

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A MÍMESIS, OS ESTUDOS CULTURAIS E A BALADA DA INFÂNCIA PERDIDA:
A LITERATURA EM QUESTÃO

FABIANA FERREIRA DA COSTA

RECIFE-PE
2010

FABIANA FERREIRA DA COSTA

***A MÍMESIS, OS ESTUDOS CULTURAIS E A BALADA DA INFÂNCIA PERDIDA:
A LITERATURA EM QUESTÃO***

TESE apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutora em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

RECIFE-PE
2010

Costa, Fabiana Ferreira da

A mimesis, os estudos culturais e a Balada da infância perdida: a literatura em questão / Fabiana Ferreira da Costa. – Recife: O Autor, 2010.

136 folhas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Mimese na literatura. 3. Literatura e sociedade. 4. Cultura - Literatura. I. Título.

82

CDU (2.ed.)

UFPE

800

CDD (22.ed.)

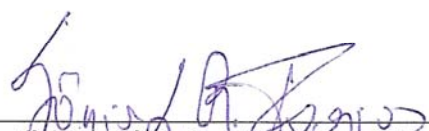
CAC2010-32

FABIANA FERREIRA DA COSTA


**A MÍMESIS, Os Estudos Culturais e a Balada da Infância Perdida: A
Literatura em Questão**


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 19/02/2010.

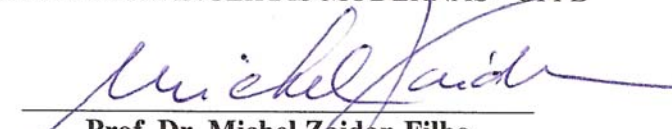
BANCA EXAMINADORA:


Prof.^a Dr.^a Sônia Lúcia de Ramalho Farias
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE


Prof.^a Dr.^a Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE


Prof.^a Dr.^a Liane Schneider
LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS - UEPB


Prof. Dr. Michel Zaidan Filho
HISTÓRIA - UFPE

Recife – PE
2010

A meus pais, Antônio e Anita;
irmãos, Adriana, Júnior, Ana Paula
e sobrinha Luana;
por darem asas a minha história .

AGRADECIMENTOS

À professora Sônia Lúcia Ramalho de Farias, por ampliar meu horizonte de pensamento sobre a literatura e consequentemente abrir um leque de possibilidades para ver, sentir e compreender não apenas o mundo, mas a mim mesma.

Aos professores Anco Márcio Tenório Vieira, Ermelinda Ferreira, Liane Schneider e Michel Zaidan Filho, pela presença valiosa em minha banca de defesa.

Aos professores Alfredo Cordiviola e Rinaldo Nunes Fernandes, por aceitarem gentilmente avaliar o meu trabalho.

À Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, por despertar o que há de melhor em mim.

A Manoel Ananias dos Santos, Josefa Gonçalves dos Santos e Arábia Saudita Gonçalves dos Santos, pela eterna e carinhosa presença em minha vida.

À Ana Adelaide Peixoto Tavares, por transformar a tradução de um resumo em tradução de carinho especial.

À Brenda Carlos de Andrade, Maria Edinete de Albuquerque e Flávia Maia Guimarães, pelo apoio companheiro e cuidadoso de sempre.

A João Batista Pereira, pela fraterna cumplicidade e prazerosa companhia na estrada e em sala de aula.

À Angela Paiva Dionísio, pela competência e receptividade com que sempre me recebeu.

À Diva Maria do Rego Barros, Jozaias Ferreira dos Santos e Vinícios Nicéas do Nascimento, por serem solícitos e atenciosos com minha pessoa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de Bolsa, o que muito facilitou a execução do presente estudo.

RESUMO

Buscamos compreender no romance *Balada da infância perdida* a relação entre mundo ficcional/mundo extratextual, utilizando-nos da *mímesis* na perspectiva teórica de Luiz Costa Lima, e desse modo, problematizarmos o uso que os estudos culturais realizam dos textos literários. Para tanto, apontamos os dois principais aspectos da *mímesis*: a *mímesis* da representação, por ela os sistemas de representação social funcionam como balizas para entendermos o mundo ficcional, por conseguinte, não são elementos a serem identificados realisticamente no texto literário; e, *mímesis* da produção, que explicita a possibilidade na obra de criação de versões de mundos e de vivência de novas experiências. Ao pensamento de Costa Lima sobre a *mímesis* cotejamos a teoria de Wolfgang Iser sobre o caráter ficcional do texto literário com o intuito de ampliarmos nossa compreensão da *mímesis*. Apresentamos, depois, os principais aspectos sob os quais a literatura é considerada pelos estudos culturais: primeiro, a obra literária é vista como um produto cultural entre outros que envolve relações sociais e culturais conflitantes e desiguais; segundo, a relação entre realidade e ficção não é problematizada adequadamente; e, terceiro, os estudos culturais centram seu olhar nas relações extrínsecas da literatura desprezando o caráter estético-literário da obra. Aos três pontos ressaltados cotejamos nosso olhar incorporado pela *mímesis* e o acrescentamos à análise dos trechos do romance no qual verificamos que a relação entre mundo ficcional e mundo empírico é explicada pela *mímesis*, ela é, na verdade, o próprio caráter constitutivo da literatura, por consequência, o caráter estético-literário do romance é igualmente compreendido por ela dado que o aspecto estético-literário de uma obra envolve a relação, o diálogo entre nossos sistemas de representação social e a realidade ficcional configurada na obra. Como resultado, toda análise que se centra nas relações extrínsecas da literatura inevitavelmente perpassa pelas relações intrínsecas da obra. Assim, os estudos culturais precisam considerar a relação entre realidade e ficção com base na *mímesis* e o caráter estético-literário da obra como elemento constituinte das relações extrínsecas da literatura a fim de evitar conceber a literatura como mero “documento”.

Palavras-chave: Literatura. Mímesis. Estudos Culturais.

ABSTRACT

This work aims at understanding the relation between the fictional/extra-textual world, in the novel *Balada da infância perdida*, making use of *mimesis* under the theoretical perspective of Luiz Costa Lima. It also aims at considering the procedures the cultural studies use concerning to this relation in literary texts. Two aspects of *mimesis* are focused: *mimesis* of representation, through which the social representation systems function as references, in order we can understand the fictional world, although these elements are not to be identified realistically within the literary text. Also, *mimesis* of production, what explains the possibility within the work of creation, both of the world versions and of living new experiences. Concerning to the ideas of Costa Lima about *mimesis*, the theory of Wolfgang Iser was confronted, in relation to the fictional character of the literary text, viewing to extend our comprehension of this same *mimesis*. After, it was presented the main aspects through which literature is considered by the culture studies: firstly, the literary piece is seen as a cultural product among others, which involves conflicting and unbalancing social and cultural relations; secondly how this relation between reality/fiction is not properly discussed; and thirdly, how the cultural studies focus its regard in the extrinsic relations of literature, despising the aesthetic/literary aspects in the work as a whole. In relation to the three aspects here studied, we confronted our approach, here already incorporated by *mimesis*, and added it to the analysis of some fragments of the referred novel. Thus, it was possible to verify that, the relation between the fictional/empirical world can be indeed explained by *mimesis*. *Mimesis* is in fact, the constitutive character of literature itself, and consequently, this aesthetic-literary character of the novel is, at the same time, understood by *mimesis* itself. This understanding will enable the aesthetic-literary aspect of a work to involve not only the relation, the dialogues among our social representation systems, but also the fictional reality established within the work itself. As a result, all the analysis which are centered within the extrinsic relations of literature, goes inevitably through and along the intrinsic relations of the work itself. Thus, the cultural studies do have to consider the relations between reality/fiction, taking *mimesis* as a basis, and the aesthetic/literary character of the work, as an essential element of the extrinsic relations of literature, in order to avoid conceiving literature only as a mere “document”.

Key Words: Literature. Mimesis. Cultural Studies.

RÉSUMÉ

Nous cherchons de comprendre dans le roman *Balada da infância perdida* le rapport entre le monde fictif/monde extratextuel, utilisant la *mimésis* face à la structure du système de la théorie de Luiz Costa Lima, ainsi, on va essayer d'analyser la problématique de l'usage que les études culturelles réalisent auprès des textes littéraires. Pour autant, on va détecter les deux principaux aspects de la *mimésis*. Tout d'abord, la *mimésis* de la représentation par elle, les systèmes de la représentation sociale marchent comme modèle pour la compréhension du monde fictif, par conséquent, ces éléments ne vont pas servir d'identification de la réalité dans le texte littéraire. Deuxièmement, la *mimésis* de la production qui présente la possibilité dans l'oeuvre de création de plusieurs versions des mondes et du savoir vivre de nouvelles expériences. Chez Costa Lima on verra de quelle façon la *mimésis* sera vue sur la théorie de Wolfgang Iser sur le caractère fictif du texte littéraire ayant l'intention d'amplifier notre compréhension de la *mimésis*. Toute ensuite, nous présentons les principaux aspects sur lesquels la littérature est considérée par les études culturelles: premièrement, l'oeuvre littéraire est comprise comme un produit culturel parmi d'autres qui entourent des rapports sociaux et culturels conflictuels et inégaux, ensuite, la relation entre réalité/fiction n'est pas étudiée d'une manière convenable; et finalement, les études culturelles convergent son regard uniquement aux relations extrinsèques de la littérature laissant de côté le caractère esthétique-littéraire de l'oeuvre. Attachés aux trois points surlevés nous conduisons notre regard ajouté par la *mimésis* et nous ajoutons à l'analyse des extraits du roman, sur lequel nous vérifions que le rapport entre le monde fictif/monde empirique est donné par la *mimésis*, en réalité, elle-même, c'est le vrai caractère constrictif de la littérature, par conséquent, le caractère esthétique-littéraire du roman est également compris par elle-même, vu que l'aspect esthétique-littéraire d'une oeuvre entoure le rapport, le dialogue parmi nos systèmes de représentation sociale et la réalité fictive configurée dans l'oeuvre. En tant que résultat, toute analyse qui entoure les rapports extrinsèques de la littérature, effectivement, traverse les rapports intrinsèques de l'oeuvre. Ainsi, les études culturelles ont besoin du rapport entre réalité/fiction ayant comme base la *mimésis* et le caractère esthétique-littéraire de l'oeuvre comme élément constituant des rapports extrinsèques de la littérature à fin d'éviter l'élaboration littéraire comme un tout simple "document".

Mots-clé : Littérature. Mimésis. Études culturelles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9	
CAPÍTULO I		
O RETORNO DA <i>MÍMESIS</i>	23	
1 <i>Mimesis</i> : de ilusão da verdade para a formação de possíveis verdades.....	24	
2 A <i>mimesis</i> sem ostracismo	32	
2.1 Sujeito e representação em Kant: elementos para um repensar da <i>mimesis</i>	34	
2.2 A <i>mimesis</i> em Costa Lima: diferença e semelhança.....	44	
3 Costa Lima e Iser: encontros e desencontros.....	52	
CAPÍTULO II		
ESTUDOS CULTURAIS E <i>MÍMESIS</i> : É POSSÍVEL UMA RELAÇÃO?.....	70	
1 O(s) sentido(s) de cultura e os Estudos Culturais.....	71	
2 De volta ao próprio mundo ficcional.....	83	
CAPÍTULO III.....		91
1 Tempo fragmentado: experiências revisitadas.....	92	
2 Intertextualidade: semelhança orientada.....	104	
3 Brasil que não é Brasil.....	109	
4 As “ilimitadas possibilidades” e o caráter estético-literário da obra.....	119	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126	
REFERÊNCIAS	132	

INTRODUÇÃO

A relação entre mundo ficcional e mundo empírico na literatura é um tema que ainda suscita discussões. Atualmente a propagação dos estudos culturais no âmbito literário parece acender novamente o problema da literatura como “transparência” da realidade extratextual. Os estudos culturais são definidos como uma área na qual diferentes disciplinas interagem com o objetivo de estudar aspectos culturais da sociedade (ESCOSTEGUY, 2004), especificamente, segundo Hall¹, “o núcleo substantivo” dos estudos culturais é “combinar os estudo das formas e dos significados simbólicos com o estudo do poder” (HALL, 1997, p. 24 apud RIBEIRO, 2001, p. 256). As obras literárias passam a constituir objeto de exame nos estudos culturais no momento em que elas servem de “meio” para compreendermos como os produtos culturais estão relacionados ou imbricados com relações de poder. Ao centrar-se em temas como identidade e gênero, por exemplo, o novo campo é inquirido em termos da análise que propõe dos textos literários, pois, em alguns casos, foca em primeiro plano o aspecto social da obra deixando à margem o estético-literário.

Claro que o questionamento é pertinente e não se aplica apenas aos estudos culturais, mas a qualquer disciplina em interface com a literatura: a psicanálise, a sociologia são exemplos de alguns campos que quando não bem utilizados em interação com a literatura acabam por influir em uma análise menos estético-literária, privilegiando uma visão psicanalítica ou sociológica do texto literário. A interdisciplinaridade, digamos má administrada, pode vir a gerar um problema: mesclar fronteiras muitas vezes significa manter um foco principal em detrimento de outro ou gerar uma crise de identidade em uma determinada disciplina, neste caso, a teoria da literatura:

¹ HALL, Stuart. *Culture and Power*. Interview with Stuart Hall. *Radical Philosophy*, n. 86, nov/dez 1997, p. 24.

A preocupação de representantes da crítica literária quanto à crise por que passa a disciplina é causada pelas transformações culturais e políticas das últimas décadas, razões pelas quais o problema teórico não se restringe apenas à crítica literária. A crescente diluição das fronteiras disciplinares e dos objetos específicos de estudo provoca reflexões mais abrangentes na área das humanidades, abalada pela abertura epistemológica e pelo enfraquecimento de territórios. Estudiosos brasileiros, acostumados a conviver com a chegada, hoje muito mais rápida, de teorias estrangeiras nos lares acadêmicos, vêem-se em conflito frente aos caminhos da crítica. Os estudos culturais [...] estariam ameaçando os estudos literários, corrompendo o objeto de análise e distorcendo a teoria da literatura (SOUZA, 2002, p. 68).

Concordar com a ideia de que os estudos culturais seriam uma “ameaça” para os estudos literários e manter posição oposta à interdisciplinaridade não será a postura escolhida ou defendida no presente trabalho. Acreditamos, todavia, na necessidade de discutir os efeitos da interdisciplinaridade no que concerne à literatura, é preciso rever e debater o tratamento ao qual os estudos culturais submete a literatura. Pois, nesse contexto de abertura epistemológica, é compartilhada a opinião de que:

[...] não se trata mais de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico (SOUZA, 2002, p. 68).

Não existe mais realmente a possibilidade de pensarmos a literatura na sua “condição de obra esteticamente concebida”? Ora, além de problematizar a questão de como o texto literário pode ao mesmo tempo abarcar a realidade sem ser reflexo do mundo empírico, é preciso repensar e discutir como a literatura pode ser foco de estudos que visam “questões de ordem teórica ou de problematizar temas” que dizem respeito à atualidade, sem perder de vista o aspecto estético-literário e sem confundir os estudos literários com os estudos culturais. Segundo Ribeiro: “os estudos culturais são apresentados como uma espécie de *telos* dos estudos literários” (2001, p. 261), esta seria a postura de Easthope², por exemplo, para quem os estudos literários não mais se diferenciariam dos estudos culturais. A análise de textos literários se resumiria ao caminho único oferecido pelos estudos culturais? A regra

² EASTHOPE, Antony. *Literacy into Culture Studies*. London/New York: Routledge, 1991.

geral é nos centrarmos nas relações extrínsecas da literatura observando as visões de mundo “representadas” nas obras? Justificamos então a nossa escolha pelos estudos culturais. Se antes já havíamos ressaltado que outras áreas realizam uma leitura conteudística, como a sociologia, por exemplo, que está igualmente interessada nas relações extrínsecas da literatura; a escolha pelos estudos culturais deve-se a consideração corrente de se ver o campo como um *telos* para os estudos literários, além do fato de seu “núcleo substantivo” ser as relações sociais vinculadas a questões de poder, no caso, incorporadas ou representadas nos textos literários.

Não é difícil entendermos o problema gerado pelos estudos culturais ao percebermos que a literatura é vista como um “meio”. Nesse ponto, discordamos de Johnson, teórico da área, que descentra o “texto” (o autor amplia a noção de “texto” para além dos textos escritos) como objeto de estudo, colocando-o como “meio” nos estudos culturais. Utilizar o termo *meio* de forma simplória e objetiva é, todavia, descartar o lado subjetivo da própria estruturação do *meio*. Se o objeto último dos estudos culturais não for, em sua opinião, “o texto, mas a *vida subjetiva das formas sociais* em cada momento de sua circulação, incluindo suas corporificações textuais” (JOHNSON, 2004, p.75, grifo do autor); então a estrutura peculiar de todo “texto”, especialmente a narrativa de ficção, estará emoldurada pela vida subjetiva que o crítico quer alcançar. O texto literário, ou qualquer outro “texto”, revela em seu modo de composição a própria subjetividade que veicula. Não interessa apenas a vida subjetiva das formas sociais, mas também o que é peculiar na própria estrutura de cada forma social. Cada “texto” possui uma peculiaridade que não pode ser negligenciada. Nas narrativas de ficção, o aspecto estético-literário não pode ficar à deriva da análise sua especificidade não deve ser obliterada, mesmo que o objetivo do crítico não seja o aspecto estético em si ou a “valoração literária dos textos por si mesmos”. Como o próprio Johnson admite:

[...] embora, naturalmente, os modos pelos quais algumas corporificações textuais de formas subjetivas são valoradas relativamente a outras,

especialmente por críticos e educadores (o problema, especialmente, do “baixo” e do “alto” na cultura), sejam uma questão central, especialmente em teorias de cultura e classe (2004, p. 75).

Como negligenciar uma análise estético-literária? Não é apenas em relação ao que se constitui, por exemplo, uma literatura erudita e uma literatura popular que uma análise estético-literária poderia ser realizada, pois lembramos: não há como separar forma e conteúdo.

Cevasco salienta que para um dos precursores dos estudos culturais, Raymond Williams, um fator importante do materialismo cultural, base teórica da área, é demonstrar que

a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade mascara sua profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida (2003, p. 150).

Ora, a interconexão destacada por Cevasco não problematiza a forma como a realidade é estruturada na literatura. Ao dizer que a literatura “reproduz” a realidade, a autora está afirmando que o texto literário é reflexo do mundo sócio-histórico fora da obra, não parece haver nenhum tipo de mediação entre mundo ficcional e mundo extratextual. Acreditamos ser pertinente que no caso dos estudos culturais repensar as fronteiras entre realidade e ficção apresente-se como tarefa urgente e proficiente, uma vez que a obra literária ao servir de “meio” para análises culturais corre o risco de perder sua peculiaridade estética. Ao mesmo tempo, a reflexão pode trazer à baila novas respostas em relação à “interconexão” existente entre mundo ficcional e mundo empírico.

A relação entre literatura e realidade, a questão se a literatura fala do mundo ou a literatura fala da literatura é lugar-comum nas discussões literárias. E segundo Compagnon: “a mimêsis, desde a *Poética* de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade” (2001, p. 97). De fato, a *mimesis* foi(é) palco de arena para trabalhos teóricos que procuram problematizar tal relação. Destacamos

“é” porque a *mimesis* ainda continua ativa em estudos que buscam explicar a “interconexão” entre mundo ficcional e mundo extratextual. A própria concepção de *mimesis* vem sendo repensada, pois compreender a relação entre obra literária e realidade empírica é perpassar por uma compreensão da própria *mimesis*. A *mimesis*, nesse sentido, configura-se como um “desafio ao pensamento”: entender seu significado e construção é tarefa que, longe de ser finalizada, traz em si uma complexidade que abre caminhos a serem desvendados e percorridos. Um desses caminhos encontra-se aberto pelo crítico literário Luiz Costa Lima. Resumindo suas ideias: Costa Lima tem como propósito repensar a relação entre o papel das representações efetuadas pelo sujeito e o fenômeno da *mimesis* (COSTA LIMA, 2000), utilizando-se de concepções de representações e de sujeito diferentes daqueles que o pensamento moderno nos acostumou; como também repensar a *mimesis* — e o que nela há de lastro com o mundo — por um conceito divergente da concepção antiga. Tarefa que sabe ser “espinhosa”, visto que ele retoma a questão da relação entre realidade e ficção. Ao redimensionar a *mimesis* por novas direções, o crítico demonstra que a centelha do “corpo insepulto da *mimesis*” permanece acesa.

Ao tentar compreender a *mimesis* por caminhos diferentes do pensamento moderno, Costa Lima abre um novo espaço de análise para a relação entre mundo ficcional e mundo empírico. Novas respostas surgem em relação aos espaços intersticiais entre realidade e ficção, e ao próprio fazer estético. Ora, diminuir o divórcio entre a ficção e o real significa apontar para novas configurações estruturais da obra literária e, conseqüentemente, da peculiaridade estético-literária.

Muitos autores como Antonio Candido, Silviano Santiago, Walter Benjamim, Theodor W. Adorno, Erich Auerbach, entre outros, debruça(ra)m seus olhares em torno da relação entre o texto literário e a realidade empírica. Dentre tais autores, chamamos a atenção para Antonio Candido. Em *Literatura e sociedade*, ele apresenta uma perspectiva teórica que

entrelaça o estético-literário à realidade sem que a união acarrete uma falta com o artifício literário:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2000, p. 4).

Se antes a discussão girava em torno do fato de a literatura exprimir ou não a realidade, o autor agora esclarece que as fronteiras entre forma e conteúdo não são mais fixas, pelo contrário, elas dialeticamente dialogam. Candido tem o cuidado de tornar claro que o social não importa como causa, nem significado.

O autor apresenta uma direção de análise literária em que o elemento social faz parte da própria constituição da obra literária, passando a ser considerado como um dos fatores estéticos. O estudo do sociólogo é realmente singular: conseguindo unir forma e conteúdo sem hierarquizar um ou outro polo, contemplando o social sem esquecer o aspecto estético-literário da obra.

Apesar da pertinência, o trabalho de Candido suscita algumas indagações: primeiro, se o fator social não importa como causa ou significado, como pode estruturar a própria obra ou se tornar um elemento estético? Ora, se o social torna-se estético é porque de algum modo seu significado possui influência na estruturação do romance. Segundo, se o fator social é considerado, mesmo como “agente da estrutura”, isso significaria dizer que a obra reflete a

realidade? Para melhor esclarecer a primeira indagação é preciso entender a função da linguagem em uma perspectiva interacionista com o sujeito e a sociedade.

A sociologia do conhecimento, disciplina que tem como objetivo “investigar as relações entre a existência de acontecimentos sociais e a produção de conhecimento” (BORBA, 2003, p. 19), apresenta estudos que visam evidenciar como a linguagem é a instituição fundamental da sociedade e a primeira a ser inserida na “biografia do indivíduo”. A sociedade é entendida e produzida pela linguagem, assim como a compreensão que o sujeito possui de si mesmo perpassa por ela: sujeito, sociedade e linguagem, portanto, se inter-relacionam:

O questionamento da dicotomia sujeito e sociedade revela-se numa série de determinações interligadas: na impossibilidade de se pensar o homem em descontinuidade com o mundo; na caracterização da consciência numa dimensão social; na ratificação e retificação consecutivas da estrutura social pela consciência individual; na participação inerente da linguagem no processo de socialização e pela incorporação dos sistemas de sentido, não sendo mais possível, por aí, uma concepção que lhe atribua o papel de reproduzir o real ou de estabelecer um corte com as ações e idéias produzidas em sociedade. Se só se pode falar em realidade em conexão com a linguagem, sendo que qualquer investigação que sobre ela (linguagem) se faça deve ter como princípio a análise da variedade de discursos que querem compreendê-la (BORBA, 2003, p. 26).

O que nos interessa na relação da tríade acima é seu eco no próprio fazer literário. Para Mikhail Bakhtin, o discurso do romance é pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal:

[...] todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. [...] Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista. [...] Todas elas podem ser invocadas pelo romancista para orquestrar os seus temas e refratar (indiretamente) as expressões das suas intenções e julgamentos de valor (1998, p. 98).

Introduzir as linguagens do plurilinguismo no romance é orquestrar perspectivas socioideológicas de modo representacional, sem fim pragmático. Para o autor, forma e conteúdo não se separam. A nosso ver o fator social não influencia apenas como “agente da estrutura”, mas igualmente como causa e significado para a estruturação do romance.

Voltemos para a segunda indagação: o texto ficcional é reflexo da realidade? Ora, é evidente que a obra literária precisa ter no mínimo um lastro de ligação com a realidade empírica, caso contrário, não haveria a própria recepção da obra. O lastro, entretanto, não significa imitação ou reflexo do mundo empírico. Para Iser, por exemplo, “o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através de seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto” (1996, p. 24), todavia, salienta o autor, a realidade ali reconhecível agora é colocada sob o signo do fingimento. O mundo é posto entre parênteses, o mundo representado não é um “mundo dado”, mas deve ser compreendido *como se* fosse. Para o autor, o texto ficcional se refere à realidade sem que necessariamente ele se esgote nesta referência, ou seja, a repetição é “um ato de fingir”, apresenta finalidades que não estão relacionadas à realidade repetida. Não sendo deduzido da realidade repetida, no fingir surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. O ato de fingir

ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pelo qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER, 1996, p. 14).

A relação entre realidade e ficção é concebida pelo autor em termos de uma tríade, é preciso ter em consideração a relação do real com o fictício e o imaginário, para Iser, tal relação é a propriedade fundamental do texto ficcional.

O “como se” torna visível que realidade e ficção são termos que não podem ser pensados de maneira oposicional e sim relacional, com a acuidade de entendermos que no texto ficcional a realidade não é “imitada”, tomada como referência em si. Como o próprio Iser esclarece, o texto ficcional seleciona do contexto sócio-histórico fragmentos que retirados de sua totalidade empírica passam a ter outra natureza no contexto ficcional.

O que quer que a literatura afirme é posto entre parênteses, o que quer que ela descreva deve ser encarado *como se* fosse algo semelhante ao referente ali designado. Na literatura, apresenta-se um mundo do *como se* (*an as if world*), cujo faz-de-conta não é suscetível de invalidação quando mostrado

como tal. Isso se relaciona ao fato de que a literatura enquanto meio é constituída do fictício e do imaginário (ISER, 1999a, p. 27, grifo do autor).

Entenderemos melhor a afirmação de que a realidade extratextual não pode ser compreendida como uma referência em si mesma ao ser relacionada com o mundo ficcional no Capítulo I, quando abordarmos a relação entre o pensamento de Iser a respeito do caráter ficcional dos textos literários em cotejo com a *mimesis* na perspectiva de Costa Lima.

Ao comentar, no ensaio *Pressupostos, salvo engano de “Dialética da malandragem”*, a análise que Candido (1970³) havia feito sobre *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, Schwarz enfoca o modo como Candido realiza a inter-relação entre forma e conteúdo, isto é, como o “externo se torna interno” e comenta:

Formalização estética de circunstâncias sociais; redução estrutural do dado externo; função da realidade histórica na constituição da estrutura de uma obra: de diferentes ângulos, são formulações do que interessa a Antonio Candido neste ensaio. Designam o momento em que uma forma real, isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção de um mundo imaginário. [...] Conteúdos de romance não são conteúdos reais, e vê-los esteticamente é vê-los no contexto da forma, a qual por sua vez retoma (elabora ou decalca) uma forma social, que se compreende em termos do movimento da sociedade global.

Qual a vantagem desta construção? Genericamente, ela põe de maneira exata a relação entre romance e realidade, e permite falar sem impropriedade na matéria social da forma literária e nas virtualidades do real que esta explora, o que em fim de contas é trazer à integridade da compreensão um assunto polêmico secular. Dizendo o mesmo de outro modo, é um procedimento que supera a incompatibilidade entre os estudos chamados internos e externos da obra de ficção (1987, p. 142).

Schwarz entrevê na análise de Candido aquilo que Iser havia ressaltado, as “virtualidades do real” são exploradas pela “matéria social da forma literária” sem que esta se confunda com o mundo pré-dado. Um “mundo imaginário” é construído por uma “forma real” que fora transformada em “forma literária”. Na análise de Schwarz podemos entrever indiretamente a tríade iseriana: o real, o fictício e o imaginário. Schwarz, contudo, concebe o fator social nos mesmos termos de Candido: “agente da estrutura”. Entendemos o fator social

³ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1970, n. 8.

igualmente como causa e significação, pois como o próprio autor destacou, ver os conteúdos reais esteticamente é vê-los no contexto da forma que “elabora ou decalca” uma forma social, por isso uma significação social é representada, embora em termos de “como se”, ela funciona também como causa.

No caso dos estudos culturais, a análise de textos literários não pode deixar à margem questões relacionadas à própria estruturação da obra literária, sem pensar como se realiza a relação entre mundo ficcional e mundo empírico. Não se ater a tal problemática é colocar em perigo a própria análise social que se almeja. Retomamos então a importância de se ter em mente o fator estético-literário em um estudo cultural, pois

a análise cultural tem muito a aprender com uma escrupulosa análise formal dos textos literários, porque esses textos não são simplesmente culturais com referência ao mundo que está para além deles próprios; são-no devido aos valores e contextos sociais que absorveram com sucesso (GREENBLAT, 1990 apud RIBEIRO, 2001, p. 263).

Parece-nos pertinente que um retorno ao estudo da relação entre realidade e ficção sob o olhar da *mimesis*, na perspectiva teórica de Costa Lima, poderá oferecer caminhos para se resolver tal problemática, além de contribuir para área de literatura no sentido de que retomar tal discussão é debater o próprio fazer literário, como o próprio Schwarz afirma a respeito da relação entre realidade e ficção: “Em lugar da alternativa anterior, entre confusão das esferas e incompatibilidade delas, temos uma articulação. Muito do que se possa dizer a respeito daquele nexos aprofundará a nossa compreensão da ficção” (1987, p.143).

Paralelamente o referido estudo poderá contribuir com os estudos culturais no momento em que oferece uma análise do texto literário que abarque tanto as relações extrínsecas quanto as intrínsecas à obra. E, desse modo, refutar algumas críticas que colocam os estudos culturais como disciplina que veio para “destruir” o valor da literatura:

é corrente entre os críticos conservadores o temor de que os estudos de cultura sejam uma forma de excluir a alta literatura — o que um desses críticos mais conhecidos, o americano Harold Bloom, chamaria, como vimos, de o “Cânone Ocidental” [...] (CEVASCO, 2003, p. 138).

Para Bloom, a introdução no ensino de literatura de novos autores, que haviam sido excluídos por questão de etnia, de gênero ou classe social, seria substituir gênios pela “escola dos ressentidos”. Direcionar um estudo cultural em termos estético-literários, portanto, é poder colocar em evidência obras e autores que foram relegados do “Cânone Ocidental” por motivos outros que não artísticos.

Não há como evitar uma volta ao debate em torno do *valor* na literatura. Evitá-lo, como veremos no Capítulo II, não significa escapar do julgamento de valor ou de valorações. Se a formação de cânones e de critérios de qualidade e avaliação de uma obra literária ou a atividade de valoração “torna-se idêntica ao reconhecimento e à reprodução ritualizados do valor de textos e formas culturais particulares predeterminados” (CONNOR, 1992, p. 19), como aponta os estudos culturais, por outro lado, os próprios estudos culturais acabam por contraposição gerando novas formas de julgamento de valor e valoração, embora as considere relativas. Como esclarece Ribeiro, a questão do valor não tem nada a ver com atributos essencialistas no sentido de uma estética tradicional. O valor, segundo ele, “é uma dimensão sujeita a uma negociação permanente, é sempre relativo e relacional”, não se trata de evitar distinções de valor, mas de “sermos capazes de analisar como elas se articulam e qual é o seu significado social” (RIBEIRO, 2001, p. 260).

Se para um dos fundadores dos estudos culturais, Raymond Williams, literatura e realidade estão interconectadas, se não há como pensar a “literatura sem a realidade que ela produz e reproduz”, a relação entre o mundo ficcional e mundo empírico, entretanto, não se realiza de maneira direta. Lembrando Iser novamente, a realidade factual é colocada entre parênteses, a referência externa é um “como se”.

Para analisar como a realidade extratextual interfere no texto ficcional, é necessário levantarmos os seguintes questionamentos: como a obra literária pode manter um lastro com a realidade empírica sem ser sua reprodução? Como a *mimesis*, na perspectiva teórica de Costa

Lima, pode contribuir para o esclarecimento da relação entre realidade e ficção? Como os estudos culturais em interface com a literatura podem se deter em uma análise social sem deixar à margem a análise estético-literária de um texto? Para responder tais indagações não só partimos de uma problematização e reflexão teórica sobre cada questão levantada, como analisamos trechos do romance *Balada da infância perdida*, de Antônio Torres, à luz do que foi discutido e desenvolvido.

A escolha da obra *Balada da infância perdida* para a implementação da análise, deve-se a dois fatores principais: primeiro, pelo fato de o romance ser associado diretamente a uma representação de determinado período sócio-histórico do Brasil. No site oficial do escritor Antônio Torres, encontra-se a seguinte apresentação do romance: *Balada da infância perdida*

[...] recupera a história de uma geração que se perdeu no meio do caminho e, ao atingir os 40 anos, metade dos quais vividos sob uma esmagadora ditadura, se descobre engolida por uma rebordosa econômica. Uma viagem através de fatos históricos e sociais que marcaram o país durante 25 anos⁴.

Ora, dizer que a obra “recupera” a história de uma geração é afirmar sua vinculação a um elemento exterior ao texto, isto é, a sua reprodução. A citação deixa entrever que o romance “incorpora” diretamente o mundo empírico e sua temática se resumiria a esta referência. Na mesma linha de pensamento, Freire diz que “*Balada da infância perdida*, [...] através da abordagem direta de fatos históricos e sociais, deixa fluir todas as frustrações de uma geração” (1995, p. 69), e acrescenta: “Em toda a narrativa, há severas críticas ao regime militar, aos resultados deste regime e ao abandono em que vive a maioria dos brasileiros sujeitos a todo tipo de exploração e sofrimentos” (1995, p. 70). O romance, como veremos no Capítulo III, não resgata nenhuma história em particular ou apresenta “em toda narrativa” críticas ao período de repressão militar. Por mais que a obra apresente fragmentos identificáveis da realidade, temos aqui o segundo motivo para a escolha do romance, tais fragmentos não são referências em si mesmas. Usando as palavras de Iser, o texto ficcional,

⁴ Disponível em: <<http://www.antoniotorres.com.br/vida&obra.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2008.

no caso o romance em pauta, “contém muitos fragmentos identificáveis da realidade” que foram selecionados e retirados “tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto” sem contudo corresponder ao mundo empírico.

É possível então formular as seguintes hipóteses: a) A relação entre o mundo ficcional e mundo extratextual é explicada pelo fenômeno da *mimesis*, na perspectiva de Costa Lima; b) É pela *mimesis* que a estruturação do estético-literário se realiza, uma vez que analisar a relação entre literatura e realidade é tornar visível a peculiaridade do texto ficcional; c) Há entre o texto ficcional e a realidade empírica uma relação que não é necessariamente de reflexo, imitação da realidade; d) Os estudos culturais não problematizam a relação entre mundo ficcional e mundo empírico colocando em perigo o objetivo que almejam. Ao descentrar o texto literário como objeto de estudos e considerá-lo como um “meio”, os estudos culturais esquecem o caráter estético literário da obra e não atentam para o fato de que tal caráter poderia contribuir para a análise social que objetivam; e) Se a relação entre a literatura e a realidade nos estudos culturais for direcionada por novos caminhos, isto é, o aspecto estético-literário possa ser alvo de análise, a interface da disciplina com a literatura pode contribuir para que obras antes valorizadas pelas relações extrínsecas que estabelecem com o mundo extratextual possam ser valorizadas pelas relações intrínsecas que apresentam; f) O romance *Balada da infância perdida*, de Antônio Torres, apresenta as configurações a serem investigadas em relação ao que a obra ficcional tem de lastro com o mundo empírico.

Pretendemos, desse modo: 1) Problematizar a relação entre a mundo ficcional e mundo empírico na literatura através do arcabouço teórico da *mimesis*, na perspectiva teórica de Costa Lima; 2) Analisar/discutir/problematizar a perspectiva teórica de Costa Lima a respeito da *mimesis* como sendo mais pertinente à teoria literária atual; 3) Problematizar a questão do valor e da valoração na literatura; 4) Analisar a estruturação do estético-literário como fenômeno que se faz pela *mimesis* na obra *Balada da infância perdida*, de Antônio

Torres; 5) Demonstrar a partir da análise da relação entre realidade e ficção no romance *Balada da infância perdida*, como os estudos culturais podem focar uma análise tanto social quanto estético-literária sem perder de vista o objetivo que almeja.

Em suma, o foco principal da presente tese é investigar a relação entre mundo ficcional e mundo empírico na literatura utilizando-nos da *mimesis*, na perspectiva de Luiz Costa Lima e, desse modo, problematizarmos o uso que os estudos culturais fazem da literatura. Por ser um trabalho fundamentalmente teórico, a análise dos trechos do romance *Balada da infância perdida* está ancorada na articulação contrapontística entre teoria e literatura.

Para o desenvolvimento dos objetivos aqui propostos, dividimos o trabalho da seguinte forma: no Capítulo I, apresentamos uma explanação a respeito do tratamento dado a *mimesis* por Platão e Aristóteles apontando como já entre ambos os filósofos a *mimesis* não se configuraria em simples imitação. Em seguida, apresentamos os principais aspectos da *mimesis* defendida por Costa Lima e a ela acrescentamos dois aspectos: a *mimesis* como elemento formal e operação intelectual. Por fim, fazemos uma relação entre a *mimesis* do ponto de vista de Costa Lima e o pensamento iseriano sobre o caráter ficcional dos textos literários. No Capítulo II, por sua vez, problematizamos o uso que os estudos culturais fazem dos textos literários, fazendo um contraponto com o capítulo anterior. É abordada também uma breve discussão a respeito do valor e da valoração tanto nos estudos culturais quanto nos estudos literários. No Capítulo III, realizamos a análise de trechos do romance em cotejo com as teorias discutidas nos capítulos anteriores. Nas Considerações Finais, sintetizamos a consecução do objeto geral proposto na presente tese e indicamos proposições para futuras investigações.

CAPÍTULO I

O RETORNO DA MÍMESIS

Dos filósofos Platão e Aristóteles aos dias de hoje, a *mímesis*, no que diz respeito especificamente à literatura, sofreu transformações em sua definição e constituição. Vista na sua concepção antiga como um fenômeno fundado na semelhança, homóloga à natureza — concepção orgânica da *mímesis* — o produto mimético, ou o mímema, passaria mais tarde a ser relacionado com “cópia”, “imitação”, “reflexo” da realidade. Se a suposta autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, é ainda tema de discussão na teoria literária; a “semelhança” que envolve o fenômeno da *mímesis* seria o seu calcanhar-de-aquiles. Para Costa Lima (2000), entretanto, a “semelhança” que envolve a *mímesis* não pode ser confundida com *imitatio*¹. A discussão, longe de ser resolvida, continua a circular na crítica e teoria literária avisando que o “ostracismo” ao qual foi relegada a *mímesis* é menos uma atitude de que nada mais poderia ser dito sobre ela do que um erro de interpretações equivocadas a seu respeito. Partindo da concepção que Platão e Aristóteles realizaram sobre a *mímesis* e de sua respectiva atualização por Costa Lima, faremos, neste capítulo, uma volta ao passado em direção ao presente com o intuito de demonstrar que em ambos os filósofos a *mímesis* já não poderia ser totalmente entendida como “imitação”, conseqüentemente, um novo espaço de problematização e reflexão é aberto em seu entorno. Espaço que acreditamos ser profícuo por considerarmos a *mímesis* como um elemento importante e necessário para os estudos literários.

¹ “Sujeição a um modelo pré-constituído”.

1 *Mimesis*: de ilusão da verdade para a formação de possíveis verdades

Segundo Costa (2001), no início da civilização grega, a palavra *mimesis* não possuía uma significação única não tendo a atividade de imitar relação alguma com um realismo “grosseiro”. E é com Platão, continua a autora, que a palavra assume uma importância fundamental, pois o filósofo compreendia a *mimesis* como “um tipo de produtividade” que criava cópias diferentes do que seria a “verdadeira realidade”, isto é, não criava cópias de objetos “originais”. Platão

é o primeiro a expor, com clareza e fundamentação, as afirmações surgidas sobre as teorias do belo no início do pensamento ocidental. Ele expressa a ligação existente, em toda a Antiguidade, entre a concepção de arte e o caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos. Vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “imitar”, no seu conteúdo, a realidade das formas e das idéias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem à verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo. Distante das mais altas exigências pedagógicas e morais e limitada a representar, num terceiro nível, as formas originárias, a mimese foi depreciada por Platão (COSTA, 2001, p.5).

De fato, para Platão, a arte tinha um papel pedagógico. Ao lermos *A República* compreendemos o argumento do filósofo em vincular a arte a uma função pedagógica que, por sua vez, está relacionada a questões morais e políticas. *A República* apresenta a composição de uma Cidade ideal. Platão idealiza uma cidade perfeita, justa e elabora as diretrizes de uma educação e política que visem à estruturação de tal Cidade. O filósofo procura no campo da *Paidéia*² apontar a formação artística que melhor açambarcaria ou preservaria os valores de uma Cidade harmoniosa e virtuosa. Na criação poética, a melhor poesia seria aquela que contribuísse para a formação adequada dos cidadãos e guardiões da Cidade, mas tendo caráter mimético não estaria em perfeita conformidade com o seu projeto. Expliquemos.

² Segundo Jimenez, “pedagogia através da arte e da cultura” (2006, p. 197).

Platão tece considerações negativas especialmente às artes de caráter mimético. A criação poética já é alvo de crítica no Livro II, ao mencionar as histórias que devem ser contadas para as crianças, futuras guardiãs da cidade, o filósofo ressalta a importância de estar atento ao tipo de fábulas que são contadas: “[...] teremos de, antes de mais nada, supervisionar os contadores de histórias e executar uma censura de suas histórias. Faremos uma seleção de suas fábulas, aprovando as boas ou belas e rejeitando as que não o são” (PLATÃO, A República, II, 377b, p. 116). Platão estabelece dois critérios para considerar uma fábula como adequada para ser contada. Quais seriam as histórias que não se enquadrariam nestes critérios? O próprio filósofo esclarece: “As que Homero e Hesíodo e demais poetas nos contam, pois certamente – a meu ver – compuseram histórias falsas, as narraram aos seres humanos e ainda as narram” (PLATÃO, A República, II, 377d, p. 116). As histórias são falsas quando nelas o “mito exprime uma imagem negativa da natureza dos deuses e heróis” (PLATÃO, A República, II, 377e, p. 116), ou seja, que os Deuses “geram o mal ou que os heróis não são melhores do que os seres humanos” (PLATÃO, A República, III, 391d, p. 139). As pessoas, portanto, poderiam ser persuadidas a justificar seus atos maldosos por terem sido eles feitos no passado. O problema está no tipo de imitação que pode ser desencadeada por este tipo de criação poética, o filósofo justifica então a sua censura: “Por essa razão, temos de dar um fim a tais fábulas para que não produzam na juventude uma forte predisposição para os atos maus” (PLATÃO, A República, III, 392a, p. 139).

A *mimesis* assim compreendida é depreciada por Platão pelo perigo que apresenta em ser fundamento para a prática de ações e atitudes negativas. Se os futuros guardiões da cidade tivessem que ser imitadores:

E se forem imitadores, deverão fazê-lo desde a infância o que lhes é apropriado, a saber, homens que são corajosos, moderados, piedosos, livres e as ações destes. Não revelariam sabedoria se realizassem ou imitassem ações vis ou desonrosas, visto que, experimentando a imitação, acabam por absorver a realidade (PLATÃO, A República, III, 395c, p. 144).

Se no Livro III, a poesia é criticada pelo tipo de imitação negativa que pode proporcionar, no Livro X, a poesia vai ser totalmente desconsiderada, abolida. A *mimesis* é totalmente rejeitada por Platão, para ele a arte de base mimética produz simulacros, a realidade concreta e as essências não são contempladas nesse tipo de arte, “a realidade das formas e das idéias primigênicas” não são alcançadas: “Conclui-se que a imitação é muitíssima distanciada da verdade, uma vez que toca somente pequena porção de cada coisa, parte esta que é ela própria apenas uma imagem” (PLATÃO, A República, X, 598b, p. 424). Platão argumenta que a arte mimética está afastada em três graus da verdade, é uma imitação da imitação, ela é uma aparência enganosa.

Platão condena a imitação em nome de princípios ontológicos, morais e políticos: a imitação em segundo ou terceiro grau afasta da Forma, da Idéia; é um simulacro enganador utilizado para seduzir e corromper, cujos efeitos são nefastos sobre a educação; não há lugar para os poetas, músicos, pintores, dramaturgos imitadores na Cidade ideal (JIMENEZ, 2006, p. 215).

Se o filósofo deprecia a *mimesis* por ela não representar as formas e Ideias primigênicas, já em Platão podemos observar que a *mimesis* não significa *imitatio*,

pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e porque é incapaz de representar as Idéias. Em Platão, a *mimesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta (COSTA LIMA, 2003, p. 68).

De fato, se dentro do sistema de pensamento platônico a “imitação” distancia-se da verdade ao tocar somente uma “pequena porção de cada coisa”, porção que é “apenas uma imagem”, a imitação não pode ser considerada como uma correspondência do que é imitado.

Ao considerar as imagens miméticas uma imitação da imitação, Platão deprecia a *mimesis*, um de seus discípulos irá colocá-la em um nível maior de valorização. Costa esclarece que Aristóteles não aceita o conceito do mestre ao ver o valor da arte na autonomia que o processo mimético possui frente à verdade preestabelecida³. Ele alterou a relação que a

³ Segundo Jimenez, “Para Aristóteles, as Idéias não estão no além, elas existem na realidade. Admite ele, como Platão, a necessidade de aceder à verdade, ao belo e ao justo, mas a partir de uma realidade sensível que está no poder do homem conhecer graças à ciência, ao discurso, ao logos”, neste sentido, “Imitar, copiar, representar não

obra tinha com a sacralidade original ao transformá-la em uma “produção subjetiva e carente de empenho existencial”:

De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mimese afirma-se como a representação do que “poderia ser”, assumindo o caráter de fábula. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte (COSTA, 2001, p.6).

Para melhor compreendermos o processo pelo qual a *mimesis* passa de “ilusão da verdade” para a formação de possíveis verdades e é o “princípio que garante a autonomia da arte”, façamos um breve percurso sobre seu significado na *Poética*.

A *mimesis*, sabemos, é pedra fundamental na construção da teoria de Aristóteles sobre a arte poética (literária). Para ele, a poesia (arte poética) é *mimesis*, isto é, imitação, representação:

A Epopéia, a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica, e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitação⁴. Diferem, porém, uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, *Poética*, I, p. 17).

Ao falar das diferenças entre os gêneros, Aristóteles salienta as três formas como a *mimesis* é construída, ou seja, através de meios, objetos e modos. No capítulo seguinte, o filósofo fala sobre o objeto da *mimesis*, homens em ação:

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós [...] (ARISTÓTELES, *Poética*, II, p. 21).

constituem degradações de um mundo ideal, visto que, segundo Aristóteles, este mundo não existe” (2006, p. 216).

⁴ O termo grego *mimesis* é traduzido como “imitação” por Eudoro de Souza, Jaime Bruna e Ana Maria Valente ou “representação” por Roselyne Duponc-Roc e Jean Lallot (LIMA, 2001).

Somente a tragédia (representa homens melhores que são) e a comédia (representa homens piores), entretanto, serão os gêneros tratados por Aristóteles. Lembrando apenas que Aristóteles privilegia a tragédia como “arte mimética”. A *mimesis* é explicada pelo filósofo:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que aprender o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie (ARISTÓTELES, Poética, IV, p. 27).

O trecho acima aponta para algo importante, a *mimesis* envolve certo reconhecimento e envolvimento do receptor. Mcleish esclarece que

o prazer que tiramos das artes está relacionado à nossa faculdade cognitiva: o reconhecimento é uma função da cognição. Nosso conhecimento é reforçado e ampliado pelo que as artes revelam a nós e em nós; elas ampliam nossa experiência e consciência humana e nos torna mais humanos (2000, p. 18).

Talvez seja nesse sentido que Costa Lima afirma que a divergência entre Platão e Aristóteles está na “rejeição ou aceitação de um modo capital na forma de o homem responder ao mundo” (2000a, p. 32). Para ele, a *mimesis* aristotélica evidencia que a “verdade” teria uma dupla entrada: “a propriamente filosófica” e a do “engano” poético”. A verdade não seria alcançada apenas pelo pensamento, mas também pela “aprendizagem do sentir” operada pelo “engano poético”. Em Aristóteles teríamos uma relação da *mimesis* com algo anterior, entretanto, o crítico adverte que no caso de Aristóteles a *mimesis* adquire um “grau de liberdade quanto a este algo anterior, seja por seu próprio ato de feitura, seja pelo efeito que causa” (COSTA LIMA, 2000a, p. 34): “[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”. Segundo Costa Lima, nesta passagem

não há nenhuma referência a idéia de correspondência, e sim a diferença entre a “horripilância do natural” e o prazer engendrado pela imagem mimética. O crítico observa em Aristóteles a *mimesis* artística que

não se confunde com a reprodução de um pré-dado senão que, pelas operações lógicas que estabelece, provoca um efeito diferenciado no receptor [...] Sem que tomasse a *mimesis* como sinônimo da arte, já para Aristóteles não é idêntica a resposta do receptor diante de uma cena da natureza ou diante de um quadro (COSTA LIMA, 2000a, p. 35).

A *mimesis* aristotélica, portanto, não se confunde com imitação ou reprodução da realidade, considerando que ela é uma representação que tem como base certas regras e visa certos efeitos.

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. [...] Ora o Mito⁵ é imitação de ações; e por “Mito” entendo a composição dos atos [...] Portanto, O Mito é o princípio e com que a alma da Tragédia [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes (ARISTÓTELES, Poética, VI, p. 37).

O mito tem função central na tragédia, é a sua alma. Compreender o mito na tragédia é compreender a própria *mimesis* aristotélica, pois “sendo a base da *mimesis*, o mito com ela se identifica” (COSTA LIMA, 2000a, p. 49). Mas se o mito para o filósofo é a “composição de atos”, esta composição não é feita aleatoriamente:

Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (ARISTÓTELES, Poética, VIII, p. 53).

Para Aristóteles, a “composição dos atos” segue determinadas regras, para ele o

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por

⁵ O termo grego *mythos* é traduzido por Eudoro de Sousa como “mito”. Já Ana Maria Valente o traduz por “enredo” e Jaime Bruna por “fábula”, enquanto Roselyne Duponc-Roc e Jean Lallot como “histoire” (LIMA, 2001).

necessidade ou porque acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os Mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios (ARISTÓTELES, Poética, VII, p. 47).

A “composição dos atos” deve estar ligada ao critério da necessidade, isto é, todos os elementos do mito devem obedecer a uma sucessão necessária (lógica), o mito não deve terminar ao “acaso”. À seleção e ordenação de elementos a partir de uma ordem necessária, segue outro elemento importante na constituição da *mímesis* que o mito produz, a verossimilhança: “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, Poética, IX, p. 53). Se o poeta representa o que “poderia acontecer”, na ordem do verossímil e do necessário, o historiador narra o que aconteceu. Embora na tragédia o poeta lance mão de nomes já conhecidos, ou seja, uma referência externa pode ser apontada, isto não prejudica ou diminui o valor da tragédia, pois para Aristóteles o “possível é plausível”. O filósofo alerta, entretanto, para o fato de que há tragédias que não se valem de nomes reais, assim ele ressalta que não é necessário “seguir à risca os Mitos tradicionais donde são extraídas as nossas Tragédias” (ARISTÓTELES, Poética, IX, p. 57).

A *mímesis* aristotélica apresenta um salto qualitativo. Não sendo imitação do mundo empírico, a *mímesis* em Aristóteles é uma “representação do que ‘poderia ser’”. Costa (2001) ao correlacionar os principais aspectos da *mímesis* aristotélica, sintetiza-as nas seguintes proposições conceituais: a *mímesis* não significa imitação ou reprodução da realidade empírica; a “mimese poética” (literária) é uma representação elaborada seguindo certas regras e tendo por objetivo certos efeitos; ela é composta de elementos estruturais definidos, sendo o mito o mais importante; a verossimilhança é o critério fundamental na estruturação mimética situando a *mímesis* no campo do “possível” (este considerado tanto como objeto temático da *mímesis* como modo de arranjo interno); o critério do verossímil ao subornar as duas faces da

mimesis (externa e interna), pode então justificar a divisão da verossimilhança em externa e interna⁶; a verossimilhança interna é considerada o critério fundamental para a produção literária na *Poética*; na *mimesis* aristotélica tudo é verossímil ou possível, o inverossímil é permitido desde que motivado, admissível.

Em suma, a *mimesis* platônica e aristotélica não se confunde com *imitatio*. Em Platão, segundo Costa Lima, embora a *mimesis* tenha como pressuposto um “ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior”, neste caso, superior que a guia, tal imagem não corresponderia ao duplo deste algo a que se refere, visto que não pode representar as Ideias primigêneas. Igualmente em Aristóteles, a *mimesis* tem uma certa liberdade a este algo anterior tanto pelo efeito que causa, pois os efeitos são diferenciados em cada receptor; como por sua feitura, não tendo um referente como guia a *mimesis* em Aristóteles é uma produção análoga à da natureza⁷, isto é, deve respeitar certas regras estruturais de configuração.

Demonstrar que tanto em Platão quanto em Aristóteles a *mimesis* não pode ser completamente entendida como simples correspondência a uma cena anterior, tem como intuito recolocar em debate ou simplesmente repensar o papel da *mimesis* na literatura. Se a *mimesis* foi relegada ao esquecimento ou é ignorada por conter o peso da imitação, por ser confundida como reprodução, abrir um espaço de releitura da *mimesis* desde o seu tratamento antigo, apresenta um caminho profícuo para não só resgatá-la de seu esquecimento ou

⁶ Costa Lima esclarece que embora esta divisão do critério da verossimilhança não apareça no texto da *Poética*, ela se apresenta como “forma operatória” para avaliar a teoria mimético-estrutural aristotélica. O autor, por exemplo, enfatiza que a verossimilhança externa diz respeito a um conhecimento “sedimentado” no receptor. No caso de Aristóteles, a verossimilhança externa estaria, por exemplo, na referência “às famílias ilustres pelos trágicos”. A verossimilhança interna “é a que se apóia tão só na necessidade de certo comportamento/desfecho, dentro do encaminhamento da fábula” (COSTA LIMA, 1973, p. 55), ou seja, na *Poética*, a forma como o mito é estruturado.

⁷ Concepção orgânica da *mimesis* aristotélica: “Partindo-se de que a *mimesis* estabelece uma correspondência entre um estado de mundo e uma configuração textual, [...] em relação ao estado de mundo, a configuração interna da obra é concebida como um organismo-mundo, i.e., o mundo é pensado como um corpo cósmico, cujas partes funcionam como órgãos. [...] o mímema é entendido como um mundo reduzido, um ser que guarda sua relação proporcional com uma cadeia de seres” (COSTA LIMA, 2006, p. 188).

desmerecimento como considerá-la um elemento importante para esclarecer a própria relação entre mundo ficcional e mundo empírico no texto literário. Como o próprio Costa Lima insiste:

A *mímesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mímesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro *significado* (2003, p. 45, grifo do autor).

2 A *mímesis* sem ostracismo

Propondo-se à tarefa de repensar a *mímesis* em 1980, Costa Lima observara que a *mímesis* nos estudos do seu mestre Erich Auerbach era, por assim dizer, uma via “de mão única”, que tendo como base o contexto social, “encontrava seu desaguadouro no texto escrito” (2000b, p.11). Ao observar que outros elementos configuradores da *mímesis* estariam despercebidos — mesmo depois nos anos seguintes ao entrar em contato com as reflexões que Walter Benjamin, Theodor Wiesengrund Adorno e outros tinham feito a respeito — parecia que nem tudo tinha sido dito em relação à matéria. Indagando-se do que seria este *não dito* sobre a *mímesis*, Costa Lima procura por meio de análises particulares a voz que permanecia calada. Em 1981, no ensaio intitulado *Representações sociais e mímesis*, o crítico apresenta os primeiros resultados de suas reflexões e análise.

Costa Lima acredita, entretanto, que seus trabalhos anteriores dedicados a *mímesis* ficaram prejudicados por não terem tratado das concepções de sujeito e representação. O autor em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) se debruça sobre alguns textos básicos do pensamento moderno para compreender como a díade sujeito/representação era considerada. O teórico verifica que outra concepção de sujeito – a de sujeito fraturado – poderia ser

possível em contraponto à concepção de sujeito estabelecida pelo pensamento moderno – a de um sujeito solar, uno, fonte e comando de suas representações. Costa Lima argumenta: se a *mimesis* é um modo de representação, então considerar que o sujeito comanda as representações significa dizer que a *mimesis* seria apenas “uma das emanções do sujeito”. Tomar o sujeito como “fonte originária” das representações implica, especialmente no que concerne à *mimesis*, em considerar a representação como uma construção humana “equivalente a algo prévio a ela”, isto é, seria um tipo de “maquete” do mundo empírico. A este tipo de representação o autor contrapõe uma segunda: a representação-efeito “que se engendra no sujeito, à maneira de resposta afetiva ante fenômenos ou acontecimentos” (COSTA LIMA, 2000c, p. 230). Por ter um “caráter de imagem”, a representação-efeito não cria uma correspondência entre ela e uma cena anterior.

É possível percebermos nesta pequena introdução que para uma reconsideração da *mimesis*, Costa Lima lança mão de uma concepção de sujeito e representação diferente da concepção moderna, como igualmente repensa a *mimesis* distintamente de sua concepção antiga. O autor afirma fundamentar sua reconsideração da *mimesis* na *Terceira Crítica Kantiana*. De fato, os conceitos de sujeito fraturado, representação-efeito e outros elementos estruturadores da *mimesis* defendida pelo crítico possuem relação com o pensamento de Kant, embora Costa Lima estabeleça com o filósofo diferenças. Para melhor compreender o repensar da *mimesis* empreendida por Costa Lima, faremos a exposição de suas principais ideias em cotejo com a *Terceira Crítica* de Kant, a *Crítica da faculdade do juízo*, para que se elucide tanto a relação quanto o afastamento que o crítico realiza em torno da teoria de Kant no diz respeito à *mimesis*.

2.1 Sujeito e representação em Kant: elementos para um repensar da *mimesis*

Costa Lima centraliza o seu foco na *Terceira Crítica* de Kant, a *Crítica da faculdade do juízo*, embora em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), o autor também tece considerações a *Primeira Crítica Kantiana*, a *Crítica da Razão Pura*. Ambas as *Críticas* são tratadas e comparadas entre si por Costa Lima. Iniciaremos nossa exposição a partir da *CFJ*⁸.

Para Kant, “[...] a representação de um corpo não contém nada do que se pudesse atribuir a um objeto em si mesmo, mas apenas o fenômeno de algo e o modo como somos afetados por ele” (1999, p. 84). Significa dizer que o sujeito não conhece a coisa “em si”, mas as coisas como aparecem para ele, o fenômeno. Vejamos:

A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos, denomina-se sensibilidade. Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece *intuições*; pelo entendimento, em vez, os objetos são pensados e dele se *originam* conceitos” (KANT, 1999, p. 71, grifo do autor).

O conhecimento para Kant advém de duas fontes: da sensibilidade e do entendimento. A primeira diz respeito à capacidade de “receber as representações”, e a segunda refere-se à “faculdade de conhecer” um objeto por estas representações. No entendimento, os objetos são pensados em conceitos. Sem sensibilidade nenhum objeto seria dado, e sem entendimento nenhum objeto seria pensado. Conhecer então, segundo Kant, é conhecer por conceitos e os conceitos são funções, e por função ele entende “a unidade da ação de ordenar diversas representações sob uma representação comum” (KANT, 1999, p. 102). A esta ação de unificar o filósofo chama de “síntese”. Em suma,

[...] o conceito é uma função sintética; uma síntese consiste em acrescentar representações umas às outras. O pensamento é um ato de ligação, o objeto é o produto de uma operação de construção. O conceito não é mais o quadro pintado, a cópia da coisa; a revolução copernicana⁹ derruba o status “clássico” da representação (CASNABET, 1994, p. 39).

⁸ Daqui por diante estaremos nos referindo às obras de Kant de forma abreviada: *Crítica da Faculdade de Juízo* como *CFJ* e *Crítica da Razão Pura* como *CRP*.

⁹ Tal revolução diz respeito à forma como o conhecimento para Kant passa a ser concebido, o filósofo ressalta que até então “todo nosso conhecimento tinha que se regular pelos objetos”, todavia, ao se considerar o

Se o conceito, porém, tem uma função sintética e uma síntese significa acrescentar representações uma às outras, a síntese ou unificação é feita pelo sujeito. Ou seja, tal unidade está relacionada a outra unidade que a produz: a unidade da “Consciência” ou da “Autoconsciência” que Kant chama de “Eu penso”. Este não se confunde com o eu individual, mas com a “estrutura do pensar comum a todo sujeito empírico (*aquilo pelo qual* cada sujeito empírico é sujeito pensante e consciente)” (REALE, 1990, p. 887, grifo do autor). A unidade que constitui o conceito de um objeto funda-se no Sujeito. O conceito de objeto “*supõe estruturalmente o Sujeito*. A ordem e a regularidade dos objetos da natureza é a ordem que o Sujeito, pensando, introduza na natureza” (REALE, 1990, p. 887, grifo do autor).

É o sujeito, portanto, que “coloca” em uma unidade, ou em um conceito, um objeto. O objeto é um “objeto para-nós”, um fenômeno. Falar de unidade da consciência é igualmente se referir à unidade do objeto. Na unidade da consciência está implicado o princípio da apercepção transcendental, que diz respeito a ter consciência de que a atividade de pensar é atividade unificadora onde um múltiplo é sintetizado em um conceito. A apercepção transcendental concerne à ação de unificar ou de colocar diversas representações sob uma unidade. O “eu penso” tem o poder de fazer ligações, de sintetizar o múltiplo e de “reconhecê-lo sob um conceito” (CASNABET, 1994).

Em Kant, esclarece Costa Lima (2000), o fenomênico está relacionado às condições transcendentais¹⁰ do conhecimento, a ligação e a síntese de um múltiplo em uma unidade não é uma representação particularizada de um sujeito individual. Pois o “eu penso”, lembrando a

conhecimento desta maneira, muito coisa não era explicada. Kant então sugere “que os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento”. Podemos então entender por que ele realiza uma revolução copernicana, pois ele próprio acrescenta: “O mesmo aconteceu com os primeiros pensamentos de Copérnico que, depois das coisas não quererem andar muito bem com a explicação dos movimentos celestes admitindo-se que todo o exército de astros girava em torno do espectador, tentou ver se não seria mais bem sucedido se deixasse o espectador mover-se e, em contrapartida, os astros em repouso” (KANT, 1999, p. 37).

¹⁰ Por transcendental Kant entende “todo conhecimento que em geral se ocupa não tanto com objetos, mas com nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*” (1999, p. 65). Pascal salienta que “O termo ‘transcendental’ é inteiramente característico da filosofia Kantiana, que é precisamente um esforço para descobrir no pensamento os elementos constitutivos da experiência, dos meios de captar e de ordenar o real” (1996, p. 44).

afirmação mais acima, é uma “estrutura do pensar comum a todo sujeito empírico”. O “eu penso” de Kant é diferente do “eu penso” de Descartes. Se o “eu penso” cartesiano como “substância pensante” é a condição suficiente para a construção de todo conhecimento, isto é, o sujeito seria a fonte de certeza de todos os objetos, o “eu penso” kantiano declara a perda dessa substancialidade. Não se pode ter mais pelo pensamento a certeza dos objetos, dado que para Kant os objetos são considerados fenômenos. Claro, não significa dizer que como fenômenos eles não existam, apenas em Kant a “coisa em si” dos objetos não é alcançada. A diferença entre o “eu penso” cartesiano e o “eu penso” kantiano pode ser melhor compreendida ao se focar as representações.

[...] Para uma teoria realista do conhecimento, como era por exemplo aquela que predominava na época de Descartes, a representação é apenas o reflexo de objetos particulares ou então a transfiguração abstrata da ordenação do mundo material. Nessa perspectiva, tudo aquilo que o espírito *representa* já foi alguma vez objeto de percepção, pois nada poderia estar presente na mente sem que tivesse estado antes nos sentidos. Assim, a questão do conhecimento consistiria em explicar o trajeto das coisas à mente por intermédio da sensibilidade e a transformação do particular e divisível em essência universal e indivisível, presente no intelecto [...] a filosofia anterior a Descartes, mais precisamente a filosofia aristotélico-tomista, qualquer representação que aspire à realidade tem de ser primeiro uma *representação sensível*, pois é das coisas para o intelecto que segue a trajetória do conhecimento (SILVA, 2005, p. 13).

Descartes, entretanto, salienta o autor, inverte totalmente essa trajetória. Visto que, antes de tudo, temos as representações que precisam ter sua realidade averiguada, pois em Descartes a “experiência sensível” é posta em questão. É preciso buscar na própria representação os critérios que atestem sua validade. Em Descartes parte-se das ideias¹¹ e nelas encontramos o fundamento que evidencia a existência na realidade de algo que pode ser referido a tais ideias, ou seja, são as próprias representações que permitem que seus “conteúdos correspondem a realidade efetivamente existentes. Só que, como os sentidos já

¹¹ Ideia entendida como representação no sujeito.

não bastam para garantir o outro pólo da correspondência, terei de sair da idéia contando apenas com os recursos que ela própria me proporciona” (SILVA, 2005, p. 13).

Ora, em Kant o conhecimento parte de duas bases: da sensibilidade e do entendimento. Para o filósofo, a “experiência sensível¹²” não é colocada em questão, mas é um importante elemento para o conhecimento. Podemos dizer, em termos simples, que se em Descartes a trajetória do conhecimento vai do intelecto para os objetos, em Kant tal trajetória é via de mão dupla: intelecto e objetos, ou melhor, a relação sujeito/objeto é mantida ou necessária para a estruturação do conhecimento.

Se em Descartes o sujeito é “substância pensante”, o “eu penso, logo existo” cartesiano é garantia de que conheço o que sou, Kant alega que como sujeito “não possuo nenhum *conhecimento* de mim *como sou*, mas apenas de como *apareço* a mim mesmo” (1999, p.134), a certeza do conhecimento dos objetos “em si” ou do próprio sujeito é desfeita. Para Raul Landim (1998) citado por Costa Lima (2000, p. 104), o sujeito Kantiano é apenas lógico, “apenas condição formal, não reveladora de uma substância, despojando-se pois da suficiência de que se revestia o sujeito cartesiano”. Por consequência, argumenta Costa Lima, o sujeito kantiano é um sujeito fraturado. Não sendo substância mas um fenômeno, o *cogito* perde sua posição solar, não serve mais como “denominador do conhecimento infalível”, como assim queria Descartes.

Se para Costa Lima a consideração do sujeito fraturado é importante para a reconsideração da *mimesis* — pois ao perder sua posição solar, o sujeito não mais pode ser considerado como fonte controladora de suas representações —, e a leitura de Kant foi essencial, o papel da representação no sistema Kantiano servirá para que ele estabeleça um outro tipo de representação — a representação-efeito.

¹² Descartes coloca em dúvida ou mesmo recusa o fundamento sensível do conhecimento, isto é, que a “percepção sensível possa garantir, mesmo que em parte, o conhecimento” (SILVA, 2005, p. 35). Em Kant, como vimos a sensibilidade é necessária para a realização do conhecimento, pois para o filósofo é pela sensibilidade que os objetos nos são dados.

Vimos que em Kant o conceito de um objeto não parte dele próprio, e sim do entendimento. Para “que um objeto seja contido sob um conceito” ele precisa ser dado, precisa se apresentar imediatamente na intuição, isto significa referir sua representação à experiência seja esta real ou possível. Para Kant o entendimento trabalha em combinação com a imaginação definida como a “faculdade de representar um objeto também sem a sua presença”, é a imaginação que “pode dar uma intuição correspondente aos conceitos do entendimento” (KANT, 1999, p. 130). A faculdade da imaginação é a comunicação entre a sensibilidade e o entendimento. Se um objeto é dado na intuição ou se um múltiplo de representações nos é dado precisa ser sintetizado pelo entendimento, é preciso que cada representação seja lembrada por mim:

Caso deixasse sempre escapar do pensamento as representações precedentes [...] e não as reproduzisse à medida que passo às seguintes, não poderia jamais reproduzir-se nenhuma representação completa, nem nenhum dos pensamentos mencionados precedentemente [...] (KANT, 1999, p.130).

Cada representação é ligada pela imaginação e tal ligação do diverso é apresentada ao entendimento para que ele possa submeter o múltiplo das representações em uma unidade sintética ou a um conceito. A imaginação reprodutiva não forma nenhum conceito. Na *CRP*, a imaginação está subordinada ao entendimento.

Há dois elementos aqui importantes para Costa Lima, a representação e apresentação delimitadas por Kant. Em outras palavras, primeiro um objeto é apresentado na intuição para depois ser representado ou “contido sob um conceito”. A representação relaciona-se a um objeto dado, ocorre então uma primeira síntese que na *CRP* coloca em atividade a imaginação reprodutiva, mas o conceito ainda não é constituído.

O interesse de Costa Lima está no papel da imaginação na experiência estética. A imaginação tem uma função produtiva na *CFJ*, a imaginação é “a faculdade da apresentação” (KANT, 2008, p.159). Neste caso, explica Costa Lima, a imaginação não está subordinada ao entendimento, apresenta um objeto de difícil compreensão e a representação passa a ser

relacionada a uma “outra natureza”. A relação entre apresentação e representação é invertida. Na *CRP*, a representação como sintetizadora dos dados empíricos iniciava e a imaginação reprodutiva “dava condições à apresentação de uma produção obediente à propriedades do objeto conceituado”; na *CFJ*, “porque produtora, a imaginação dá a primazia à *Darstellung* [apresentação], subordina a representação, fazendo-a referir-se a ‘uma outra natureza’” (COSTA LIMA, 2000d, p. 113). A imaginação produtiva “esquematiza sem conceitos”, ou seja, ela ordena o múltiplo de diversas maneiras sem se restringir ao uso de um conceito determinado. A “outra natureza”, dito de outro modo, seria as várias possibilidades de unificação que um objeto poderia se submeter, o objeto pode ser apreciado de diversas formas. Entendemos então porque o objeto apresentado pela imaginação produtiva dá muito mais a pensar do que conhecer. Mas por quê? Pelo simples fato de que na imaginação produtiva perpassa o juízo reflexionante. Para esclarecer melhor nossa resposta, é preciso percorrer o pensamento de Kant sobre o juízo do gosto.

Para se distinguir se algo é ou não belo, referimos a representação não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo (KANT, 2008, p. 48).

O belo não se refere a uma propriedade das coisas ou não permite um juízo determinante¹³ (como no caso do entendimento) e sim um juízo reflexionante, por conseguinte, um juízo estético. Por isso, o juízo do belo ser subjetivo. A importância do objeto está no efeito que provoca no sujeito. Costa Lima então pergunta como pensar, neste

¹³ Para Kant, o entendimento é a “faculdade de pôr ou seguir regras” e há duas formas de procedimento para subsumir dados sob as regras, e que dizem respeito aos juízos. Ao se saber ou explicar a regra sob qual o objeto está relacionado, usa-se o *juízo determinante*. Por outro lado, quando tal regra precisa ser encontrada, o *juízo reflexionante* ou de reflexão é o que age (Rosenfield, 2006). O juízo reflexionante diz respeito à representação de um objeto e não a um conceito, está relacionado com a subjetividade do sujeito. O juízo reflexionante pode ser: 1) um juízo teleológico, neste “o objeto é considerado, segundo as exigências da razão, como correspondendo a uma finalidade objetiva”; ou 2) um juízo estético onde o “objeto é relacionado com um fim subjetivo, ou seja, com o sentimento de eficácia sentido pelo homem diante desse objeto” (CHAUÍ, 1999, p. 17).

caso, no entendimento se o objeto não é descrito? O autor esclarece que na explicação da beleza a imaginação e o entendimento se encontram em um “jogo livre”.

As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular. Portanto, o estado de ânimo nesta representação tem que ser o de um sentimento de jogo livre das faculdades de representação em uma representação dada para um conhecimento geral.

Ora, a uma representação pela qual um objeto é dado, para que disso resulte conhecimento, pertencem a *faculdade de imaginação*, para a composição do múltiplo da intuição, e o *entendimento*, para a unidade do conceito, que unifica as representações (KANT, 2008, p.62, grifo do autor)

Costa Lima (2000) explica que o “jogo livre” entre a imaginação e o entendimento não se relaciona a um juízo determinante, isto é, não se tem em vista as condições para atingir “uma regra particular de conhecimento”. É posto em evidência o “estado de espírito”, o sujeito percebe ou vê a relação entre imaginação e entendimento como um “jogo livre”. O entendimento apresenta aqui uma função ambígua, pois recebe a síntese efetuada pela imaginação, todavia, a imaginação não é mais reprodutiva e não está subordinada ao entendimento. Imaginação e entendimento agora estão no mesmo nível de igualdade e importância:

O sujeito tem a possibilidade de fruir de sua fruição, de tematizar o estado (*Zustand*) em que se encontra; em troca, não lhe pode conceder um uso prático-cognitivo. Para o entendimento, ter a si próprio como parceiro da imaginação significa que ele já não levará a cabo sua função precípua de conhecer. Não é bem que o entendimento se anule, apenas ele se deixa a jogar. Livrementemente. Provisoriamente irresponsável (COSTA LIMA, 2000e, p. 168).

Na experiência do belo, no juízo do gosto, o juízo determinante não se faz presente, mas sim o juízo de reflexão ou o juízo estético. O “jogo livre” da imaginação com o entendimento não se anula por completo. Se ele não é anulado, o que acontece?

Na *CRP*, Kant define o conceito de reflexão que:

nada tem a ver com os objetos mesmos, para obter diretamente conceitos deles, mas é o estado da mente em que nos dispomos, inicialmente a descobrir condições subjetivas sob as quais podemos chegar a conceitos (KANT, 1999, p.212).

A reflexão possui uma função secundária na *CRP*, pois ao focar a sensibilidade e o entendimento Kant ressalta como um conceito declara as propriedades de um fenômeno e não como tais propriedades são atribuídas pelo sujeito, como assim sucede na *CFJ*. Nesta, a função da reflexão será modificada quando a imaginação não está mais submetida ao entendimento e tem um papel ativo — de produtora, e sua produtividade diz respeito a um juízo de reflexão e não a um juízo determinante (COSTA LIMA, 2000). O juízo de reflexão “opera com uma idéia que, mesmo porque idéia, não faz parte da matéria fenomênica e não tem capacidade de esclarecer a realidade material do objeto: a idéia de fim” (COSTA LIMA, 2000a, p. 48). A ideia, para Kant, é produto da razão, ou seja, não é um conceito. O conceito está contido em um juízo determinante, no conceito a fenomenalidade do objeto conceituado é apreendida. Como produto da razão, a ideia de finalidade “é considerada como explicativa da própria forma como um objeto aparece” (COSTA LIMA, 2000a, p. 48). No juízo determinante, portanto, a ideia de fim não pode ser considerada, ela não diz nada sobre as propriedades do objeto, a ideia de fim é apenas uma forma que a razão encontra para que as coisas tenham sentido.

No juízo de reflexão estético a “finalidade sem fim” é “correlata ao interesse desinteressado” (COSTA LIMA, 2000a, p. 49). O juízo de gosto é para Kant desinteressado. Ao se julgar um objeto como belo, “a beleza é referida tão-somente ao prazer subjetivo, não a uma qualidade objetiva do objeto”. (ROSENFELD, 2006, p. 30). A tal relação livre e desinteressada “corresponde a ausência de conceitos”. O juízo estético é, portanto, sem conceito, pois é fundamentado no “livre jogo” entre imaginação e entendimento. No juízo do gosto, o sujeito não emite um julgamento sobre o objeto, mas diz como é afetado por uma representação.

Para Kant, o belo “é percebido na forma da conformidade aos fins do objeto”. A experiência do belo “é em si mesma o seu próprio fim, sem que ocorra a representação

conceitual desse fim”. O prazer “é a consciência de uma finalidade puramente formal”, isto é, “há uma dimensão do prazer – a do juízo de gosto puro – que independe de qualquer intenção quanto ao estado das representações e quanto à atividade das faculdades de conhecer” (ROSENFELD, 2006, p. 32), já que não

pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante (KANT, 2008, p. 77).

Observamos acima que Costa Lima salienta o papel diferenciado que a representação exerce na *CRP* e *CFJ*. Nesta última, a apresentação estabelece uma concorrência com a representação que “no âmbito da experiência estética, se afastou de sua primeira acepção – representação como correspondência fiel a uma cena prévia – para se integrar em sua segunda acepção – a representação-efeito” (COSTA LIMA, 2000e, p. 207). Não é somente a representação-efeito que Costa Lima destaca do sistema kantiano. A apresentação terá um papel importante no seu repensar da *mimesis*. O autor explica que Kant enfatiza a “consciência do sujeito do que o sujeito do eu” e a ênfase que a “apresentação recebe na experiência estética decorre de Kant considerá-la do ponto de vista da produção que realiza”. O papel primordial que a apresentação possui na experiência estética em Kant, Costa Lima o coloca em conformidade com o papel da recepção da obra de arte, para o crítico “toda *apresentação na arte*, i. e., a maneira como se compõe a “outra natureza”, implica um efeito representacional” (COSTA LIMA, 2000d, p. 114, grifo do autor). Veremos com mais acuidade esta afirmação do autor no próximo tópico.

Ora, se antes a teoria cartesiana via com suspeita a representação-efeito por ela estar relacionada a afetos provocados no sujeito, em Kant a localização de uma representação-efeito mostra o problema de relacionar uma representação a uma cena anterior. Costa Lima argumenta que, em termos kantianos, a representação que se liga a uma cena anterior teria que “provocar o mecanismo próprio a um juízo determinante e terminar na regulação de uma lei”

(COSTA LIMA, 2000d, p. 115). Nesse sentido, acrescenta o autor, um cenário realista faz com que o receptor não realize uma experiência estética. Por tal motivo, os intérpretes contemporâneos tendem a excluir “da consideração estética qualquer elemento de ordem representativa”. Costa Lima, discorda com tal posição, para ele

todo efeito se atualiza a partir de um “horizonte de expectativas”, i.e., um quadro (não necessariamente figurativo) representativo. Dito com maior precisão: *o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa*. Pode-se acrescentar que essa organização, sendo de ordem sociocultural, é relativamente independente do objeto que se apresenta [...] a representação-efeito não significa algo privado, mas sim que é um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas. O efeito poderá consistir na própria rejeição desse horizonte. Mas a própria rejeição ainda seria prova de sua presença (2000d, p. 115, grifo do autor).

A representação-efeito tem para o crítico uma “função estrutural na arte”, pois o enunciado da obra de arte “supõe o trabalho do receptor com os vazios que acompanham a cena textual ou pictórica” (COSTA LIMA, 2000e, p. 202), retomando o que Iser (1996) descreve como vazios — espaços deixados pela obra e que o leitor suplementa com significados. Costa Lima esclarece que a representação-efeito não é “simplesmente a resposta ou ressonância afetiva motivada pela estrutura da obra de arte”, é preciso lembrar que o mundo na obra de arte perde seu caráter empírico:

Na medida em que tudo na obra emigrou da realidade, a sua privação não equivale à sua ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose. Essa metamorfose se cumpre precisamente pela representação-efeito. Ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência (COSTA LIMA, 2000e, p. 202).

Será então possível percebermos como a reflexão de Costa Lima sobre a *CFJ* permitiu que ele ultrapassasse “os limites da *mímesis* antiga” e colocasse em evidência dois vetores — a semelhança e a diferença — que operam na *mímesis*.

2.2 A *mimesis* em Costa Lima: diferença e semelhança

Costa Lima justifica sua passagem pela *CFJ* de Kant porque ela promove “a permanência de certo impasse” relacionada às teorias levantadas contra a *mimesis* na arte. Tal impasse é descrito na formulação da seguinte pergunta:

se a arte tem uma finalidade em si, se sua qualidade depende tão-só de sua estruturação interna, a qual não tem satisfações a dar ao mundo, nem há de se preocupar com o efeito que cause, i. e., se é absolutamente auto-referente, se, por conseguinte, é uma técnica que não mostra as vantagens das técnicas pragmáticas, como pode interessar a um número considerável se não estiver apoiada, ou conjugada a outro tipo de experiência, de algum modo pragmática? Do contrário, como se haveria de justificar o interesse que, apesar de tudo, provoca? (COSTA LIMA, 2000a, p. 51).

Para o autor, o impasse tem resguardo nas teorias contrárias à *mimesis*, pois partem da pressuposição que a obra de arte deve ser considerada em sua imanência. Tais teorias contribuem para o desprestígio da arte. Costa Lima cita como exemplo de reflexão autotélica, a posição que Lyotard¹⁴ apresenta ao analisar um trecho da *CFJ* de Kant:

A idéia estética é uma representação de objeto tal que não há propriedade correspondente no *conceito* deste objeto. A idéia racional é a concepção de um objeto inapresentável; a Idéia estética, a apresentação de um “objeto” que escapa à concepção deste objeto, a apresentação do que Kant [...] chama “*das Unnennbare*”, o inomeável, não do próprio objeto (a forma) mas o inominável do estado que o objeto propicia ao pensamento (LYOTARD, 1991 apud COSTA LIMA, 2000a, p. 52).

O crítico comenta que a passagem acima pode ser corroborada pelo próprio Kant:

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá (KANT, 2008, p. 159).

Lyotard vai considerar a criação desta “outra natureza”, segundo Costa Lima, como “legitimação antecipada de uma arte não-representacional”. O autor não concorda com tal consideração e toma como argumento Kant.

Em termos estritamente kantianos, a força produtora e, daí, libertária da imaginação, que alcança seu auge na experiência do sublime, rompe com a própria autonomia do estético e toma a arte [...] “símbolo da moralidade”,

¹⁴ LYOTARD, J. F. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Galilée, Paris, 1991.

como propedêutica que prepara a “transição para reflexões sobre o destino ético do homem” (COSTA LIMA, 2000a, p. 53).

Para Kant, esclarece o crítico, o desconforto gerado pelo sublime torna-se depois em algo agradável, pois a “outra natureza” que produz “exige do contemplador a constituição de uma síntese mais ampla e mais alta, que só se cumpre com uma hipótese de sentido que abrange... o supra-sensível” (COSTA LIMA, 2000a, p. 53). Ao se afastar de Kant, Lyotard acaba por dar a experiência estética kantiana um sentido que ela não tinha.

Costa Lima apresenta a seguinte questão: se a obra de arte não tem um referente, se a “outra natureza” produzida por ela não pode ser “confrontada” com nada, como ela pode ser apreciada? O autor não está defendendo uma referência “fixa” ou “natural”, o crítico está interessado e defende uma “referência móvel, histórica e culturalmente cambiante” (COSTA LIMA, 2000a, p. 54). Se a obra de arte possui uma “outra natureza”, é preciso que o receptor tenha parâmetros para que possa vê-la. A referência é necessária para a própria recepção da obra.

O lastro referencial é considerado um problema ao se ter uma concepção imanentista da arte que tendo como base Kant está distante do seu próprio pensamento: primeiro, por negar o efeito sobre o receptor, efeito que é fundamental na constituição do juízo de reflexão; e, segundo, por colocar o filósofo, o teórico ou o crítico como sujeitos suficientes para julgar a arte (COSTA LIMA, 2000). Ao considerar que a “arte não tem o perceptivo por necessária matéria-prima”, é preciso então compreender a circulação que a arte realiza sem torná-la produto de um sujeito privilegiado, isto é, que seja considerada exclusiva da “intencionalidade do produtor ou da interpretação proposta” (COSTA LIMA, 2000a, p. 55).

Ao repensar a *mimesis*, Costa Lima tem a preocupação de não cair em certos problemas conceituais. Sabe que ao tratar da *mimesis* é difícil não abordá-la como produção não guiada por modos metafísicos de indagação da natureza ou não sujeitá-la a uma essência, como observara Hegel, ou “à modelagem a que uma época histórica a amolda”. Não ter como

parâmetros “critérios estabilizadores”, entretanto, não significa que a obra não possa ser comparada ou relacionada com o que “a amolda”. Segundo Costa Lima, esta moldagem não é feita apenas “pelo princípio da semelhança”, mas igualmente pelo “vetor da diferença, em suas

diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza (2000a, p. 56).

O comentário acima é importante para o crítico, pois esclarece que a aconceitualidade de uma imagem, por exemplo, a diferença que ela produz ou privilegia não explica por si só o interesse e a circulação que provoca. Para o autor, a diferença só se realiza sobre um “horizonte de semelhança”, significa dizer que só se percebe uma diferença pela semelhança que nela encontro e confronto com a própria diferença. A semelhança diz respeito ao horizonte sociocultural, para Costa Lima devemos entender a “outra natureza” do sistema kantiano em correspondência com as formas de classificação da sociedade colocadas por Durkheim (1903) citado por Costa Lima (2000, p. 57): “Toda classificação implica uma ordem hierárquica de que nem o mundo sensível, nem nossa consciência nos oferecem o modelo”. O crítico complementa: “A forma de classificação, com o privilégio do simbólico sobre o fluxo dos eventos e a configuração de valores que orientam a conduta social, constitui o fundo de semelhança (*homoiosis*) sobre o qual operam as diferenças da *mímesis*” (COSTA LIMA, 2000, p. 57). O autor justifica a circulação da obra de arte porque a “outra natureza” está relacionada “a forma de classificação da sociedade em que se elabora ou em que é recebida”.

A *mímesis* não tem pois um modelo, mas traz em si um *outro* que a alimenta, com que dialoga, que aparece como resto que se mantém sob o arabesco da diferença, que o motiva, se não o orienta [...] A *mímesis* é teorizável a partir do confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do *mímema*, em que se perfaz, com a *classificação* com que eles são lidos. Por isso o mesmo *mímema*, ao ser

recebido por outra forma de classificação, sofre uma inevitável mudança de leitura (COSTA LIMA, 2000, p. 57).

Para evitar que a apreciação da “outra natureza” da obra de arte seja arbitrária ou normativa, Costa Lima argumenta que o analista precisa ter em mente as “formas de classificação empregadas por sua sociedade”, já que são elas a darem sentido “à heterogeneidade do objeto artístico inovador”. A *mimesis* concebida pelo crítico é diferente da sua formulação antiga por nela não mais existir uma “subordinação conceitual”, mas por apresentar uma relação com a classificação social ou “esquematismo cultural” que nela subjaz. Na *mimesis*, portanto, a verossimilhança é um fator importante.

[...] no *mímema* o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato com o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiva a “verdade”, i.e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática (COSTA LIMA, 2000a, p. 64).

Se a ficção não representa a verdade, o seu ponto de partida está no que produtores e receptores consideram por verdade ou pelo menos o que as formas sociais de classificação assim os fazem considerar. Na *mimesis*, a verossimilhança está relacionada a um modo de classificação socializada, isto significa dizer que ela tanto pode abarcar o já esperado (semelhança) ou a divergência (diferença).

Ao tratar da *mimesis* Costa Lima não só se afasta das concepções anteriores como abre um caminho novo para pensá-la, resgatá-la do “ostracismo” a que foi submetida. A *mimesis* pela ótica de Costa Lima ancora o texto ficcional nos parâmetros culturais de uma sociedade. Em artigo publicado em 1981, o crítico já ressaltava o papel que as formas sociais de classificação exerciam na configuração da *mimesis*:

A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor trará. Os significados então alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu (COSTA LIMA, 1981, p. 232).

Retomando o que Iser (1996) descreve como vazios — espaços deixados pela obra e que o leitor suplementa com significados — Costa Lima define a *mimesis* como experiência mimética ou processo pelo qual significados transitórios serão alocados ao produto mimético, conforme a posição histórica do leitor. Em outras palavras, o significado dado pelo receptor estará envolto nas representações sociais a seu dispor. A *mimesis* envolve uma articulação, um diálogo entre as representações miméticas (na obra) e as vivenciadas pelo leitor.

É claro que o significado buscado não se dará somente no leitor, mas *principalmente* nele, isto é, não é que o produtor seja esquecido nesse processo, apenas o significado emprestado por ele sofrerá modificações quando confrontado com os parâmetros culturais do receptor.

Os parâmetros culturais são as representações sociais ou as formas de classificação que mais acima já nos referimos. Elas dizem respeito a nossa inserção, por exemplo, em um “agrupamento social — seja o seu círculo mais amplo, a cultura, seja o mais restrito o meio profissional, que supõe prévias uma classe e uma camada social — se realiza de imediato pelo acesso a uma rede de símbolos” (COSTA LIMA, 2003b, p. 87). Rede ou sistemas de representação que supõe tanto uma classificação dos seres quanto formas de relacionar entre os seres. Cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a que tem acesso. Podemos então entender a afirmação de Costa Lima ao dizer que os significados que o receptor aloca ao produto mimético serão transitórios, visto que as formas sociais de classificação não são estáticas.

Ao dizer que parâmetros culturais são articulados e confrontados, Costa Lima não está dizendo que o *mímema* estaria relacionado com a realidade. Na *mimesis*, existe sim uma “semelhança”, mas não reduplicadora. A semelhança é necessária para que ocorra a própria recepção da obra. Para tanto, é preciso que o produto mimético tenha, no mínimo, um lastro de contato com o mundo. O lastro ou especificamente a semelhança não significa

necessariamente reprodução, pois ela está envolta nos parâmetros culturais diferenciados que servem de balizas e criam a verossimilhança necessária para que o produto mimético não seja visto como um mundo paralelo, não identificável, ao qual o leitor não terá nenhum acesso.

A semelhança é uma cena primeira ou orientadora que não corresponde a uma cena pré-traçada. Os parâmetros servem de balizas e não de cena modelar:

De modo muito geral, pode-se dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada em uma obra. Esta encontra naquela os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação (COSTA LIMA, 2000b, p. 22).

O crítico ressalta a diferenciação entre cena orientadora e cena modelar, pois esta suporia um caráter normativo que aquela não possui. Para ele, ao contrário, o que é fundamental no fenômeno da *mimesis* é a correspondência entre a cena segunda e os parâmetros que orientam o receptor. A cena segunda particularizada na obra é a configuração de uma “outra realidade”, seria a estruturação do significado que aquele “significante errante” busca e do qual falamos anteriormente: o produto mimético faz com que o receptor articule e dialogue seus parâmetros culturais com os da obra, nesse processo, a cena segunda passa a ter um significado diverso do que o produtor da obra lhe emprestou.

Na articulação e diálogo entre cena orientadora e cena segunda, acontece a estruturação da *mimesis* da representação e *mimesis* da produção. Na primeira, a semelhança é o vetor principal; enquanto na segunda, o vetor diferença predomina. Façamos um exemplo para exemplificar melhor tais conceitos.

Sabemos que os dias da semana possuem uma sequência linear: depois da segunda-feira vem a terça-feira, depois desta a quarta-feira e assim por diante. Tal sucessão seria o *parâmetro cultural dos dias da semana*. Se ao ler um romance x em que os dias da semana não estão dispostos na sequência acima citada, a *cena orientadora* — *parâmetro cultural dos dias da semana* — não encontra correspondência na cena segunda — *mímema* (obra). A ausência de semelhança produz uma diferença. A semelhança — sistemas de representação ou

parâmetros culturais que servem de baliza ou guia para o receptor — estruturam a *mímesis* da representação. Se o parâmetro cultural dos dias da semana estivesse presente no romance x, apenas um reconhecimento aconteceria, a *mímesis* da representação seria central, embora esta semelhança não correspondesse a uma reduplicação da realidade. No caso em questão, com a falta de linearidade dos dias da semana, a *mímesis* da representação serve de ponte para a produção de uma diferença: a *cena segunda*, particularizada no romance, passa a ter outro significado, “outra realidade” é produzida — *mímesis* da produção. Se ao final do romance fecha-se a leitura é porque o receptor da obra organiza o parâmetro cultural dos dias da semana em uma nova ordem representativa. A *mímesis* da produção no romance x envolve uma transgressão das expectativas do receptor, mas para que ela ocorra é preciso antes uma *mímesis* da representação. O processo da *mímesis* envolve, portanto, um efeito sobre o leitor. Podemos então falar de uma representação-efeito “provocado não por uma cena referencial, mas pela *expressão da cena* em alguém e que impede que se confunda *mímesis* e *imitatio*.” (LIMA, 2000b, p. 22, grifo do autor).

É preciso esclarecermos dois pontos importantes sobre as duas *mímesis* acima referidas: primeiro, a *mímesis* da representação e a *mímesis* da produção não são elementos a serem considerados separadamente, se assim o fizemos, o intuito foi didático. Na verdade, ambas se articulam e dialogam. Observemos que a *mímesis* da produção exemplificada no parágrafo anterior só foi possível a partir da *mímesis* da representação. Ocorre simplesmente a predominância de um vetor: ora a semelhança predomina, ora a diferença. No exemplo dado, a *mímesis* da produção prevaleceu. Segundo, a *mímesis* da produção não é simplesmente a *cena segunda* particularizada no romance, pensá-la deste modo é confundir a obra com a *mímesis* da produção, ou ainda, pressupor que todo romance já contém em si a diferença. A *mímesis* da produção envolve a construção e a vivência de novos sentidos até então não experimentados, a “outra realidade” que ela produz não concerne apenas à criação de uma

nova versão de mundo, a *mímesis* da produção, dito de outro modo, envolve a possibilidade de experimentarmos novos estados de ser no mundo. Veremos com mais acuidade tal possibilidade e a “outra natureza” da *mímesis* da produção no decorrer da tese.

A *mímesis* proposta por Costa Lima explica de uma forma profícua a relação entre mundo ficcional e mundo empírico ou pelo menos abre um novo caminho para que ela saia de seu esquecimento.

Tendo como base a *CFJ*, Costa Lima acrescenta a *mímesis* um papel importante para a compreensão da relação entre realidade e ficção. Suplementamos: a *mímesis* na perspectiva de Costa Lima possui carácter formal e pode ser igualmente compreendida como operação intelectual, no sentido de oferecer um conhecimento ou entendimento da relação entre mundo ficcional e mundo empírico. Expliquemos. A *mímesis* da produção e *mímesis* da representação não possuem conteúdos em si mesmos, mas apontam ou engendram (na interação de um com o outro) a configuração ou estruturação de um conteúdo. Ao dizer que na *mímesis* da representação o vetor semelhança predomina, não determino qual semelhança, visto que ela está relacionada aos parâmetros culturais do leitor/receptor, ela depende do contexto sociocultural em que estamos inseridos (por isso a pluralidade de leituras). A semelhança não diz o que é, porém aponta para as possibilidades do que pode vir a ser. Na *mimesis* da produção, o vetor diferença deverá receber o mesmo tratamento. A diferença produzida diz respeito às possibilidades de estruturação de novos sentidos ou conteúdos. Em Kant a relação entre entendimento e sensibilidade explica como cognitivamente se constrói o conhecimento, de modo análogo, acreditamos que a *mímesis* da representação e a *mímesis* da produção consideradas como elementos formais e como operações intelectuais podem cognitivamente auxiliar na nossa compreensão da relação entre realidade e ficção.

Ora, basta lembrarmos a citação de Costa Lima ao dizer que na obra mimética existe “necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em

busca dos significados que o leitor trará”, para observarmos menos uma definição da *mimesis* do que a possibilidade de construção de conteúdos, sentidos ou de outras realidades.

Ao pensar a *mimesis* como elemento formal e como operação intelectual, pretendemos salvá-la de um retorno ao “ostracismo”. Se assim o faz Costa Lima ao evidenciar que a representação na *mimesis* envolve uma representação-efeito, que a semelhança não pode ser entendida como reduplicadora, por exemplo, de modo semelhante podemos observar que a *mimesis* como elemento formal e como operação intelectual não pode ser resumida a uma função ideológica, como veremos no próximo capítulo.

Em síntese, a *mimesis* oferece um caminho profícuo para compreendermos a relação entre mundo empírico e mundo ficcional, como evidencia igualmente a importância da literatura para o conhecimento. Antes de passarmos para o próximo capítulo, é necessário uma ampliação e aprofundamento não só do que estamos chamando de *mimesis* como elemento formal e operação intelectual, como também da própria *mimesis* vislumbrada por Costa Lima em comparação com outro teórico, no caso, Wolfgang Iser.

3 Costa Lima e Iser: encontros e desencontros

A antropologia literária desenvolvida por Iser e sua explicação da natureza ficcional dos textos literários a partir de três elementos (o real, o fictício e o imaginário) não só apresentam relações com a teoria de Costa Lima sobre a *mimesis*, mas esclarecem a própria importância da *mimesis*, embora Iser a trate com desconfiança¹⁵. Consideremos que a tríade

¹⁵ Para Iser, a *mimesis* envolve dois níveis: o primeiro diz respeito a um objeto que deve ser imitado, o segundo a um discurso que diz “como tem de ser o objeto a ser imitado”. Em suma, para ele, nunca existiu um objeto “enquanto tal, existente em si mesmo e por si mesmo”, isto é, “o objeto a ser imitado é modelado e moldado de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo discurso” (ISER, 1999b, p. 220). Por estar envolto numa moldura sócio-histórica, Iser passa a vê-la de forma negativa. Mas uma coisa é não contentar-se, como bem salienta Costa Lima, com tal moldura, outra é “prescindir do aspecto da circulação do mimema” (1995, p. 246). Na *mimesis* existe um aspecto social que terá influência sobre a leitura do mimema, os parâmetros culturais ou sistemas de representação, como vimos, são elementos essenciais para a recepção da obra.

elaborada por Iser é melhor compreendida e seu alcance alargado se acrescentarmos a ela a *mímesis* na perspectiva de Costa Lima e a *mímesis* como elemento formal e operação intelectual.

Para compreendermos a discussão que Iser realiza a respeito tanto da antropologia literária quanto do caráter ficcional dos textos literários a partir da interação entre o fictício e o imaginário, faz-se necessária uma breve explanação da teoria do efeito estético já que ambos são uma continuação ou aprofundamento desta teoria.

Na teoria do efeito estético, Iser está interessado na assimetria entre texto/ leitor, para o autor tal assimetria “produz espaços ou lacunas que precisam ser negociados”. Focalizando o ato de leitura, a teoria do efeito estético se funda no texto. Iser (1999) alega que é importante compreender o que acontece a nós leitores ao lermos textos literários. O autor argumenta que a obra literária não pode ser considerada como um “registro documental” do mundo empírico, a realidade ali identificada é reestruturada dando origem a algo totalmente novo, a “obra literária seria uma realidade virtual”. Ele explica que:

Uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida? (ISER, 1999a, p.21).

Partindo do pressuposto que algo acontece no receptor mediante a leitura de um texto literário, Iser aponta três pontos básicos a serem investigados: no primeiro ponto, o texto será um tipo de evento quando “processado” no ato da leitura, ao se considerar que algo ocorre ao leitor. O autor utiliza o termo evento no sentido colocado por Whitehead¹⁶, isto é, “no sentido de uma ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referências existentes, não podendo, portanto, ser subsumida sob a categoria do familiar, do já conhecido”. O segundo ponto é resumido em uma pergunta: até que ponto “as estruturas do texto prefigurariam o seu

¹⁶ WHITEHEAD, Alfred North. *Science and the Modern World*. 12. ed. Cambridge: The University press, 1953. p. 116 ss.

processamento pelo leitor”, qual seria a real “mobilidade” ou “livre trânsito” que o leitor teria ao processar o texto? O terceiro ponto, também formulado através de uma pergunta, Iser indaga sobre a “relação potencial” entre o texto literário e o contexto sócio-histórico no qual foi produzido, e entre o texto literário “com a disposição que reclama dos leitores”.

Antes de continuarmos, é preciso entendermos o papel reservado ao *leitor real* na teoria do efeito estético. Na interação texto/leitor, Iser enfatiza ou focaliza sua atenção no *leitor implícito*, ao falar de leitor, o autor refere-se a

[...] estrutura do leitor implícito embutida nos textos. [...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. [...] A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor (ISER, 1996, p. 73).

Antecipando a presença do receptor, é claro que o *leitor implícito* relaciona-se a um *leitor real*, neste caso, entendido como o *receptor*. Iser, todavia, está interessado ou dá primazia ao *leitor implícito*. Ao perguntar como “as estruturas do texto prefigurariam o seu processamento pelo leitor”, o autor está preocupado em saber como o *leitor real* se dispõe frente às indicações do *leitor implícito*, ou seja, como ele se “apropria” ou “conecta” o “conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece”. Segundo Costa Lima, ao acreditar que a “estrutura do texto tem, portanto, um papel de regulação da leitura, implicitamente oferecendo os critérios de distinção entre a pura recepção projetiva, isto é a leitura condenada, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado” (2002, p. 55); a teoria iseriana apresenta um problema, pois a regulação feita pela estrutura do texto ou suas preorientações supõe um *leitor implícito* que por sua vez pode implicar em um *leitor ideal*.

Corroboramos com a posição de Santos ao afirmar que:

[...] a anuência ou não do leitor real em assumir as indicações do *leitor implícito* — preencher os vazios do texto em busca da construção do sentido, conforme exige sua estrutura apelativa — traz repercussões para a formulação do objeto estético. Em outros termos, existe uma atividade real do leitor (também real). Mesmo as disposições do leitor somente se

atualizando a partir das condições do texto, é notório que tais condições textuais têm um poder limitado: sem determinadas disposições do leitor (real) — pois, na verdade, é ele quem efetivará ou não uma interação com o texto — a obra também não se constituiria. Logo, se a relação, por definição intrínseca, entre os aspectos emocionais e cognitivos do leitor não for considerada, estaremos diante de um conceito de *leitor implícito* que supõe um leitor ideal e a-histórico e, em consequência, uma concepção ainda imanentista de literatura (2009, p. 32).

De fato, a crítica de Santos¹⁷ é pertinente ao demonstrar que quem de fato irá realizar ou não uma interação com o texto é o *receptor*, o *leitor real*. Lembrando que Iser reconhece o “sentido do texto [como sendo] apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará” (ISER, 1996, p. 75), Santos aponta como para o próprio autor o *leitor real* é necessário para a constituição da obra. Não basta indicar como o receptor assume as prefigurações do texto, é preciso, como argumenta a autora, observar que é o *leitor real* quem lança mão das prefigurações do texto como as altera ou interage com elas de acordo com suas “condições sociocognitivas”, é preciso examinar as “condições emocionais e cognitivas do leitor (real), da perspectiva iseriana, aquele que efetiva as indicações da estrutura textual” (SANTOS, 2009, p. 37). A autora denomina de condições emocionais “aquelas intimamente associadas à *cognição*, como por exemplo, motivação para o ato de ler e apego às representações formuladas¹⁸” (SANTOS, 2009, p. 37).

Ao considerar a figura do *leitor real* e suas “condições sociocognitivas¹⁹” na interação texto/leitor, evitamos não só a concepção de um leitor ideal e uma concepção imanentista de literatura, como podemos relacionar, considerando igualmente a *mimesis*, o mundo ficcional

¹⁷ A importância de considerar o papel do leitor real na teoria do efeito estético foi o fio condutor da tese de doutorado da referida autora (tese que agora se encontra em formato de livro). Ver Referências.

¹⁸ Cognição e afeto, para a autora, não podem ser considerados separadamente.

¹⁹ Entendemos as “condições sociocognitivas” apontadas por Santos como um elemento a ser considerado na *mimesis* da representação. Tais condições colocam o leitor dentro do seu entorno social, de suas disposições sociocognitivas que influenciam sua interação com o texto literário. Nesse sentido, elas funcionam como balizas ou parâmetros culturais para compreender a cena segunda na obra literária.

com o mundo empírico sem cair em uma reprodução da realidade. Ressaltamos: sempre que falarmos em leitor, estamos pensando no *leitor real*.

Percebemos que a preocupação de Iser está direcionada não apenas ao que acontece aos leitores no ato da leitura, mas no tipo de interação ou relação que se estabelece entre a realidade extratextual e a realidade virtual estruturada no texto literário. Ao formular a teoria do efeito estético, o autor estava preocupado em se contrapor ao tipo de estudo da literatura que se realizava nas universidades alemãs no final dos anos cinquenta e início dos sessenta. Na época, uma ideologia de cunho marxista tinha uma forte influência, a sociedade foi “essencializada” e a literatura não passava de “um reflexo especular dos processos sociais”.

Iser complementa:

Uma teoria do efeito estético se opunha deliberadamente a semelhante pressuposto acerca da literatura, visto que buscava evidenciar as transgressões que esta realiza na estrutura e na semântica dos sistemas sociais, ao trazer para o texto fragmentos sociais e culturais deslocados dos seus sistemas de origem. No texto, haveria portanto um inusitada reunião de elementos, normas e valores sociais, combinados de um modo sem qualquer correspondente na realidade extratextual, uma vez que os textos literários romperiam a estrutura e a semântica dos campos de referência a que remetem, ao importar elementos destes últimos. O texto não espelharia as condições sociais, mas forneceria uma instância transcendental intramundana, ou seja, uma instância transcendental que não é externa, coincidindo, ao invés, com a própria situação em que se encontram tanto a literatura quanto os leitores e intérpretes interessados nas condições em que esta emergiu (1999a, p. 26).

Interessa-nos em tal contraponto da teoria do efeito estético a problematização que Iser efetua em relação ao que o texto literário “reelabora” da realidade empírica. A posição do autor não deixa de ser imanentista, entretanto, veremos que ao tentar fugir de uma teoria que se perdesse em uma configuração ideológica, Iser oferece no desenvolvimento de sua teoria caminhos profícuos para entendermos como no texto literário a realidade extratextual não pode ser considerada na sua empiricidade, isto é, que o mundo ali reconhecido perdeu todas as suas amarras com o contexto sociocultural do qual foi deslocado.

Para Iser, o texto possui “lacunas” ou hiatos que são negociados no ato da leitura. A assimetria entre texto/leitor é diminuída no momento em que tais lacunas são preenchidas ou negociadas, em tal atividade “o texto é transposto para a consciência do leitor”:

Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* interligados por conexões *indeterminadas*, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso este que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado. Há um padrão fundamental de interação a ser discernido no próprio texto. Desse padrão, deriva o correlato noemático que se torna uma experiência para o leitor que o incorpora segundo a sua própria compreensão e o identifica como o sentido do texto. Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições (ISER, 1999a, p.28, grifo do autor).

Preencher as lacunas ou hiatos do texto não significa uma tarefa de pura complementação, mas de construção e combinação. E se o leitor “assimila e controla” o significado do texto “segundo suas próprias disposições”, significa dizer que o texto não é simplesmente “transposto para a consciência do leitor”, o leitor possui uma participação ativa. Afirmar que o “texto é transposto para a consciência do leitor” é

reduzir o processo interativo texto-leitor, transformando-o apenas numa via de mão única: um texto passivamente transposto para a consciência do leitor. Um mecanismo assim pensado não teria força motivacional suficiente para garantir a participação do leitor no processo (SANTOS, 2009, p. 194).

Ora, como aponta Santos, tal afirmação contradiz a própria ideia de Iser, segundo ele, para que aconteça uma transferência do texto para o leitor, é preciso que este ative suas faculdades “que permitem a percepção e o processamento do texto”.

A atividade de produzir um sentido a partir da interação do “expresso” e do “não-expresso”, a falta de relações exige a “atividade ideacional do leitor”. O que poderia parecer uma atividade mecânica de leitura, revela-se um processo complexo de interação entre texto/leitor. As lacunas, esclarece Iser, fazem com que uma “conexão dos segmentos” seja realizada ao passo que as negações demandam uma motivação que justifique a anulação do que parece familiar.

Quando lemos um texto de Becket, por exemplo, lemos uma afirmação que será negada na frase seguinte. Esta, por sua vez, também o será logo em seguida. Ao leitor cabe achar a motivação para o que a negativa possa dar a entender. Dessa forma, o leitor explicita o que não está expresso, e nisto parece residir uma característica importante do texto literário (ISER, 1999a, p. 29).

Se uma característica importante do texto literário está no fato do leitor explicitar o que não está expresso, a forma como esta explicitação é alcançada revela igualmente uma peculiaridade do texto literário. A “atividade ideacional” do leitor colocado por Iser, inicialmente, parece indicar apenas uma atividade ou um processo cognitivo que o leitor utiliza para construir sentidos ou simplesmente fazer conexões tendo em vista a estrutura apelativa do texto. Se sentidos são construídos não há como descartar quais são os elementos que estruturam a “atividade ideacional” do leitor. Voltamos novamente às “condições sociocognitivas” que precisam ser consideradas para uma efetiva participação do receptor no processo de interação texto/leitor.

Iser comenta que as “lacunas são encontradas no repertório formado por todos aqueles elementos das realidades extratextuais que são trazidos para o texto, perdendo com isso as conexões que possuíam no campo referencial de onde foram importados” (1999a, p. 29). O texto, portanto, possui uma negação parcial daquilo que seria relacionado à realidade extratextual. O autor explica que as negações são um tipo de lacuna, pois também são indeterminadas. A negação tem um caráter operacional: no momento em que os elementos da realidade extratextual são negados, o sentido primeiro de tais elementos não apenas são lembrados como igualmente assinalam a “motivação não verbalizada” implícita ao ato de negar. Em outros termos, naquilo que não encontramos correspondência, incita-nos a construir e entender outro mundo virtual que, por sua vez, oferece uma nova perspectiva de olharmos o mundo real. Podemos identificar aqui a *mimesis* da representação e *mimesis* da produção.

Portanto, a negação não só gera lacunas no repertório textual selecionado nos campos de referência extratextuais, mas também desloca o leitor para

uma posição intermediária entre o que foi cancelado e o que precisa ser suprido como motivação para tal cancelamento. O leitor é instigado a assumir nova posição em relação ao que foi negado. Tal negação pode ter vários graus de intensidade. Negações intensificadas indicam tanto um ataque a posições dominantes quanto o grau de introspecção requerido para propiciar uma contrapartida positiva ao que foi negado, porque os itens dos campos referenciais que foram alvo de negação podem ser importantes no seu respectivo contexto sociocultural, precisando ser reordenados (ISER, 1999a, p. 31).

Ora, a negação é constituída pela *mimesis* da representação, ela está relacionada com os parâmetros culturais do receptor que agora servem como guia para o receptor entender a cena segunda na obra. As “referências extratextuais” podem ser entendidas então como a *mimesis* da representação, pois de fato os elementos semelhantes encontrados no texto estão desvinculados da semântica dos sistemas de onde foram retirados e passam agora a fazer parte de outro contexto, o contexto ficcional. Como o próprio Iser nota, tais elementos servem como guia para a constituição e compreensão da “outra realidade” estruturada na obra. Podemos observar na citação acima a diferença ou a *mimesis* da produção que a obra pode incitar. Ao ser instigado a assumir uma nova posição diante do que foi negado, o leitor tem diante de si a possibilidade de criação não só de novos sentidos, mas de experimentar um estado de ser no mundo. Por consequência, a própria obra pode ser pensada como baliza ou guia para que o leitor possa agora com uma nova perspectiva ver e entender a realidade social na qual se encontra inscrito. A leitura de um texto literário oferece igualmente possibilidades de leitura do nosso próprio mundo empírico.

Para Iser, as lacunas e negações são elementos que conferem ao texto literário uma característica peculiar, “por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não-explicitados. Ao texto formulado e verbalizado corresponde uma dimensão não formulada, não escrita” (1999a, p. 31). O autor denomina tal “duplicação” do texto de *negatividade*.

O autor destaca que a literatura traz para o mundo algo que não existia nele e que para ser compreendido precisa “revelar-se”, entretanto, “como os elementos estranhos não podem manifestar-se sob as condições vigentes no caso da manifestação de concepções familiares ou

já existentes, o que a literatura traz para o mundo só pode revelar-se como negatividade” (ISER, 1999a, p. 32). Apoiado em Adorno ao dizer que: “tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja da sua realidade” (2008, p. 162); Iser explica que a “negatividade é a ‘estrutura subjacente’ à invalidação da realidade manifesta. É o componente não formulado do texto”, e acrescenta:

A negatividade, no verdadeiro sentido do termo, não pode ser deduzida das realidades referenciais por ela questionadas e não pode ser vinculada a uma idéia substancialista que ela anunciaria. Assim como a não-formulação do ainda não compreendido, a negatividade faz mais do que simplesmente assinalar uma relação com aquilo que põe em questão, estabelecendo um elo básico entre o leitor e o texto. Se o leitor é levado a conceber a causa subjacente àquele questionamento do mundo, isso implica que ele deve transcender esse mundo para ser capaz de observá-lo de um ponto exterior a tudo aquilo em que de outro modo ele estaria tão inextricavelmente enredado. Desse modo, a função comunicativa da literatura se evidencia e se realiza. A negatividade enquanto componente básico da comunicação é portanto uma estrutura capacitadora.

A negatividade exige um processo de determinação que só o leitor pode implementar; e isso confere ao sentido do texto um matiz subjetivo. Mas confere também fecundidade a esse sentido, pois cada escolha realizada tem de estabilizar-se contra o universo de possibilidades que foram excluídas. Tais possibilidades surgem tanto do texto quanto das disposições peculiares ao leitor: o texto permite diferentes opções, as tendências próprias do leitor, diferentes *insights*. E como não há sentido específico do texto, essa aparente deficiência é, na verdade, a matiz produtiva que torna o texto significativo, que lhe permite fazer sentido em diversos contextos históricos (ISER, 1999a, p. 33).

Ora, a “invalidação da realidade” ou seu cancelamento no texto literário não significa sua ausência, e não vemos como a “negatividade” não ser “deduzida” das realidades referenciais. Expliquemos. Vimos que para Iser as lacunas estão “no repertório formado por todos aqueles elementos das realidades extratextuais que são trazidos para o texto”, mas que perderam as conexões ou sentido que possuíam no contexto de onde foram retirados. As lacunas são igualmente negações, por consequência, neste caso, a invalidação do segmento selecionado — a realidade extratextual, seu cancelamento na obra não indica seu desaparecimento, pois o próprio Iser afirma que a negação ou o ato de negar recorda o sentido

anterior do segmento selecionado e “assinala a motivação não verbalizada, subjacente ao próprio ato de negar e responsável pelo seu direcionamento” (ISER, 1999a, p. 31). O sentido então anterior é necessário para a própria formulação ou aparecimento do não verbalizado. A negatividade, portanto, é “deduzida” de certa forma das realidades referenciais.

Como bem salienta Iser, no texto literário o segmento da realidade extratextual apresentado no texto literário perde o seu valor originário, os elementos que encontramos na obra literária que acreditamos corresponder diretamente ao mundo empírico servem de baliza para a compreensão da cena segunda particularizada na obra. Em outras palavras, aquilo que o texto invalida é de fundamental importância para a própria estruturação do sentido do texto. Compreendemos tal invalidação não como um cancelamento (pois tal termo parece indicar a total quebra de relação do texto literário como a realidade empírica), mas como um processo pelo qual uma semelhança (*mímesis* da representação) pode produzir uma diferença (*mímesis* da produção).

Percebemos uma posição imanentista na visão de Iser, a negatividade não sendo deduzida da realidade empírica escapa de formulações ideológicas. Ao destacar, contudo, a negatividade como uma estrutura capacitadora, sua função comunicativa, Iser não torna evidente apenas o tipo de relação que é estabelecida entre texto/leitor como aponta para o deslocamento que o leitor realiza em relação a sua visão de mundo. A obra literária permite ao leitor um distanciamento da realidade empírica, o leitor pode então observá-la como elemento que escapa da influência do próprio enredamento social. Acreditamos, porém, que o distanciamento não envolve necessariamente a fuga de tal enredamento. Se o leitor pela negatividade se distancia do contexto social primeiro, que na obra literária é reformulado, seu distanciamento parte da posição que ocupa no mundo extratextual. Ora, para Iser, a negatividade “exige um processo de determinação que só o leitor pode implementar”, o sentido do texto possui um “matiz subjetivo” que permitirá a configuração de diferentes

sentidos em um texto. O autor ressalta que tais diferenças de sentido são realizadas tanto a partir do texto quanto das “disposições peculiares” ao leitor. Tais disposições não deixam de estar relacionadas ao modo como o leitor está “enredado” no campo social em que se encontra, pois será a partir do enredamento que o leitor encontrará a diferença no texto literário.

Abordamos a teoria do efeito estético atentando para os aspectos que mais interessavam a nosso propósito, tentamos já inicialmente estabelecer a relação da teoria iseriana com a *mimesis* na perspectiva de Costa Lima. É necessário, entretanto, aprofundarmos tal relação e relacioná-la com o que havíamos chamado de *mimesis* como elemento formal e operação intelectual. Concentraremos nossa exposição na antropologia literária desenvolvida por Iser e sua explicação da natureza ficcional dos textos literários a partir de três elementos: o real, o fictício e o imaginário.

Se na teoria do efeito estético Iser investiga a interação entre texto/leitor, na antropologia literária o autor almeja investigar a motivação desse processo. A antropologia literária é um aprofundamento ou alargamento da teoria do efeito estético.

A teoria do efeito estético se destinava inicialmente a estabelecer em que medida leitores de textos literários estariam engajados numa atividade mediante a qual esse “fingimento” (“*make-believe*”), que é a literatura, chegava a realizar-se plenamente. Tal “fingimento” nos leva como leitores a certos atos e parecemos apreciar tal atividade, apesar de saber que se trata de uma ilusão. E se gostamos de viver uma experiência nesse reino ilusório, isso talvez revele algo sobre nós” (ISER, 1999c, p. 65).

Se o processamento do texto exige do leitor certas disposições para que possa configurar um sentido ao texto, Iser argumenta que como leitores “estamos enredados no texto” e nesse enredamento somos capazes de observar a nós mesmo. O “fingimento” pode revelar “algo sobre nós”. E se a literatura permite ao ser humano uma compreensão de si mesmo, segundo o autor, para compreender a “autoria-interpretação humana” que a literatura permite será preciso uma heurística apropriada. Primeiro é preciso compreender a heurística

como um esquema para “mapear coisas” e ter em mente que “tal constructo esteja ligado àquelas disposições humanas que também constituem a literatura” (ISER, 1999c, p. 66).

Satisfazendo tais exigências, o fictício e o imaginário são importantes para a heurística acima apresentada. O autor lembra que por caracterizar disposições antropológicas, o fictício e o imaginário não se limitam apenas à literatura. A especificidade da literatura estaria no fato de ser produzida pela fusão do fictício com o imaginário. Tal fusão ou interação seria regulada pelo jogo: não tendo determinação transcendental, o fictício e o imaginário servem de contexto um para o outro sendo delimitados apenas contextualmente, isto é, são definidos nessa interação contextual (ISER, 1999).

Iser aponta para a existência de um problema metodológico ao se evidenciar que o fictício e o imaginário são elementos básicos da literatura, pois é impossível afirmar ou conceituar o que são o fictício e o imaginário, visto que tal afirmação teria um fundamento ontológico. O fictício e o imaginário só podem ser compreendidos “mediante uma descrição operacional das suas manifestações” (ISER, 1999c, p. 67). Tais manifestações devem ser concebidas como atividades que não se “autoengendram”, surgem da interação entre o fictício e o imaginário.

Ao dizer que obra literária “ultrapassa o mundo real que incorpora”, Iser ressalta que o fictício é caracterizado por “uma travessia de fronteira entre dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (1999c, p. 68). Tal duplicação é melhor compreendida se considerarmos “os atos de fingir” vistos pelo autor como um componente básico do texto literário.

Três são os atos de fingir: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento. A seleção concerne aos elementos extratextuais que foram incorporados ao texto literário e passam a ter outra configuração, são transgredidos. O ato de seleção diz respeito também ao uso da literatura prévia ao texto gerando a intertextualidade. No ato da

combinação, os elementos transgredidos dizem respeito ao intratextual, a *combinação* dos elementos textuais que envolvem tanto “combinabilidade do significado verbal” quanto os “esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 1996, p. 18). E por fim, o autodesnudamento da ficcionalidade literária que, segundo Iser, gera um ato de duplicação peculiar. Lembrando que o mundo representado no texto literário não é um mundo, mas que deve ser tomado *como se* fosse, o autor recorda mais uma vez que o “mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido” (1999c, p. 69). Em suma:

A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicadora desses atos de fingir propicia um espaço de jogo, por manter-se ligada ao que foi ultrapassado, fazendo então com que isso que se ultrapassou participe num jogo de lances que se opõem. Embora a estrutura duplicadora abra um espaço de jogo, não se trata ainda de um jogo acabado, que se conclua aí (ISER, 1999c, p. 70, grifo do autor).

Se a estrutura duplicadora dos atos de fingir cria um “espaço de jogo” onde elementos são colocados em contraponto, a oposição entre os elementos não significa necessariamente a exclusão de algum elemento. Se no ato da seleção os elementos do mundo empírico são transgredidos ao assumir uma nova configuração e sentido no mundo virtual do texto literário, tais elementos não foram simplesmente apagados, agora servem de “parâmetro” para a construção do mundo do texto. É por isso que a realidade ali identificada sua presença só pode ser compreendida como negatividade, ela não está no texto literário no sentido primeiro, sua negatividade entretanto revela que algo então “permanece não dito” e que precisa ser configurado. A estrutura duplicadora dos atos de fingir abre um espaço de jogo que não se conclui nesse jogo. Para que algo não dito tome forma, é preciso que o imaginário²⁰ entre em

²⁰ Para Iser, o “imaginário em si corresponde a uma espécie de ‘nada’, como formulou Sartre. Noutras palavras, se desejarmos conceber o imaginário em termos cognitivos, só poderemos afirmar que é inapreensível, que é um ‘nada’. Tal insubstancialidade se manifesta nos atos de fingir como cancelamento, liberação (*detestricion*),

cena, o não dito precisar ser então imaginado. Nesse sentido, o fictício depende do imaginário: “O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação (*imaginings*)” (ISER, 1999c, p. 70).

Iser lembra que o imaginário não é um “potencial auto-ativável”, o imaginário precisa ser “impelido a agir, precisa ser direcionado e moldado”. O autor justifica a razão pela qual o imaginário precisa de uma forma. Os atos de fingir revelam um “horizonte de possibilidades para o que é”, mas para que tais possibilidades abertas possam ser concebidas, o imaginário precisa se fazer presente, pois o ato de fingir não pode “conceber aquilo para que apontou”.

O imaginário constitui um “ato de anulação”, pois no texto literário o mundo extratextual passa a ser importante e imprescindível no momento em que é preciso verificar o que perdeu “o *status* de realidade”:

os campos referenciais, os itens combinados no texto, além do próprio mundo representado no texto e dessa forma posto entre parênteses. Mas como isso funciona nos diferentes atos de fingir? O ato de seleção cancela a organização original das realidades referenciais recorrentes do texto. Passam a ser irreais, perderam sua validade e foram submetidas a uma deformação coerente. [...] As realidades excedidas continuam presentes no texto, embora num estado de anulação. Além disso, condicionam o que quer que tenha motivado a sua invalidação. Assim, o espaço de jogo aberto pelo ato de fingir ganha tangibilidade. O que foi invalidado – todo o espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado contra o pano de fundo constituído por aquilo que foi cancelado, pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados (ISER, 1999c, p.71).

Os atos de imaginação não seriam possíveis sem os sistemas de referência invalidados, Iser torna claro que a realidade extratextual continua presente no texto literário, embora em “estado de anulação”. Não compreendemos que tais realidades estejam em “estado de anulação”, na verdade, apenas os valores e as normas em seu sentido primeiro são

‘irrealização’ (*irrealization*)” (1999c, p. 74). Iser diz ter adotado o termo imaginário de Sartre “em virtude de sua neutralidade” que permitiu que ele se afastasse dos sentidos associados ao termo imaginação.

transgredidos. Os “campos referenciais” possuem um papel ativo na estruturação do mundo ficcional e notar sua atividade não significa dizer que tais campos são reduplicados no texto literário. Eles servem como baliza para a configuração de um mundo ficcional. Os sistemas de referências extratextuais são a semelhança que permite a entrada do leitor no texto. A semelhança remete-nos diretamente a configuração da *mimesis* da representação. Mas que diferença faz compreender os “campos referenciais” em termos de *mimesis* da representação? Primeiro, porque se mantém o lastro que o texto literário possui com a realidade empírica sem contudo ser sua reprodução; segundo, por evitar que a compreensão do texto literário esteja fechada ou resumida ao próprio texto, assim o imanentismo é evitado; terceiro, porque evidencia que embora os “campos referenciais” assumam outro sentido na obra literária, eles possuem função ativa na configuração do texto.

Os três pontos acima elencados podem ser exemplificados com a seguinte explicação de Iser a respeito do autodesnudamento da ficcionalidade:

Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual (1999c, p. 73, grifo do autor).

Para o autor, o mundo empírico é um “espelho” que orienta o receptor para conceber algo até então sem existência. Não diríamos espelho, pois remete a duplicidade de uma imagem, melhor seria entendermos o mundo empírico como os sistemas de representação social que servem de guia para o leitor empreender a concepção de algo novo. A compreensão da “realidade virtual” parte, portanto, sempre de uma semelhança que não se confunde com reprodução de um dado externo ao texto.

Para Iser, a interação entre fictício e o imaginário pode ser considerada como uma encenação (*enactement*) de “versões de mundo”:

Cabe aqui invocar Nelson Goodman: o que quer que façamos são “modos de construir, de fabricar o mundo” (“*ways of worldmaking*”), e tais modos, enquanto versões de mundo, consistem em “fatos de ficções” (“*facts from*”).

fictions”). Essas versões poder ser reelaboradas, processadas, tornando-se material para outras versões de mundo. A interação entre o fictício e o imaginário pode então ser vista como uma encenação (*enactment*) deste processo, cuja forma paradigmática reside na literatura (1999c, p.75).

O autor enfatiza que através do autodesnudamento a ficcionalização passa a ser um meio “ideal” para a manifestação do imaginário, por este o “invisível tornar-se concebível”, tal processo não existiria caso a ficcionalização “não direcionasse o imaginário”, não assegurasse as condições necessárias para que o processo pudesse acontecer, já que o “imaginário não pode inventar nada” (ISER, 1999c, p. 73). Ora, vimos que os atos de fingir configuram uma transgressão de limites, tal transgressão acaba por desencadear a estruturação de outra realidade no texto literário, os atos de fingir, em termos simples, incitam a configuração ou direcionam a possibilidade de um novo mundo. Para a visualização desse novo mundo, é necessária a interferência do imaginário que dará forma a nova realidade que surge na obra.

Apesar de Iser não considerar a *mimesis*, observamos que ela se faz presente ou pode ser destacada em sua teoria. O mundo do texto está sempre em contato com o mundo empírico, mesmo que para o autor este último esteja apenas presente em “estado de anulação”. Tentamos demonstrar que o mundo extratextual ou os campos de referência possuem papéis ativos na configuração da segunda cena do texto e auxiliam na configuração da *mimesis* da produção. Considerados como semelhança que constitui a *mimesis* da representação, as normas e os valores da realidade empírica servem de elementos não de uma reduplicação, a sua função designativa é submetida a uma função remissiva, ou seja, não só abre o caminho para a estruturação de outra realidade como demonstra que esta última deve ser entendida *como se* fosse um mundo.

Ora, a estruturação do mundo ficcional compreendido no *como se* é feita a partir dos atos de fingir, nestes uma transgressão de limites sempre acontece de modo a abrir um “horizonte de possibilidade para o que é”, ou seja, apontam para a realização de outra

realidade ou de outro mundo. Em tais atos, há sempre elementos em oposição que se influenciam mutuamente: seja na *seleção*, onde elementos do contexto social perdem o valor semântico que possuíam no campo de referencia de onde foram retirados e possuem uma função ativa na estruturação do mundo ficcional; seja na *combinação*, onde há uma transgressão de limites intratextuais, como por exemplo, na criação de neologismos, a combinação de certas palavras acaba por modificar seu significado primeiro; seja no *autodesnudamento*, o *como se* do texto ficcional revela que o mundo nele representado não é um mundo propriamente dito, mas que deve ser entendido *como se* fosse. Dito de modo resumido, o mundo real aparece ali mesmo onde apenas assume um papel comparativo.

Em suma, nos atos de fingir um campo referencial é sempre tomado como ponto de partida para realização de um novo mundo. A *mímesis* da representação e a *mímesis* da produção indicam a possibilidade de que “algo novo” pode ser engendrado. Pensemos no ato de seleção, o elemento que emigrou da realidade é a semelhança que irá servir como baliza para a compreensão de um novo mundo que agora passa a ser descortinado. O elemento da realidade ao se incorporar no mundo ficcional, entretanto, perde o valor semântico que antes possuía. Tais valores agora serão transgredidos. Primeiramente no ato de seleção identificamos uma semelhança – temos já aqui *mímesis* da representação, todavia, neste primeiro momento tal *mímesis* possui apenas um caráter formal, pois ao dizer que a literatura incorpora elementos da realidade empírica pressupomos que qualquer sistema de representação ou parâmetro cultural pode engendrar a semelhança. Em outras palavras, a semelhança na *mímesis* da representação significa a possibilidade dela ser constituída por diferentes sistemas de representação ou parâmetros culturais, ela não teria **um** conteúdo em si, por isso apontarmos seu aspecto formal. Observemos que logo em seguida no ato de seleção, os elementos da realidade passam a ter outras configurações, são decompostos e tal decomposição e reorganização semântica terá diferentes “arranjos” e composições se

levarmos em consideração que cada leitor lerá uma obra literária a partir dos parâmetros culturais a seu dispor. A configuração da cena segunda em uma obra, o mundo ficcional, se pensarmos no ato de seleção, é realizada a partir da interação e influência mútua entre aquilo que o texto literário acolhe da realidade e o próprio mundo do texto. A *mímesis* da produção pode surgir a partir de tal interação, a semelhança produz uma diferença, porém uma não exclui a outra, neste caso, apenas o vetor diferença passa a predominar. A *mímesis* da produção pode ser igualmente entendida como elemento formal, pois a diferença que a constitui significa a possibilidade para a criação de novos sentidos. Podemos então dizer porque a *mímesis* da representação e *mímesis* da produção podem ser compreendidas como operadores intelectuais: são elas que explicam a relação entre mundo ficcional e mundo empírico, realidade e literatura. Elas demonstram como pensamos e construímos o mundo ficcional dos textos literários.

O fato de suplementarmos a teoria de Iser com a perspectiva de Costa Lima sobre a *mímesis* e acrescentar a nossa visão da *mímesis* como elemento formal e operação intelectual, teve o intuito de não só apresentar uma nova visão sobre a *mímesis*, mas demonstrar que a *mímesis* pode oferecer uma explicação do problema de se hipostasiar a literatura, ou seja, qualquer consideração da literatura como um “meio” para compreendermos aspectos da realidade empírica, como as relações sociais conflitantes e desiguais, por exemplo, acaba por submeter a literatura uma função designativa que ela não possui. Assim entendida a literatura passa a ter um caráter de realidade. É o que demonstraremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

ESTUDOS CULTURAIS E *MÍMESIS*: É POSSÍVEL UMA RELAÇÃO?

É comum hoje o debate ou discussão em torno dos efeitos que os estudos culturais provocam no campo da teoria e crítica literária. Ao considerar a literatura como uma prática discursiva como outra qualquer, os estudos culturais analisam os textos literários procurando observar o contexto sócio-histórico que incorporam, isto é, como eles representam certa visão política e social de mundo. Focando os sistemas de representação social¹ que uma obra literária “abriga”, os estudos culturais consideram que o mundo ficcional de tais obras possui relação direta ou reproduzem a realidade extratextual. Temos assim um problema, pois embora no texto literário uma semelhança possa ser relacionada ao mundo empírico, tal semelhança não significa reprodução do mundo extratextual. Acreditamos que os estudos culturais por não problematizarem adequadamente a relação entre mundo ficcional e mundo empírico, acabam por resvalar em um problema referencial: a literatura passa a ter uma relação transparente com a realidade empírica. Para evitar tal “transparência”, os estudos culturais precisam levar em consideração a *mímesis* tal como ela vem sendo concebida nesta tese. A *mímesis* não só evitaria a concepção de que a literatura incorpora diretamente o mundo extratextual, como igualmente aponta para a importância de considerar os aspectos estético-literários de uma obra nos estudos culturais.

¹ Neste sentido, as representações sociais não são entendidas como parâmetros que guiam o leitor, elas não servem como balizas para a estruturação de uma “outra realidade”. Há, na verdade, apenas a identificação de uma semelhança com o mundo exterior, a obra literária retrata uma visão de mundo já consolidada.

1 O(s) sentido(s) de cultura e os Estudos Culturais

Segundo Cevasco (2003), a palavra “cultura” teve sua aparição na língua inglesa a partir do latim *colere*, significando habitar (atualmente “colono” e “colônia”), adorar (hoje “culto”) e cultivar (no sentido de cuidar da agricultura ou de animais) que prevaleceu no século XVI, relacionando-se por metáfora ao cultivo das faculdades mentais e espirituais. A acepção de cultura como atividade predominou até o século XVIII, a autora ressalta que, nesta época, junto com a palavra correlata “civilização”, era utilizada como um “substantivo abstrato” assinalando “um processo geral de progresso intelectual e espiritual” em nível pessoal e social, “o processo secular de desenvolvimento humano, como em cultura e civilização européia” (CEVASCO, 2003b, p. 10).

A palavra cultura utilizada em oposição à “civilização”, no período do romantismo, especificamente na Inglaterra e na Alemanha, esclarece Cevasco, era uma maneira de salientar a cultura das nações e do folclore (domínio dos valores humanos) em oposição ao “caráter mecânico” da “civilização” que iniciava com a Revolução Industrial. A autora destaca que “cultura” e “civilização” são palavras descritivas e normativas.

O fato de, em especial ao longo do século XIX, a palavra [cultura] ter adquirido uma conotação imperialista (“civilizar os bárbaros” era um mote que justificava a conquista e a exploração de outros povos) contribuiu para a virada de sentido. É nesse processo que “cultura”, a palavra que designava o treinamento de faculdades mentais, se transformou, ao longo do século XIX, no termo que enfeixa uma reação e uma crítica – em nome dos valores humanos — à sociedade em processo acelerado de transformação. A aplicação desse sentido às artes, como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano, é preponderante a partir do século XX. Em meados desse século os sentidos preponderantes da palavra eram, além da acepção remanescente na agricultura — cultura de tomates, por exemplo —, o de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético; um modo de vida específico; e o nome que descreve as obras e práticas de atividades artística (CEVASCO, 2003b, p.10).

Os vários significados de “cultura” demonstram que o sentido das palavras também está relacionado com as transformações sociais e guardam em suas conotações o significado

de tais mudanças. Na Inglaterra dos anos 50, quando os estudos culturais começam a se estruturar como disciplina, a discussão sobre a cultura absorve o sentido de transformação pelo qual passa a sociedade no segundo pós-guerra. Raymond Williams, um dos precursores dos estudos culturais, percebe como a palavra cultura é utilizada como foco central em tais debates. A cultura como distinção social, entendida como campo de determinado grupo social, passa a dar lugar ao uso antropológico do termo: cultura como modo de vida (CEVASCO, 2003).

Williams observa como os debates em torno da cultura eram os passos iniciais “da nossa ‘era da cultura’, assim denominada pelo predomínio dos meios de comunicação de massa e pelo desvio do conflito político e econômico para o cultural, marcas do tempo presente” (CEVASCO, 2003b, p. 11). O autor, já na década de 1950, acrescenta Cevasco, constata a importância de assumir uma posição no que concerne à cultura e agir de modo a apontar e esclarecer as conexões entre as esferas sociais, políticas, econômicas, sociais e culturais, além de assegurar o conceito de cultura para uma finalidade democrática, ou seja, que objetivasse a mudança social.

[...] nessa altura ficou ainda mais evidente que não podemos entender o processo de transformação em que estamos envolvidos se nos limitarmos a pensar as revoluções democrática, industrial e cultural como processos separados. Todo nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao estatuto das artes e do entretenimento, está sendo profundamente afetado pelo progresso e pela interação da democracia e da indústria, e pela extensão das comunicações. A intensificação da revolução cultural é uma parte importante de nossa experiência mais significativa, e está sendo interpretada e contestada, de formas bastante complexas, no mundo das artes e das idéias. É quando tentamos correlacionar uma mudança como esta com as mudanças enfocadas em disciplinas como a política, a economia e as comunicações que descobrimos algumas das questões mais complicadas mas também as de maior valor humano (WILLIAMS, 1961, p. xi apud CEVASCO 2003b, p. 12).

As novas demandas da vida cultural exigem novas formas de pensá-las, inicia-se assim o desenvolvimento dos estudos culturais. O novo campo surge como resposta a certa conjuntura político-social que passa a ser entendida ou interconectada com a questão cultural.

É partindo da ideia de que a cultura não deve ser considerada como algo separado do mundo material, que os três livros que fazem uma reconstituição dos discursos sobre a cultura na tradição britânica — *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams; *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart; e *The Making of the English Working Class*, de Edward P. Thompson — serão considerados os livros fundantes dos estudos culturais.

No início dos estudos culturais, principalmente seguindo o pensamento de Williams, destaca-se o contraponto que o novo campo realiza com os estudos literários. É preciso entendermos primeiro o tipo de crítica ou análise literária colocada em questão. O ensino da literatura inglesa tinha como base a noção de cultura como

apanágio de uma minoria que vigiara o campo do humano e preservaria os valores essenciais da humanidade como estruturados em obras literárias. Essa versão, se por um lado valorizava as obras da alta cultura, por outro as isolava em um reduto exclusivista, desconectado do mundo real onde age a maioria da população. O impulso dos estudos culturais, em especial a versão que segue o pensamento seminal de Williams, era lutar para que essa cultura exclusivista comesse a fazer parte de uma cultura em comum, onde os significados e valores fossem construídos por todos e não por uns poucos privilegiados² (CEVASCO, 2003a, p. 139).

Fica claro que os estudos culturais se colocam em oposição a um determinado tipo de análise ou construção literária. Hoje, evidentemente, ver a literatura como algo tão sacralizante é uma ideia ultrapassada, sendo desnecessário iniciar qualquer discussão em torno desse assunto. O importante é observarmos que na citação acima a especificidade da literatura é posta em questão ao ser relacionada a questões ideológicas. Em termos gerais, nem o *formalismo*, nem o método *close reading*, ou qualquer teoria que se afirme imanentista foge de um enlace com o mundo sócio-histórico. O próprio caráter imanentista já indica uma posição determinada em referência ao mundo extratextual.

² Cevasco (2003) se refere ao ensino da literatura que vai dos anos 1920 a 1960. Nesse período, destaca-se o pensamento de Leavis para quem a cultura pertencia a uma minoria que tinha como propósito preservar os valores humanos assim como divulgar tais valores na educação a fim de diminuir os prejuízos da civilização moderna. Para Leavis, cultura e civilização eram duas esferas diferentes, a cultura estava separada do mundo material, do sistema econômico, social e político. É com a tradição leavisianista (influenciada pelo pensamento de I. A. Richards) que surge o método *close reading*: análise literária imanentista, isto é, que se prende aos elementos constitutivos da obra sem levar em consideração elementos externos (sócio-históricos) a ela.

É comum hoje nos debates em torno da relação dos estudos culturais com os estudos literários a permanência da oposição a determinado tipo de concepção de literatura. Segundo Coutinho, o interesse principal do comparatista³ deslocou-se

da preocupação com a natureza e função da literatura no plano internacional, para a tentativa de compreensão das diversas contradições da categoria do literário em diferentes culturas. A contextualização tornou-se uma palavra de ordem nos estudos comparatistas e o estético passou a ser como um valor entre outros, sempre associado a fatores de outra sorte, que incluem necessariamente o político (2001, p. 289).

Tal deslocamento ainda pode ser visto nas seguintes palavras de Hoisel:

É no âmbito dos estudos comparatistas que a ultrapassagem dos limites disciplinares tem encontrado maior ressonância e o debate sobre a perspectiva dos discursos sobre Literatura tem se submetido aos questionamentos mais polêmicos. No espaço do comparatismo, as reflexões vêm se desenvolvendo focalizando os trânsitos, diálogos, confluência entre nacionalidades, classe, gênero, etnia, a partir de um enfoque que dá ênfase ao local, ao particular. Dessa forma, os estudos de Literatura Comparada transborda para o campo de uma outra disciplina [...] — os Estudos Culturais (2001, p. 78).

O problema da contextualização que os estudos culturais realizam dos textos literários não está relacionado à contextualização “em si”, mas ao tipo de relação extratextual almejado. Se uma visão tradicional da literatura é questionada por estar impregnada de interesses, uma análise cultural de textos literários não deixa igualmente de estar envolvida por questões de valor e interesse social. Os estudos culturais ao focarem como os textos literários representam certa visão de mundo, acrescentam a literatura uma função representacional.

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma *figura* de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja, de maneira mais abstrata, uma figura de uma “realidade” ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visíveis os traços “essenciais” “ou característicos” de algo “externo”, de um espaço ou contexto diverso do “estritamente literário”. Supõe-se que a “exterioridade” existe antes de sua representação e é assim a origem da literatura representacional, que está presente em si mesma, antes de ser representada na literatura [...] (CARROL apud COSTA LIMA, 1981, p. 217, grifo do autor).

³ A literatura comparada é apenas citada de forma a exemplificar a nova abordagem que se faz em torno da literatura tendo como base os estudos culturais. Assim não é nosso intuito desenvolver uma explicação de como a literatura comparada realiza uma análise de cunho cultural. O nosso foco está na forma como os estudos culturais tratam os textos literários, especificamente a contextualização que realizam de tais obras.

A *mimesis* que pode ser deduzida da citação acima é menos um elemento produtor de diferença do que a própria ilustração de uma realidade exterior. A literatura seria “valorizável se servir como *ilustração* de certo modo de ver o mundo” (COSTA LIMA, 1981, p. 217, grifo do autor). Não estariam justamente os estudos culturais considerando a literatura em termos representacionais? Claro, o primeiro intuito do campo é exatamente problematizar um tipo de concepção de literatura que é valorizável por conter certa visão social de mundo e por querer preservá-la, os estudos culturais não pretendem corroborar com tal visão, todavia, ao se centrar neste aspecto o campo não escapa igualmente de ver a literatura como um tipo de “ilustração” da sociedade. Os estudos culturais

[...] pressupõem que as diversas formas de produção devem ser estudadas em relação a práticas sociais e estruturas históricas. Procurando compreender o funcionamento da cultura na cena contemporânea, explicitam como operam as produções culturais e como as identidades são organizadas por indivíduos e grupos de comunidades diversas. Tendo como objetivo estudar a formação de critérios de valor, muitas vezes negam as práticas acadêmicas, associando-as a processos de hierarquização e de exclusão. Através da interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade, abordam as formas de produção cultural, inclusive a literatura, como uma prática ideológica, considerando o próprio conceito de literatura como ideológico (HOISEL, 2001, p. 79).

Se a literatura é vista como uma prática ideológica, se o que importa agora é a identificação de critérios de valor e sua consequente problematização, fica evidente o tratamento da literatura como “transparência” de determinada realidade social. A consideração da literatura como prática ideológica aponta para outro problema, ou melhor, para uma contradição. Os estudos culturais problematizam a estruturação do cânone literário tradicional e passam a dar ênfase a uma literatura antes desvalorizada por não se enquadrar nos critérios eurocêtricos.

Ao surgirem as primeiras indagações sobre seu caráter discursivo, e portanto historicamente situado, os cânones revelam-se como um dos maiores esteios de uma tradição eurocêntrica falocrática e racista, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras por razões político-hegemônicas, e convertem-se no principal alvo de questionamento. Agora contextualizados, os cânones multiplicam-se e reestruturam-se, passando a contemplar vozes

até então silenciadas, e se tornam provisórias e flexíveis, explicitando a sua condição política até então camuflada (COUTINHO, 2001, p. 292).

Ora, se a literatura é uma prática ideológica, por consequência, os novos cânones estruturados a partir de “vozes até então silenciadas” igualmente seriam ideológicos, assim será se entendermos a ideologia em termos marxistas⁴, isto é, como um “instrumento de dominação”. Se o “novo” cânone pretende não ter caráter universalista e não resvalar em um eurocentrismo, então a literatura não poderia ser considerada como uma prática ideológica. É evidente que a ideologia permeia a literatura, mas ela não se resume a uma prática ideológica se considerarmos que a literatura pode se apresentar como contradiscurso.

Vimos no capítulo anterior que a *mimesis* na perspectiva de Costa Lima e como elemento formal e operação intelectual apresenta um caminho profícuo para compreendermos a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual. Como então pensá-la no campo dos estudos culturais?

Primeiramente, é preciso lembrarmos que na *mimesis* da representação a semelhança não significa simplesmente o mundo extratextual incorporado ao texto. As representações sociais ou os parâmetros culturais servem de baliza para compreendermos o mundo ficcional. Se identificarmos uma semelhança e ela parece se tornar dominante, não significa necessariamente que os parâmetros utilizados confirmam a vinculação do texto com o mundo extratextual. Em outros termos, se reconhecermos, por exemplo, que determinado romance ratifica certos valores eurocêtricos, as referências que possuímos do que sejam tais valores servem exatamente para compreendermos como eles se apresentam ou se reestruturam no mundo ficcional.

⁴ Segundo Chauí, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes um explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção” (1980, p. 113).

Parece ser muito sutil a diferença que estabelecemos entre os valores eurocêntricos no texto literário e o significado de tais valores na realidade empírica. A diferença embora pareça sutil é de uma densidade importante, pois retirados de seu contexto original tais valores perdem sua semântica primeira. Se lembrarmos que na literatura o mundo ficcional é *como se* fosse um mundo, fica claro seu caráter de irrealidade, conseqüentemente, a literatura não representaria nenhum valor eurocêntrico em termos de pura imitação ou identificação. É preciso termos em consideração que o texto ficcional perspectiva “verdades”, no mímema, o verossímil está em contato com o verdadeiro: “a *ficção* não representa a verdade, mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade. I. e., o que sua rede de classificação assim os leva a considerar” (COSTA LIMA, 2000a, p. 64, grifo do autor). Pelo próprio caráter ficcional dos textos literários, a “verdade” pode ser questionada, um distanciamento crítico pode ser engendrado. Em outras palavras, os valores eurocêntricos que observo no texto literário são análogos⁵ aos valores eurocêntricos do contexto sócio-histórico real, mas que não podem ser compreendidos no contexto ficcional como um elemento que reproduz uma realidade externa ao texto.

Ao compreender os valores eurocêntricos como balizas que guiam o leitor, tais valores indicariam menos uma identificação do que a consciência de um estado de ser no mundo. O distanciamento crítico que a *mímesis* opera está notadamente relacionado a este aspecto. Ao observarmos como tais valores se configuram na obra literária não só compreendemos um mundo ficcional como paralelamente percebemos nossa posição dentro de um contexto sócio-histórico. É preciso retomarmos a discussão acerca do sujeito-fraturado.

⁵ A analogia, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, é, em termos gerais, uma “relação de semelhança entre coisas ou fatos distintos”, neste ponto ela é bastante esclarecedora do que estamos afirmando. Ser os valores eurocêntricos no texto ficcional análogo a tais valores no contexto extratextual significa dizer que tais valores no mundo ficcional parecem “assemelhar-se” com os valores do mundo extratextual, porém, são diferentes no momento em que estão estruturados em um contexto totalmente diferente do contexto sócio-histórico real. Em termos simples, vamos dizer que a “função” que tais valores exercem em ambos os contextos é totalmente distinta. A semelhança é apenas ressaltada para que se compreenda a própria diferença estabelecida entre os valores eurocêntricos no texto ficcional e os mesmo valores em um contexto empírico.

Para Costa Lima “[...] o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto e ocupar posições diversas no interior da sociedade” (2000c, p. 276). O importante então é ter em foco a “posição do sujeito”, pois o sujeito-fraturado não possui uma “posição *a priori* definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais” (COSTA LIMA, 2000b, p. 23). O autor comenta que uma questão delicada se apresenta para a análise crítica: como a “posição do sujeito” pode ser relacionada ao “caráter do texto” sem que se estabeleça uma relação causalista entre ambos: “Enquanto anti-semita e colaboracionista, Louis-Ferdinand Céline assumia uma posição dentro da França ocupada. Como essa posição do sujeito se relaciona com o caráter de seus romances?” (COSTA LIMA, 2000b, p. 24). O próprio crítico diz não saber respondê-la e desconhece quem o tenha feito. A complexidade da contenda é evidenciada, respondê-la exige mais que uma simples resposta imediata. Por ter caráter problemático, contudo, não significa que algumas diretrizes de pensamento não possam ser feitas no intuito de tornar tal complexidade menos atuante. Não temos a pretensão de responder a pergunta acima feita, apenas nos propomos a refletir sobre a matéria da “posição do sujeito” e esclarecer o distanciamento crítico agenciado pela *mímesis*.

Ora, se dissemos que os valores eurocêtricos servem como guia e revelam mais um estado de ser no mundo, é por considerarmos a “posição do sujeito” na *mímesis* da representação e *mimesis* da produção. Na primeira, “é mais evidente a posição do sujeito, a maneira como ele se põe diante do mundo”; na segunda, “o papel do sujeito se torna mais mediatizado” (COSTA LIMA, 2000c, p. 286). Diríamos que na *mímesis* da representação não se torna mais patente a posição do sujeito, o modo como ele se apresenta diante do mundo, é mais patente os sistemas de representação social vivenciados pelo sujeito ou que pelo menos ele possui. Se tivermos como parâmetros os valores eurocêtricos, ficaria notória a nossa inserção em determinado contexto social, por outro lado, aceitar ou não tais valores seria

tomar uma posição “diante do mundo”. Na *mimesis* da representação, os parâmetros culturais seriam como leques de possibilidades de leitura, são balizas que guiam o leitor e permite a sua primeira entrada no mundo do texto literário.

A semelhança presente na *mimesis* da representação nos permite certo distanciamento das representações sociais que possuímos, pois no mímema, no caso, a obra literária, não se procura uma identificação dos parâmetros com algo exterior ao texto, no momento em que tentamos compreender, por exemplo, como os valores eurocêntricos estão reorganizados no texto, conseguimos manter tais valores a certa distância e assim podemos tematizá-los, questioná-los ou refletir sobre eles.

Representação de representações, a *mimesis*, supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e /ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele (COSTA LIMA, 1981, p.231).

De fato, a *mimesis* não envolve função pragmática alguma, mas permite que por ela o mundo seja pensado e experimentado. A *mimesis* não só explica a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual na literatura como torna evidente que a literatura por “fabricar” mundos possíveis oferece igualmente variadas possibilidades para pensarmos, refletirmos sobre o mundo ou tematizarmos nosso estado de ser no mundo.

Se um distanciamento é produzido na *mimesis* da representação, na *mimesis* da produção tal afastamento será maior e com consequências mais qualitativas, visto que o distanciamento operado pela *mimesis* da representação não coincide necessariamente com uma ruptura com os parâmetros culturais que possuímos, como acontece na *mimesis* da produção. Por isso, a posição do sujeito é mais mediatizada neste tipo de *mimesis*. Para Costa Lima, “[...] o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real” (2003b, p. 181). No capítulo anterior, havíamos ressaltado que na *mimesis* da produção uma ruptura com os parâmetros culturais é efetuada. Se voltarmos ao exemplo dos valores eurocêntricos, basta apenas pensarmos que em um romance x a sociedade é totalmente estruturada de forma

diferente da nossa. Por exemplo, o casamento não é visto como uma instituição, não é preciso nenhum registro oficial ou acordo matrimonial e as pessoas vivem em casas separadas mesmo tendo filhos. Para compreender esta nova articulação partimos de nossos parâmetros culturais, no caso, daquilo que em termos de valores eurocêtricos seria um casamento. Percebemos mais uma vez que não buscamos uma identificação de tais parâmetros na obra, porém, são estes parâmetros que nos ajudam a entender a nova sociedade estruturada no romance. Partimos da *mimesis* da representação para a *mimesis* da produção, ou seja, da semelhança surge uma diferença. A posição do sujeito passa a ser mediatizada, pois o sujeito passa a oscilar entre dois parâmetros: o que ele já possui e aquele que passa a ser estruturado no romance. Podemos então compreender o “alargamento do real” que a *mimesis* da produção opera: os parâmetros culturais ao mesmo tempo em que auxiliam o sujeito a compreender a nova sociedade configurada no romance x, apontam para a possibilidade de pensarmos e experimentarmos novos sentidos de mundo, de tematizarmos e questionarmos não só o mundo como a nossa própria inserção nele.

Ora, pela *mimesis* podemos compreender como na literatura a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual não equivale a uma relação transparente. Os estudos culturais por não problematizarem adequadamente esta relação incorrem no risco de perder um aspecto importante daquilo que pretendem com os textos literários. Vejamos.

[...] a literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões de mundo são informadas pela experiência histórica concreta desses grupos sociais que as formulam, mas são também elas mesmas construtoras dessa experiência. Elas compõem a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam. Nesse caso, analisar visões de mundo e idéias transformadas em textos literários supõe investigar as condições de sua produção, situando seus autores histórica e socialmente (FACINA, 2004, p. 25).

De fato, a literatura não é espelho do mundo social, esta é uma asserção que apesar de sua obviedade parece ter sido esquecida por aqueles que consideram toda literatura como

prática ideológica. Não estamos negando que nos textos literários “visões de mundo e idéias” não possam ser alvo de análise ou não possam contribuir para o esclarecimento tanto de sua produção quanto de sua recepção, mas tais visões não podem ser compreendidas sem um elemento mediador que possa permitir a “entrada” da realidade social ou a sua consideração no mundo ficcional sem transformar o texto literário em um reproduutor de condições sociais. A consideração da *mimesis* torna-se necessária em qualquer análise cultural que se pretenda fazer da literatura.

Se a importância da literatura hoje pode ser resumida aos aspectos sociais, políticos e éticos que dela podemos “extrair”, se por ela um discurso hegemônico e contra-hegemônico pode ser estruturado, se a literatura é um “meio” para se compreender questões de gênero, de minoria, dos homossexuais, etc.; perguntamos: como a literatura pode açambarcar aspectos tão diferentes e que dizem respeito ao universo extratextual sem ser considerada um “espelho” do mundo empírico?

A preocupação com os aspectos sociais, políticos e éticos acima elencados já denuncia uma posição diante do texto literário, uma correspondência direta com o mundo extratextual é de imediato estabelecida. Mas se considerarmos os sistemas de representação que possuímos a respeito da questão de gênero, por exemplo, como cena orientadora para compreendermos a cena segunda na obra, poderemos observar que a literatura como ficção não representa nenhuma verdade, ela abre a possibilidade de perspectivar a verdade ou de construir verdades. Se pensarmos na pluralidade de leituras que um mesmo romance pode engendrar, talvez fique mais claro o que dissemos. Por mais que A considere que o romance 1, por exemplo, é um retrato fiel do discurso hegemônico, B pode argumentar o contrário. Isto considerando que tanto A e B estão inseridos no mesmo contexto sociocultural e partilham ou possuem os mesmos parâmetros culturais. Em ambos, entretanto, tais parâmetros não irão funcionar do mesmo modo. Depreendemos então que a literatura pode ser considerada uma

prática discursiva, mas não uma prática ideológica em termos marxistas, pois ela pode se apresentar como contradiscurso.

Os estudos culturais perdem um pouco do próprio objetivo quando não consideram a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual a partir da *mímesis*, dado que a própria *mímesis* “fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes em uma certa sociedade”, e não sendo considerada *imitatio*, a “*mímesis* supõe [...] a seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência” (COSTA LIMA, 2006, p. 291). A *mímesis* não só oferece uma resposta a indagação acerca de como os textos literários estão relacionados com determinada visão de mundo, como igualmente demonstra que sua vinculação com o mundo extratextual não se realiza diretamente. Acrescentamos: na literatura nenhuma “verdade” é ratificada ou reproduzida, mas perspectivada. No texto ficcional existe a possibilidade de produção de “verdades”, como demonstramos no exemplo citado linhas acima: A e B possuem leituras diferenciadas embora partam dos mesmos sistemas de representação social.

Problematizar as relações extrínsecas da literatura é voltar-se igualmente para as relações intrínsecas da literatura. Expliquemos. Apresentamos no capítulo anterior como a *mímesis* está relacionada com a teoria de Iser, especificamente, com o que o autor alemão desenvolveu sobre o caráter ficcional dos textos literários tendo como fundamento o real, o fictício e o imaginário. Pudemos observar que no texto literário há uma transposição de limites, seja ela efetuada pelos atos da seleção, da combinação ou pelo desnudamento. A realidade extratextual apresenta-se no texto literário sempre de forma deslocada, apartada de seu significado original e servindo como elemento estruturador da própria realidade ficcional. Por fim, observamos como os atos de fingir e a explicação de Iser sobre o caráter ficcional dos textos literários estão relacionados com a *mímesis* da representação e a *mímesis* da

produção. Ora, parece-nos evidente que a literatura apresenta uma configuração estrutural singular⁶ e que está diretamente relacionada à maneira como as referências extratextuais passam a ser conectadas e reestruturadas no texto ficcional.

Ao falarmos das relações extrínsecas da literatura, não há como paralelamente não nos voltarmos para as relações intrínsecas da obra. No momento em que tornamos relevante a primeira relação deixando de observar a segunda, passamos a considerar apenas um aspecto do texto ficcional que o torna “espelho” do mundo social, visto que o interesse está em identificar uma visão de mundo na obra. É possível os estudos culturais debruçarem seu olhar nas relações intrínsecas da literatura sem fugir dos objetivos que almejam? A pergunta será respondida no decorrer do próximo tópico.

2 De volta ao próprio mundo ficcional

O título deste tópico talvez deixe entrever que estamos querendo defender o fechamento da literatura em si mesma, ou seja, considerá-la como sistema autotélico, que o mundo ficcional só pode ter como referência a si próprio. Tal atitude seria incoerente dado que, na verdade, estamos defendendo o contrário: não seria possível a literatura fechar-se em si própria, pois “[...] a *mimesis* já traz consigo as formas sociais da realidade” (COSTA LIMA, 2000d, p. 148), a literatura como *mimesis* inevitavelmente mantém seu lastro com o mundo empírico. A diferença está no tipo de lastro que é estabelecido.

Facina (2004) lembra que o poeta russo Vladimir Maiakovski fez da arte de vanguarda (com seus experimentalismos formais) um meio para propagandar os ideais socialistas, isto é, forma e conteúdo refletiam determinada posição política e visão de mundo. O poeta

⁶ Ao falarmos da configuração estrutural da literatura ou da sua singularidade não estamos querendo resgatar alguma “essência” da literatura, apenas compreendemos que apesar de ser uma prática discursiva entre outras, a literatura apresenta características que precisam ser consideradas.

estabelece uma relação direta entre poesia e relações sociais e a própria forma de sua poesia explicita tal vinculação. A menção da poesia de Maiakovski tem o intuito de demonstrar como determinadas “formas” estéticas estão impregnadas de interesses. No caso da literatura, tais formas foram notadamente destacadas por apresentarem valores de uma classe social.

[...] as razões que motivam a defesa da literatura como manifestação singular e acima do senso comum dependem de critérios consensuais de determinada classe social, guiados pela relação entre cultura e poder, cultura e prestígio, critérios esses tributários da concepção mediatizada e institucionalizada da literatura. Por trás da discussão do gosto estético se acham inseridos problemas mais substantivo quanto à diferença de classe, à democratização da cultura e à perda do privilégio de um saber que pertencia a poucos (SOUZA, 2002, p. 71).

Posicionar a literatura “acima do senso comum” ou dar a ela um caráter singular muitas vezes significa(ou) a defesa dos valores de um setor da sociedade. Não estamos negando tal fato, mas tentar escapar de qualquer atitude que deflagre um valor particular não nos parece possível, pois a

[...] crítica resultante da ideologia estética não é, estritamente falando, uma crítica à noção de valor, nem uma negação da possibilidade da valoração em geral; ela é antes uma rejeição das formas injustamente limitadoras que a valoração estética assumira (CONNOR, 1992, p. 22).

É a consideração do valor estético como “autotélico e autodeterminante” que é questionado. Podemos perguntar: existe a possibilidade de evitarmos um julgamento de valor ou valorações? A literatura pode de fato esquivar-se desse tipo de problema? Ou ainda, ressaltar o aspecto singular da literatura significa ela estar sempre vinculada a um interesse maior? Connor (1992) alega que o valor e a valoração precisam ser vistos como elementos de um jogo do qual não podemos escapar, o jogo do valor, isto porque estamos inevitavelmente enredados nele:

Sem pretender dizê-lo com demasiada elegância, vivemos, respiramos e excretamos valores. Todo aspecto da vida humana está vinculada a valores, avaliações e validações. As orientações e as relações de valor saturam as nossas experiências e práticas de vida das mais ínfimas microestruturas estabelecidas do sentimento, do pensamento e do comportamento às mais amplas macroestruturas estabelecidas das organizações e instituições. A história das culturas e das formações sociais é ininteligível fora do âmbito da relação com uma história de orientações de valor, ideais de valor, bons

valores, respostas em termos de valor e juízos de valor, bem como de suas objetivações, de sua interação e de suas transformações (FEKETE, 1988, p.i apud CONNOR, 1992, p. 17).

Ora, basta pensarmos nos estudos culturais para percebemos nosso inevitável enredamento no “jogo do valor”. Ao se preocupar como as obras literárias “incorporam” uma visão de mundo ou oferecem a possibilidade de se compreender questões de poder envolvidas nas relações sociais (seja no que diz respeito ao feminismo, às minorias, etc.), os estudos culturais resvalam em outros tipos de valoração e julgamento de valor. Se agora o cânone literário tradicional é problematizado por conter valores absolutos, os “novos cânones” feitos a partir das vozes silenciadas e excluídas não se evadam igualmente deste problema, embora tentem escapar do estabelecimento de um valor absoluto, não deixam de defender um valor mesmo considerado relativo: “Um período em que os valores se vêem sujeitos a um profundo questionamento é, igual e correlativamente, um período de uma energética formação de valores” (CONNOR, 1992, p. 24).

Se “todo aspecto da vida humana está vinculada a valores, avaliações e validações”, com a literatura não é diferente. Apontar para o viés hegemônico e hierarquizado por trás do “gosto estético” ou de qualquer juízo de valor e valoração que se faça aos aspectos estético-literários de uma obra, não invalida a existência de tais aspectos. Outros parâmetros estético-literários surgem e com eles novas formas de julgamento de valor e valoração. O problema não está simplesmente em verificarmos quais julgamentos estéticos, de valor, etc., nunca deixaram de existir. A questão é mais complexa. A tentativa de evitar valorações e julgamento de valor tem o intuito de escapar de uma concepção elitista/hegemônica de valor e valoração. Ora, ao defendermos a obra da escritora A como melhor que a obra da escritora B, por mostrar certos aspectos estético-literários que acreditamos serem necessários para que uma obra seja tida como literária, por exemplo, não significa necessariamente que queremos “impor” tais aspectos como universais a serem respeitados e seguidos. Hierarquização de

valores não significa sempre imposição de valores. Longe de ser resolvida, a questão do valor e da valoração na literatura se encontra como um campo aberto para discussão e reflexão.

Apontar para a função ideológica por trás do “gosto estético” ou dos aspectos estético-literários de uma obra texto e sua consequente desvalorização pode produzir outro problema: as relações intrínsecas do texto literário são substituídas pelas relações extrínsecas. A literatura diz mais sobre o mundo empírico do que a seu próprio mundo ficcional, uma prática discursiva entre outras, a literatura parece ter perdido qualquer especificidade ou singularidade. A própria irreabilidade da literatura, no sentido de ser *como se* fosse um mundo, é obnubilada pelo tipo de contextualização que sofre. Acreditamos que se voltarmos igualmente o nosso olhar para as relações intrínsecas do texto literário, no intuito de observar como se estrutura a ficcionalidade da literatura, talvez possamos compreender a sua especificidade e assim relevar a importância de considerarmos o aspecto estético-literário de uma obra em uma análise cultural.

No trabalho intitulado *Literatura e cultura no contexto global*⁷, Andreas Huyssen alega que a globalização mudará o campo dos estudos culturais e literários de modo que um retorno à discussão acerca do modelo de arte erudita e popular, isto é, do valor estético e percepção estética, pode servir como um molde para olharmos de maneira comparativa para fenômenos de globalização cultural. Salvaguardados os objetivos de Huyssen, o que nos interessa em seu artigo é justamente a importância dada pelo autor ao valor estético e a percepção estética dentro dos estudos culturais.

Em seu trabalho, Huyssen (2002) sugere uma volta ao modelo de estudos culturais e literários que pode servir como molde para analisar a dimensão cultural da globalização: o modelo de arte erudita e popular ou cultura de massa e de elite. Ele salienta que a relação entre o erudito e o popular assume diferentes formas em diversas épocas e em diferentes

⁷ Em um artigo intitulado *Literatura, estética e globalização* (2007), trabalhamos justamente com esse texto de Huyssen, assim algumas idéias desenvolvidas neste artigo estarão sendo utilizados na presente tese.

lugares, e que como “dicotomia rígida” a separação entre o erudito e o popular refletia não apenas uma visão política e social do mundo, como também estava relacionada com critérios de julgamento e qualidade estética. O crítico argumenta que “a insistência no valor estético e as complexidades de representação na produção cultural” podem não ser ligadas a um “elitismo socialmente codificado” (2002, p. 24). Em suma, é preciso olhar o binário erudito-popular sob um novo ponto de vista. Dentre as razões que Huyssen aponta para o retorno da problemática erudito-popular, destacamos uma: para ele, a volta de tal discussão pode servir para reinscrevermos a questão de valor estético e forma no debate contemporâneo e para repensarmos a relação entre o estético e o político para a nossa época. É este último aspecto que nos interessa.

Edward Said sugere que devemos ler:

os grandes textos canônicos, e talvez também todo o arquivo da cultura européia e americana pré-moderna, esforçando-nos por extrair, estender e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado [...] em tais obras. [...] Ao ler um texto, devemos abri-lo tanto para o que está contido nele quanto para o que foi excluído pelo autor. Cada obra cultural é a visão de um momento, e devemos justapor essa visão às várias revisões que depois ela gerou [...] (1995, p. 104).

Ora, a análise que Said propõe dos textos literários tem como objetivo colocar em evidência o que Raymond Williams chamou de “estruturas de sentimentos”, que corroboram ou dão sustento a uma determinada realidade social dominante. É o que Said chama igualmente de “estrutura de atitudes e referências”. Podemos entrever nas palavras de Said a consideração da literatura como “transparência” de uma realidade social, as “estruturas de atitudes e referências” ligam diretamente a obra literária ao contexto extratextual. A citação acima, diríamos, representaria bem os objetivos dos estudos culturais ao se debruçarem na literatura. Said resume a leitura do texto literário nas relações extrínsecas da obra. Há, entretanto, um dado importante na fala do autor: ao tentar “extrair” o que fora excluído pelo autor ou dar voz ao que foi calado, uma “outra realidade” é procurada no texto literário. Uma perspectivação da “verdade” então acontece, abre-se a possibilidade de produção de outras

verdades. A citação indiretamente explicita o próprio processo da *mimesis*, é evidenciada a singularidade da literatura.

As “estruturas de atitudes e referências” de Said ou as “estruturas de sentimentos” de Williams nada mais são que a semelhança operadora da *mimesis* da representação, são os parâmetros culturais que servem como cena orientadora para compreendermos a cena segunda na obra. A diferença está no fato de que para Said tais “estruturas de atitudes e referências” parecem estar incorporadas ao texto como uma simples transposição do mundo extratextual para o mundo ficcional, basta então “identificá-las” ou “reconhecê-las”. Vistas pelo ângulo da *mimesis*, tais estruturas não são simplesmente transpostas ao texto, os elementos selecionados da realidade extratextual deslocados do seu contexto original perdem a relação semântica que possuíam com os sistemas de onde foram retirados e são inseridos em outro contexto, o contexto ficcional da obra. Se devemos ler os textos canônicos “esforçando-nos por extrair” aquilo que não só se encontra no texto, mas igualmente o que foi excluído pelo autor, fica evidente como as “estruturas de atitudes e referências” tornam-se balizas para a compreensão da realidade ficcional, neste caso, uma diferença surge, é produzida a configuração de uma “outra realidade” — *mimesis* da produção. A “outra realidade” é produzida no momento em que o que foi calado e excluído do texto torna-se explícito, tal explicitação não tem ligação com um campo referencial extratextual, mas com o próprio mundo ficcional. É possível entendermos melhor porque a *mimesis* da produção opera um “alargamento do real”, porque ela explicita o que estava oculto e silenciado, ela permite a possibilidade de elaborarmos outros sentidos, outras verdades que antes não havíamos vivenciado e tematizado.

O jogo entre semelhança e diferença que constituem respectivamente a *mimesis* da representação e *mimesis* da produção não só elucida a relação do texto literário com o

contexto extratextual como torna evidente o próprio caráter constitutivo⁸ da literatura. Tal característica da literatura a torna singular. Ao falarmos que os estudos culturais precisam levar em consideração o caráter estético-literário de uma obra, estamos pensando no aspecto singular e constitutivo da literatura. Mas por quê?

Segundo Paviani, “as qualidades sociais de uma obra⁹ precisam das qualidades estéticas para adquirirem força expressiva” (2003, p. 29). Consideramos as “qualidades estéticas” como advindas da relação que se estabelece entre semelhança e diferença na *mimesis*. A “qualidade estética” é um produto das relações que estabelecemos entre os sistemas de representação social que possuímos com as referências constituídas na obra. Em termos simples, se uma qualidade estética está relacionada ao aspecto estético-literário de uma obra, tal aspecto para provocar “força expressiva” não precisa ter como fundamento a não familiaridade ou “estranhamento”. O estranhamento

supõe o mundo tematizado em termos de percepção. É neste que os fenômenos se apresentam como familiares, tendencialmente automatizados ou não familiares, potencialmente estranhos. Por isso, como Chklovski já afirmava, o texto, valorizado por sua capacidade de desvio, não será para sempre valorizável: sua própria adoção pelos epígonos tenderá a converter seus procedimentos favoritos em produtos automatizados (COSTA LIMA, 2007, p. 807).

O aspecto estético-literário não se reduz simplesmente a uma quebra de expectativas e não diz respeito necessariamente ao elemento “formal” de um texto literário, por envolver a *mimesis*, o caráter estético-literário da obra é resultado do processo pelo qual o imaginário organiza o mundo ficcional. Visto que a *mimesis*

[...] não considera o mundo em termos perceptivos, mas o organiza em termos do imaginário. Assim sucede mesmo porque sua produção não se esgota no verbal em que venha a se realizar [...] Como a atualização do imaginário pelo receptor *suplementa* a atualização do imaginário autoral, é indispensável que um e outro encarem o discurso literário como feito a partir da “néantisation du monde” (Sartre), como suspensão das convenções que governam a “província finita” (Schütz) do real cotidiano e assim o recebam como irrealização a ser de novo *realizada* [...] Por conseguinte, não é

⁸ Ver Capítulo I, a relação da *mimesis* com o caráter ficcional da literatura desenvolvida por Iser.

⁹ Paviani refere-se à obra de arte em geral.

indispensável que a obra utilize uma linguagem que, do ponto de vista estritamente verbal, seja antitética a seu uso corrente. O imaginário não necessita obrigatoriamente do desvio, do estranhamento, para que só então seja ativado (COSTA LIMA, 2007, p. 807, grifo do autor).

Ora, a *mimesis* não considera o mundo em termos perceptivos porque nela o que importa não é desautomatização do familiar, e sim possibilitar a existência do que antes não existia. O discurso literário é “irrealização” por não ser correspondência de um dado prévio ao texto, suspender as “convenções” do mundo empírico significa compreendê-las como parâmetros que agora servem para a “realização” ou estruturação de outra realidade configurada no texto e a qual o imaginário dará uma forma. Por isso, ele não precisa do estranhamento para ser ativado.

Em suma, se os estudos culturais centram seu foco nas relações extrínsecas da literatura, não percebem que inevitavelmente tais relações estão vinculadas ao próprio aspecto estético-literário da obra. Suplementamos: por não problematizarem adequadamente a relação entre mundo ficcional e mundo empírico, os estudos culturais compreendem a literatura como “denúncia” ou “transparência” de lutas sociais vivenciadas na realidade prévia ao texto. Não se atentam para o fato de que não há uma visão de mundo incorporado diretamente no texto, mas a criação de novas visões de mundo.

Estamos pensando o caráter estético-literário de uma obra literária em termos de *mimesis*, tal pensamento será melhor compreendido no próximo capítulo ao iniciarmos a análise de trechos do romance *Balada da infância perdida*.

CAPÍTULO III

No site oficial do escritor Antônio Torres, *Balada da infância perdida (BIP)*³⁴ é visto como um romance que “recupera a história de uma geração”. Freire³⁵ (1995), de modo semelhante, considera que a obra apresenta uma “abordagem direta de fatos históricos e sociais” do Brasil. Em ambas as posturas, a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual não é problematizada em *BIP*. A obra nada mais é do que o “retrato” de uma época.

Ora, se consideramos que o caráter constitutivo da literatura está vinculado à *mimesis*, não podemos considerar os “fragmentos identificáveis da realidade” como referências em si mesmos. Deslocados do campo referencial primeiro, tais fragmentos perdem a força semântica que possuíam no contexto original e ao serem recolocados em outro contexto passam a estabelecer novas relações com a realidade ficcional da obra. Em *BIP*, os “fragmentos” dos fatos históricos e sociais do país não funcionam como documento fidedigno de determinado período da história do Brasil.

Se para Candido (2000) o fator social (aspectos da realidade extratextual) importa como elemento *externo*³⁶ que passa a desempenhar um papel na constituição da estrutura de uma obra, se o *externo* torna-se *interno*, veremos que o *externo* menos que constituir uma função na constituição da estrutura de um texto literário diz respeito a um parâmetro pelo qual a realidade ficcional pode ser compreendida.

³⁴ As referências ao romance serão daqui por diante feitas de modo abreviado.

³⁵ Ver Introdução.

³⁶ Ver Introdução.

À medida que explicarmos como na obra a referência a elementos preexistentes ao texto ficcional auxilia na compreensão de um mundo ficcional, tornaremos evidente a razão pela qual a literatura não “recupera” e “aborda” uma realidade prévia a ela.

Será então fundamental lançar mão da *mímesis* da representação e *mímesis* da produção para alcançarmos os objetivos que nos propomos neste capítulo. Não apenas por considerarmos que a relação entre realidade e ficção pode ser explicada e entendida pela *mímesis*, como igualmente considerarmos o caráter estético-literário no romance o resultado do entrelaçamento e cotejo das *mímesis* acima referidas. Acreditamos que qualquer análise cultural ou temática de textos literários envolve necessariamente uma análise estético-literária.

1 Tempo fragmentado: experiências revisitadas

BIP inicia com um fato inusitado, fantástico: um homem bêbado, o narrador-personagem, sem conseguir dormir, vê na parede de seu quarto um desfile de caixõezinhos azuis. Não sendo uma alucinação fortuita, o cortejo fúnebre será a caminhada através do tempo de sua trajetória de vida. Fatos passados são rememorados a par de acontecimentos presentes. A lembrança de cenas passadas não se faz somente pelo simples “relembrar”, em *flashback* o passado é igualmente revisitado.

A cronologia temporal em *BIP* não segue uma linearidade, as idas e vindas no tempo desnorteiam o leitor que precisa acurar sua atenção às mudanças temporais a fim de construir a unidade temporal do romance e estabelecer a ordem correta dos acontecimentos.

O desnorteamento do leitor não acontece por acaso, acompanhando o próprio desnorteamento do narrador-personagem frente a um cortejo fúnebre que o lança a rememorar fatos de sua trajetória de vida, o leitor é envolvido no relato temporal do narrador-personagem. É interessante notarmos que o desnorteamento temporal abrange e está

imbricado no próprio desnorreamento e desilusão do narrador-personagem diante de sua vida. As mudanças temporais não indicam ou situam apenas o leitor e o próprio narrador-personagem em determinado tempo e cena passada ou presente, elas também explicitam na forma como estão estruturadas o próprio desencantamento do narrador-personagem diante da realidade vivida. Podemos adiantar que as experiências temporais vividas pelo narrador-personagem estão imbricamente relacionadas com o seu relato ou a sua narração.

Boi, boi, boi
boi da cara preta,
pega esse menino
que tem medo de
careta.

Cantiga de ninar. É tudo o que eu queria ouvir agora.
Dorme, menino,
que é noite e teu pai
já vem...

O meu pai não veio e não virá jamais. Odeia todas as cidades, sem distinção de tamanho, situação geográfica, renda *per capita* ou densidade populacional. Diz que são invenções do diabo. Elas roubaram todos os seus filhos.

Claro que ele não é um homem deste mundo. Nem deste tempo.
Preferiu a solidão da caatinga ao amontoado da construção civil³⁷
(TORRES, 1999, p. 7)

BIP é aberto aos leitores com uma canção de ninar. A música, lembrança do passado, é a busca pelo acalanto do pai, a segurança de um mundo deixado para trás. Ficamos sabendo que o narrador-personagem é um migrante nordestino que, ao contrário do pai, preferiu o “amontoado da construção civil” a “solidão da caatinga”. A canção de ninar traz de volta a lembrança de cenas do passado, de um passado aconchegante em que se poderia dormir com tranquilidade. O narrador-personagem rememora um determinado pôr-do-sol, no fim de mais uma jornada de trabalho, seu pai e outros trabalhadores conversam entre si, mas a conversa soa para o pequenino narrador-personagem como uma canção de ninar:

Meu pai acendeu o seu cigarro. Parecia um homem feliz. Aquele que ia ser um ano de panela cheia. E não era necessário ter lido Confúcio ou qualquer

³⁷ Será conservada nas citações do romance a formatação dada ao texto no original.

outro chinês para saber que a alegria vinha da barriga. O que meu pai e os outros trabalhadores conversavam naquele bendito pôr-do-sol? Lembrar isso agora seria exigir demais de uma memória encharcada de álcool e carcomida pela insensatez. Resta a recordação de uma espécie de burburinho, uma certa harmonia, um longínquo som de vozes de homens cansados — o meio-tom de uma brisa naquele distante entardecer. Talvez uma cantiga de ninar, leve e terna como o vento a caminho da noite. Uma aragem tranqüilizadora: tudo estava nos conformes. E essas vozes e esse vento me embalsamaram sobre a montanha de feijão. E depois continuei dormindo enganchado no cangote do meu pai e atracado em seu chapéu, enquanto ele caminhava à luz da lua, me levando pra casa, me carregando para os sonhos.

(TORRES, 1999, p. 8).

Para uma memória “encharcada de álcool e carcomida pela insensatez”, a lembrança de uma cena da infância embalada por vozes que faziam adormecer era a rememoração da paz, da tranquilidade de um sono perfeito, ou melhor, de uma vida inocente, perdida. Percebemos que a partir de uma experiência temporal presente é rememorada uma experiência temporal passada. A ponte de um tempo a outro é feita pelo que está ausente na atualidade: a paz e a tranquilidade. Dormir então seria impossível, e mesmo o pai esquecido em um lugar distante estaria tendo o sono mais acalentador:

[...] O velho: só e esquecido no silêncio de uma tapera, num pé de grotta sem futuro. Mesmo assim. Assim mesmo ele ainda sonha um sonho temperado com um cheirinho bom de alecrim, enquanto eu, recendendo a álcool por todos os poros, me debato na cama, contando caixõezinhos azuis. Sem pai nem mãe que me cantem uma cantiga de ninar.

O acalanto que ouço agora é outro.

Ganidos e uivos lancinantes, circunvoluções de helicópteros e gritos e pânico e o horror debaixo de uma tremenda fuzilaria no morro bem ao pé da minha cama.

E papai jamais virá para me engachar em seu cangote e me carregar por aí até que eu adormeça.

E mamãe já morreu, eu já disse. Velha ingrata.

É a guerra: onde filho chora e o pai não vê.

E eu sei que é assim, porque quase todas as noites eu vejo uma guerra, na televisão.

Tem os mesmo helicópteros, os mesmo tiroteios, o mesmo corre-corre, a mesma gritaria. O mesmo chororô.

A gente assiste da poltrona, com um copo numa mão e um cigarro na outra.

Depois aperta o botão de desligar e vai dormir, ai, que bom, dormir, não me lembre uma coisa tão boa assim. DORMIR.

(TORRES, 1999, p. 9).

Não é sem motivos que o narrador-personagem rememora uma cena do passado onde a tranquilidade e a segurança de uma infância protegida pelo cuidado paternal não podem ser

vivenciadas no presente. Residindo próximo a um morro, o barulho de uma “guerra”, mais uma entre outras que assiste em seu dia-a-dia no Rio de Janeiro, denuncia a perturbadora realidade vivenciada pelo narrador-personagem. Com um copo [de bebida] na mão e um cigarro na outra, a atitude é de “acomodação”. Resta somente a lembrança de uma canção de ninar, cantada por uma voz familiar na tentativa de fazê-lo adormecer.

Não é apenas, entretanto, a “guerra” que presencia todos os dias a justificativa para o seu estado de espírito. Ao relembrar no Capítulo II os motivos que o levaram a beber tanto naquela noite, ficamos sabendo da desilusão e descontentamento perante sua vida:

E pensava mais que só queria tomar um sossegado, para deixar o trânsito escoar e assentar as idéias, a gente morre um pouco todos os dias, no final de cada expediente, você precisa beber alguma coisa urgentemente para sentir que está vivo, é preciso sentir isso na própria pele, no arrepio provocado pela primeira dose, a bater no sangue como uma injeção, ao mesmo tempo amortecedora e revigorante, embriagai-vos, já dizia o poeta Baudelaire, “de vinho, de poesia ou de virtude”, mas com esse calorão fodido vinho nem pensar, ou é chope, ou caipirinha, ou um uísque entupido de gelo, se o bolso permite, mas a poesia e a virtude jamais curarão ressaca alguma, bebamos à postergação da agonia das obrigações do dia seguinte ou à morte lenta, o que vem a dar no mesmo [...] eu estava pensando era no meu trabalho, em algo ouvido pelos corredores da empresa sobre renovação de quadros, a diretoria parece que não anda muito satisfeita com o desempenho da equipe, está falando na necessidade de sangue novo, gente com mais garra, mais brilho, gana, tesão, numa palavra: gente com mais AMBIÇÃO, estou avançando perigosamente pelos degraus dos quarenta, já perdi a vontade de vencer na vida, que dia mesmo é que vou dançar?

(TORRES, 1999, p. 24).

Ao ser convidado por um amigo para ir a uma festa de despedida na casa de um cônsul, que tinha sido transferido para outro país, o narrador-personagem explicitamente vê no convite uma oportunidade para beber “sossegado” e assim sentir algum frescor de vida. Recorrendo ao poeta Baudelaire, o narrador-personagem se embriaga para postergar a “agonia das obrigações do dia seguinte” ou da “morte lenta”. Mas se para o poeta era preciso estar sempre embriagado fosse de vinho, de poesia ou de virtude a fim de não se tornar um escravo martirizado do tempo, o narrador-personagem encontra na bebida o alívio ou fuga momentânea de uma realidade sufocante. Nem poesia, nem virtude aliviariam o peso do tempo presente, da morte lenta cotidiana, pois a sua ebriedade o lançou na rememoração de

tempos passados e na compreensão do tempo presente. O narrador-personagem não tem mais ambição de vencer *na* vida, nem ambição *pela* vida.

Nos trechos citados do romance, entre presente e passado se faz uma ponte de ligação a partir do que está ausente em determinado período de tempo: no passado existe a tranquilidade, a segurança de um mundo perdido; no presente, existe perturbação, insegurança. Se a canção de ninar traz à tona uma cena passada, é porque no presente a ausência da tranquilidade e segurança estão ausentes. As voltas e idas no tempo não são feitas de modo aleatório ou sem sentido.

A parentada toda está chegando.
É uma tropa, uma multidão, um rebanho.
Um cortejo e tanto

Meu pai não me socorrerá jamais.

(TORRES, 1999, p. 12).

Se o cortejo fúnebre levará o narrador-personagem à rememoração de acontecimentos passados em diálogo com o presente, a rememoração será feita com a presença de alguns familiares. Ora, linhas atrás foi dito que as mudanças temporais não indicam ou situam apenas o leitor e o próprio narrador-personagem em determinado tempo e cena passada ou presente, mas explicitam no modo como estão estruturados o próprio desencantamento e desilusão do narrador-personagem com sua vida. Desilusão e desencantamento que igualmente serão abordados com a presença da “parentada”.

Que os anjos são leves, eu já sabia. Que os pecadores são pesados, também. Que os mortos não aceitam ordens dos vivos, eu já desconfiava. Mas que possam gerar um foco de resistência, isso acabo de descobrir agora. O caixão preto ficou.

O pesado esquife acaba de se instalar bem no centro da minha parede.

(TORRES, 1999, p. 56).

Como não se bastassem os caixõezinhos azuis, um caixão preto se coloca no centro da parede do quarto do narrador-personagem. Indagando de quem seria o corpo repousando dentro do caixão, ele levanta uma primeira hipótese: sua mãe.

[...]

— Mas o que foi que eu fiz de errado?

(Tenho que acrescentar: — Não me bata, não. Juro que eu não fiz nada.)

— Se assunte. Me respeite. Cadê a benção?

— A benção, mãezinha.

Assim, sim: tudo como dantes.

— Como vão as coisas? O que a senhora conta de novo?

— Eu é que pergunto. O que você me conta?

— De novo mesmo só uma má notícia. Zé da Botica morreu

(TORRES, 1999, p. 61).

De fato, eis que surge sua mãe e com ela a lembrança de acontecimentos passados e a revelação de acontecimentos presentes. Ora, a mãe do narrador-personagem pede para ser atualizada, e por meio da morte de um conhecido o narrador-personagem “atualiza” sua vida para a mãe.

Zé da Botica, o farmacêutico que exercia às vezes a função de “médico”, na noite em que a mãe do narrador-personagem entrara em trabalho de parto, não conseguiu chegar a tempo para realizar o nascimento do bebê. A criança nasceu, mas a mãe morreu de parto complicado. Zé da Botica foi considerado o culpado, a mãe do narrador-personagem trata de desfazer o mal entendido.

[...]

— Era o povo que falava o diabo dele, mãe. Eu era menino mas me lembro muito bem. Diziam: — Sujeito desgraçado. Metido a médico mas não passa de um carnicheiro.

— Era isso o que comentavam, era? Pois eu lhe conto. Minha agonia começou no meio da noite e você sabe como as nossas noites eram compridas. O seu pai me dava um chá atrás do outro e nada. Aí ele correu pro pasto e montou num jumento mais ruim de sela do que a necessidade. A gente morava um bocado longe da rua, se lembra? [...] enquanto eu me atolava nas minhas dores, o seu pai esporava o jumento e a rua ia ficando cada vez mais longe. — Acorda, Zé. Corre, Zé. Arranjem aí uma montaria pro Zé. Depressa, pelo amor de Deus — e eu me indo. Se não deu tempo nem pra eu dar uma última bênção pra você e pros seus irmãos, como é que o pobre do farmacêutico podia ter chegado a tempo de me salvar? Zé da Botica não teve culpa de nada.

(TORRES, 1999, p. 62).

Rememorando o dia do parto, a mãe do narrador-personagem esclarece para o filho o que realmente tinha acontecido naquela noite. Temos o próprio relato da mãe a respeito da

noite fatídica. Volta-se ao passado pela lembrança dela, mas o relato da mãe é suplementado pelo relato do próprio filho:

Eu me lembro daquela noite. Ninguém conseguia dormir. Eu tinha dez anos e, como sempre, estava aninhado numa rede, entre um magote de meninos. Era sempre assim. Quando o nosso pai entrava no quarto com a parteira, a miudagem, nos aboletávamos em expectativa e silêncio, como nos dias de tempestade, que exigiam todo o respeito do mundo ao Deus-Relâmpago e a Nosso Senhor-Trovão. [...] Só quando o nosso pai atravessara a sala em direção ao terreiro, com uma dúzia de foguetes na mão, com os quais anunciaria ao mundo a chegada de mais um (mais um da família), é que voltávamos a ser meninos, reanimados pelo choro do recém-chegado [...] Mas naquela noite a parteira não deu conta do recado [...] e Zé da Botica, o farmacêutico, chamado às pressas, não chegou a tempo. Naquela noite não teve foguetes. Teve choro. E de manhãzinha a casa se encheu de flores, que não cheiravam como as flores, mas como a morte [...] Meu pai disse: — Desta vez Nossa Senhora do Bom Parto não lhe deu uma boa hora. Deus quis assim. Se conformem. Fechou a cara, não chorou, e não disse mais nada.

(TORRES, 1999, p. 64).

Ora, um fato do passado é relatado sob dois pontos de vista — da mãe e do filho, uma mesma experiência vivida é contada por perspectivas diferentes, e ambos os relatos são desencadeados pela aparição da mãe e pela morte de um conhecido. O caixão preto não traz apenas a mãe do narrador-personagem, mas a morte como centelha para a lembrança do passado e a denúncia do presente. Denúncia no sentido de que o narrador-personagem evidencia sua situação de vida.

E ela tinha sempre alguma coisa muito boa para nos dar. Os doces mais incríveis. As canjicas mais fantásticas. Só coisas gostosas, que nos faziam lamber os beiços e pedir mais.

E agora? Que tenho eu para lhe oferecer? Nem uma rede para ela balançar os seus pecados, enquanto esvoaçasse a sua velha alma, tão cansada, coitada. Afinal, agora eu vivo na mais bela cidade da América do Sul, quem sabe a cidade mais bonita de todas as Américas — e do mundo!

(TORRES, 1999, p. 65).

A lembrança da morte da mãe é igualmente a lembrança de uma experiência maternal prazerosa. No presente, entretanto, não há nada para oferecer a sua mãe, não há como retribuir as “coisas boas” que ela lhe proporcionou na infância:

Se eu fosse um filho daqueles pra mãe nenhuma botar defeito, faria com que ela se ajoelhasse aos pés do Cristo Redentor, no pico do Corcovado. [...] Depois tem o Pão de Açúcar [...] de onde ela terá a prova definitiva de

que, se Deus fez o mundo em sete dias, um deles foi dedicado inteirinho para fazer esta cidade.

O difícil vai ser dizer a ela que não vou ter tempo de acompanhá-la nesta excursão maravilhosa. Pior: como explicar que até hoje não conheço nenhum desses lugares tão cantados em prosa, verso e cartão-postal? Aqui eu só trabalho, velha, laboro.

(TORRES, 1999, p. 66).

A atualização e denúncia do presente são feitas a partir do cotejo entre o passado e o presente. Uma experiência temporal passada explicita uma experiência temporal presente. O caixão preto traz a mãe do narrador-personagem que relembra a noite de sua morte, o narrador-personagem igualmente rememora a noite do parto e, tomado por lembranças da mãe, denuncia o seu presente laborioso.

A aparição da mãe não faz o narrador-personagem lembrar somente o dia da morte dela, ele também conta uma visita que fizera a seu pai.

[...] Eu o visitei um dia (e isso faz muito tempo), levando os meus filhos para conhecê-los. Encontrei-o escondido num casebre miserável, na boca de uma tapera. O que vi: um velho, um cavalo, um cachorro e uma garrafa de cachaça. E era tudo o que restava do meu mundo. [...] E este senhor, que um dia já foi meu pai, e que como tal eu tentava reconhecê-lo, agora me parecia apenas uma sombra do que já tinha sido, a começar pelo seu tamanho. [...] Não me refiro apenas ao varão que entregou ao mundo vinte e quatro filhos da sua lavra (vinte e quatro alegrias e três mortes, incluindo a sua, mamãe, vinte e quatro problemas, vinte e tanto servidores civis), mas ao homem que foi capaz de construir a sua própria casa, a casa onde nasci, com as suas próprias mãos. E era uma casa imensa, cheia de avarandados, janelas ensolaradas, paiol e despensa, um curral nas cercanias e uma casa de farinha como apêndice. O senhor de todos esses domínios estava só e longe de tudo — a casa, o curral, os filhos. Nada existindo mais, como se nada tivesse existindo antes. [...] Dali de cima, daquele pé de grotá onde ele estava encravado, eu podia concluir sem medo de errar que nada foi o que eu acarinhava no reino da minha fantasia. [...] Não havia o que ver, nem o que dizer. Tudo estava longe, minúsculo e destruído. Ali só havia agora um velho e uma tapera, no longe-longe, muito além da minha própria lonjura. Adonde encontrar meu tempo? Num buraco perdido nos confins da vida a mais de dois mil quilômetros de distância, a não sei quantos anos-luz de mim. E no entanto o homem — este velho mirrado e carcomido, este senhor que já tinha sido meu pai — ainda era capaz de me reconciliar com esse tempo, ao pegar três ramos de alecrim e botar cada um deles atrás de uma das orelhas de cada um dos meus filhos. Dizendo:

— Isto é pra evitar o mau-olhado. É pra proteger vocês dos olhos ruins. Você são uns meninos muito bonitos.

(TORRES, 1999, p. 67).

O encontro com o pai foi a constatação de que a sua “casa” passada não mais existia e não tinha sido nada daquilo que ele imaginava ser. Um momento de reconciliação com um tempo passado pôde ter sido experimentando. A casa de origem não pode ser recuperada e está tão distante quanto a “própria lonjura” do narrador-personagem em relação a si mesmo. Ele, na verdade, parece estar distante de qualquer tempo: nem o tempo presente o agrada, nem o tempo passado agora rememorado pode trazer algum tipo de satisfação, por isso a pergunta: “Adonde encontrar meu tempo”? Podemos compreender as mudanças temporais, as idas e vindas no tempo, como a procura por um tempo que ofereça a tranquilidade e a paz para um presente caótico.

A casa atual e o mundo presente não oferecem nenhum conforto ou esperança. Ao narrador-personagem resta apenas o trabalho cotidiano com direito a insatisfação e desilusão profissional:

Então? Não vai querer saber em que trabalho e qual é a minha ocupação? Pertença ao ramo dos negócios e dos negociantes. Faço parte do mundo fluído e sedutor do meu tempo. Sou aquele que chegou, pelo seu próprio esforço e mérito, a penetrar nos escaninhos de uma categoria profissional moderna e trepidante. Repito: por mérito e esforço. Mas acrescento, a bem da verdade: também por um empurrãozinho da sorte. Segure-se aí nas tábuas, mamãe, que eu vou contar o que é que realmente eu sou. Um ASPONE. Calma lá, não se aflija. Eu traduzo: AS — de Assessor. PO — de Porra. NE — de Nenhuma. Assessore de Porra Nenhuma. Uma função, apesar desse estranho nome, relativamente bem valorizada na praça. Para preencher o cargo, a pessoa tem que ser razoavelmente alfabetizada, precisa saber se vestir bem, ter muito jogo de cintura e mãos de pluma para acariciar sem deixar vestígios os sacos dos assessorados. Bom gosto é fundamental. Tanto na escolha da bebida quanto no uso correto do talher que acompanha cada prato. Um bom manual de citações, devidamente decorado, também é importante. A piada certa, a frase certa e — até! — o verso certo na hora certa são contribuições importantes ao desenvolvimento profissional da categoria. Tudo isso e mais um sorriso tipo ignorância satisfeita. E muita perspicácia, charme e vaselina. Ah, mãe, como a vaselina subiu de cotação. É hoje uma mercadoria muito disputada, pela excelência de suas qualidades: faz escorregar com brilho. Dito assim, apressadamente, tudo parece muito fácil. Mas não é. Há outros segredos que temos de descobrir pela vida afora. E o que é que a senhora pensa?

(TORRES, 1999, p. 70).

Colocando-se como um ASPONE, o narrador-personagem ironicamente torna evidente a maneira como não só percebe o seu trabalho cotidiano, como mais uma vez deixa

clara a desilusão em que está imersa sua vida. É interessante notarmos que novamente a revelação de sua vida presente parte das lembranças do passado. Até a sua definição de ASPONE, o narrador-personagem antes rememora acontecimentos passados, a morte da mãe e o encontro com o pai. Passado e presente servem como ponte para apresentar o presente. Nesse jogo temporal, com as experiências temporais narradas, o mundo do narrador-personagem é revelado.

Para o filósofo Paul Ricoeur o tempo da narrativa² enxerta em sua configuração caracteres temporais da experiência humana, ele explica:

[...] que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (RICOEUR, 1994, p. 85).

Contar, relatar, narrar, em suma, é reviver uma experiência anterior ou uma experiência temporal passada. Narrar uma história é estar envolvido com o tempo que se (re)atualiza, se (re)vive. Por isso, ao se narrar uma história não se pode desvincular o caráter temporal da experiência humana. Na narrativa de ficção, a atividade de narrar uma história está também relacionada com o caráter da experiência humana, mas a experiência temporal na obra de ficção é uma experiência fictícia do tempo, ou seja, é uma experiência proposta pelo mundo do texto. Há na narrativa de ficção uma refiguração do tempo.

Nos trechos citados de *BIP*, o relato do narrador-personagem envolve narrar uma história em relação a uma experiência temporal. Mas as mudanças temporais, as idas e vindas no tempo, não acontecem aleatoriamente existe sempre entre o passado e o presente uma ponte: o que se tem ausente no presente (a paz, tranquilidade) está no passado; a ilusão da casa primeira do passado está na casa atual do presente. Em síntese, todas as experiências

² Ricoeur analisa tanto a composição da narrativa histórica quanto a da narrativa de ficção. É no diálogo e no entrecruzamento entre os dois tipos de narrativa que o filósofo defende a hipótese de que “o trabalho inerente ao ato de configuração da narrativa se encerra numa refiguração da experiência temporal” (1997, p. 7).

temporais narradas estão configuradas de um modo não linear, precisamos então tentar construir a ordem linear dos acontecimentos e compreender em que ordem eles realmente acontecem e aconteceram e, por fim, entender o seu significado. A experiência fictícia do tempo em *BIP* apresenta uma configuração singular.

Ao tentar dar uma ordem e sentido a “desordem” cronológica do romance e igualmente estabelecer o sentido entre as passagens de um tempo a outro, somos levados a lançar mão dos parâmetros culturais que possuímos para compreender o mundo da obra. É preciso confrontar nosso estoque prévio de expectativas com a realidade ficcional que se configura em *BIP*.

Podemos perceber um primeiro passo para o entendimento do tempo e das experiências temporais no romance. Não encontrando nenhuma correspondência de um tempo linear em *BIP*, somos levados a dar forma e ordem a um tempo fragmentado no romance. Partimos de uma semelhança, parâmetro cultural linear do tempo, para compreender a cena segunda particularizada na obra. A não correspondência a um esquema temporal já conhecido engendra a criação e a formação de outro quadro temporal caracterizado na obra. Abre-se a possibilidade de estruturação de diversas formas temporais e suas respectivas explicações. No nosso caso, observamos que a fragmentação do tempo não é aleatória, as idas e vindas do tempo estão relacionadas pelo o que no tempo passado ou no tempo presente está ausente: a paz, a tranquilidade e a satisfação com determinado modo de vida. Segundo Lafetá, em *BIP*

O foco narrativo, centrado nas lembranças de um publicitário que acorda depois de bebedeira grande, é oscilante como a visão do homem ressaqueado: vai de recordação em recordação, tentando compor o quadro geral de memória da infância, mas sem fixar ou privilegiar incidente ou personagem decisivo. O resultado é a falta de aprofundamento do drama (2004, p.489).

Ora, no romance as experiências temporais revividas ou rememoradas não são simplesmente uma tentativa de “compor o quadro geral de memória da infância”, não só porque os *flashbacks* e as recordações não se restringem à infância do narrador-personagem,

mas pelo simples fato de que o tempo passado em cotejo com o tempo presente oferece ao narrador a compreensão de seu estado de ser no mundo: “Adonde encontrar meu tempo?”. O “personagem decisivo” de *BIP* é o próprio narrador-personagem, não se “fixar ou privilegiar” certo “incidente” não resulta em uma “falta de aprofundamento do drama”. Pelo contrário, a complexidade ou a “profundidade” do drama está justamente no tempo fragmentado do romance. Se a primeira impressão que temos é que há uma confusão de “incidentes” sem que um seja o foco principal, deixamos de perceber que é a conjunção e intersecção de tais “incidentes” que darão ao texto uma unicidade temporal e semântica.

A diferença de nossa leitura com a de Lafetá evidencia a possibilidade de organizarmos de modos diferentes as experiências temporais no romance e sua respectiva explicação. Lafetá, a partir dos seus quadros referenciais, organiza a fragmentação temporal do romance em outra ordem e dá a ela outro sentido. Podemos então notar o aspecto formal da *mimesis* da representação ao dizermos que primeiramente ela não possui nenhum conteúdo em si, porque a semelhança pode ser relacionada a qualquer sistema de representação social. Há ainda um diferencial importante a ser notado ao contrapormos nossa leitura com a de Lafetá.

No momento em que conseguimos dar forma e sentido à fragmentação temporal do romance, uma “outra realidade” foi produzida:

[...] o diferencial da *mimesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza (COSTA LIMA, 2006, p. 321).

Ora, observamos que foi a partir de uma falta de correspondência com o que entendíamos por tempo linear que uma diferença foi produzida em *BIP*. A semelhança, os nossos parâmetros culturais, permitiu que recebêssemos a obra, contudo, a própria não identificação de nossos esquemas referenciais no romance serviu como cena orientadora para compreendermos e organizarmos o tempo fragmentado na obra em outra ordem

representativa. Paralelamente à *mimesis* da representação, a *mimesis* da produção é um elemento formal: a diferença não é um conteúdo em si, mas permite a possibilidade que novos quadros representativos do tempo possam ser produzidos, experimentados e sua significação explicitada.

A afirmação acima pode ser melhor compreendida ao lembrarmos que para Lafetá as recordações do narrador-personagem implicam uma “falta de aprofundamento do drama”, pois, para ele a “fixação” em um “incidente” ou “personagem decisivo” parece ser um fator necessário para que um “drama” ganhe “profundidade”. Lafetá dá primazia à semelhança, ele procura em *BIP* uma correspondência com seus quadros referenciais. O autor não percebe que a falta de relação com seus parâmetros indica uma diferença que possibilita ler a “desordem” cronológica do tempo no romance por outra perspectiva.

Ao explicarmos a ordem temporal em *BIP* e seu respectivo significado a partir da *mimesis*, tentamos tornar evidente não só a *mimesis* como elemento formal, mas igualmente ressaltá-la como operação intelectual: por ela foi possível compreendermos como uma nova ordem representativa do tempo e sua significação são formadas na obra. E o mais importante, pudemos observar que a fragmentação do tempo no romance não é fortuito, as experiências temporais passadas explicitam ou evidenciam a experiência temporal presente do narrador-personagem: a falta de paz, tranquilidade e satisfação perante a vida.

2 Intertextualidade: semelhança orientadora

No trecho mais acima transcrito de *BIP*, o narrador-personagem faz referência ao um poema do poeta Charles Baudelaire. O poema, fragmento identificável da realidade, selecionado e retirado da literatura prévia ao texto passa a ter outro sentido no contexto de *BIP*, lembrando que “alusões e citações ganham nova dimensão tanto no que se refere ao seu

contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem” (ISER, 1999c, p. 69). Se no poema de Baudelaire a embriaguez era um modo de evitar ser um escravo martirizado do tempo, a embriaguez do narrador-personagem não significa nenhum alívio ou fuga da escravidão do tempo, mas é o próprio mergulho no tempo. Não é a ebriedade do narrador-personagem a centelha de suas idas e vindas no tempo? A referência às palavras do poeta, portanto, não pode ser entendida em seu sentido original. E, observemos, o poema não se encontra no romance de modo aleatório. Através do poema pudemos fazer uma relação entre o narrador-personagem e as experiências temporais vivenciadas por ele.

Com igual efeito, a referência ao escritor norte-americano Scott Fitzgerald e ao seu romance *O grande Gatsby* não estão em *BIP* aleatoriamente.

O mar como trajeto — é sempre mais bonito. Todos os caminhos levam ao Alto Leblon. Há mais luz na avenida Atlântica. Há muita luz na Vieira Souto. Como brilha Delfim Moreira. *This is a beautiful Rio: sun, sex and sea*. E uma noite cheia de estrelas. “Meu amigo” ia me dizendo que estava sozinho, “*free, free*, completamente *free*, e que agora não perdia uma festa. E quanto mais ele falava, mais eu era sacudido por uma lembrança maluca: uma frase lida há séculos num livro de um bêbado lendário, o finado Scott Fitzgerald, que falava desse “papo urbano e impopular”.

(TORRES, 1999, p. 26).

No caminho para a festa na casa do cônsul, o narrador-personagem é tomado pela lembrança de uma frase lida no romance de Scott Fitzgerald anos atrás. A “lembrança maluca” não surge à toa:

[...] eu estava pensando enquanto me aproximava daquela janela panorâmica, aquela “vista de cinema”, num dos últimos andares de um dos últimos monumentos à construção civil erguidos sobre o Alto Leblon. [...] não deixei de pensar se aquele cônsul alguma outra vez teria uma segunda oportunidade de ter uma janela daquelas. “Pode-se ver muito melhor a vida observando-a de uma única janela”. Bateu Scott Fitzgerald de novo na minha testa. Sim era nela que eu estava pensando. E era a ressurreição dos meus anos vinte. Fitzgerald para mim combinava com a festa e, por uma razão perfeitamente explicável, ele combinava também com São Paulo, muito mais do que com o Rio de Janeiro, pelo simples motivo de que foi em São Paulo que o descobri, quando trabalhava num escritório instalado ao lado de uma mansão no elegante bairro de Pacaembu. Na hora do almoço, enquanto mordida um sanduíche, eu me afundava em suas páginas, prosseguindo na leitura pelo expediente adentro e, ao deixar o trabalho, no final da tarde, dava sempre uma penúltima olhada para a mansão do lado, morrendo de vontade de tocar em sua porta para saber se era ali que morava o Grande

Gatsby. “Ele viera de longe, até aquele relvado azul, e seu sonho deve ter-lhe parecido tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho já havia ficado para trás, perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da república se estendiam sobre a noite.”

O cônsul não tinha um relvado azul. Mas em compensação tinha toda uma cidade reluzente a seus pés. Diante da sua janela “cinematográfica” ele podia de bom grado perder a respiração várias vezes por dia [...]

“Gatsby acreditou na luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afastava de nós. Esse futuro nos iludira, mas não importava: amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços... E, uma bela manhã...

E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado.”

Dever ter sido por andar tão impelido pela leitura e pela curiosidade em saber se o Grande Gatsby morava ao lado que no fim do mês o escritório me despachou para o olho da rua. A alegação foi a de corte no orçamento, mas eu sabia, secretamente, que o motivo era mesmo a minha baixa produtividade. São Paulo não me chamava para as suas festas em nenhuma mansão do Pacaembu e ainda por cima me dava a sua primeira lição: ler durante o serviço dava bilhete azul.

(TORRES, 1999, p. 26).

O “Alto Leblon”, bairro nobre do Rio de Janeiro, relembra “Pacaembu”, bairro paulistano onde o narrador-personagem centraliza em uma mansão a curiosidade de suas leituras de *O grande Gatsby*. A trajetória até a festa é o caminho para a “ressurreição” dos “anos vinte” do narrador-personagem e o descobrimento de Fitzgerald.

Um clássico da literatura norte-americana, *O grande Gatsby*, sucintamente, é a história do personagem Jay Gatsby, filho de lavradores, que consegue fortuna com o objetivo de ter de volta um amor do passado, Daisy. Gatsby compra uma mansão ao lado da casa dela e promove grandes festas com o intuito de que a amada possa aparecer. Amor, dinheiro, poder e ostentação são elementos-chave no romance e Gatsby é a figura representativa de uma época. Segundo Brucoli, tornou-se comum considerar *O grande Gatsby* como “o grande romance norte-americano”, o romance é uma obra de ficção “com qualidades temáticas americanas definidoras” (1992, p.211). Gatsby seria o personagem norte-americano que se fez por si mesmo e acredita no Sonho Americano do sucesso.

A festa na casa do Cônsul remete às festas na mansão do rico personagem Gatsby. Ambas as festas são interligadas pelo que em comum representam: riqueza, poder e

ostentação. A procura do então jovem narrador-personagem por Gatsby na mansão ao lado de seu trabalho denuncia sua fixação pelo romance ou pelo estilo de vida representado na obra. *O grande Gatsby* fascina pelo que oferece de ilusão: “Como sublimação, a literatura parece oferecer ao menos uma satisfação momentânea por meio de suas formas de representação, capazes de evitar conflitos, adiando o real que substituem pelo irreal” (ISER, 1999, p.163).

A leitura de um romance, *O grande Gatsby*, no contexto de outro romance, *BIP*, torna o adiamento da “realidade” do narrador-personagem mais complexo. Poderíamos pensar que a leitura do romance americano pelo narrador-personagem tenha o efeito de uma sublimação, porém, estamos falando do adiamento do “real” e sua substituição pelo “irreal” dentro de uma realidade ficcional. A sublimação não ocorre como se estivéssemos falando de um leitor empírico. É claro que podemos dizer que a leitura de *O grande Gatsby* oferecia uma “satisfação momentânea” ao narrador-personagem, por outro lado, o distanciamento dos conflitos, o adiamento do “real” torna-se paradoxal. Se no passado, quando jovem, o romance oferecia um distanciamento da “realidade” por ele vivenciada, na festa do cônsul, a lembrança do romance o aproxima da sua condição atual, o “real” menos se afasta do que se aproxima com a clareza de uma contestação: um “futuro orgiástico” está longe de ser uma realidade para o narrador-personagem.

Ao lembrar o romance de Fitzgerald, o narrador-personagem cita alguns trechos da obra. Os trechos são da parte final do romance. Gatsby acreditava no Sonho Americano do sucesso, conseguira ter *status*, mas confundira o sonho com Daisy, ele acreditava poder tê-la novamente, ela não fica com ele, o sonho o traíra. O “futuro orgiástico”, o Sonho Americano do sucesso, era uma ilusão: Gatsby não conseguira ter sucesso com Daisy e sua vida de extravagância estava declinando. A ascensão e queda de Gatsby com o seu final trágico denunciam a ilusão do Sonho Americano do sucesso. Mas existe ainda uma esperança, mesmo

remando “contra a corrente” e impelidos para o passado é possível acreditar no “futuro orgiástico”, bastaria correr mais rápido e estender mais os braços e “numa bela manhã...”

Ora, se os trechos finais de *O grande Gatsby* suscitam a possibilidade de uma esperança, em *BIP* esta possibilidade é anulada. Para o narrador-personagem não existe a possibilidade de nenhum “futuro orgiástico”.

O grande Gatsby e o poema de Baudelaire são elementos que pertencem à literatura prévia ao texto, todavia, observamos que eles não podem ser entendidos no contexto do romance *BIP* com a mesma carga semântica que possuíam no sistema de onde foram deslocados. Ambos apontam para uma característica peculiar do texto ficcional: a literatura nos permite manter certa distância dos próprios campos referências que utilizamos em nossa leitura. Em outras palavras, *O grande Gatsby* e o poema de Baudelaire tornam-se, usando as palavras de Iser (1996), “objetos de percepção”. Explicaremos com um exemplo: é como se em uma jarra cheia de bolas de gude pegássemos uma bola e a colocássemos dentro de outra jarra contendo pequenos quadrados de isopor. Incorporada a outro contexto, a bola de gude torna-se perceptível. Ao serem deslocados dos campos referenciais a que estavam ligados, o romance americano e o poema francês como “objetos de percepção” permitem-nos perceber o modo como eles são reorganizados no texto ficcional e paralelamente compreender o papel que assumem na obra.

Se lembrarmos da fragmentação do tempo no romance, como abordado no tópico anterior, perceberemos que tanto *O grande Gatsby* como o poema de Baudelaire são cenas orientadoras que ajudam nosso entendimento da realidade ficcional em *BIP*. Do mesmo modo que nossos parâmetros culturais foram necessários para organizarmos e darmos sentido à falta de linearidade temporal na obra, o romance americano e o poema permitiram uma leitura diferenciada dos trechos destacados. A intertextualidade, a recorrência a “alusões e citações”

da literatura prévia ao texto pelo viés da *mimesis* configura-se na semelhança (quadro referencial) orientadora de nossa leitura.

Nenhum elemento identificável da realidade extratextual em *BIP*, ou em qualquer texto ficcional, pode ser considerado em seu sentido primeiro. Não considerarmos o deslocamento semântico que sofrem ao serem inseridos em um contexto ficcional, é corroborar com ideia de que a literatura simplesmente repete o mundo exterior a ela, o caráter ficcional do texto, nesse sentido, é vinculado a uma semelhança reprodutora.

Como veremos no próximo tópico, *BIP* não “recupera” a história de uma geração e muito menos “aborda” de modo direto um período histórico do Brasil. A “presença” de um momento histórico do país no romance não significa necessariamente a sua tematização documental. Por quê? Vejamos.

3 Brasil que não é Brasil

Em *BIP*, as experiências temporais passadas e presentes vivenciadas pelo narrador-personagem explicitam não apenas seu estar no mundo como igualmente evidenciam uma crítica ao contexto sociocultural no qual o narrador-personagem está inserido. A própria projeção de um cortejo fúnebre na parede do quarto do narrador-personagem já oferece indícios do que estamos ressaltando:

E durma-se com um barulho desses.
A princípio eram dezenas, que passaram às centenas e foram se multiplicando por milhões.
Impossível contá-los.
Tudo o que eu sei é que é um belíssimo desfile de caixãozinhos azuis, carregados por meninos e meninas de azul e branco, em intermináveis filas uniformizadas: até parece o Dia da Pátria. Uma festa.
E um imenso alívio: cada caixãozinho é menos uma boca no mundo.
Como bom cristão que cumpre o seu dever, eu os sigo.
Ora pegando numa alça, ora na simples condição de acompanhante.
De vez em quando tento identificar, no meio do cortejo azul, os meus dois irmãozinhos que choraram uma noite inteira até apagarem para sempre, como as cigarras, que cantam até pipocar.

Procura inútil.
Estes anjos são todos iguais e há muito já perderam as feições de
seus rostos.

(TORRES, 1999, p. 13).

Se o cortejo poderia parecer o “Dia da Pátria”, a face patriótica do cortejo seria menos
um festejo positivo do que a constatação de uma crítica. Animando o cortejo vem cantando
Calunga, primo do narrador-personagem:

Zombeteiro, indiferente a qualquer ai-jesus, o meu primo Calunga
massacra um tambor e arrasta um coro esganiçado:

*Avante, camaradas,
ao tremular do nosso
perdão*

— Não é perdão, não, Calunga. É pendão.
— Vê se não atrapalha. É tudo com ão. Eu quero rimar.

*Avante, sem receio
que em todos nós
a pátria confia*

— Esse menino é um artista. Puxou ao pai, que é muito bom de
saxofone.
— Tomara que ele não acabe tocando um copo de cachaça tão bem
quanto o pai.

*Marchemos com galhardia,
Avante!*

Agora é um caixão preto que está passando, logo atrás do cortejo
azul.

[...]

— Calma aí, Calunga. Isto é um enterro, esqueceu? Você não está
numa escola de samba, nem no Exército da Salvação.

Calunga não escuta a bronca. Não ouve os sinos. Triunfante, ele
ataca outro hino:

*Glória aos homens
heróis desta pátria
essa terra querida
que é o nosso Brasil*

(TORRES, 1999, p. 13)

Cantando o Hino da Salvação, o personagem Calunga acrescenta a cena do cortejo um
caráter provocador não só em termos de escárnio, mas de uma crítica a própria cena que se
desenvolve. Ora, os caixõezinhos azuis significam a morte de inocentes e a morte por descaso.
O próprio narrador-personagem procura entre os caixõezinhos os dois irmãos que morreram

em uma única noite. Sabemos não ter sido sua infância pautada em riqueza. Sua mãe tivera vinte e quatro filhos: “Um filho por ano e a roupa pra fazer, muita roupa pra lavar. Um por ano e o terreiro pra varrer e a casa pra arrumar e o feijão pra plantar [...] Um filho por ano e os anjinhos pra enterrar [...]” (TORRES, 1999, p. 63); assim lembra o narrador-personagem a figura materna.

Ao falarmos em morte por descaso, estamos pensando nas condições sociais em que viviam tais crianças, o descaso estaria relacionado à falta de interesse político (no contexto da realidade ficcional) em resolver a situação socioeconômica de famílias como a do narrador-personagem. Evidentemente, neste momento, já cotejamos os quadro referenciais que possuímos a respeito da vida no sertão nordestino para compreender a cena na obra. É preciso observarmos que os parâmetros utilizados nos permitiram configurar o trecho acima sob outro ponto de vista.

O Hino da Salvação cantado por Calunga não configura uma exaltação patriótica pelo país, o personagem não está em um desfile militar, e sim em um cortejo fúnebre. Se na letra original do hino com fé enfrenta-se qualquer desafio em defesa do país que confia em seus soldados, no cortejo o hino aponta para uma constatação: na pátria se morre em vão, os “soldados” estão em caixõezinhos azuis. Se o hino representa a bravura, a luta por uma pátria, o cortejo fúnebre é denúncia da falta de luta do país para com seus cidadãos. Hino e cortejo passam a ser apenas na aparência contraditórios. O país pelo qual se luta ou se tem apreço é o mesmo que fabrica anjos sem feijão. Iniciando outro hino, a pergunta que se faz é: quem são os heróis? A terra é realmente querida? O cortejo fúnebre e os hinos colocam em suspensão e problematizam o sentimento patriótico pelo país, lembramos: do país ficcional de *BIP*.

O Brasil do romance não pode ser confundido com o Brasil real, fora do texto. Evidentemente, como veremos mais adiante, a leitura de *BIP* oferece uma possibilidade de

lermos o mundo extratextual de uma perspectiva diferente, porém, oferecer uma perspectiva é diferente de dizer que o romance “aborda” e espelha diretamente o mundo.

[...] enfio a cabeça por baixo da cama, para me certificar se não há nenhuma autoridade, militar ou civil, de gravador em punho, registrando os acontecimentos. Ok, paranóia total. Essa nóia eu carrego comigo há muito tempo, vê se me entende.

Nada a temer, porém. Pelo menos por enquanto não há nenhuma patente, fardada ou à paisana, nem em cima nem debaixo da minha cama. Devem estar dormindo no bem-bom de tão cantado berço esplêndido, enquanto eu não consigo pregar o olho e os meus vizinhos esperneiam, exigindo silêncio, ordem e respeito. Que se danem.

(TORRES, 1999, p. 17).

O trecho acima faz referência à ditadura militar vivenciada pelo narrador-personagem. A lembrança não surge fortuitamente. O cortejo fúnebre acompanhado pelo Hino da Salvação na voz de Calunga parece ser ouvido até pelos vizinhos. O narrador-personagem está inquieto fala para si mesmo e, por um momento, acorda sua esposa que pede silêncio. O barulho, a “desordem” é estabelecida. Como então não se lembrar de um período onde qualquer ameaça de tumulto era reprimida? A desordem, entretanto, estabelecida pelo cortejo não se configura em ameaça:

Portanto, deixai-me em total sossego com os meus caixõezinhos azuis. Essas alminhas inocentes são incapazes de fazer mal a ninguém. Estão apenas me fazendo uma visita, como direi, *evocativa*, algo assim para *lembrar*. Ora, ora, recordar é viver, [...].

(TORRES, 1999, p. 18).

De fato, o cortejo fúnebre foi a centelha para que o narrador-personagem efetuasse a rememoração de acontecimentos passados. Mas a visita “evocativa” não se resume apenas a um “lembrar”. As experiências temporais do narrador-personagem explicitam seu estar no mundo, um acontecimento passado não é relembrado ou recordado simplesmente. E neste momento, o cortejo entre fatos passados e presentes evidencia uma crítica em relação ao contexto social do narrador-personagem.

E atenção, muita atenção. Novas imagens na parede: tanques. Tanques de guerra sobre os caixõezinhos azuis.
São Paulo, 31 de março/1964.
Quatro da tarde.
Urgente.

— Está dando no rádio — disse uma mãe aflita ao telefone. Era isto: o Mackenzie estava em pé de guerra. E a filha dela estava lá dentro
(TORRES, 1999, p. 32).

O narrador-personagem rememora a deflagração da repressão militar que se instala no seu país. A data obviamente nos remete à própria data do início da ditadura militar no Brasil. A referência à data, todavia, possui uma função específica no romance: ela aponta para a própria diferença que se estabelece entre o período militar na obra e a repressão militar vivida factualmente. Em *BIP*, a rememoração dos acontecimentos que se seguiram à instalação da força armada é bem diferente do que realmente poderia ter acontecido no mundo extratextual. Na verdade, o narrador-personagem não se centra em nenhum fato em si que ocorrera depois da implementação da ditadura. Ele foca sua narração em um sonho que tivera com a mãe no próprio 31 de março.

[...]
— Não me diga que ainda não notou o brinquedo que eu lhe trouxe
— ela disse, com um suspiro. Parecia um bocado ansiosa.
[...]
— Que diabo é isso?
— Um tanque de guerra — ela disse. — Mas este é bem diferente de todos os que você já viu. Ele pode entrar e sair do seu quarto sem arrebentar as janelas.
— Mas como?
— Este é um tanque de guerra encantado. Gostou?
— Amei, mãe. A senhora não existe.
(TORRES, 1999, p. 36).

Com o tanque de guerra em mãos, o narrador-personagem aventura-se na noite paulistana. Primeiro, ele procura uma amiga, Luciana, estudante que gosta de romance proletário e participa de movimentos estudantis. Ao sair do Mackenzie, a garota é perseguida por policiais, o narrador-personagem a resgata no seu tanque mágico. Em seguida, ele vai para o escritório onde trabalhava como redator júnior de *press-releases* e destrói tudo. Por fim, com seu tanque mágico e acompanhado pela amiga o narrador-personagem se dirige a uma festa em homenagem aos militares.

[...]
— Agora vamos à casa do Grande Gatsby.
— O quê?

- À festa! Esqueceu?
- Mas o Grande Gatsby é apenas um personagem. Um livro... que você me emprestou.
- [...]
- Existe, sim. E mora aqui ao lado e está dando uma festa em homenagem aos homens que soltaram os cachorros atrás de você. Uma festa com Deus, pela Pátria e a Família. Olha como está tudo iluminado. E olha quanto carrões, quantos Mercedes Benzes, quanto soldados armados guardando a entrada. Benza Deus.
- [...]
- Senha, por favor — disse uma voz um tanto enrolada, mas tentando ser firme, através de um *walkie-talkie*.
- Gatsby.
- Como?
- Gatsby. *The Great Gatsby*.
- É a força americana. Eles vieram. Chegaram atrasados mas vieram.

(TORRES, 1999, p. 41).

A casa onde a festa acontece é pelo narrador-personagem referida como a casa do “Grande Gatsby”. A referência ao romance de Fitzgerald apresenta outra perspectiva neste momento. Se na sua juventude a obra o distanciava da realidade e a vida de Gatsby poderia ser um tipo de vida que almejava, no trecho acima, o modo de vida ostentativo de Gatsby relaciona-se ao poder repressor.

Confundidos com a força americana, o narrador-personagem e sua amiga entram na festa e se tornam o foco das atenções, aliás, o tanque de guerra mágico é que acolhe todos os olhares dos presentes. Tiravam fotos dele, perguntavam quantos dólares custava um modelo igual e se poderia ser importado, o narrador-personagem responde: “Claro, Claro, não foram poucos os rasgados elogios à *insuperável* tecnologia norte-americana. (Aqui, agora e para o futuro)” (TORRES, 1999, p. 41). Com ironia e sarcasmo, o narrador-personagem explicita a alienação de quem não percebe a perda da democracia de um país tomado por um poder militar ditador e consome acriticamente “produtos” norte-americanos. Representar a força americana como um brinquedo a ser adquirido é uma imagem inteligente e ao mesmo tempo cômica. Uma senhora pergunta ao marido se ela não poderia entrar na próxima *season* (estação) com um tanque igual, pois o tanque “vai ser o maior sucesso, vai ditar moda. *Le dernier cri*. Quem não tiver um desses não vai estar com nada” (TORRES, 1999, p. 41). Se o

tanque de guerra dita moda, a moda que ele representa será um símbolo maior, como comenta um dos convidados da festa:

[...] Esse tanque será o maior símbolo do Brasil moderno. Temos que pensar no que o país ganhará com isso, não só para efeito interno, com no mercado externo. Aliás, quero lançar aqui o *slogan* que dever ser a plataforma para o país sair da idade da Pedra Lascada: *Exportar é a solução*. Precisamos encaminhar ao ministro da Guerra a nossa primeira grande proposta revolucionária: uma fábrica de tanques. O ministro da Fazenda há de concordar. Vamos pras cabeças. A história agora é outra.

(TORRES, 1999, p. 42).

O sonho do narrador-personagem menos que indicar os fatos que se sucederam a imposição de um regime militar na sua sociedade explicita uma crítica a este regime. O tanque de guerra mágico como objeto de exportação e “símbolo do Brasil” não apenas torna evidente um estado repressor no centro de comando da sociedade como ressalta a própria alienação daqueles que defendem o novo modelo de governo. Seguir a “moda” dos tanques é contentar-se passivamente a um estado de mundo repressor.

Ora, não é difícil percebermos que o período militar no romance diz respeito a um momento na vida do narrador-personagem. O romance não se resume a tal período, basta lembrarmos que o narrador-personagem se lança em experiências temporais passadas e presentes, outros contextos de sua vida são rememorados sem necessariamente referir-se ao regime militar. Um dos motivos para afirmarmos que o romance não “recupera” a história de uma geração é porque a obra não se limita a este período de tempo. Outra razão já apontada nos tópicos anteriores seria o fato de não podermos considerar os elementos identificáveis da realidade extratextual como referências em si mesmos. Se o país onde mora o narrador-personagem reside chama-se “Brasil”, não podemos esquecer que este Brasil só existe na obra, é uma realidade ficcional. Não estamos negando a possibilidade de estabelecermos uma relação da obra com o mundo externo a ela. O problema está no modo como esta relação é estabelecida: ela tanto pode apontar para uma perspetivação do mundo como para uma reprodução do mundo na obra.

Sempre que lemos um romance um quadro prévio de expectativas é ativado, isto é, os sistemas de representações sociais influenciam nossa leitura. Não significa que ao ativarmos tais sistemas estamos tentando identificá-los no romance. Eles funcionam como balizas para compreendermos a realidade estruturada na obra, isto porque estamos pensando a literatura como *mímesis*. No momento em que se afirma que o “Brasil” do romance refere-se ou é o Brasil prévio ao texto, estamos realizando uma identificação de nossos quadros referencias com o mundo ficcional. A semelhança da *mímesis* da representação converte-se em semelhança reduplicadora, deixando de ser *mímesis* da representação. Nesta os parâmetros culturais são mantidos à distância do campo de referência a que pertencem, só assim os sistemas de representação social podem ser questionados, apreciados ou se constituírem como cena orientadora. Citemos como exemplo o tempo fragmentado em *BIP*.

O quadro referencial que temos do tempo está vinculado a uma sucessão cronológica linear, é este quadro que ativamos ao lermos *BIP*. A desordem cronológica do tempo no romance não permitiu nenhuma correspondência com o nosso parâmetro cultural de tempo. “Negado” pelo próprio texto, o quadro referencial torna-se “objeto de percepção”. Podemos então questioná-lo ou apreciá-lo visto que ele se mantém não só a distância da obra como do seu próprio contexto de origem (o quadro referencial do tempo não é pensado ou considerado no mundo empírico, mas no contexto ficcional da obra). Embora “negado”, o parâmetro cultural do tempo não é abolido na leitura, pois ele funciona como cena orientadora. A falta de linearidade cronológica no romance só é percebida pela escassez de semelhança com o quadro referencial de tempo, por outro lado, a tentativa de darmos uma “ordem” e sentido ao tempo fragmentado no romance tem como mola propulsora aquilo que concebemos como ordem cronológica. Uma pergunta salta aos nossos olhos: mas se em *BIP* os acontecimentos fossem narrados de forma cronologicamente ordenada, a semelhança com o quadro referencial seria reduplicadora, não seria então possível a *mímesis* da representação? Não

necessariamente, o parâmetro cultural do tempo importa como cena orientadora, a linearidade do tempo (a semelhança) não corresponderia a um quadro referencial fora do texto, mas a explicitação da estrutura temporal da obra.

Para que possamos relacionar o regime militar do “Brasil” de *BIP* com a realidade exterior ao texto, é preciso primeiro entendermos que nossos sistemas de representação social ou parâmetros culturais funcionam como balizas para compreendermos a cena particularizada na obra. Se pensarmos desse modo, evitamos não só considerar *BIP* como um romance que reproduz determinada história sociopolítica do Brasil empírico como podemos colocar tais sistemas em suspenso e questioná-los. Expliquemos.

Ora, em *BIP* o período de repressão militar é uma experiência temporal passada rememorada entre outras. Se a data de sua implementação, 31 de março de 1964, fez-nos supor que o romance “contaria” a história do governo militar que se estabeleceu em nosso país, o sonho do narrador-personagem “quebra” com qualquer expectativa prévia. Ele não centra a sua fala em nenhum fato ocorrido, apenas uma crítica ao novo sistema de governo estabelecido é feita através do sonho. De modo análogo ao tempo fragmentado no texto, a falta de uma correspondência com nosso quadro referencial revela uma diferença na obra. Organizamos o período militar vivenciado pelo narrador personagem não em relação a uma realidade externa ao texto, mas com referência ao próprio mundo ficcional de *BIP*. Fizemos o mesmo com o tempo fragmentado na obra e com as “alusões e citações” a literatura prévia ao texto. A diferença sempre surge sob o pano de fundo da semelhança, em outras palavras, nossos parâmetros culturais ao serem transgredidos permitem a estruturação de uma “outra realidade”, de novas visões de mundo. A diferença que opera a *mímesis* da produção não aponta só para a ruptura dos nossos quadros referencias, ela se configura em possibilidades de sentido. A desordem cronológica do tempo em *BIP* não evidencia apenas uma diferença com nosso quadro referencial de tempo, fomos levados a dar forma e ordem a falta de linearidade

temporal no romance, estabelecemos uma vinculação e sentido entre as experiências temporais passadas e presentes; *O grande Gatsby* e o poema de Baudelaire deslocados para um contexto ficcional perdem sua carga semântica primeira e são lidos em uma outra perspectiva no romance; o regime militar em *BIP* não correspondendo ao período de repressão militar do mundo empírico, configurou-se não só como uma experiência temporal passada entre outras vividas pelo narrador-personagem, mas também como uma experiência que explicita uma crítica ao sistema social repressor vivido pelo narrador-personagem. Em suma, se constataremos simplesmente, por exemplo, que o romance americano e o poema francês não possuem o mesmo significado do contexto de onde foram retirados e não oferecermos nenhuma ordem representativa para o novo significado, a diferença não se constituiria em *mímesis* da produção, isto porque tanto o romance americano como o poema e a nova ordem representativa do tempo em *BIP* oferecem um “alargamento do real”.

Tanto na *mímesis* da representação como na *mímesis* da produção, respectivamente, a semelhança e diferença que elas operam colocam em “suspensão” nossos sistemas de representação social. Tal suspensão permite o distanciamento de nossos parâmetros culturais em relação a *BIP*, uma identificação direta com os quadros referenciais não poder ser operada, como, por outro lado, a suspensão possibilita usarmos os parâmetros como balizas, cenas orientadoras. A suspensão ainda permite fazermos uma relação entre *BIP* e mundo externo ao romance em termos de perspectivação. Na verdade, fazemos uma inversão de orientação de leitura. A obra torna-se o parâmetro ou cena orientadora pelo qual uma leitura do mundo empírico pode ser realizada, como cena orientadora a obra não encontra correspondência no mundo real, mas ela permite compreender a realidade factual sob outra ordem representativa: “a literatura não reproduz nem espelha nada fora dela, mas antes apresenta algumas das ilimitadas possibilidades que existem além das manifestações históricas concretas, seja as relativas a sujeitos individuais, seja as referentes a culturas” (SCHWAB, 1999, p. 40).

4 As “ilimitadas possibilidades” e o caráter estético-literário da obra

BIP não “recupera” a história de uma geração e não “aborda” fielmente determinado período histórico de nosso país. Tendo como fundamento a *mimesis*, verificamos o deslocamento que os fragmentos do real sofrem ao serem acolhidos pelo texto ficcional. Os próprios elementos deslocados e reorganizados na obra funcionam como cena orientadora para compreendermos o universo nela presente. Trocando o objeto alvo de leitura, o romance pode ser considerado como cena orientadora para lermos o mundo empírico.

No momento em que demos “ordem” a desordem temporal de *BIP*, uma nova ordem representativa do tempo é apresentada. Do mesmo modo, os fragmentos identificáveis da realidade ao serem reordenados e articulados ao mundo ficcional apresentam uma nova configuração. Em síntese, a diferença — *mimesis* da produção envolve a *apresentação* de algo novo. As “ilimitadas possibilidades” da literatura dizem respeito à possibilidade de criação de novas versões de mundo que nos permite experimentar algo até então inexistente ou vivenciar estados de ser no mundo. Em termos simples, as experiências temporais em *BIP*, fatos passados e presentes que se inter cruzam, dialogam sem obedecer a nenhuma linearidade cronológica e sem deixar de manter uma coesão semântica (vimos que as experiências temporais não acontecem aleatoriamente e explicitam o estado de ser no mundo do narrador-personagem) permitiram que experimentássemos um tempo fragmentado. “Adonde encontrar meu tempo?”, seria a pergunta que poderíamos fazer a nós mesmos no momento em que o romance nos oferece uma nova ordem representativa do tempo.

Perguntamos: a força expressiva de um romance está relacionada às “ilimitadas possibilidades” que provoca? Isto é, onde a *mimesis* da produção é preponderante? Sim. Estamos considerando a força expressiva de uma obra e, conseqüentemente, sua “qualidade estética” em termos do efeito que provoca ou da experiência que proporciona. Tal efeito e experiência estão relacionados ao modo como a *mimesis* da representação e *mimesis* da

produção operam na obra. Nesse sentido, o caráter estético-literário de uma obra não diz respeito apenas a uma linguagem “antitética a seu uso corrente”.

Antônio Torres escreve firme com naturalidade e muita fluência, e é fácil ir deslizando pela página de *Balada da infância perdida*. Fácil demais. A linguagem coloquial utilizada aqui tem força de comunicação direta que é, sem dúvida, qualidade do autor e de seu romance. Mas o poder comunicativo tem contrapartida evidente na perda de textura artística: à transparência do texto corresponde uma igualdade de tom que chega a tornar o livro insípido, de tal modo a falta de surpresas desencanta e desinteressa o leitor. Taxa de comunicação alta, baixo teor estético (LAFETÁ, 2004, p.488).

Lafetá qualifica o “teor estético” de *BIP* como baixo. Motivo: a obra apresenta uma “taxa de comunicação alta”. A linguagem coloquial não oferece nenhum tipo de “resistência” ao leitor, é fácil ir “deslizando” pelo romance. Não é difícil percebermos que o autor vincula a qualidade estética de uma obra ao tipo de linguagem utilizada, o romance perde “textura artística” por conter uma linguagem direta. O autor alega que o romance apresenta tentativas falhadas “de obter o tratamento estilístico que possibilita a passagem do simples relato para a narrativa de nível estético” e a linguagem resvala ora

para a pura banalidade e até para certa vulgaridade sentimental, como no recurso de intercalar versões infantis de hinos patrióticos ao texto; ora o discurso do narrador empola-se, alonga-se, perde-se em tonalidades retóricas (LAFETÁ, 2004, p. 488).

O problema da crítica de Lafetá é o fato de o autor não localizar trecho algum do romance que corrobore suas ideias. Torna-se então difícil fazermos alguns contrapontos a sua fala, entretanto, é possível apresentar alguns esclarecimentos com os poucos indícios que o autor apresenta sobre o romance.

BIP apresenta sim uma linguagem coloquial, mas não significa necessariamente que a obra não contenha valor estético ou a linguagem seja tão fácil como o autor salienta. Se o próprio Lafetá afirma ter sido fácil “deslizar” pelas páginas do romance, se a linguagem era tão transparente e o nível de comunicação alta, por que o autor não conseguiu identificar “Qual é o ponto conflitivo central?” (LAFETÁ, 2004, p. 489) do romance. O autor argumenta que a obra não se centra em “incidente” ou “personagem decisivo”, por isso a pergunta.

Observamos que as experiências temporais do narrador-personagem dizem respeito a sua trajetória de vida, por conseguinte, a mãe, a tia ou seu primo Calunga não estão aleatoriamente presentes na sua memória, nas suas rememorações, pois suas histórias estão entrelaçadas com a do narrador-personagem que por sinal é o “personagem decisivo” do romance.

Parágrafos atrás, observamos que o hino cantado por Calunga não se apresenta de modo fortuito no romance, não constitui uma “banalidade” ou “vulgaridade sentimental”. Lafetá parece não ter tido a preocupação de tentar problematizar o uso da intertextualidade no romance. O autor diz que o discurso do narrador “empola-se, alonga-se, perde-se em tonalidades retóricas”, porém não cita trecho algum da obra para explicar a sua crítica, assim ficamos sem compreender de fato sua posição. O importante, todavia, para a nossa discussão é a primazia que o autor dá a linguagem, só uma “linguagem artística” poderia oferecer ao romance um “teor estético”.

Ora, vimos que tanto o tempo como os elementos identificáveis da realidade acolhidos no romance apresentam configurações diferentes e para compreendê-los foi preciso menos uma “linguagem direta” do que um esforço cognitivo. A linguagem “transparente” não garante a “taxa de comunicação alta”, pois esta pressupõe que uma compreensão imediata seja realizada. Em *BIP* isto não acontece, não foi suficiente nos concentrarmos na fala do narrador-personagem para compreendermos o enredo da obra. Foi preciso dar “ordem” à desordem temporal no romance para compreendermos como uma experiência temporal passada se relaciona com uma experiência temporal presente, do mesmo modo, os elementos do real acolhidos no texto precisaram de um tratamento diferenciado para serem compreendidos no contexto da obra. O “teor” estético de *BIP* configura-se pela relação que tivemos que estabelecer entre mundo ficcional e mundo empírico tendo como elemento

mediador a *mimesis*. Que diferença então faz pensarmos o aspecto estético-literário de uma obra em termos de *mimesis*?

Primeiro é preciso termos em mente que falar de literatura é falar de *mimesis*: “Quando se diz que a literatura é *mimesis*, isso significa que é sob a forma – sob a condição – de *mimesis* que ela se dá, que ela existe, ou melhor, que ela “ganha existência [...]” (CHAGAS, 2003, p. 148). De fato, a literatura só “se dá” pela *mimesis*, ela é o caráter constitutivo da própria literatura, é pela *mimesis* que podemos compreender que a relação entre ficção e realidade não se processa por uma via direta, o texto literário se estrutura de modo singular não podendo ser reduzido a um simples “documento” reproduzidor das relações sociais existentes.

Se a relação entre mundo ficcional e mundo empírico é explicada pela *mimesis*, é inevitável não pensarmos o caráter estético-literário pelos mesmos parâmetros. O benefício em considerá-lo em termos de *mimesis* está no fato de podermos pensar os elementos internos da obra em relação aos aspectos externos a ela, em outras palavras, uma análise centralizada nas relações extrínsecas da literatura está inevitavelmente vinculada ao próprio aspecto estético-literário da obra. Expliquemos.

Demonstramos na análise dos trechos de *BIP* que os elementos da realidade acolhidos no texto não podem ser lidos em seu sentido empírico. Centramos nosso foco na configuração do tempo, na alusão e citação de uma literatura prévia ao texto e em determinado período histórico no romance para explicarmos que a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual é mediada, e que nenhum fragmento reconhecido da realidade torna a obra uma repetição ou “espelho” do mundo exterior ao texto. Obviamente, nos centramos naqueles elementos por eles “saltarem” aos nossos olhos no momento da leitura, é evidente que se eles não estivessem presentes na obra, a relação entre ficção e realidade mediada pela *mimesis* se manteria. Os nossos parâmetros culturais são a “realidade” com que lemos e cotejamos a

realidade ficcional, às vezes, como no caso de *BIP*, os sistemas de representação social parecem estar mais explícitos, dizemos “parece” pois embora reconhecidos não indicam sua repetição na obra.

No romance *BIP*, a forma como o tempo se configura está relacionada com os nossos parâmetros culturais, a nova ordem representativa do tempo que se apresenta no romance é resultado de uma diferença estabelecida entre o quadro referencial de tempo que possuímos e o tempo configurado na obra, o tempo no romance está relacionado a um aspecto extrínseco à obra, ao tempo como concebemos. De modo análogo, a forma como o período militar vivido pelo narrador-personagem se configura no romance, isto é, a diferença que estabelece com o período de força armada em nosso país, está relacionada à maneira como cotejamos nosso sistema representação social da ditadura militar com a realidade ficcional no romance. Em *BIP*, a referência ao período de repressão militar diz respeito a uma determinada época da vida do narrador-personagem e sua consequente crítica, a referência não pode ser identificada como simples reprodução do regime militar no Brasil. A maneira como o regime militar se configura no romance está relacionada a um fator externo ao texto, ao quadro referencial que temos sobre o período militar no Brasil.

O caráter estético-literário, portanto, diz respeito ao modo como a relação entre realidade e ficção é operada pela *mimesis*. Pensamos a realidade não apenas em termos de sua posição externa ao texto, mas também como “realidade” compreendida nos parâmetros culturais que utilizamos para entendermos o mundo ficcional. É sempre a partir de uma semelhança que uma diferença é produzida. Semelhança que envolve a *mimesis* da representação, pois nesta a semelhança — os parâmetros culturais — funciona como cena orientadora. E diferença envolvida na *mimesis* da produção, a diferença diz respeito à produção de algo novo, a um lançar-se em uma nova experiência.

Voltemos aos dois exemplos acima. No romance *BIP* é produzida uma diferente ordem representativa do tempo proporcionando uma experiência temporal nova. A pergunta “Adonde encontrar meu tempo?” pode ser dirigida a nós mesmos ao lermos o romance já que ele apresenta uma configuração cronológica de tempo diferente do qual estamos acostumados. Ao invertermos o alvo de leitura e considerarmos *BIP* como um novo parâmetro cultural, isto é, como cena orientadora para olharmos a realidade factual, o romance permite “ilimitadas possibilidades” de vermos a histórica da força armada no Brasil sob outro ângulo e assim percebermos algo que antes não existia.

Se lançarmos o nosso olhar, por exemplo, a fim de verificarmos como na obra as relações sociais conflitantes e desiguais do regime militar no Brasil estão “representadas”, neste momento estamos pensando nos estudos culturais, o primeiro passo é ter a consciência de que na obra nenhuma história de determinado período do país é “retratada” fielmente. O Brasil no romance é um Brasil ficcional. No momento em que tentamos estabelecer uma relação tão direta, a obra perde seu caráter ficcional para se tornar um mero “documento”. Por outro lado, se considerarmos que *BIP* pode ser uma lente para vermos ou olharmos com outra perspectiva o regime militar de nosso país, podemos construir um diálogo entre o regime militar ficcional e o regime militar empírico. Tal diálogo contudo perpassa pelas relações extrínsecas e intrínsecas à obra.

Ora, o caráter estético-literário do romance diz respeito ao modo como os aspectos internos da obra (especificamente focamos o tempo e o regime militar) foram estruturados a partir de sua relação com um fator externo ao texto. Lembremos, por exemplo, do sonho do narrador-personagem com o tanque mágico, observamos que o sonho explicitava uma crítica ao novo regime que se instalara em seu país. A crítica que perpassa o sonho obviamente nos oferece uma possibilidade de lançarmos um olhar diferente sobre o período militar em nosso próprio país, entretanto, este olhar abarca não só o conteúdo da crítica, mas o próprio modo

como ela foi elaborada e construída. Para notarmos a crítica foi necessário um processo de organização e reorganização semântica dos elementos nela envolvidos (o regime militar, o tanque de guerra, os convidados, etc.), ou seja, foi no confronto e cotejo da cena com os nossos parâmetros culturais que pudemos perceber que o sonho explicitava uma crítica ao regime militar implementado.

Diante do exposto, fica evidente que uma análise cultural que se centra nas relações extrínsecas da literatura não está necessariamente desvinculada dos aspectos internos ou do aspecto estético-literário da obra. Isto porque qualquer sentido que venhamos “extrair” do romance, para usarmos as palavras de Said, é resultado de como os elementos internos da obra foram ordenados, re(ordenados) a partir do cotejo entre nossos parâmetros culturais e a realidade ficcional da obra. Descartar o caráter estético-literário é deixar de compreender uma parte importante do processo de formação de sentidos. A literatura na perspectiva dos estudos culturais perde seu caráter constitutivo por considerar a relação da literatura com a realidade de modo direto e esquecer que literatura é *mimesis*.

Podemos então indagar: Como não falar da *mimesis*? Sendo ela o caráter constitutivo da própria literatura, se por ela o estético-literário toma forma, se é pela *mimesis* que compreendemos a relação entre mundo ficcional e mundo empírico?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura atualmente incita uma discussão teórica a respeito de sua natureza, pois o questionamento a que vem sendo submetida nos estudos culturais menos que indicar a perda de sua identidade explicita a necessidade de encontrá-la. Os estudos literários se confundem com os estudos culturais a tal ponto que a literatura perde qualquer especificidade:

Os textos literários são agora vistos como uma prática discursiva entre outras, num campo complexo, mutável e contraditório de produção cultural, assim qualquer reflexão sobre tais produtos terá de levar em conta essas questões (COUTINHO, 2001, p. 291).

Vistos como uma prática discursiva entre outras, os textos literários só podem ser analisados tendo como perspectiva as práticas culturais que acolhe, ou seja, como produto cultural, a literatura necessariamente representa as relações sociais conflitantes e desiguais da sociedade. O problema é óbvio, a literatura não apenas estabelece uma relação direta com a realidade empírica como qualquer mediação entre mundo ficcional e mundo empírico não é considerada.

Ao se centrarem nas relações extrínsecas da literatura os estudos culturais procuram demonstrar que a obra literária não está isenta de teor político e ideológico. Os parâmetros tradicionais de análise ou crítica são notadamente questionados por representarem os valores de determinado setor da sociedade. Diante de tal contexto uma inquietação em nós surgiu, pois os estudos literários não podem ser resumidos aos estudos culturais e nem a sua especificidade ou identidade foi cancelada pelos simples fato de que literatura é *mimesis*. Isto é, a literatura nem se confunde com aquilo de que se alimenta, a realidade factual, e nem está isenta de questões estético-literárias. Foi então que percebemos que era necessário demonstrarmos que a *mimesis* ainda se configura como elemento importante para compreendermos não só a especificidade da literatura, mas para evitar que os estudos literários fossem resumidos ao simples campo de batalha de diferenças culturais. Seria preciso

problematizar o uso que os estudos culturais realizam dos textos literários tendo como base a *mimesis* e demonstrar que qualquer análise que se prenda a relação extrínseca da literatura precisa ter em consideração o caráter estético-literário da obra.

Precisávamos, desse modo, situar o nosso entendimento da *mimesis*, mostrar em que sentido estávamos tomando-a. Foi necessário voltarmos no tempo e vermos na sua origem como a *mimesis* era tratada para, em seguida, trazê-la à contemporaneidade. No Capítulo I da presente tese, apresentamos sucintamente a compreensão da *mimesis* por Platão e Aristóteles, apontamos como em ambos a *mimesis* não corresponderia totalmente a puro *imitatio*. Em seguida, expusemos o repensar de Costa Lima sobre a *mimesis* tendo como fundamento a *Terceira Crítica* de Kant, a *Crítica da faculdade do Juízo*. Logo depois, configuramos a *mimesis* na perspectiva de Costa Lima sob seus dois vetores: semelhança e diferença, respectivamente predominantes, *mimesis* da representação e *mimesis* da produção. Concebemos a *mimesis* no decorrer do nosso trabalho pela lente de Costa Lima, e acrescentamos ao seu ponto de vista a *mimesis* como elemento formal e operação intelectual. Por fim, fizemos uma comparação entre a *mimesis* tratada por Costa Lima com a teoria de Wolfgang Iser sobre o caráter ficcional da literatura. O cotejo teve como objetivo demonstrar que embora Iser mantivesse reservas à *mimesis* a sua teoria não só possuía relações com ela como contribuía para o seu entendimento.

Depois de situada nossa visão da *mimesis* era preciso ver com mais acuidade o tratamento dado a literatura pelos estudos culturais. No Capítulo II, apresentamos uma breve síntese da origem dos estudos culturais com o intuito de observar a crítica que o novo campo apresenta da literatura, especificamente, a determinada concepção de literatura. Vimos que a literatura é questionada em termos dos valores que preserva de uma parcela da sociedade. A literatura passa a ser considerada uma prática discursiva como outra qualquer e que envolve, portanto, relações sociais conflitantes e desiguais. Por outro lado, iniciamos uma discussão

em torno do valor e da valoração que os estudos culturais pretendem evitar. Verificamos que os estudos culturais acabam por inevitavelmente estruturar novas formas de valor e valoração. Observamos que os estudos culturais contextualizam a literatura sem problematizar de modo adequado a relação entre mundo ficcional e mundo empírico. Iniciamos nesse capítulo uma explicação de como a *mimesis* explica e esclarece a relação entre realidade e ficção. Por último, apresentamos uma reflexão da necessidade dos estudos culturais se voltarem para as relações intrínsecas da literatura e considerarem o caráter estético-literário da obra. Ressaltamos o caráter estético de uma obra e a própria literatura como sendo constituídos pela *mimesis*.

As ideias e a fundamentação teórica desenvolvidas nos Capítulos I e II serviram de balizas para a análise que fizemos de trechos do romance *Balada da infância perdida* no Capítulo III. No romance, elementos da realidade são acolhidos pelo texto sem corresponder a repetição do mundo exterior à obra, visto que explicamos a relação entre mundo ficcional e mundo extratextual em *Balada da infância perdida* pela *mimesis*. A análise dos trechos do romance à luz da *mimesis* na perspectiva de Costa Lima, portanto, ofereceu subsídios para problematizarmos o uso que os estudos culturais fazem dos textos literários e ainda oferecer alguns encaminhamentos. Com base em nossa análise, chegamos às seguintes considerações:

1) A relação entre mundo ficcional e mundo empírico é explicada pela *mimesis* na perspectiva de Costa Lima. Observamos que nenhuma identificação direta entre nossos quadros referenciais e a realidade ficcional na obra é realizada de modo direto. Os sistemas de representação social passam a ser compreendidos como cenas orientadoras, são a semelhança que operam a *mimesis* da representação e não se confundem com os elementos a serem identificados na obra. A partir da semelhança da *mimesis* da representação foi possível uma diferença no romance, a apresentação de uma nova ordem representativa do tempo e dos

elementos identificáveis da realidade, a *mimesis* da produção envolve a possibilidade de criação de outras versões de mundo como proporciona novas experiências.

2) O caráter estético-literário da literatura é o efeito do cotejo entre nossos parâmetros culturais e a realidade ficcional estruturada na obra. Nesse sentido, o aspecto estético-literário do romance é igualmente explicado pela *mimesis*.

3) Consequente do item anterior, a relação extrínseca da literatura envolve os aspectos intrínsecos da obra, pois os sentidos produzidos com base na obra estão relacionados com os elementos internos que foram ordenados e reordenados semanticamente.

4) Os estudos culturais precisam considerar não só a relação entre realidade e ficção tendo como base a *mimesis*, mas igualmente considerar o caráter estético-literário da obra como elemento estruturador das relações extrínsecas da literatura evitando assim considerar a literatura como “transparência” da realidade externa ao texto.

A finalização de um trabalho parece não oferecer a segurança de que um processo foi totalmente fechado: não só porque sempre temos a sensação de que algo mais poderia ser dito, mas pela simples razão de observarmos à medida que o trabalho vai sendo desenvolvido que outras questões vão aparecendo e nos inquietando a respondê-las. Como muito destas questões fogem do objetivo que nos propomos, elas por fim só podem ser apresentadas como sugestões de pesquisa e discussão. Apontaremos, porém, duas questões que acreditamos serem importantes para o estudo da literatura na atualidade.

A literatura hoje ainda continua sendo questionada em termos de sua identidade, ao pensarmos as obras literárias pela *mimesis* tínhamos em vista igualmente demonstrar a singularidade da literatura. A *mimesis* então nos ofereceu um caminho profícuo para caracterizarmos os textos literários, ou seja, vimos por fim que a literatura é *mimesis*. Se a *mimesis* possibilitou uma nova perspectiva para considerarmos a literatura, acreditamos que ela pode oferecer do mesmo modo um caráter diferenciador para a crítica literária.

A crítica se origina da *mimesis*. Se a *mimesis* é a perspectivização do mundo vivido e/ou conhecido pelo leitor, então a crítica ganha de imediato um certo substrato factual. A existência de semelhante substrato permite que a racionalização analítica aproxime as obras literárias do universo empírico, ainda que tal se dê inicialmente a partir de um horizonte pessoal – o horizonte do analista. (CHAGAS, 2003, p. 171).

Pensar a crítica literária como sendo originada da *mimesis* é possibilitar um novo encaminhamento para a análise das obras literárias. Menos que representar uma isenção de valores, a crítica parece estar envolvida por eles, dado que a crítica literária em termos de *mimesis* ganha “substrato factual”. Seria importante em uma época na qual os estudos literários se confundem com os estudos culturais e a “Crítica perde os referenciais que lhe serviram de base, como o conceito de ‘harmonia estética’” (COUTINHO, 2001, p. 292); estudarmos ou refletirmos sobre o surgimento de uma nova forma de crítica literária baseada na *mimesis* que pode oferecer não apenas um olhar diferente sobre a literatura como evitar inclusive que a própria crítica ou teoria sobre a literatura se reduzam aos estudos culturais.

“[...] a preocupação com a política da interpretação e da representação, com a representação preconceituosa das minorias na literatura e na arte, com os violentos efeitos do discurso e com a questão dos efeitos e funções sociais de toda espécie de práticas culturais —, é-se obrigado a reconhecer ter havido antes uma intensificação do que uma redução das preocupações éticas e valorativas” (CONNOR, 1992, p. 22).

De fato, ao se reduzir a literatura em palco para conflitos de diferenças sociais e culturais menos que uma redução de formação de julgamento de valor e valoração na literatura houve uma intensificação de questões éticas e valorativas. No Capítulo II, apresentamos inclusive uma reflexão sobre o assunto. Trazê-lo de volta tem o intuito de tornar evidente a necessidade de debate e estudo sobre a questão. Se existe um aumento de “preocupações éticas e valorativas” na literatura, por consequência, os estudos culturais resvalam naquilo que pretendiam evitar. E mesmo argumentando que tais preocupações éticas e valorativas assumem um caráter relativista, é preciso verificarmos até que ponto este caráter possui de fato um teor relativo ou se ele não acaba por alargar os conflitos socioculturais existentes.

Enfim, a formação de valor e valoração na literatura apresenta problemas que não atingem somente o caráter da literatura como dos próprios estudos culturais. A “preocupação ética e valorativa” suscita problematizações e questionamentos que exigem discussão e estudo.

Em suma, afora as duas propostas de investigação apontadas outras poderão surgir por quem se lança a ler esta tese que pode ser ela própria alvo de reformulação e crítica, como dissemos, muito ainda pode ser debatido sobre a temática.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética — A teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BORBA, Maria A. J. de O. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003.

BRUCCOLI, Matthew J. Prefácio da edição crítica de 1991. In: *O grande Gatsby*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 8, 1970.

CASNABET, Michèle Crampe. A teoria crítica do conhecimento. In: *Kant: uma revolução filosófica*. Trad. de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 34-66.

CHAUÍ, Marilena. Vida e obra. In: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valero Rohden e Udo Baldor Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 5-18.

_____. O que é ideologia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CEVASCO, Maria E. Estudos literários x Estudos Culturais. In: *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003a, p. 138-154.

_____. O tema “cultura e sociedade”. In: *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003b, p. 9-26.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *Mimesis e criticidade na obra de Luiz Costa Lima*. 2003. 178 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2003.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 97-138.

CONNOR, Steven. A necessidade do valor. In: *Teoria e valor cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 17-41.

COSTA, Lúcia Militz da Costa. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

COUTINHO, Eduardo F. Os discursos sobre a literatura e sua contextualização. In: *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 287-298, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e verossimilhança*. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a, p. 29-69.

_____. Quatro fragmentos em forma de prefácio. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b, p. 11-27.

_____. Representação e *mímesis*. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000c, p. 227-289.

_____. Sujeito e representação: fortuna e reversão. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000d, p. 71-161.

_____. Consequências da fratura do sujeito. In: *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000e, p. 163-225.

_____. A problemática estética. In: *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973, p. 13-77.

_____. A explosão das sombras: *Mímesis* entre os gregos. In: *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003a, p. 25- 84).

_____. O questionamento das sombras: *Mímesis* na modernidade. In: *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003b, p. 85- 236).

_____. Representação social e *mímesis*. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 216-236.

_____. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. O leitor demanda (d)a literatura: prefácio à primeira edição. In: _____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 37-66.

_____. Um conceito proscrito: *mimesis* e pensamento de vanguarda. In: O fingidor e o censor. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. A ficção. In: *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 165-317.

ESCOSTEGUY, Ana C. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 135-166.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FREIRE, Lúcia dos Reis. *Desterro e alienação no universo ficcional de Antônio Torres*. 1995. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, 1995.

HOISEL, Evelina. *Os discursos sobre a literatura: algumas questões contemporâneas*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 73-83, 2001.

HUYSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p. 19-33.

_____. Resposta de Wolfgang Iser a John Paul Riquelme. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999b. p. 217-222.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999c. p. 63-78.

_____. *O Ato da Leitura — Uma Teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1996.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JIMENEZ, Marc. A heteronomia da arte. In: *O que é estética*. São Leopoldo, RS: Unisinos 2006, p. 191-229.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 09-131.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Valero Rohden e Udo Baldor Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção os Pensadores).

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valero Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. *Balada da infância perdida*. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PASCAL, George. *O pensamento de Kant*. Trad. de Raimundo Vier. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

PAVIANI, Jayme. *Estética Mínima: notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre: EDIPU-CRS, 2003. (Coleção Filosofia, 44).

PLATÃO. *A República*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2006.

REALE, Giovanni Reale; ANTISERI, Dante. *História da Filosofia: Do Humanismo a Kante*. São Paulo: Paulinas, 1990, p. 860-932, Vol. 2, Coleção filosofia.

RIBEIRO, António Sousa Ribeiro. Cultural Studies/Kulturwissenschaften/Estudos Culturais: a globalização da Teoria Cultural. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 253-271, 2001.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1997. Tomo III.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 2005.

ROSENFELD, Kathrin. Kant. In: *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 27-38.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Recife: Bagaço, 2009.

SCHWAB, Gabrielle. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999. p. 35-46.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia da Letras, 1987, p. 129-155.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 68-78.

TORRES, Antônio. *Balada da infância perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1999.