951), *Balada do Festival* (1955), fechando a década com *Roteiro do silêncio* (1959).

---

<sup>3</sup> “*anarquia sf.* ‘falta de governo ou de autoridade capaz de manter o equilíbrio da estrutura política, social etc.’ ‘confusão, desordem’ | *anarchia* XVIII | Do fr. *anarchie*, deriv. do gr. *anarchía*” (cf. CUNHA, 2010.p. 37).

Apesar de sentenças como a de Cunha (2014, p. 64), afirmando que esse último livro<sup>4</sup> representaria “uma espécie de alteração de rota, de aprofundamento temático e estilístico”, levando em consideração o exposto para as cinco elegias reunidas sob o título “É tempo de parar as confidências”, que sinalizariam o abandono das vontades características da juventude e a certeza do amadurecimento, a necessidade de se arriscar, pontuando que a escrita hilstiana desse momento em diante é mais melancólica, é possível notar no livro de 1959 a persistência do estilo e de temas filosóficos bastante presentes nas três primeiras obras. Isso significa que não seria, de fato, uma guinada ou mudança de rota e sim um leve reposicionamento de leme para o esforço de conquistar a autonomia de escrita, alcançar uma voz que não fosse constantemente remetida a outros autores, cujo resultado seria atingido, sendo esse o entendimento aqui defendido, a partir dos anos de 1960.

A respeito dessas obras de juventude, nota-se que parte da crítica especializada da época demonstrou não haver compreendido o conjunto da escrita hilstiana àquela altura, atendo-se a traços mais externos de seus poemas como a estrutura e empenhando-se em categorizá-la como poeta da geração de 1945.

Conforme Duarte (2014, p. 139), a “leitura do material crítico, das décadas de 1950 e 1960, nos mostra que os textos dessa fase são polidos, elogiosos e apontam para uma obra poética em amadurecimento”. E mesmo nas décadas seguintes até o presente, atesta o autor, as críticas manterão o mesmo tom, com poucas exceções, muitos elogios, alguns exagerados, e ainda alguns em menor número, em tom severo, como os do escritor Wilson Martins, a respeito do lirismo excessivamente intelectualizado e que produzia incompreensões na leitura de HH.

Bruna Becherucci<sup>5</sup> (*apud* DUARTE, 2014, p. 144), por exemplo, é bastante crítica sobre o aspecto hermético da produção literária e indecifrável produzida por HH para si mesma e “para pouquíssimos que compreendem,

---

<sup>4</sup> Em reportagem, Lago (2014) menciona que HH se sentia incomodada com os três primeiros livros, isso em função de algumas críticas terem lhe causado certo desconforto, reconhecendo que o de 1959 seria o ponto inicial de sua caminhada como poeta e, portanto, uma reunião de suas poesias, naquele momento, como ocorreu com o volume lançado pela Quíron, em 1980, deveria demarcar o período de 1959 a 1979.

<sup>5</sup> Foi colunista de assuntos literários em jornais como *O Estado de São Paulo* durante as décadas de 1940 a 1970 (cf. BIGNARDI; GUERINI, 2019).

para muitos que afirmam que compreendem (mas não compreendem) e para muitíssimos que não têm a coragem de declarar que nada compreenderam”.

Coelho (2004, p. 8), em vez de categorizar HH em um movimento, estilo de época ou geração, ao escrever sobre os livros de 1959 a 1979 identifica um elemento, o silêncio, como “a presença mais forte que se impunha” a poetas, como ela, “nos anos 50” em razão, entre outros eventos, do pós-guerra e, principalmente, das tensões relacionadas à Guerra Fria.

Essa tentativa de a vincular ao referido movimento literário<sup>6</sup> esteve relacionada, entende-se, aos temas, tons e formas poéticas, como a balada, por exemplo, contidos nessas obras, que, ao menos aos críticos, coadunavam-se com os objetivos daquela geração de poetas a qual se opunha às inovações trazidas pelos modernistas de 1922, propondo-se retornar ao modelo poético petrarquiano,<sup>7</sup> aos valores clássicos, ao verso acima da poesia, ao cultivo das formas fixas, ao rebuscamento (COSTA, 1998).

Mas se não avançaram as investidas em regular o exercício dessa poética cujos contornos eram imprecisos, pois esboçavam algumas linhas físico-metafísicas e existenciais desde os primeiros momentos, não falhou HH em expor suas intenções como afirmou certa vez que somente interrompeu sua atividade literária porque teve fim sua ânsia de comunicar, se não a compreenderam, ela o disse da maneira como pensou ser melhor inteligível (HILST, 1999).

Se em parte não foi compreendida, isto, possivelmente, advém do fato de a arte da poesia com toda certeza ser bem mais que justapor períodos ou organizar versos em cadeia, é dar voz ao indizível, sentido ao incompreensível ou extrair tudo do todo, contrapor-se ao *status quo*, desafiar o *establishment*, desconformar-se com o imposto e comumente aceitável, contrariar o clichê, tornar estranho o que antes parecia familiar (HOWARD, 2010). É ainda ousar saber, em respeito ao verso de Horácio adotado por Kant (2012) para quem ousar é um dever em direção de saída da imaturidade, essa incapacidade que se apossou do humano, para a conquista da autonomia, de um pensar próprio.

---

<sup>6</sup> Ainda sobre essa associação, Coelho (2004, p. 9) diz: “Terra e água, os elementos primordiais da criação do mundo, são as metáforas que Hilda Hilst toma dos versos de Péricles Eugênio da Silva Ramos (um dos poetas mais representativos da Poesia-45 brasileira).”

<sup>7</sup> Pécora (2010) identificou esse modelo poético em HH.

A conquista da autonomia e a saída da imaturidade serão posições radicais adotadas por HH ao longo de sua trajetória artística e que mostrarão sua face na precisão do “ataque” desferido contra Pessoa, poeta canônico da literatura, intocável até ela profaná-lo desafiando a pertinência de sua poesia filosófica.

A evidência do sacrilégio hilstiano se faz sentir a partir da referência às linhas de um dos heterônimos do “poeta dramático”,<sup>8</sup> assumindo como premissa que Caieiro é adepto de uma filosofia da visão, de um ver as coisas sem especular, intuitivamente, como as veem as crianças em um dado momento de suas existências.

A poeta responde, pondo-o contra si mesmo porque é dele o *leitmotiv* do XVI poema de seu segundo livro;<sup>9</sup> é dele a linha que serve de epígrafe, primeiro verso afanado do XXIV poema das obras de Caieiro: “O que nós vemos das coisas são as coisas” (PESSOA, 2006, p. 67); é dele a presunção aristotélica ao priorizar a visão como o mais importante dos sentidos a ser combatida por HH.

Saliente-se que Aristóteles (385 a.C.-323 a.C.), no primeiro livro de sua *Metafísica* (2015),<sup>10</sup> atribui importância maior à visão em detrimento do que chama de outras sensações, pois acreditava que somente ela permitia distinguir melhor o que havia de diferente entre as coisas no mundo. Portanto, a filosofia da visão de Caieiro provém da junção da metafísica do estagirita com a fenomenologia husserliana, que trabalha com a descrição do mundo vivido composto pelas experiências do sujeito (ZELIĆ, 2008).

Seguindo na contramão do canônico, quebrando a régua da métrica, burlando a ordem da versificação, distanciando-se de uma certa tradição literária fria e insensível e praticando a arte do devaneio como exercício poético e existencial, por isso, não menos filosófico, sentencia a jovem poeta:

---

<sup>8</sup> Gagliardi é um dos que estabelece ponte entre a “epistemologia pessoana” e a fenomenologia de Husserl para quem a explicação de um fenômeno determinado somente é possível depois de ele haver sido compreendido em si (cf. GAGLIARDI, 2006).

<sup>9</sup> Em 1951, ainda acadêmica na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), no Largo do São Francisco, curso concluído no ano seguinte e cujo ofício exerceu com certo pavor por alguns meses (ROSENFELD, 1970), HH publica pela editora paulistana Alarico o segundo livro, de curta extensão, contando dezessete poemas, numerados à romana, sendo o último o único a receber denominação própria, homônima à obra (HILST, 2017).

<sup>10</sup> Série de tratados produzidos por volta do ano 350 a.C.

As coisas não existem.  
O que existe é a ideia  
melancólica e suave  
que fazemos das coisas.

A mesa de escrever é feita de amor  
e de submissão.  
No entanto  
ninguém a vê  
como eu a vejo.  
Para os homens  
é feita de madeira  
e coberta de tinta.  
Para mim também  
mas a madeira  
somente lhe protege o interior  
e o interior é humano.

Os livros são criaturas.  
Cada página um ano de vida,  
cada leitura um pouco de alegria,  
e esta alegria  
é igual ao consolo dos homens  
quando permanecemos inquietos  
em resposta às suas inquietudes.

As coisas não existem.  
A ideia, sim.  
A ideia é infinita  
igual ao sonho das crianças  
(HILST, 2017, p. 56-57).

Isto fez com que HH despertasse uma querela cara ao pensamento filosófico medieval, o problema dos universais, quando afirmou nos versos 1 a 4, 24 e 25 que, ao não existirem, as coisas são somente ideias. Este argumento é defendido pelos conceitualistas europeus, opondo-se firmemente a outras duas correntes que pensavam que palavras e coisas se correspondiam, de acordo com os realistas, ou palavras eram apenas rótulos para as coisas, conforme os nominalistas (LIBERA, 1996).

O posicionamento de HH não parece somente vaga contraposição a uma longa tradição que causou certa repercussão no pensamento filosófico ocidental ou um desafio contra Pessoa e uma tradição literária que se alimentava de suas próprias entranhas. Transparece na imaturidade de sua poesia, dos quatro primeiros livros, a profundidade de uma escritora consciente do fardo que carrega consigo, o que a leva a questionar – o cânone, as formas, os gêneros, os movimentos, as vozes que insistem em se perpetuar na literatura. Por isso, em vários pontos de sua trajetória ela adota posturas transgressoras por incomodar-se com essa fixidez, mas equivoca-se quem reduz a sua poesia ao ser somente transgressora porque sempre houve na sua produção literária algo mais.

Em outro ponto, HH contesta Pessoa vendo que as quatro causas aristotélicas<sup>11</sup> servem a um princípio mais fluente e valioso que a filosofia da visão da qual Caeiro era adepto: o ver é apenas uma parte do complexo processo de se chegar a conhecer algo de fato, é o que ela informa nos versos 5, 6, 10 e 11 dando entendimento sobre a matéria de que são feitas as coisas e concluindo uma preferência mais pelo interior que pelo exterior. Assim, HH se contrapõe veementemente à ausência da especulação pessoana que ela denuncia ao registrar tal oposição nos versos 13 a 16, revelando a interioridade de um ofício outrora oculto às custas de uma suposta beleza exalando de uma forma poética.

Entretanto, em algum momento essa interioridade cruelmente se expõe em sua fragilidade e submissão, pois é inegável que escrever não se constitui em tarefa simples, exige comprometimento e abnegação, esforço e abertura de si ao outro. Não à toa a metáfora estendida dos versos 17 a 23 desnuda o cansaço presente na arte da escrita porque demanda conviver com as difíceis relações ser/não ser, alegria/tristeza, como se, ao ler aquilo que é produzido de uma alma para outras, isso momentaneamente solucionasse uma das mais constantes inquietações humanas: qual o sentido de existir?

Decerto que não há como solucionar essa inquietação, ela é relativa a algo, a alguém, a um contexto, jamais absoluta ou redutível. Inquietar-se junto é nada mais que paliativo a ponto de se suspeitar que, em si, o poema

---

<sup>11</sup> Aristóteles (2015), no quinto livro da referida obra desenvolve sua percepção de “causa”, mencionando haverem basicamente quatro: a material (de que uma coisa é feita); a formal (como uma coisa se parece); a eficiente (por que uma coisa muda ou não); e a final (para que uma coisa serve).

XVI comunica contradições de uma alma ansiando por entendimento e crendo encontrá-lo naquele exercício característico da atividade filosófica cuja tradição remete aos pensadores gregos antigos, exercício que consiste no ato de se autoimpor questionamentos sem necessidade de serem prontamente esclarecidos.

Essa postura se aprimora na ironia socrática e na composição de uma falsa ignorância, mas falsa porque é transferida para o interlocutor o qual a si percebe superior quando, em verdade, é o que menos sabe em sua presumida sabedoria, piamente depositando nas trilhas de uma filosofia do ver, pessoa por necessidade, todas as suas expectativas.

O socratismo de HH vai adquirindo proporções, tomando espaço no poema pela constatação da ignorância alheia. Passa a conclusões ousadas, pois a aparente simples afirmação dos dois últimos versos, 26 e 27, remove um véu de ignorância que insiste em cobrir os olhos fazendo acreditar ainda que o visto é tudo, é o único real e nada mais, nada além.

Neste turno de pensamento, ela não apenas reforça sua crença no conceptualismo medieval, tudo é ideia, conceito mental, expondo sua face platônica, como demonstra estar em sintonia com teorias pedagógicas<sup>12</sup> que associam a limitação das capacidades de imaginação ao desenvolvimento dos indivíduos. Ao comparar as ideias, única “realidade” existente, ao sonho das crianças, pensando-os serem infinitos, ela dá a entender que nos adultos essa capacidade estaria presente em menor intensidade, ao passo que naquelas as fronteiras seriam inexistentes ou impensadas.

A matéria, acreditava Platão, é parte de um mundo *em ruína*, um mundo dominado pela contingência e pela decadência em que tudo está condenado a um fim inevitavelmente determinado pela ação do tempo (SUASSUNA, 2008). Para Hilda, a matéria é a parte mais exterior e frágil de uma coisa como uma casca que seca e perde sua vitalidade ao ser despejada da fruta à qual pertencia.

---

<sup>12</sup> A teoria dos quatro estágios desenvolvida pelo psicólogo suíço Jean Piaget é exemplo disto. Até o segundo estágio, as crianças trabalham mais a imaginação e a representação, ou seja, simbolizam mais, o que seria explicado pela ausência de pensamento lógico-racional cujo desenvolvimento se dá a partir do terceiro estágio, operatório concreto, crianças na faixa-etária dos 7 aos 11 anos, quando são instituídas as bases do pensamento racional havendo progressiva limitação da função simbólica. Para mais detalhes, cf. Borges e Fagundes (2016).

De fato, no poema comentado, HH permite depreender não acreditar que o visível possa definir o ser de algo em sua totalidade, porque das coisas só vemos o que está à mostra. Todo o restante nos é ocultado ou propositalmente, pessoanos, ignoramos ver, por não nos permitimos devanear.

A mensagem que o poema XVI, do segundo livro, *Balada de Alzira*, cumpre provavelmente não é a de demonstrar o quanto de referências permeavam a primeira fase da poesia de HH, o quão leitora assídua ela era, pois isto é evidente e notável tanto em sua atividade como escritora quanto nas entrevistas concedidas ao longo de sua trajetória literária e nas quais se dispôs a explicar aspectos de sua obra, motivações, influências etc. (DINIZ, 2013).

Importante reforçar a opção por esse poema em particular para análise em decorrência do que se afirmou no início do artigo. Contudo, ocorrências semelhantes ou distintas, pelo que se pôde apurar, se apresentam de maneira fragmentada em versos ou estrofes dos quatro livros.

As influências pontuadas constituem uma simples parcela do capital filosófico de HH e podem ser apreciadas em diversos momentos. Para que fique claro, citem-se, a título de exemplo, de *Presságio*, os dísticos do poema V, a primeira estrofe do poema X, o último verso do poema XII, nos quais se veem reflexões sobre o drama da existência, a condição humana, o aprender a morrer, temas bastante discutidos na filosofia grega antiga, latina e primeira metade do século XX; de *Balada do Festival*, oitava estrofe do poema I, primeira estrofe do poema XX, preocupações com os limites e os usos da linguagem, questões fartamente discutidas no medievo e nas filosofias de tendência hermenêutica; de *Roteiro do silêncio*, um dos exemplos mais significativos está na quarta elegia na qual se lê tema semelhante ao tratado por Nietzsche em seu *Zaratustra* (2011 [1885]) a respeito das três metamorfoses (camelo, leão, criança), HH, ao seu turno, propõe: “Quero e queria ser boi / Ser flor / Ser paisagem” (HILST, 2017, p. 86).

Por fim, crê-se a mensagem, ecoando em todos os quatro livros dessa primeira fase, estar orientada a uma recomposição do compreender o mundo ao redor que se tornou tão mais racional e positivista, guiado para a valorização de um tipo de técnica e, por consequência, da tecnologia em sua versão mais des-naturalizante, sentindo-se a necessidade de um retorno à teoria, em suas raízes gregas, um exercício de contemplar um

divino cosmológico que supera a ideia religiosa por detrás do conceito de divindade porque vai além do sensível já que deste o homem possui o que os sentidos lhe fornecem e comunicam.

A inquietação da jovem poeta, uma inquietação “melancólica e suave”, traduz-se na certeza de suas afirmações que não abrem espaço para dubiedades, pois HH é categórica no exercício da escrita, sensata no que expressa, veemente nas imagens que cria, econômica nas metáforas e, pela estrutura própria do poema, mais preocupada com a constituição de uma melodia do que com as rimas, com o conteúdo do que com a forma.

HH é dessas escritoras que defendia a inspiração como força impulsionadora da criação literária, por excelência, disse Mora Fuentes,<sup>13</sup> construindo sua ideia de ser poeta inspirada por acreditar que este é ser em contato direto com todas as formas que o divino possa assumir.

Conservando essa crença, ela dedicou a sua produção em versos a vislumbrar esse divino de todas as formas possíveis, garantindo-se o pleno direito de devanear, ato desdobrado em dois movimentos em eterno retorno: o *thauma*, como espanto primordial característico da filosofia ocidental com a qual HH sempre esteve em relação de proximidade e o do questionamento interior presente naquelas poesias escritas em tom confessional, pois querem dizer de si para os outros, mas pretendem receber dos outros o que tem a oferecer de si.

O devaneio filosófico de HH não apenas busca, como apontou Bachelard (1996), fugir do real deparando-se com um irreal consistente, não é mero delírio, ilusão ou desilusão, mas como ato poético esse devaneio é cósmico, tomando para si a própria realidade e exercendo a função de mediador entre o ser consigo, com sua *anima*, e com o mundo.

Se filósofa, provavelmente, e não se diz isso tentando reduzir a sua atuação e produção em nenhum dos campos em que se aventurou, HH estaria entre aqueles de tendência hermenêutica ou existencialista, dada a sua constante preocupação com a palavra e a existência, com a linguagem

---

<sup>13</sup> Criador e primeiro mantenedor do instituto dedicado à preservação da obra e da memória da poeta paulista, hoje sob a responsabilidade de seu filho, Daniel Fuentes. Essas são informações extraídas da página oficial do Instituto Hilda Hilst. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/jose-luis-mora-fuentes-o-companheiro-da-casa>. Acesso em: 9 maio 2020.

e o que ela comunica a respeito do ser.<sup>14</sup> Sendo a mística apenas uma de muitas facetas da sua escrita, mas dada a intensidade com que se constituiu poeta, indubitavelmente HH viria a se tornar uma poeta metafísica<sup>15</sup> como se pode constatar nas obras que sucederão aquelas quatro da aqui demarcada como fase da juventude.

## Referências

ARISTÓTELES. *Metafísica*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015. v. II.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BIGNARDI, Ingrid; GUERINI, Andréia. “Pontos de vista de uma mulher”: Giacomo Leopardi “traduzido” por Bruna Becherucci n’*O Estado de São Paulo*. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 13-40, 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.28.3.13-40>.

BORGES, Karen Selbach; FAGUNDES, Léa da Cruz. A teoria de Jean Piaget como princípio para o desenvolvimento das inovações. *Educação*, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 242-248, maio-ago. 2016. DOI: <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2016.2.21804>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/21804/14817>. Acesso em: 07 maio 2020.

CASTELLO, José. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst, 1994. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 157-163.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Revista Ecos*, Cuiabá, v. 2, n. 1, p. 7-14, jul. 2004.

---

<sup>14</sup> Nesse aspecto, HH e o filósofo alemão compartilham a mesma preocupação: a palavra, em sentido lato, a palavra como unidade da linguagem e a linguagem como caminho para o que existe, pois, em sentença marcante e bastante referenciada, Heidegger (1998, p. 239) afirma que a “linguagem é a morada do ser”. E pronuncia uma mensagem que aparenta mesmo ser direcionada a HH: “Aqueles que pensam e criam com palavras são os guardiões desta casa.”

<sup>15</sup> Leituras recentes têm defendido não apenas na poesia, mas na prosa a dimensão metafísica da escrita hilstiana, mas associando o termo à ideia do gnosticismo transcendental que não efetivamente é o cerne e o eixo motivador da poesia metafísica como concebida por John Donne e outros e seguida por HH (cf. MORRIS; CARVALHO, 2018).

COSTA, Édison José da. A geração de 45. *Letras*, Curitiba, n. 49, p. 53-60, 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

CUNHA, Rubens da. Hilda Hilst e a experiência romântica do afastamento. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 27, p. 64-73, dez. 2014.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DUARTE, Edson. Recepção da Literatura de Hilda Hilst. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 135-145, jul-ago 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/34894/24652>. Acesso em: 7 maio 2020.

EILAND, Howard. Heidegger's etymological web. *Boundary 2*, Durham, v. 10, n. 2, p. 39-58, 1982. DOI: <https://doi.org/10.2307/302895>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/302895?seq=1>. Acesso em: 7 maio 2020.

FORTUNA, Felipe. Com obra reunida, Hilda Hilst é uma poeta complexa e matizada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jun. 2017. Seção Crítica. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1893477-com-obra-reunida-hilda-hilst-e-uma-poeta-complexa-e-matizada.shtml>. Acesso em: 9 maio 2020.

GAGLIARDI, Caio. Os três Caeiros. In: PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Hedra, 2006. p. 9-25.

HEIDEGGER, Martin. *Existence and Being*. Chicago: Henry Regnery Company, 1949.

HEIDEGGER, Martin. *Pathmarks*. Cambridge University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511812637>.

HILST, Hilda. *Da poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Em 50 anos serei considerada genial. *O Globo*, Rio de Janeiro. 25 dez. 1999. Entrevista concedida a Pedro Maciel. Disponível em: <https://revistacaliban.net/quando-morre-mos-podemos-ser-geniais-a2d894169bf7>. Acesso em: 10 maio 2020.

HOWARD, Patrick. How literature works: Poetry and the Phenomenology of Reader Response. *Phenomenology & Practice*, Edmonton, v. 4, n. 1, p. 52-67, 2010. DOI: <https://doi.org/10.29173/pandpr19827>.

KANT, Immanuel. Resposta à Questão: O que é Esclarecimento? Tradução de “*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*” por Márcio Pugliesi. *Cognitio*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 145-154, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/11661>. Acesso em: 10 maio 2020.

LAGO, Pedro Corrêa do. A contribuição de Hilda Hilst. *Piauí*, Rio de Janeiro, 13 maio 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-contribuicao-de-hilda-hilst/>. Acesso em: 10 maio 2020.

LIBERA, Alain. *La querelle des Universaux: de Platon à la fin du Moyen Age*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (ed.). *Essays on Hilda Hilst: between Brazil and World Literature*. Palgrave Macmillan, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-56318-3>.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. On Wandering and Wondering: “Theôria” in Greek Philosophy and Culture. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Boston, 3. sér., v. 9, n. 2, p. 23-58, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20163840?seq=1>. Acesso em: 10 maio 2020.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: Hedra, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZELIĆ, Tomislav. On the phenomenology of the life-world. *Synthesis Philosophica*, Zagreb, v. 23, n. 2. p. 413-426, 2008. Disponível em: [https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=58496](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=58496). Acesso em: 11 maio 2020.

Recebido em: 16 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 24 de junho de 2020.



## Uma leitura do republicanismo na poesia Sousândrade

### *A Reading of Republicanism in Sousândrade's Poetry*

Alessandra da Silva Carneiro

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), campus Pirituba,  
São Paulo / Brasil

carneiro\_ale@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5984-751>

**Resumo:** Este artigo discute os poemas *Novo Éden: Poemeto da adolescência (1888-1889)*, *Harpa de Ouro (1888-1889)* e *O Guesa, O Zac (1902)* com destaque ao teor político republicano que os constitui. Nessa tríade, Sousândrade constrói uma narrativa legitimadora da República brasileira apresentando-nos ao panorama da luta pela emancipação da nação livre e democrática como resultado dos esforços de dois heróis nacionais: Tiradentes e, surpreendentemente, a princesa Isabel, ambos representados como mártires cristãos defensores de um novo éden político. Vale ressaltar que esses poemas se inscrevem no momento de transição do Brasil monárquico para o republicano, marcado por disputas ideológicas de grupos políticos que tencionavam ser protagonistas da modernização da nação rumo ao século XX.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; século XIX; poesia; república; Sousândrade.

**Abstract:** This article discusses the poems *Novo Éden: Poemeto da adolescência (1888-1889)*, *Harpa de Ouro (1888-1889)* and *O Guesa, O Zac (1902)* with emphasis on the republican political content that constitutes them. In this triad, Sousândrade builds a legitimizing narrative of the Brazilian Republic by presenting us with the panorama of the struggle for the emancipation of the free and democratic nation as a result of the efforts of two national heroes: Tiradentes and, surprisingly, Princess Isabel, both represented as Christian martyrs defenders of a new political Eden. It is worth mentioning that these poems are inscribed in the moment of transition from a monarchic to a republican Brazil, marked by ideological disputes by political groups that intended to be protagonists of the nation's modernization towards the 20th century.

**Keywords:** Brazilian literature; 19th century; poetry; republic; Sousândrade.

## 1 Introdução

Nos primeiros anos após a proclamação da república no Brasil, o poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), ou Sousândrade, publicou três poemas que buscavam construir uma narrativa legitimadora do novo regime político instaurado. Sua primeira contribuição nesse sentido foi *Novo Éden: Poemeto da adolescência (1888-1889)*, publicado em 1893, no qual aparece, pela primeira vez, o imaginário de fundação da República ligada historicamente à Inconfidência Mineira (1789) e à Lei Áurea. Também em *O Guesa, o Zac*, de 1902, e *Harpa de Ouro (1888-1889)*, publicado postumamente, Tiradentes ou Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792) é exaltado como o inspirador de Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant, ao lado da Princesa Isabel, que é surpreendentemente caracterizada como mártir republicana por ter assinado a sentença de extinção da Casa de Bragança ao libertar os escravos. Sousândrade procurou construir nessas obras um panorama da luta pela emancipação da nação brasileira livre e democrática e exaltar os seus heróis

Indubitavelmente o mais complexo dos três poemas, *Novo Éden* pode ser interpretado em chaves diversas. Dividido em sete cantos ou dias, de acordo com o mito bíblico da criação do mundo, cada um desses cantos é acompanhado por epígrafes, além de uma espécie de glosa ao final, reforçando a feitura divina de cada dia descrito. As epígrafes, mais de uma por canto, contribuem para a hermeticidade do poema, pois a sua relação com o contexto narrado não é evidenciada. Nelas são citadas, por exemplo, John Milton, Victor Hugo, Gonçalves Dias e o bíblico livro de Genesis. Ao longo de 88 páginas, o poema apresenta estrutura intrincada, mesmo aos leitores cientes do processo de criação poética do autor que, desde o épico *O Guesa*, se apropria de inúmeras referências literárias, históricas e pessoais sem, contudo, explicitá-las. Ficamos quase sempre na superfície do texto, sem conseguir decodificar completamente o enredo.

Considerando as diferentes interpretações de leitura, a crítica sousandradina é unânime em reconhecer o fechamento semântico desse “poemeto da adolescência”. Por exemplo, em *Revisão de Sousândrade*, Augusto e Haroldo de Campos avaliam *Novo Éden* como:

homenagem à República nascente, se caracteriza pelo uso da alegoria e de um maravilhoso compósito (com personagens de extração mitológica ou imaginadas livremente pelo autor), ao qual se somam as

figuras históricas. O “Novo Éden” é a jovem República, propiciatória de uma nova era de liberdade; preludia-o, no texto, a recriação poética do Éden primitivo e do tema de Adão e Eva. (CAMPOS; CAMPOS, 2002, p. 445)

No estudo *Épica e modernidade em Sousândrade*, Luiza Lobo aponta que:

Novo Éden oferece um emaranhado semântico ininterrupto no qual o ritmo se aproxima da prosa, e as palavras compostas se aglutinam numa linguagem que deseja simular a modernidade do progresso político e da industrialização do país [...] Torna-se, portanto, mera listagem de referências eruditas à bíblia, à história da Europa, à mitologia greco-romana e às invenções industriais, demonstrando o progresso da nova era, ou a autores e personagens literários. (LOBO, 2005, p. 57-58)

Como vemos, ambos os estudiosos da obra de Sousândrade ressaltam os vários eixos constitutivos desse poema. Do mesmo modo, em *Sousândrade: vida e obra*, Frederick Williams assume a dificuldade em entender o texto, pois:

[...] não importa que seja extremamente difícil saber exatamente o que está acontecendo ou que(m) está sendo descrito e por qual razão. Ao que parece, Sousândrade não pretende mais que sugerir suas ideias e experiências que sabe únicas e portanto, incomunicáveis. Basta apenas que o leitor receba uma impressão geral e sinta a expressão fluida e poderosa da riqueza verbal do autor. (WILLIAMS, 1976, p. 59)

Antes de prosseguirmos com nossa análise é preciso citar ainda Clarindo Santiago em “Souza-Andrade: o solitário da ‘vitória’”, artigo de 1932, em que o crítico destaca o enredo (ou um deles) de *Novo Éden* ligado à liberdade da Armênia e lhe confere, de maneira geral, o sentido de: [...] eclosão, no seio humano do sentimento de liberdade, que é a mais bela conquista da civilização da terra. Heleura é a personificação desse ideal, que viria cristalizar-se numa das suas formas mais sublimes – a República. (SANTIAGO, 1932, p. 1999)

Heleura, supracitada, é heroína de *Novo Éden*. No poema, ela é associada *en passant* à “Evangelina”, do poema homônimo de Henry

Wadsworth Longfellow, quando Sousândrade escreve: “Pois, se edênia é a minha ‘Evangalina’/ De nome Heleura; se o meu rio é bíblico, / De luto co’os lutosos... E prosigo.” (SOUSÂNDRADE, 1893, p. 7). O bardo da poesia estadunidense inspirou não apenas Sousândrade, seu admirador, mas, como nos ensina Hélio Lopes, os escritores românticos brasileiros no geral. *Evangeline* (1847) foi, por longo tempo, responsável por disseminar na literatura brasileira uma “visão idílica do amor alimentado na serena paisagem da vida campestre. Os costumes, as crenças e as credices dos aldeões revivendo aquela sempre sonhada Idade do Ouro” (LOPES, 1997, p. 239). Essa Idade do Ouro, ou éden, é também referida no poema como *Paraíso Perdido*, alusão à obra de John Milton.

Embora sejamos tentados a relacionar a tópica romântica sob influência de Longfellow e o significado para o éden ou Idade de Ouro no poema sousandradino, considerando o paralelo estabelecido entre Heleura e Evangeline, a simbologia do éden no poema não se relaciona à vida campestre em oposição à modernidade urbana. Concordamos com Luiza Lobo quando ela afirma que na poesia do maranhense, o éden: “marca um topos de conjugação entre o real (a tese política a provar) e o simbólico (a América voltou a ser, para o romântico, como era para a primeira literatura colonial, o local do sonho paradisíaco)”. (LOBO, 2005, p.12).

Entendemos que essa tese política a provar é a superioridade da República, ainda incipiente, em relação à Monarquia, pois aquela caracterizaria a sociedade perfeita: democrática, moderna e próspera. A simbologia do paraíso perdido, portanto, não é mais primitiva e passadista, mas civilizada e moderna. É nesses termos que interpretamos as imagens do éden no poema.

## 2 Em busca do mito original da República brasileira

Destaca-se em *Novo Éden* as figurações de personagens históricas e contemporâneas à escrita do poema ligadas ao advento da República no Brasil, como no excerto a seguir, que trata da queda da monarquia enquanto exalta simbolicamente Tiradentes ao lado do Marechal Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant:

[...] e o eterno Tiradentes,  
Que a noite secular desperta co’o meteoro  
Do exército senhor, que envia em bem, Deodoro

O grande braço, unido à sublimada fronte  
De Benjamin, (o ideal d' América ao horizonte),  
De paz guerreiro maior que o márcio Napoleão,  
Que onde há revoluções a flores, liberdade  
Proclama à luz social, inverso da vaidade  
Que em livre principiando, acaba em Waterloo!  
Oh! Da humana erupção riram, a Tempestade,  
Orco-Vesúvio, o Etna, e só não riu-se Job  
Cidadão vitorioso ! E ao fruto da República,  
A virgem que há cem anos 'spera-o d'entre arcanos,  
E em gloria o Novembral, o seu novo Éden fez [...]  
(SOUZÂNDRADE, Novo Éden, 1893, p. 4)

Os ideais do mártir Tiradentes são despertados pela ação militar de 1889, após cem anos da Inconfidência Mineira (1789), revolta inspirada na independência dos Estados Unidos em relação à Inglaterra, não obstante a coincidência cronológica com a Revolução Francesa. Desse modo, Sousândrade constrói sua narrativa para o advento da República destacando personagens históricas com papéis definidos, ao contrário do que efetivamente foi a Proclamação. No poema, a participação de Deodoro é definida pela sua força, simbolizada pelo “grande abraço”, e ação meteórica de seu exército (ou “eclosão inesperada”, conforme CARVALHO, 2014, p. 51), ao passo que Benjamin aparece como estrategista, o idealizador pacífico da República. De acordo com o poema, Deodoro é “meteoro”, Benjamin é “horizonte”.

Em *A formação das Almas*, José Murilo de Carvalho fala em “proclamações da República” para dar conta da divergência sobre quem efetivamente foi o protagonista do 15 de novembro de 1889. Sem nos alongarmos nessa discussão histórica, vale notar no fragmento acima, que Sousândrade, escrevendo cronologicamente próximo a esse cenário de disputa por uma narrativa oficial, amalgama duas “proclamações” as quais, conforme Carvalho, podem ser chamadas de “militar”, com o Marechal Deodoro à frente, e “sociocrática”, representada pelo positivista Benjamin Constant. A proclamação representada pelo primeiro implicava uma ação militar sem respaldo popular ou projeto político definido, pois lutava-se contra a ameaça do fim do exército por determinação do Império, findada a Guerra do Paraguai. O segundo, o guerreiro da paz que “liberdade/ Proclama à luz social” ou ainda o “De paz guerreiro maior que o márcio Napoleão”,

era positivista, contra o militarismo e titubeou em apoiar o Marechal na véspera do golpe. A República idealizada por Benjamin Constant:

[...] absorvia do positivismo uma visão integrada da história, uma interpretação do passado e do presente e uma projeção de futuro. Incorporava, ainda, uma tendência messiânica, a convicção do papel missionário que cabia aos positivistas, tanto militares como civis. A história tinha suas leis, seu movimento predeterminado em fases bem definidas, mas a ação humana, especialmente a dos grandes homens, poderia apressar a marcha evolutiva da humanidade. (CARVALHO, 2011, p. 42)

Sousândrade corrobora essa visão integrada da história nos poemas republicanos, apesar de a afinidade do poeta com o Positivismo não ser incondicional, visto que o projeto de uma ditadura republicana sustentada por essa doutrina político-filosófica era oposto à república liberal defendida pelo poeta. Seu ideal de república, inspirado nos Estados Unidos, era próximo ao modelo promovido pelos republicanos históricos, situados mormente em São Paulo, representados por Quintino Bocaiúva, chefe do Partido Republicano brasileiro à época da Proclamação. Esse último grupo teve participação mínima no advento da República, mas sua associação ao movimento foi necessária para tirar-lhe o pejo de ter atendido unicamente aos interesses dos militares. É importante atentar para o posicionamento de Sousândrade nesse contexto de disputa pela construção do “mito original da República”, pois tratava-se de estabelecer a narrativa oficial da passagem do Brasil à era moderna.

Embora considerado uma louvação à República, o sentimento que Sousândrade expressa em relação ao novo regime político instaurado no Brasil em *Novo Éden* não é de alumbramento. No plano simbólico do poema, a partir do sétimo dia, feito o éden republicano e com o descanso do divino, o trabalho não estava terminado, pois para a sua plenitude era necessária a ação humana para dar prosseguimento àquela grandiosa obra, conforme lemos nos últimos versos do poema:

Vede o formoso incêndio! O resplendor ideal  
Da liberdade, aos céus raiando o Novembro!

Da noite de fulgor e a bela hora de sextas  
Céus refletente luz, o azul prateando, festas,

E' feito o do descanso, o do Senhor, o dia  
 Sétimo, o em que termina; e do homem principia  
 O trabalho: e antevê necessidade às obras  
 Humana, ao horizonte as defensoras cobras. [...]  
 (SOUZÂNDRADE, Novo Éden, 1893, p. 88)

*Novo Éden* provavelmente começou a ser escrito antes do “resplendor da liberdade ideal” que raiou em 15 de novembro de 1889, pois no dia 22 de novembro desse mesmo ano, uma semana após a proclamação, Sousândrade já anunciava em artigo publicado no jornal *O Globo* que iria “entrar para o prelo o [Novo] *Éden*” (SOUZÂNDRADE, 2003, p. 512). No entanto, o poema só foi publicado em 1893, já passados os primeiros anos de funcionamento da República brasileira. Dessa maneira, é compreensível que Sousândrade indique no poema práticas escusas com o fito de deturpar o caráter do novo regime político, conforme o excerto:

Ai dos ladrões que julgam a República  
 Ré d' eles p'ra ser d' eles loucos pública  
 Justiçada! A Mãe-Pública! A Mãe-Pátria!  
 (SOUZÂNDRADE, Novo Éden, 1893, p. 83)

Acima, Sousândrade trabalha com a etimologia da palavra República, do latim *res publica* ou coisa pública, e lança sua pena contra aqueles que intentavam transformá-la em “ré”, ou culpada pela insatisfação com o novo *status quo*, como foi o caso dos monarquistas e escravocratas. É notório que Sousândrade posiciona-se criticamente no poema sobre o modo como o regime político republicano foi instaurado no Brasil, apesar de todo o seu entusiasmo com o que ele considerava o éden na terra. Isso nos permite pôr em questão a afirmação de Luiza Lobo, segundo a qual Sousândrade “se decepcionou com a república norte-americana, mas teve novo alento com a proclamação da República brasileira” (LOBO, 2005, p. 58). Diferentemente de Luiza Lobo, Jomar Moraes e Frederick Williams notaram que os problemas com o republicanismo nacional também perturbaram Sousândrade mais tarde, quando ele escreve *Harpa de Ouro*. Mas, como vimos, ponderações sobre o novo governo já aparecem em *Novo Éden*, mesmo que a expressão mais contundente do seu sentimento esteja em *Harpa de Ouro*, conforme a estrofe abaixo:

Armas com que fiz a república  
Pontas voltaram contra mim:  
Antes deixasse a raça lúbrica  
Em seu hediondo chifrim,  
Do que estar Libertas tão púdica  
Envergonhada.  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 445)

A voz poética desejou não ter lutado pela liberdade e democracia republicanas, preferiu ter deixado o povo na ignorância em face daquela república que havia se feito. Não por acaso, um dos contemporâneos de Sousândrade o apelidou de “Benjamin Constant do Maranhão”, ao constatá-lo “desamparado e atado de pés e mãos; sem nada poder fazer para que se instituísse no seu país uma república conforme seu ideal”.<sup>1</sup>

### 3 Mártires republicanos: Tiradentes e Princesa Isabel

Com a urgência em forjar os novos símbolos para a República, Tiradentes foi a figura predileta das várias correntes republicanas pelo potencial manipulável que carregava. Ao inconfidente mineiro foram atribuídos traços religiosos que, de rebelde, o transformaram em mártir associado a Jesus Cristo, já que para o novo governo militar: “Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico-religioso, como mártir integrador, portador da imagem do povo inteiro.” (CARVALHO, 2014, p. 70). As referências a Tiradentes enquanto o primeiro idealizador da República foram, portanto, recorrentes e sua versão cristianizada também está presente em Sousândrade, assim como em outros escritores do período, a exemplo do drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1875), de Castro Alves, como bem nos lembra José Murilo de Carvalho. De *Harpa de Ouro* citamos as seguintes referências a Tiradentes e à construção do mito republicano:

---

<sup>1</sup> O autor dessa alcunha é anônimo, identificando-se apenas como “um republicano”. A menção ocorreu no texto “Pergunta a um republicano: Será possível radicar-se e prosperar o governo republicano no nosso país?”, estampado na seção Publicações a pedido do jornal maranhense *Pacotilha* (MA), na edição de quarta-feira, 29 de abril de 1896. Cf. *Um Republicado* (1896).

Sou Órion! Em meu talabarte  
Brilham, amor, amor, amor,  
Teologias – o Dentista – Mártir;  
Floriano e a Redentora Flor –  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 430)

Donde o rir lírios-Tiradentes,  
Çucenais coroas; de amor  
Às Eucaristias contentes.  
Porque Washington o lavador  
É o Batismo dos continentes  
Da Liberdade – ao peito a flor,  
(SOUZÂNDRADE, p.441)

Das pátrias de ambos: do diamante  
A amorosa Minas Gerais;  
E a da magnólia latejante  
A livre Virgínia – imortais  
De George e Joaquim-José, de ante  
As duas pátrias ideais:  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 442)

Acima, Tiradentes e a princesa Isabel, além do Marechal Floriano Peixoto, são transformados em corpos celestes que emanam “amor” junto à Constelação de Órion metaforizada no eu-lírico. Vale observar que esse trio mítico da República é referido por epítetos, com exceção de Floriano (sucessor do Marechal Deodoro a partir de 1891 até 1894) referenciado apenas pelo primeiro nome, assim, a ênfase da passagem é dada ao “Dentista-mártir” e à “Redentora Flor”. A estrofe pode também ser entendida como uma alusão à atual bandeira nacional estabelecida pelos republicanos positivistas à época, que traz estampada uma esfera celeste, conforme nos é sugerido pela associação semântica entre talabarte, suporte para bandeira, o brilho dos astros e Órion. Na sequência, após cantar as riquezas naturais dos dois maiores países das Américas por meio das referências aos diamantes do estado de Minas Gerais e das magnólias do estado americano da Virgínia, Brasil e Estados Unidos, representados por Tiradentes e Washington, são exaltados como “as duas pátrias ideais”.

Em *O Guesa, O Zac* – continuação do canto XII d’*O Guesa* (1884) –, publicado mais de dez anos depois da proclamação da república, em 1902,

também encontramos exemplo da apropriação cristã que se fez da imagem de Tiradentes:

Tiradentes, o grande Martírio  
Bem honrada a quer cândido círio  
Nas asas ardentes da Revolução  
Tal começa a nova era o Dentista  
Sagrada a boca à bela conquista  
Dos dentes divinos.  
(SOUZÂNDRADE,1902, p. 375)

Semelhante ao que aconteceu com Tiradentes, a princesa Isabel foi associada à imagem de Cristo, mas para atender ao interesse do Império em promover o Terceiro Reinado, de acordo com que escreve Daibert Junior em *Isabel, a “redentora” dos escravos*. Foi patente a supervalorização da atuação da princesa na abolição da escravatura como forma de manipular o imaginário popular que pudesse dar força à sua ascensão ao trono do Brasil. Assim, o governo imperial procurou associar a almejada Imperatriz à imagem daquela:

[...] que redimiu os oprimidos, tirando-os do inferno [...] A analogia com o cristianismo se dá a partir da afirmação da igualdade dos homens, entendida pelos abolicionistas como igualdade civil a ser alcançada por meio de uma reforma social. Cercava-se Isabel de um discurso que apelava para imagens religiosas que de fato traduziam expectativas de atuação política, dentre as quais destacava-se a luta pela igualdade civil. (DAIBERT JUNIOR, 2004, p. 148-149)

Como é sabido, a abolição foi resultado do desenrolar de uma gama de fatores que se acentuaram na década de 1880 como, especialmente, as revoltas dos escravos que amedrontavam a Monarquia com a iminência de uma revolução na estrutura social do país. Assim, de acordo com Daibert Junior, a afirmação do protagonismo da princesa Isabel na Abolição constituiu uma estratégia para reprimir a força de todos os anos da campanha abolicionista, os quais, por fim, foram reduzidos à Lei Áurea. Aos negros escravizados foi atribuída a pecha de passivos agraciados pelo ato benevolente da herdeira de Dom Pedro II. Ao assumir o protagonismo pela Abolição, a Monarquia desafiava os grandes latifundiários que se sentiram lesados em seu patrimônio, entretanto, foi mais urgente atender aos anseios

de uma parcela expressiva da população e caracterizar, por meio daquele ato, uma nova era da política Imperial.

Malgrado os esforços do Império, o golpe militar veio frustrar os planos de Isabel enquanto Imperatriz do Brasil e o que se seguiu foi a tentativa de apagamento da sua figura de redentora junto à população liberta. Uma das estratégias para tanto foi negar a abolição como obra genuína da Monarquia, caracterizando a ação da princesa como algo excepcional que a tornava quase uma republicana. Conforme lemos em *Isabel a “redentora” dos escravos*, a República, ainda incipiente e insegura, procurou, então, usar da mesma estratégia da Monarquia e afirmar-se enquanto continuidade da Abolição. Como se vê, a ousadia de Sousândrade em louvar à princesa Isabel, em seus poemas, como a fundadora da República brasileira, tinha precedentes ideológicos partidários. Entretanto, não conhecemos na literatura da época nenhuma representação da princesa semelhante àquela traçada pelo poeta maranhense.

#### 4 O projeto literário republicano de Sousândrade

Em carta inédita datada de 26 de agosto 1896, Sousândrade revelou a Joaquim Nabuco sua intenção de transformar a princesa Isabel em figura essencial para a história da República. Considerando o ineditismo do material e a pertinência das declarações do poeta para a argumentação desse artigo, vale a longa citação:

Joaquim Nabuco: [...] me deveis amor; Aff. Celso me deve amor; a princesa Isabel me deve amor, e hei de reconduzi-la à nossa pátria não imperatriz do Brasil, mas como a melhor mãe de família brasileira (vereis no Novo *Éden* que ela é a predestinada rosa de oiro, a irmã de Washington e fundadora da República da Sul América, a suicida dinasta para ser a revivente Libertas). Nas democracias verdadeiras, Helvécia, Estados Unidos, Chile, Uruguai que é a nossa irmã mais velha, sente-se a Ação eterna eternamente guiando os povos. Já a pressinto entre nós. O período lagarta vai passando e temos penetrado no período crisálida = Christ-cross-row = e o da borboleta solar, o século XX, será nosso. E assim como os indivíduos, as nações têm de atingir a maioridade: do glorioso militarismo representado por Floriano, passamos ao septênio da magistratura, e o das universidades nos espera então. Atesta-o o brilhante corpo de cavalaria que impondo a paz ativa aí vejo desfilar ao amanhecer, porque toda a noite velara e nem saber pode dormir quem guarda o seu posto de honra.

O Dentista Mineiro, o saneador da boca, é a grande Voz; Pedro 1º quis ser-lhe e foi, o braço d'independência (e 2º qual o período atual, de necessária demora, magistratura em fim ou de arrumações, é o imperial depois do colonial e antes do republicano); D. Isabel sua neta e com o leque partido e as rosas de maio terminou a Revolução, que é secular como a francesa: se a redentora do império fosse rodeada da tribo de Benjamin ou dos verbos em qual dos em qual *dos α α* o avô, tudo estaria diferente. Porém, a escola das desgraças, como o exemplifica S. Paulo, sendo a que conduz a humanidade à glória — gloriosos havemos de ser todos. [...] Saúde e fraternidade. O cidadão Sousândrade. (SOUSÂNDRADE, 1896)<sup>2</sup>

O maranhense menciona na carta a presença da princesa Isabel no poema *Novo Éden*, publicado três anos antes. Na citação, quando ele escreve “vereis no *Novo Éden*”, a presença do verbo no futuro pode indicar que juntamente com carta seguia um exemplar do livro como presente a Joaquim Nabuco. O poema póstumo *Harpa de Ouro* é dedicado ao monarquista. Sousândrade escreve na dedicatória que ele se tratava de um: “inteligente post scriptum de uma carta político-republicana ao Dr. Joaquim Nabuco, em sinal de grande estima” (SOUZÂNDRADE, 2003, p. 422). Não podemos ser assertivos sobre a relação entre a carta mencionada no prefácio e aquela que tivemos acesso, mesmo assim, pela coincidência temática, acreditamos tratar-se da mesma correspondência.

Por conseguinte, a carta confirma a continuação entre *Novo Éden* e *Harpa de Ouro*, que em conjunto com *O Guesa*, *O Zac* sugere a existência de um projeto sousandradino de poemas republicanos publicados a partir de 1893, haja vista a convergência temática entre os três. Contudo, para além do que foi exposto acima, nos intriga o motivo que levou Sousândrade a endereçar a Nabuco o reavivamento literário de Isabel como uma republicana, pois, conforme Daibert Júnior (2004), é sabido que o monarquista apoiava a possibilidade do Terceiro Reinado da princesa.

É importante também destacar na carta a continuidade histórica que o autor estabelece entre Tiradentes e D. Pedro I. Aquele é descrito como a “voz”, ao passo que este é o “braço” do 7 de setembro, um é a idealização

<sup>2</sup> Carta Inédita, disponível na Fundação Joaquim Nabuco, Recife: N° 1722 [CP P39 DOC 906]. A íntegra dessa missiva foi reproduzida na tese de doutorado da autora. Cf. Carneiro (2016)

e o outro a concretização do mesmo ideal. Curiosamente, Sousândrade apresenta argumento oposto a esse no poema épico *O Guesa*, sua obra máxima, especificamente no Canto II publicado dez anos antes:

(2.º Patriarcha):  
– Brônzeo está no cavalo  
Pedro, que é fundador;  
Ê ! ê ! ê ! Tiradentes,  
Sem dentes,  
Não tem onde se pôr!  
(SOUZÂNDRADE, 1884, p. 31)

Acima, ambas as figuras históricas são antagônicas pela tentativa do Segundo Reinado em apagar a memória do inconfidente em favor da exaltação da imagem de D. Pedro I, o proclamador efetivo da Independência. A decisão tardia de Sousândrade em não romper com o legado de D. Pedro I pode ter sido influência do Positivismo que, em se tratando da evolução política da humanidade, considerava a monarquia o primeiro estágio do seu desenvolvimento, plenamente concretizado pelo republicanismo (TORRES, 1943).

Essa concepção positivista das fases do progresso histórico também guiou, por exemplo, a junta provisória republicana na escolha da nova bandeira para o Brasil, já que o pavilhão da república foi uma adaptação da bandeira imperial sob a divisa positivista *Ordem e Progresso*. A manutenção dos elementos da bandeira do antigo regime político foi defendida pelos positivistas sob a alegação de que a bandeira de uma nação era “símbolo de fraternidade” e um elo do “passado ao presente e ao futuro” (CARVALHO, 2014, p. 113). Portanto, não se devia negar o que veio antes porque fora essencial para o desenvolvimento do estágio presente da história. Sousândrade escreveu na referida carta a Nabuco que natural era vir “o imperial depois do colonial e antes do republicano”,<sup>3</sup> o que nos possibilita afirmar, mais uma vez, que ele também compartilhava dessa visão positivista da história nacional.

---

<sup>3</sup> Carta Inédita, disponível na Fundação Joaquim Nabuco, Recife: N° 1722 [CP P39 DOC 906]. A íntegra dessa missiva foi reproduzida na tese de doutorado da autora. Cf. Carneiro (2016)

## 5 Brasil e Estados Unidos

Sousândrade residiu em Nova Iorque de 1871 a 1878 e, após um breve período de volta ao Brasil, entre 1880 e 1884.<sup>4</sup> Como um grande admirador dos Estados Unidos, o brasileiro os elegeu como o modelo ideal de República e, por conta disso, trabalhou pela aclimação desse modelo no Brasil de maneira pragmática, se dedicando à política,<sup>5</sup> e ideologicamente, por meio da literatura. Não passa despercebida a continuação histórica que ele estabelece entre George Washington, primeiro presidente dos Estados Unidos, considerado pai da liberdade estadunidense, e Tiradentes, conforme citação anterior de *Novo Éden*. O mesmo ocorre com a princesa do Brasil chamada de “irmã” de Washington por lançar as bases para o estabelecimento da República, conforme depreendemos do poema:

Rugindo de Columbia o hino do Livre a fé  
 A que Isabel cristã, que é precursora estrela  
 E’ aurora, é a formosa, é a de oiro aberta rosa,  
 Firmou lançando a coroa fora pela janela:  
 Que a lenda se cumprisse; e era o mistério, que é  
 Aquela “rosa de oiro”. Eis-lhe o duplo tesoiro:  
 Vingando áurea oliveira; e o hipódromo de guerra  
 De americano horror –Éden de gloria e amor,  
 No sábio Benjamin, no ilustre herói Deodoro  
 Buscam o fundador? Porém, na rosa de oiro,  
 De Washington eu vejo a irmã. E’ de Isabel,

<sup>4</sup> Sousândrade estava de volta ao Brasil em 4 de outubro de 1884, conforme noticiado na imprensa ludovicense: “Entrados hoje no vapor Brunswick: [...] Dr. Joaquim de Souza Andrade, D. Maria Bárbara de Souza Andrade [...]”. Cf. *O Paiz* (MA), (1884, p. 3).

<sup>5</sup> Sousândrade assumiu o cargo de superintendente da província de São Luís depois que a república foi proclamada. Por essa época, iniciou mudanças no sistema educacional da região e concebeu o projeto da fundação da primeira universidade no Maranhão, que nunca se realizou. Sousândrade via o atraso do Brasil, já na sua fase republicana, como consequência da falta de investimento em novas tecnologias para a extração de recursos minerais e desenvolvimento da agricultura, assim como na ausência de trabalhadores qualificados. Por isso, além de investimento na formação de profissionais em ciências aplicadas, o governo republicano deveria aproveitar o potencial que os índios e negros libertos apresentavam, pois esses poderiam contribuir para o crescimento e modernização do país, dispensando a vinda de trabalhadores imigrantes. Cf. Carneiro (2016).

A inconsciente gentil suicida, em formosura  
Que raiou liberdade e glória, e por ventura  
Revolução de paz; a flor ela em que o anel,  
Que a um mártir degolara, abriu; ela é Libertas  
A nova efigie, a que, das trevas sempre incertas,  
Faz a direta luz: da pátria seja a vã,  
A doida Joanna; mas, de Washington a irmã!  
Ele, as lutas do raio; Ela as rosas de Maio;  
Doce Vênus de Milo a triunfar sem braços;  
(SOUZÂNDRADE, 1893, p. 45)

Embalada pelo “Hail, Columbia”, hino patriótico executado na cerimônia de posse de George Washington, a princesa lança fora o símbolo maior da realeza fazendo cumprir a lenda, a “revolução de paz” “que a um mártir degolara”, isto é, a República pela qual morreu Tiradentes. De acordo com o poema, Isabel foi mártir tal qual o inconfidente, pois a “inconsciente gentil suicida”, abdicou da sua condição de herdeira do trono do Brasil quando libertou os cativos. Ainda na estrofe supracitada é afirmado o caráter pacífico da proclamação da República, considerado consequência da abolição da escravidão, como no verso “Ele, as lutas do raio; Ela, as rosas de Maio;”, em referência ao caráter bélico da revolução estadunidense, com George Washington à sua frente, em oposição à pacífica firmação da Lei Áurea. As rosas de maio são alusão à condecoração da Rosa de Ouro, concedida à princesa pelo Papa Leão XIII em decorrência da mesma lei. Em outra passagem, Isabel é novamente associada a Washington, dentre outros grandes revolucionários do nosso continente:

“Acordar! não entristeças  
Ao esplendor de tanta luz!  
Sou o ideal em que pensas.”  
– Ouço Isabel ou Jesus? ...  
“Acordar! floram Desertos!  
De Washington, Bolívar, Tell,  
De O’Higgins – os teus exércitos!”  
– Jesus! é a voz d’Isabel! ...  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 435)

A voz da princesa é ouvida com surpresa ao convocar tropas filiadas para a floração dos desertos. Essa imagem primaveril foi, por vezes, evocada pelo poeta para referir-se à proclamação de 1889 e gerou, inclusive, a anedota que Sousândrade, assim que soubera da boa nova, telegrafou ao Marechal Deodoro os seguintes dizeres: “República proclamada, paus d’arco em flor”. No entanto, não localizamos nos jornais ludovicenses da época nenhuma referência a esse fato, podendo tratar-se simplesmente de uma das muitas inexatidões que se conta sobre o poeta.<sup>6</sup>

Ainda em *Harpa de Ouro*, a princesa Isabel é personagem de destaque, aparecendo como metamorfose da musa Heleura/Helê, de *Novo Éden*:

“Doces miragens, adeus! Vejo  
Na profundez do coração,  
O interno oceano do desejo,  
D’Heleura a ideal solidão;  
Vos deixo a Deus. Deixai-me o beijo  
Preço da livre sem senão:

“Doutra dona... oh, a inteligência  
Dona... mas, cetim branco e flor!  
‘Menina e moça’, áurea existência  
Musa cívica a Musa— Amor!

[...]— quão parecida!  
Ela era: hei de noutra a encontrar  
Helê que dos céus é descida,  
Céus! A borboleta solar!  
(*Harpa de Ouro*, 2003, p. 429)

Heleura dá lugar à “menina e moça”, à “musa cívica” ou à “borboleta solar” (metáfora também mencionada na carta a Joaquim Nabuco) que desce dos céus, todos esses atributos e formas que parecem relacionar-se à princesa enquanto cidadã promotora da república. A passagem sobre a “menina e moça” e “musa cívica” nos remete à epígrafe desse poema sobre “a menina bonita, diamante incorruptível”, que é a República, aludida de maneira semelhante em outra passagem do texto:

<sup>6</sup> Cf. Carneiro (2011).

Oh! noite gloriosa! Oh, fulgores  
Da Ilha Fiscal! Quando da mão  
Cai, da Princesa, o leque; e a amores  
Libertas hasteia o pendão  
Menina bonita das dores,  
Incorruptível diamante!  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 441)

Acima, a princesa Isabel é a menina bonita que iça a bandeira da liberdade republicana. O poeta recria o gesto da princesa situado no último baile promovido pelo Império apenas seis dias antes da sua queda, na Ilha Fiscal-RJ, conferindo à festividade um prenúncio do fim da Casa de Bragança. Outras imagens para a Lei Áurea ocorrem no poema:

Assim, pela janela fora  
Lançando dindinha a coroa,  
Encanecera a essa mesma hora  
A sempre mártir, sempre boa,  
A rosa de oiro e redentora  
De Leão Treze. A bela Coroa!

E o século viu a esta e Vitória  
Civis mulheres – honras suas –  
Oh, mais que dos homens a glória!  
– Tronos: ou desça o andar das ruas;  
Ou morra à vergonha da história –  
Quão belas destronadas duas!  
(SOUZÂNDRADE, 2003, p. 449)

A princesa perde a vitalidade e tem os cabelos embranquecidos imediatamente ao lançar sua coroa pela janela, outra imagem que se refere à assinatura da Lei que enfraquecera o trono. Em substituição, a Rosa de Ouro passa a servir-lhe de “a bela coroa”. Na sequência, surpreende o adjetivo “civis mulheres” atribuído à princesa do Brasil e à rainha da Inglaterra, visto que no Brasil do século XIX, o reconhecimento da participação civil das mulheres era praticamente nulo. Sousândrade é hiperbólico ao chamar a rainha Vitória de “destronada”, já que a Abolição da Escravidão no Império Britânico (1838), promovida na recém iniciada era Vitoriana, não ocasionou, ao contrário do Brasil, o fim do regime Monárquico. A rainha Vitória reinou

até 1901 e, evidentemente, a Inglaterra nunca deixou a monarquia. Em *O Guesa, o Zac*, encontramos referências semelhantes a essas comentadas:

Cai o leque das mãos da Princesa,  
Que sorriu-te: oh! dolentes surpresas!  
Das do Imperador caiu o cetro – fatal!  
(*O Guesa, o Zac*, 2003, p. 374)

Dos verdugos, cristã descendente  
Doce e humilde – que suba a Regente  
À posteridade coroada de luz:  
Dos escravos o trono quebrado,  
Se o dos livres s'está levantando  
De ferro fundido co'as formas da Cruz.  
(*O Guesa, o Zac*, 2003, p.375)

O paralelo entre a abolição da escravidão e a proclamação da República é estabelecido acima pela queda trivial do leque da princesa e a queda fatal do símbolo do poder imperial, o cetro. A bondade de Isabel é contrastada com a crueldade do seu progenitor, chefe da Monarquia, e ao negar a continuação daquele trono de escravidão é para sempre coroada de luz, imagem que insinua a santificação de Isabel.

Portanto, é possível afirmar que são recorrentes e semelhantes as figurações tanto da princesa Isabel quanto de Tiradentes como mártires republicanos nos três poemas sousandradinos analisados. Por fim, vale ressaltar que, visto o esforço da monarquia em manter-se no poder aproveitando-se justamente da grande popularidade da herdeira do trono junto à população negra liberta, que ameaçava a estabilidade do Império, o poeta apropria-se desse fato histórico para afirmar o seu contrário, precisamente: o suicídio da dinastia.

## 6 Considerações finais

Nos poemas analisados assistimos à construção do mito de fundação de um éden moderno, sinônimo de futuro e progresso, assim como de um panorama da luta e dos heróis responsáveis pela emancipação do Brasil republicano, livre e democrático. Nesse contexto, são recorrentes as figurações de Tiradentes e da princesa Isabel, especialmente, como mártires,

ambos associados ao primeiro presidente dos Estados Unidos, George Washington, criando assim uma genealogia para a República brasileira.

No entanto, o poeta não deixou de expressar a sua frustração com o que se fizera, pois os poemas citados também abordam os reparos que deveriam ser executados para que o novo regime funcionasse. Aquela não era a República que ele sonhara. Mesmo frustrado, Sousândrade empenhou-se na criação de um imaginário que sustentasse a nova realidade sociopolítica e econômica do Brasil na virada para o século XX.

## Referências

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 3. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do tatu fúnebre ao Lar-titú: implicações do Indianismo no Canto Segundo do poema O Guesa, de Sousândrade*. 2011. 135 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27052011-160658/publico/2010\\_AlessandradaSilvaCarneiro.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27052011-160658/publico/2010_AlessandradaSilvaCarneiro.pdf) Acesso em: 6 out. 2020.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade*. 2016. 214 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29062016-114340/publico/2016\\_AlessandraDaSilvaCarneiro\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29062016-114340/publico/2016_AlessandraDaSilvaCarneiro_VCorr.pdf). Acesso em: 6 out. 2020.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, a “Redentora” dos escravos: uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: 7Letras. 2005.

LOPES, Hélio. Norte-americanos em nosso romantismo. In: \_\_\_\_\_. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

O PAIZ (MA). São Luís, 4 out. 1884, Edição 00080, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=704369&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=7300>. Acesso em: 6 out. 2020.

SANTIAGO, Clarindo. Sousa Andrade: o solitário da “vitória”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 3, v. 39, n. 126, 1932.

SOUSA ANDRADE [Sousândrade, Joaquim de]. [Correspondência] Destinatário: Joaquim Nabuco. Rio de Janeiro 26 ago. 1896. Fundação Joaquim Nabuco, Recife: N. 1722 [CP P39 DOC 906].

SOUSÂNDRADE. Harpa de Ouro (1888-1889). In: WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003. p. 429-450.

SOUSÂNDRADE. *Novo Éden*: Poemeto da adolescência. 1888-1889. São Luís, MA: Typ. a vapor de João d’Aguiar Almeida & C. 1893. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008326&bbm/1261#page/1/mode/2up>. Acesso em: 31 mar. 2020.

SOUSÂNDRADE. O Guesa, o Zac. In: WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar (org.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003. p. 202-204.

SOUSÂNDRADE. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, 1884. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008327&bbm/619#page/20/mode/2up>. Acesso em: 12 jul. 2020.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *O Positivismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1943.

UM REPUBLICANO. Pergunta a um republicano: será possível radicar-se e prosperar o governo republicano no nosso país?. *Pacotilha*, Maranhão, 29 abr. 1896. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=168319\\_01&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=17755](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=168319_01&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=17755). Acesso em: 6 out. 2020.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: Sioge, 1976.

Recebido em: 1º de abril de 2020.

Aprovado em: 5 de agosto de 2020.



## **A forma ensaio na crítica literária de Antonio Candido: entre tradição e ruptura**

### ***The Essayistic Form in Antonio Candido's Literary Criticism: Tradition and Rupture***

Rangel Gomes Andrade

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

r4n6e@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1324-9422>

Adalberto Luis Vicente

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

adalberto.vicente@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0390-3593>

**Resumo:** Antonio Candido é um dos mais importantes ensaístas brasileiros. Ao lançar mão da forma ensaística, Candido se integra a uma importante tradição que marcou o pensamento nacional. Entretanto, o crítico dá um passo adiante em relação a tal tradição ao agregar o sólido conhecimento teórico advindo da formação universitária, promovendo um nível de especialização que carecia aos seus precursores. Com base em teóricos do ensaio, em intérpretes da obra candidiana e tomando a figura do crítico Sérgio Milliet como ponto de transição entre a geração precedente e a de Candido, almejamos promover uma reflexão sobre o ensaísmo candidiano com base em um movimento que busca situá-lo no limiar entre tradição e ruptura.

**Palavras-chave:** Antonio Candido; ensaio; crítica literária.

**Abstract:** Antonio Candido is one of the most important Brazilian essayists. While exploiting the essayistic form, Candido joins an important tradition, which has marked national thinking. However, the critic gives a step forward in terms of tradition as he combines it with a solid theoretical knowledge from his academic education, promoting a level of specialization his predecessors had lacked. Basing on essay theorists, interpreters of Candido's work, and having the critic Sérgio Milliet as the transition point between Candido's previous and current generation, we intend to promote reflection on Candido's essayistic style departing from a movement that aims to situate him on the limits of tradition and rupture.

**Keywords:** Antonio Candido; essay; literary criticism.

## 1 Introdução

Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) é referido como um dos mais importantes ensaístas brasileiros. O ensaio, forma eleita pelo crítico para tecer suas considerações sobre a produção literária nacional e estrangeira, é um gênero híbrido, fronteiroço, que se situa no limiar entre reflexão teórico-crítica e criação literária, entre ciência e imaginação.

Candido integrou as primeiras gerações formadas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, nos anos 1940, as quais buscaram, em larga medida, contrapor-se ao diletantismo e à prática ensaística que então marcava o pensamento nacional, veiculada por intelectuais de formação bacharelesca e muitas vezes autodidatas. Em nome da construção e sedimentação das Ciências Humanas e Sociais no Brasil, os jovens intelectuais advindos da Universidade de São Paulo se voltaram contra a tendência à falta de método e rigor conceitual que predominava entre as gerações mais velhas. Antonio Candido, entretanto, estabeleceu um profícuo diálogo com a prática ensaística precedente. Se a formalização acadêmica buscou romper com a tradição ensaística nacional, Candido manteve um fio de continuidade com ela.

De que modo ocorre esse diálogo? Em que se aproxima e em que se distancia a forma ensaística de Antonio Candido em relação àquela produzida pela geração progressista? Com base em teóricos do ensaio e comentadores da obra de Candido, discutiremos a relação que o crítico estabelece com o ensaísmo nacional a partir de uma posição limite entre tradição e ruptura, tomando o crítico Sérgio Milliet (1898-1966) como ponto de transição entre a tradição ensaística nacional e o ensaísmo candidiano.

## 2 A forma ensaio

O ensaio tem sua origem no Renascimento francês, com os *Ensaïos* (1580) de Michel de Montaigne (1533-1592). A obra máxima do autor renascentista trata, segundo ele nos informa, de si mesmo: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.” (MONTAIGNE, 2016, p. 40). Montaigne busca desenhar um autorretrato, uma imagem de si: o humano é sua matéria. A tendência humanista está na origem do ensaio.

Mas, segundo Andre Scoralick: “Montaigne fala frequentemente de si em sua obra, mas não é propriamente aí que ele se revela, e sim nos juízos que emite sobre matérias quaisquer.” (SCORALICK, 2016, p. 25). Para retratar a si é preciso, então, retratar o outro. O ensaio necessita de um objeto. É através do estabelecimento de juízos em torno do objeto que o ensaísta se revela. Isso acaba por produzir uma espécie de “movimento dialético” entre sujeito e objeto da investigação, de modo que o sujeito projeta sua subjetividade sobre o objeto que, por sua vez, produz um reflexo, uma visão do eu através das opiniões e juízos emitidos pelo ensaísta sobre determinado tópico.

Assim, no ensaio, o indivíduo se revela por meio do tema que elege para discutir e dos juízos sobre ele estabelecidos. Em decorrência disso, o ensaio é avesso ao dogma, ao conceito atemporal e absoluto, que exclui o indivíduo da equação, como atesta Theodor Adorno, ao discutir o ensaio moderno: “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.” (ADORNO, 2003, p. 25).

A fonte dessa tendência antidogmática do ensaio está no humanismo de Montaigne, que o torna avesso aos sistemas fechados e totalizações simplificadoras. O antidogmatismo de Montaigne, como assinala Manuel da Costa Pinto, “está certamente na raiz dos *Ensaio*s e de todos os seus sucedâneos.” (PINTO, 1998, p. 37).

De sua origem com Montaigne, o ensaio passa pelos *moralistes* franceses, no século XVII – destacadamente Blaise Pascal e François de La Rochefoucauld –, tem continuidade no século das Luzes através de autores como Diderot, Voltaire e Montesquieu, para culminar, no século XIX e início do XX, em nomes como Charles Baudelaire e Paul Valéry, para nos atermos à tradição francesa. Ambos utilizaram a forma do ensaio para apreensão do fenômeno artístico e literário. Podemos depreender, do tipo de ensaio que esses autores produziram, a reflexão que parte de um fenômeno pontual, como uma exposição de arte ou um poema, para considerações de cunho geral. Sem pretensão de construir um sistema fechado, esses ensaístas acabam por elaborar reflexões que buscam apreender um determinado fenômeno artístico-literário através de conjecturas amplas, capazes inclusive de ultrapassar os limites do objeto.

Adorno chama atenção para essa dimensão do ensaio que se presta “à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados” (ADORNO, 2003, p. 16), de maneira que o ensaio tende a se debruçar sobre um objeto previamente constituído e não almeja criação original. Também para Lukács, a essência do ensaio consiste não em criar algo novo, mas em reordenar aquilo que preexiste: “E como só as reordena, como não cria formas novas a partir do informe, o ensaio também está vinculado às coisas, tendo sempre de expressar a ‘verdade’ sobre elas, de encontrar expressão para sua essência.” (LUKÁCS, 2015, p. 43). Entretanto, essa essência nada mais é que um efeito de representação concebido pela visão do ensaísta, sempre parcial e contingente, pois, para o filósofo húngaro, no ensaio “há uma luta pela verdade, pela corporificação da vida que se capturou de um homem, de uma época, de uma forma; no entanto, depende apenas da intensidade do trabalho e da visão que o escrito nos passe uma sugestão dessa vida única.” (LUKÁCS, 2015, p. 44).

Podemos destacar como exemplo emblemático dessa tendência o célebre ensaio de Baudelaire “O pintor da vida moderna”, que trata da obra do gravurista Constantin Guys, mas que se eleva a uma reflexão sobre a Modernidade. O ensaio baudelaireano se desenvolve em camadas, abordando diferentes dimensões da produção de Guys, cada uma delas levando a novas proposições sobre a modernidade estética. Nesses termos, o ensaio constitui, nas palavras de João Barrento, “uma forma de escrita que, sem pretensões de chegar a ‘conhecer’ sistematicamente o seu objeto ou de o descrever, lhe arma o cerco para o levar a ‘revelar-se’, numa lenta epifania profana, em facetas múltiplas, algumas escondidas.” (BARRENTO, 2010, p. 41).

Por meio do pensamento ensaístico, articula-se, assim, uma tensão entre o singular e o universal. Através de um fenômeno pontual alça-se à universalidade, porém sem reduzir o objeto a mero instrumento, como sublinha Adorno: “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa.” (ADORNO, 2003, p. 27). Segundo o teórico frankfurtiano, em formulação bem ao gosto de Baudelaire, o ensaio não tem a intenção de “procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27), na medida em que não tem como pretensão abstrair o objeto em detrimento de uma pretensa metafísica, a fim de decantar dele um postulado absoluto. Em lugar disso, pode-se dizer que o ensaio assume a própria contingência e transitoriedade como fim.

### 3 O ensaio no Brasil

Certa tendência ensaística vigora no pensamento brasileiro desde pelo menos o século XIX, principalmente por meio da imprensa. Segundo historicização de Alexandre Eulalio, é com o *Correio Brasiliense*, periódico fundado por Hipólito da Costa em 1808, que tem origem no Brasil o “ensaio em alto nível intelectual” (EULALIO, 1992, p. 18). O ensaísmo se desenvolve entre nós em paralelo com o desenvolvimento do periodismo, através da prática do folhetim. Findo o Primeiro Reinado, a imprensa passa a se modernizar e o folhetim se populariza, contando com a colaboração de grandes escritores e intelectuais da época: “a prova de que todos os ‘belos talentos’ têm de passar, antes de receberem de vez seus preciosos diplomas de almas sensíveis e espirituosas.” (EULALIO, 1992, p. 31).

O espírito de missão da geração romântica encampa a forma ensaística, engendrando um novo vigor crítico na vida intelectual nacional. Por meio da imprensa, artistas e críticos fomentam o debate político e estético. Essa tendência prevalece até meados do século XIX, quando desponta a figura de Sílvio Romero (1851-1914). Seus estudos de história literária iriam lhe reservar “desde logo um lugar central em nosso ensaísmo, que ele se apressou a ocupar com todo o gosto” (EULALIO, 1992, p. 45). Na mesma época, também estreia uma eminente geração de ensaístas do porte de José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior. Com isso, história, política, direito e sociologia passam a envolver os temas dos ensaios produzidos por nossos pensadores.

Já no século XX, o ensaio ganha novo fôlego com a geração modernista, da qual se destaca a produção ensaística de Mário de Andrade, que contribuiu até seus últimos anos com o debate estético-literário nacional. Da seara modernista despontam também, a partir do decênio de 30, dois dos mais refinados exemplos daquele que Alexandre Eulalio denomina de “ensaio crítico e interpretativo” (EULALIO, 1992, p. 67): Gilberto Freyre (1900-1987) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Tidos como os mais importantes intérpretes da nação, ambos se valeram do ensaio de viés sociológico como forma de elucidar os dilemas nacionais, em um movimento que explora a observação de questões pontuais da vida brasileira para produzir teses amplas e gerais. Nas análises sociológicas desses autores, prevalece certo vigor estético, que faz de suas obras grandes narrativas de formação, o que acaba por produzir um cruzamento entre “a imaginação

e a observação, a ciência e a arte” (CANDIDO, 2008, p. 138). De acordo com Candido, esse tipo de ensaio “constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento.” (CANDIDO, 2008, p. 138).

Segundo o crítico, as duas obras fundamentais de Freyre e Sérgio Buarque, *Casa-grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), exprimiam “a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930” (CANDIDO, 1995, p. 9). Derivadas de uma mudança de consciência desencadeada pela Revolução de 30, essas obras ficaram marcadas pela intenção de reinterpretar o passado nacional, oferecendo novas nuances e abordagens de nossa origem colonial, a fim de proporcionar subsídios para refletir acerca do país que então se desenhava diante de seus autores.

Aproximadamente na mesma época, em 1934, é fundada a Universidade de São Paulo, que só viria a dar frutos a partir dos anos 1940. Em 1942, Caio Prado Júnior (1907-1990) publica *Formação do Brasil contemporâneo*, obra densa que busca reinterpretar o passado “em função das realidades básicas de produção, da distribuição e do consumo.” (CANDIDO, 1995, p. 11). Ao elaborar o primeiro exemplo consistente de interpretação nacional com base no método materialista histórico, Caio Prado distanciava-se largamente do ensaísmo de Freyre e Sérgio Buarque, pois, como enfatiza Candido, tratava-se de “um autor que não disfarçava o labor da composição nem se preocupava com a beleza ou expressividade do estilo.” (CANDIDO, 1995, p. 10-11). Análise rigorosa, dura, avessa à imaginação e ao beletrismo: “uma exposição de tipo factual, inteiramente afastada do ensaísmo [...] e visando a convencer pela massa do dado e do argumento.” (CANDIDO, 1995, p. 11).

A consistência de método e análise presentes na obra de Caio Prado marca o tom do tipo de produção intelectual que seria engendrado pela Universidade de São Paulo, de que Florestan Fernandes é o exemplo mais emblemático. Com o processo de modernização do conhecimento desencadeado pela fundação da Universidade, o ensaio passa a ser concebido como um resquício do diletantismo e do impressionismo presente até então em nossa tradição de pensamento, que, por sua vez, necessitava ser superado no afã de consolidação das Ciências Sociais enquanto disciplina acadêmica, pois, como nota Eulalio: “O encaminhamento para a cultura universitária começa a fazer que o gênero se apresente como problema estético e cultural”. (EULALIO, 1992, p. 65).

Em meio a uma sociologia produzida a machadadas cada vez mais duras, em razão do rigor metodológico empreendido por Florestan e continuado por meio dos estudos desenvolvidos pelos seus discípulos, Antonio Candido destaca-se como figura díspar, uma espécie de contraface desse processo, ao dar continuidade à verve ensaística progressa.

#### **4 A revista *Clima*, a Universidade de São Paulo e o Modernismo**

A revista *Clima*, criada em 1941, foi um dos primeiros rebentos da Universidade de São Paulo a adquirir expressão no cenário cultural paulistano. Em torno do periódico arregimentou-se um grupo de jovens estudantes oriundos da terceira turma da Faculdade de Filosofia: Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Paulo Emilio Sales Gomes, responsáveis, respectivamente, pelas seções de literatura, teatro, artes plásticas e cinema. A revista circulou de 1941 até 1944 e proporcionou um olhar crítico renovado sobre a produção cultural paulista da década de 40, graças ao repertório acadêmico que seus críticos trouxeram da cultura universitária. Ao se inserirem no debate de ideias e na vida intelectual de São Paulo, o grupo apresentou aos círculos letrados da cidade o novo espírito crítico que se engendrava na Universidade: “Nesse contexto, fizeram a ‘ponte’ entre a Faculdade de Filosofia e as instâncias mais amplas de produção e difusão cultural da cidade.” (PONTES, 1998, p. 14).

Entretanto, os jovens de *Clima*, empenhados inicialmente no labor puramente intelectual, tiveram uma estreia discreta, sem muito alarde, diferente do ímpeto de ruptura que marcou os Modernistas de 22. Enquanto vanguarda artística, a geração de 22 queria romper com o tipo de arte feito pelas gerações progressas, enquanto a geração de *Clima*, por sua vez, intencionava efetuar o balanço crítico das conquistas do Modernismo. Afinal, a essa altura, a Semana de Arte Moderna havia acontecido apenas vinte anos antes e seus impactos ainda não haviam sido bem avaliados. Como relata Candido em depoimento a Mário Neme:

[A geração de 20] foi uma geração de artistas, e se separa radicalmente da nossa por esse caráter. Mas foi também uma geração de crítica, no que está mais perto de nós. O que nos distingue aí, no entanto, é o caráter da nossa crítica respectiva. A deles foi demolidora e construtora. A nossa é mais propriamente analítica e funcional. (CANDIDO, 2002, p. 243).

Ainda nesse depoimento, datado de 1945 e integrante de uma série intitulada *Plataforma da nova geração*, ao rebater uma provocação feita por Oswald de Andrade, Candido, em tom irônico, enfatiza o empenho de sua geração: “É a necessidade de pensar as coisas e as obras, inclusive as que você e os seus companheiros fizeram, sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de praxe.” (CANDIDO, 2002, p. 241). A contundência da resposta, resultado de certo atrevimento juvenil, não desmente, no entanto, a admiração que sua geração nutria pelos mais velhos, que frequentavam rotineiramente: “A nossa geração teve a sorte de ver e observar de perto os artistas famosos que admirava, ou que formava o *top-set* da cultura, numa cidade que acabava de completar um milhão de habitantes e em cujo centro concentrado [...] as pessoas se conheciam de vista.” (CANDIDO, 1980, p. 159).

Foi em meio a esse fluxo entre a geração mais velha de 22 e a juventude universitária que despontava na vida cultural paulistana que se forma o jovem crítico Antonio Candido, constituindo assim os dois elementos centrais de sua formação: um o influenciou e impulsionou seu espírito crítico; o outro foi fundamental na construção de seu pensamento e lhe forneceu os subsídios para a apreensão da produção artística do período: o Modernismo, de um lado, e a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, de outro. Candido encontrava-se, portanto, no limiar entre a tradição e a ruptura.

Situação que fazia com que o escritor e crítico Sérgio Milliet representasse a figura intermediária, em razão de seu vínculo com o Modernismo heroico de 20 e por seu diálogo com a sociologia e outras matérias na apreensão do fenômeno artístico, antecipando o tipo de formação prezado pela Universidade de São Paulo:

[...] ao contrário de quase todos os outros intelectuais daqui, ele tinha o tipo de formação que os criadores da Universidade desejavam instalar. Não era bacharel em direito nem médico, não era diletante nem foca de redação. Tinha estudado ciências econômicas e sociais numa universidade suíça e adquirira aquela técnica de aprender que nós estávamos procurando dominar. (CANDIDO, 2006a, p. 148).

A renovação crítica e intelectual promovida por Candido e os jovens de *Clima* passava, dessa forma, por esse diálogo com a geração anterior, dando continuidade ao seu projeto crítico, mas agora com uma nova visada. Nessa dinâmica geracional, Milliet torna-se, para Candido, a figura modelar, o “homem-ponte”.

## 5 Sérgio Milliet, o homem-ponte

Sérgio Milliet foi escritor, crítico de arte, poeta e ensaísta, além de um grande admirador de Montaigne, chegando a verter seus *Ensaio*s para o português. A massa da produção ensaística de Milliet pode ser encontrada em seus *Diários críticos*, divididos em dez volumes que abrangem o período de 1940 a 1956. Neles, o autor divaga sobre temas variados, de forma fragmentária, deslocando e tensionando objetividade e subjetividade, de maneira que o comentário sobre romances, pinturas e esculturas se mescla com elucubrações de cunho biográfico e sentimental, forma de exposição que remete aos *Ensaio*s montaignianos.

A aproximação entre o pensador francês e o crítico brasileiro incorre na tendência antidogmática da crítica de Milliet, além de um estilo de pensamento que Candido denomina de “flutuante”: “Flutuar no sentido de mudar livremente de posição e no de circular caprichosamente entre as ideias, esposando as mais diversas formas de interpretação e reivindicando o direito da diferença constante”. (CANDIDO, 2006a, p. 155). Tal “flutuação” e o flerte excessivo com a dimensão literária distanciam o ensaio de Milliet do rigor conceitual e filosófico. Porém, de acordo com Candido, a despeito de seu afrouxamento teórico, Milliet compensava a insuficiência filosófica com o vigor crítico:

[...] porque livrava a análise de qualquer dogmatismo e mesmo de qualquer obrigação de julgar, possibilitando uma grande plasticidade de visão, uma compreensão sem preconceitos, que lhe permitiu ver com profundidade e simpatia a literatura do seu momento, mesmo quando ela não era do tipo que preferia. (CANDIDO, 2006a, p. 155).

Apesar da ressalva, Milliet teve uma formação excepcional para sua época, tendo passado muitos anos na Suíça, onde adquiriu uma vasta cultura interdisciplinar, abarcando economia, sociologia, literatura e estética. A sociologia, em especial, teve papel fundamental em sua apreensão do fenômeno artístico, principalmente no âmbito das artes plásticas, onde sua atuação foi mais sentida. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, a disciplina possibilitava a Milliet “apreender os processos e circunstanciar as situações, evitar afirmações definitivas, abolir os dogmatismos, perceber claramente o papel ‘político’ do intelectual, a necessidade de seu envolvimento com uma ética.” (GONÇALVES, 1992, p. 149).

Tal proximidade com a sociologia, dentre outras questões de temperamento intelectual e político, fariam com que Candido e sua geração se identificassem com a figura de Milliet, vislumbrando nele uma espécie de modelo:

Como nós, partira da sociologia, da psicologia, da economia, da filosofia; como nós, sofrera o impacto do marxismo mas também da sociologia universitária; como nós, tinha uma preocupação política acentuada, sem sectarismo; como nós, aspirava a um socialismo democrático diferente das fórmulas reinantes. (CANDIDO, 2006a, p. 148).

Para Milliet, a questão da mediação era um tema fundamental. Seu empenho crítico se norteou sempre pelo desejo de suprir a ausência de uma crítica informada e capaz de proporcionar a mediação adequada entre a obra e o público. Percebendo que a arte moderna exigia um repertório cada vez mais denso e complexo de referências que uma sociedade como a nossa não detinha, Milliet procurava, em sua práxis crítica, suprir essa falta:

[...] o crítico de arte torna-se o complemento indispensável do artista, a voz de que este carece para explicar suas pesquisas, suas angústias, e também suas realizações. E para servir de elo entre o pintor ou o escultor e o grande público mais ou menos alheio a tais assuntos. (MILLIET, 1944, p. 11).

Seu livro de 1942, *Marginalidade da pintura moderna*, constitui uma tentativa de discutir e elucidar o problema do divórcio entre público e arte moderna. Graças à formação europeia, o domínio de um repertório científico atualizado e o conhecimento cosmopolita da produção artística adquirido na sua experiência no estrangeiro, Milliet buscava esclarecer os processos da arte moderna produzida no Brasil ao mesmo tempo em que propunha nortes, sugeria caminhos, direcionava a vida artística nacional através de sua atividade enquanto crítico. De acordo com Gonçalves:

Para Milliet, exercer a crítica é um ato educativo. O crítico numa sociedade em transição, de mudanças aceleradas, perante as várias tendências emergentes, tem a cumprir uma tarefa de orientação. Sua missão não é a de transferir valores e conhecimentos, mas abrir caminhos para que sejam provocados novos valores nos outros. Quer trazer ao meio social, nos momentos em causa (anos 1930-1940), o

diagnóstico da situação, o discernimento de fatos que produzem um determinado processo – o da arte moderna. (GONÇALVES, 1992, p. 161-162).

O vínculo central entre Milliet e Candido se dá, portanto, no âmbito daquilo que podemos resumir em termos de uma postura crítica, cuja marca fundamental é a tendência humanista, herdada de Montaigne. Perpassa entre os críticos uma prática ensaística fundada no espírito mediador, na postura compreensiva, na reflexão não dogmática, no não-fechamento do juízo e na perspectiva sociológica. Tais características poder ser resumidas naquilo que Candido denomina de “ato crítico”:

O ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem. O ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro. A obra de Sérgio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração da personalidade nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem. (CANDIDO, 2006a, p. 156).

Assim, o modo como Candido caracteriza a crítica de Milliet pode ser aplicada a sua própria atividade enquanto crítico. O ensaio enquanto ferramenta da crítica candidiana é o meio que lhe possibilita balizar essas qualidades que destaca em Milliet, de modo a encontrar no crítico mais velho uma espécie de mestre e um precursor a quem seu próprio ato crítico irá dar continuidade.

## **6 O ensaio entre tradição e ruptura**

Se Milliet é o intermediário entre a geração modernista e a de Antonio Candido, este último observa, no famoso texto-balanço “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, que, apesar de seu ímpeto inicialmente demolidor, houve um processo de continuidade entre o ensaísmo praticado no Brasil do século XIX e a verve dos modernistas de reinterpretar a nação, principalmente a partir do decênio de 30:

É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica [...], até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, – é grande a tendência para a análise. Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. [...] Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero, ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de um Nina Rodrigues. (CANDIDO, 2008, p. 130-131).

Desse modo, se a geração modernista, por meio do ensaio de interpretação histórica, desenvolve e aprofunda problemas intuídos ou sugeridos por pensadores do século XIX, Candido nota que a mesma renovação não ocorrera em relação à interpretação da nossa literatura. O significativo êxito alcançado no processo de reinterpretção da história social brasileira não encontrava contrapartida no âmbito da história literária. Percebendo isso, Candido dá um passo atrás para poder dar dois à frente: elege como objeto, em sua tese na Universidade de São Paulo, o maior historiador da literatura do século XIX: Sílvio Romero.

Em *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, defendida em 1942, Candido expõe periodicamente as posições teóricas de Romero, para, nos capítulos finais, esquadrinhar seus problemas e avaliar suas contribuições. O historiador, na leitura empreendida por Candido (2006b), teve o mérito de promover uma renovação no quadro da crítica do seu tempo, ao introduzir teoria e método até então inéditos em nosso rarefeito meio intelectual. O compromisso de Romero com uma crítica fundamentada em bases científicas sólidas, além de seu espírito combativo e polemista, possibilitou, segundo Candido, “uma orientação intelectual liberta do formalismo colonial e do beletismo romântico.” (CANDIDO, 2008, p. 198).

Ao ter, então, prestado contribuição significativa para a superação de certas vicissitudes da intelectualidade da época, os próprios excessos da mentalidade crítica de Romero precisavam ser superados: “Para nos libertarmos da crítica *cientifista* (sic), foi bom ter passado por ela.” (CANDIDO, 2006b, p. 197, grifo do autor). No prefácio à segunda edição da tese, redigido em 1961, Candido explicita suas intenções ao tomar como objeto a produção crítica de Romero: “marcar o ponto de partida das posições críticas a que cheguei, pois foi escrevendo esta tese que as defini pela primeira vez de maneira sistemática.” (CANDIDO, 2006b, p. 12).

Ao dissecar as posições teóricas e balizar o empenho intelectual do grande historiador da literatura do século XIX, Candido busca compreender

em profundidade os vícios e virtudes da nossa formação crítica com a finalidade de superá-los. Na feliz formulação de Roberto Schwarz: “Não se trata [...] de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.” (SCHWARZ, 1987a, p. 31).

Por ter aprendido bem a lição ensinada por Machado de Assis de assimilar seus precursores e dar prosseguimento aos seus acertos, “Antonio Candido aprendeu mesmo foi com as falhas de formação dos predecessores, cujos achados modestos também soube fixar e sublimar.” (ARANTES, 1997, p. 30). O retorno a Romero denota, portanto, a percepção de um problema de formação até então não resolvido, como nota Paulo Arantes: “Entroncando na tradição clássica, Antonio Candido não só respondia a um problema que de fato existira, como também poderia ajudar a desatar um nó que ainda não se desfizera.” (ARANTES, 1997, p. 19).

Percebendo os equívocos e dogmas da crítica sociológica excessivamente esquemática de Romero, que perde de vista a dimensão formal da obra literária, Candido propõe uma “crítica integrativa” (CANDIDO, 2006, p. 14). A historiografia de Romero, em seu pendor sociologizante, não foi capaz de avaliar e compreender adequadamente o nascimento e desenvolvimento daquilo que Candido (2017) viria a chamar de nosso “sistema literário nacional”, já que seu determinismo era incapaz de apreender o fenômeno literário em sua especificidade, reduzindo-o a simples produto do meio. Em resposta a essa concepção, Candido postula que para apreensão do fenômeno literário, “a crítica deverá ser *literária*.” (CANDIDO, 2006b, p. 176, grifo do autor).

No interior mesmo do estudo que faz sobre os problemas da crítica romeriana, Candido já propõe, portanto, os subsídios para sua superação:

Com efeito, um dos maiores perigos para os estudos literários é esquecer esta verdade fundamental: haja o que houver e seja como for, em literatura a importância maior deve caber à obra. A literatura é um conjunto de obras, não de fatores, nem de autores. Uns e outros têm grande valor e vão incidir fortemente na criação; devem e precisam ser estudados; não obstante, são acessórios, quando comparados com a realidade final, cheia de graça e força própria, que age sobre os homens e os tempos: a obra literária. (CANDIDO, 2006b, p. 178).

Pois bem, se, com o ensaio sociológico, Freyre e Sérgio Buarque buscaram reinterpretar a realidade social brasileira, Candido busca fazer o mesmo no campo da literatura. A maior expressão do postulado supracitado e desse empenho reinterpretativo encontra-se, sem dúvida, na monumental *Formação da literatura brasileira*, de 1959, por si só um grande ensaio de interpretação de nossa formação literária. Tal empenho, no entanto, se espalha por toda a produção ensaística do crítico.

Paira sobre sua obra um “espírito de formação”, fundado em Romero, Freyre e Sérgio Buarque, mas presente também em Milliet, e que Candido, possivelmente o último dessa linhagem de intérpretes, dá prosseguimento, por meio do fenômeno literário: “Antonio Candido parecia sem dúvida se alinhar – por história interposta de um desejo que de fato existiu – com essa aspiração coletiva de construção nacional.” (ARANTES, 1997, p. 12-13).

Ao final de seu famoso prefácio de *Raízes do Brasil*, o crítico enfatiza que a grande contribuição da obra de Sérgio Buarque de Holanda para sua geração encontra-se no método, que “repousa sobre um jogo de oposições e contrastes, que impede o dogmatismo e abre campo para a meditação de tipo dialético.” (CANDIDO, 1995, p. 20). Ora, nesse texto, publicado em 1967, Candido, com base no ensaio buarquiano, está sugerindo aquele que seria considerado por Roberto Schwarz “o primeiro estudo literário propriamente dialético” (SCHWARZ, 1987b, p. 129), ou seja, “Dialética da Malandragem” (2004b), publicado poucos anos depois, em 1970.

O estudo de Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias* possibilitou uma perspectiva renovada sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida, considerado até então um romance menor, ao empreender uma análise que elucida a sociedade brasileira do século XIX através da tessitura narrativa e da dialética entre ordem e desordem que atravessa o romance, ao mesmo tempo que propõe uma nova categoria para teoria social, como bem ressalta Schwarz: “a conjunção de análise formal e localização sociológica enquanto complementares abria uma perspectiva que permitia identificar, denominar e colocar em análise uma linha de força inédita até então para a teoria, a linha da ‘malandragem’.” (SCHWARZ, 1987b, p. 130).

Nesse sentido, o ensaísmo candidiano desdobra-se de uma reflexão centrada no objeto literário para o desvelamento de problemas do contexto nacional, e vice-versa, produzindo um “trânsito entre análise estética e reflexão histórico-nacional” (SCHWARZ, 1992, p. 31). Por meio de sua

crítica empenhada, Candido promove uma contribuição ao processo de construção nacional ao oferecer categorias que possibilitem a compreensão mais apurada da formação sociológica do país. Ainda de acordo com Schwarz, na ausência de uma teoria social consistente para empreender a análise da produção literária nacional, como havia na Europa, Candido necessitava “prover ele mesmo a história, a sociologia e a psicologia social necessários à plenitude de suas observações no plano formal.” (SCHWARZ, 1992, p. 46). Ou seja, ao mesmo tempo que busca elucidar o fenômeno literário, promove um esforço de interpretação social, num movimento ao mesmo tempo centrípeto, em direção ao interior da obra, e centrífugo, para a realidade histórica.

A forma do ensaio permite ao crítico uma reflexão abrangente e heterogênea, capaz de incorporar áreas diversas do conhecimento na análise, possibilitando uma abordagem que mobilize a História, a Psicologia e a Sociologia. Por meio do ensaio, o crítico tem a possibilidade de articular perspectivas teóricas distintas, mediando as tensões entre as correntes críticas, incorporando suas virtudes e problematizando seus vícios. Roberto Schwarz (1992) reforça esse elemento como termo original da crítica de Candido ao tomar como exemplo o ensaio sobre *O cortiço* (2004a), no qual análise literária e análise social são mediadas sem recair nos excessos de uma ou de outra.

Também pela sua amplitude de abordagem, a forma ensaística contribui com a intenção do crítico de mediação e esclarecimento do objeto literário. O ensaio de Candido privilegia um estilo claro, cristalino, livre de hermetismos ou jargões especializados que prejudiquem a compreensão, possibilitando ao autor um maior intermédio entre a obra e o público, porém sem abrir mão do rigor analítico, oferecendo assim uma recepção esclarecida para obras que desafiavam o gosto tradicional, a exemplo dos ensaios sobre autores estreados como Guimarães Rosa e Clarice Lispector ou interpretações inovadoras de obras estabelecidas, como os já mencionados *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*. Candido, assim como ambicionava Milliet, exerce um papel mediador, procurando dar a seu fazer crítico um sentido formativo, tanto para o público, como para a arte e a inteligência nacional.

Outro traço dos ensaios de Candido é o teor elíptico. Apesar de conter uma estrutura fechada e integral, eles não se encerram em si,

mantendo-se abertos ao diálogo e à controvérsia, deixando espaço para novas contribuições ou reformulações, como é o caso dos ensaios sobre Oswald de Andrade e o par de romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, escritos inicialmente nos anos 40 e retomados nos anos 70, já com uma nova mirada crítica, invertendo a avaliação feita anteriormente. O pensamento de Candido, portanto, se manteve sempre em processo de construção e propenso a reformulação.

Seus ensaios também apontam direções para novas pesquisas através de proposições não integralmente desenvolvidas, deixados em aberto, sugerindo aos leitores trilhas a serem percorridas, como no ensaio “As transfusões de Rimbaud”, cujo arremate levanta uma questão em torno do poeta que fica em suspenso, quase como se indicasse ao leitor uma possibilidade de investigação mais aprofundada. No comentário de Leyla Perrone-Moisés:

[...] ele jamais se coloca como um juiz que emite sentenças ou como o analista que achou a verdade única de um texto analisado. Vários de seus ensaios, para nós completíssimos, terminam com uma observação acerca daquilo que faltou estudar ou dizer. E já numa altura, em que, do alto de sua obra, ele poderia pontificar, a conclusão de uma análise sua é a seguinte: “Mas não tenho certeza se é mesmo assim”. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 331-332).

Apesar das similaridades, as produções ensaísticas de Milliet e Candido possuem algumas diferenças formais significativas. Se o *Diário crítico* de Milliet é fragmentário, disperso, misto de comentário crítico, reflexões cotidianas e escritos autobiográficos, o ensaio candidiano possui uma estrutura mais concisa, quase monográfica: elege um objeto de análise, foco da investigação, abordado de maneira abrangente, sistemática e pouco afeita aos arroubos radicais de subjetivismo.

O ensaio de Candido não tem pretensões necessariamente artísticas, apesar de não abrir mão do vigor estético e da expressividade de estilo, pautado por uma exposição de teor digressivo – que em seus últimos anos adquiriu uma significativa dimensão memorialista<sup>1</sup> – e avessa à linguagem

---

<sup>1</sup> A esse respeito, conferir, à guisa de exemplo, o artigo: A torre de marfim de um modernista arrependido: apontamentos sobre a trajetória crítica de Antonio Candido. (CERQUEIRA, 2010).

cifrada dos chavões científicos, permitindo a compreensão mesmo do leitor não-especializado.

Se, em seus predecessores, o fator estilístico servia muitas vezes como forma de sanar, através da imaginação e da expressão literária, as insuficiências teóricas e metodológicas, em Candido passa a constituir, portanto, uma opção formal no afã de comunicar a um público amplo, mediando o conhecimento acadêmico especializado e o estilo de escrita mais prosaico e afetivo que o ensaio privilegia.

Por esse espírito de mediação, talvez possamos dizer que Candido, assim como Milliet, foi também um homem-ponte.

## 7 Considerações finais

Concluimos, por fim, que o ensaio, em Antonio Candido, constitui ferramenta fundamental para a pretensão de uma crítica integrativa e empenhada, na medida em que possibilita ao crítico estabelecer um diálogo entre a tradição interpretativa brasileira de extração modernista e o repertório científico e acadêmico da Universidade de São Paulo, num intuito construtivo, formativo, humanista, mediador e modernizante de que a postura crítica de Sérgio Milliet foi emblemática, fazendo de sua atividade intelectual o intermédio entre as duas dimensões centrais da formação de Candido.

A relação com o passado, no pensamento de Antonio Candido, não significa, portanto, um apego à tradição, nem tampouco ímpeto de ruptura, mas tentativa de mediar e reatar os nexos entre passado e presente, tendo em vista a sedimentação do futuro.

## Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003. p. 15-45.

ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. F. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.

BARRENTO, J. Do ensaio e do fragmento. In: \_\_\_\_\_. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. (Peninsulares, 96). p. 14-97.

CANDIDO, A. Clima. In: \_\_\_\_\_. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 38). p. 153-171.

CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004a. p. 105-130.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004b. p. 17-45.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2017.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. p. 117-145.

CANDIDO, A. O ato crítico. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a. p. 147-165.

CANDIDO, A. *O método crítico de Silvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

CANDIDO, A. O significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-21.

CANDIDO, A. Plataforma da nova geração. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002. p. 241-250.

CERQUEIRA, R. A torre de marfim de um modernista arrependido: apontamentos sobre a trajetória crítica de Antonio Candido. *Itinerários*, Araraquara, n. 30, p. 101-113, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2998>. Acesso em: 29 abr. 2020.

EULALIO, A. O ensaio literário no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Organização de Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Unicamp, 1992. p. 11-67.

GONÇALVES, L. R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992. (Coleção Estudos, 132).

LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô).

MILLIET, S. Da crítica de arte. In: \_\_\_\_\_. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 7-11.

MONTAIGNE, M. de. *Ensaio*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Apresentação de Andre Scoralick. São Paulo: 34, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. Antonio Candido: o amor à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 329-334.

PINTO, M. da C. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. Cotia: Ateliê, 1998.

PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1949-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a. p. 29-48.

SCHWARZ, R. Originalidade da crítica de Antonio Candido. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 32, p. 31-46, 1992. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-32/#59152d95685d3>. Acesso em 29 abr. 2020.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b. p. 129-155.

SCORALICK, A. A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaio* de Montaigne. In: MONTAIGNE, M. de. *Ensaio*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Apresentação de Andre Scoralick. São Paulo: 34, 2016. p. 13-33.

Recebido em: 6 de maio de 2020.

Aprovado em: 27 de agosto de 2020.