

1.

O veto ao ficcional e a opção por uma literatura documental

“[...] a ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade. Por isso, onde ela aponte, é de se esperar que os defensores da verdade institucionalizada estendam sua mão de ferro”.

(LIMA, 1986, p. 187)

Ritos e práticas culturais têm sido objeto de análise de trabalhos historiográficos que impulsionam o desenvolvimento de uma “nova” História Cultural. Com isso, na busca de novas maneiras de apreensão do passado, as fronteiras da História tornam-se mais porosas, ao serem realizadas abordagens que procuram dar voz a elementos que anteriormente não eram enfocados. Nomes como o de Roger Chartier e Jacques Revel tem sobressaído nesse debate, visto que vão além da proposta de novos temas de pesquisa. Ultrapassam a chamada História das “Mentalidades” com a intenção de questionar seus métodos e objetivos, como observa Lynn Hunt¹⁵.

Essa “nova” História Cultural, em substituição à sociologia, se desenvolve com influência marcante da antropologia e da teoria da literatura. Aponta-se para a necessidade de constituição de outras formas de se lidar com a cultura, que não sejam inteiramente voltadas para a sua consideração enquanto *representação*. A atenção nesse trabalho, nessa perspectiva, é voltada para a diferente tendência de problematização da cultura pela *linguagem*, cuja chave de análise se dá na sua compreensão não como mera representação do real, mas como a própria constituição deste. Conforme o autor Lloyd Kramer, o “traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel

¹⁵ HUNT, Lynn. “História, Cultura e Texto”. In: HUNT, Lynn. (org.) *A Nova História Cultural*. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 01-29.

ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica”.¹⁶

Nesse sentido, realizar um trabalho histórico tomando como ponto de partida uma narrativa literária já parece revelar um pouco do que intento empreender aqui. Sigo a concepção apresentada por Wolfgang Iser¹⁷ e proponho a realização de uma pesquisa baseada em uma antropologia literária, que compreende o papel da literatura como uma função emancipadora. Como discurso que atua de maneira a liberar o imaginário, a literatura permite ao homem ilusoriamente experimentar alteridades, ao implicar em uma suspensão simbólica de sua identidade. “Esta encenação da alteridade visa a uma experiência imaginária liberadora, que desfaz os laços que ligam o homem aos papéis sociais e às identidades restritas que lhe são fixados no seu cotidiano”.¹⁸

Érico Veríssimo, finaliza sua obra, *Caminhos Cruzados* (1976), com o seu personagem, o Professor Clarimundo Roxo, um homem que, além de dar aulas, não possui outra atividade a não ser observar o recorte de mundo que é possível visualizar de sua janela e imaginar o grande livro que irá escrever um dia, iniciando, finalmente, a *sua obra*. A epígrafe apresentada é justamente um fragmento do prefácio de “*O Observador de Sírio*”.

Observa-se a partir dessa pequena citação de Érico Veríssimo a possibilidade aberta pela narrativa literária de vivência de outras experiências, talvez inimagináveis no cotidiano tanto do leitor, quanto do autor. Aqui a imaginação entra em cena, e concede inúmeras possibilidades de significações, na medida em que tal narrativa se abre como um campo vasto, povoado por personagens, vozes, cenários, onde é permitida a mais livre circulação, a visibilidade por diferentes ângulos e posicionamentos, a experimentação de uma gama extensa de sentimentalidades.

Essa atividade é possível de ser realizada ao compreendermos a literatura como um “fingimento”¹⁹, como discurso que ganha sentido ao entrar em contato com o leitor que vivencia a realidade do texto como se fosse a realidade da vida. Ocorre, então, uma espécie de suspensão do mundo natural do leitor e a imersão

¹⁶ KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn. op. cit. pp. 131-132.

¹⁷ ISER, op. cit., 1996.

¹⁸ FERNANDES, Isabela. *A Ficção Literária como Imagem e Máscara*. Rubedo: 1999. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm>>. Acesso em 21/11/2007.

¹⁹ Sobre os atos de fingir, cf. ISER, op. cit., 1996.

em uma virtualidade. Esse “fingir” ser outro, no entanto, não implica em esquecimento completo do real, que continua presente como pano de fundo, como base que possibilita a apreensão do texto. De acordo com o autor W. Iser:

À medida que o texto literário, em função dos sinais estabilizados pelo contrato entre autor e leitor, se evidencia como discurso encenado, o mundo do texto é colocado sob o signo do *como se*, e o recipiente sabe que se trata de pôr-entre-parênteses a atitude natural em relação ao que lhe é oferecido. Mas isso não significa esquecer ou transcender a atitude natural, o que é normalmente impossível; ao invés, esta atitude figura como pano de fundo virtualizado que, enquanto dimensão latente de comparação, ou ‘plano de projeção’, é necessária para que se possa compreender o mundo do texto.²⁰

Essa capacidade de poder representar vários papéis, sem, por isso, perder a consciência da diferença entre o que se é e o personagem que se veste no momento seria uma característica marcante do discurso literário comparável às atividades desenvolvidas pelas crianças em suas brincadeiras, nas quais elas “fingem” ser um “outro” – um herói, um vilão, a mãe ou o pai... – mas sempre que cansadas retornam a si, reassumindo a sua condição habitual de criança²¹.

O adulto em sua vida cotidiana sofreria constantes censuras de seu grupo, sua classe, sua cultura, de modo a mostrar-se com uma identidade definida. Essa alteridade infantil torna-se na vida adulta composição de identidade, enquadramento necessário para que o homem circule em seu meio sem grandes constrangimentos.

Como leitor, esse adulto que se desenvolve em vista de uma definição concreta de seu perfil, para que assim seja melhor aceito em seu círculo sócio-cultural, enreda-se na trama do texto, tornando possível a observação de si mesmo nesse entrelaçamento de realidades. Iser²² aponta, a partir desse movimento, para a necessidade humana do “fingimento”, e centra sua análise na via aberta pela literatura. Afirma que essa atividade é necessária ao homem por indicar um caminho para o entendimento de si próprio.

²⁰ ISER, op. cit., 1996, pp. 264-265.

²¹ O autor Luiz Costa Lima utiliza a brincadeira de seu filho como exemplificação dessa atividade mental que a obra ficcional ativa. Cf. LIMA, op. cit., 1986.

²² ISER, Wolfgang. “O Fictício e o Imaginário”. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

Chega-se, com isso, à funcionalidade do discurso ficcional literário, que remete a uma espécie de jogo, no qual se tem um vai-vem, uma troca constante que somente se finaliza com o término do ato da leitura. Todavia, não se pode crer que seu sentido se encerre com essa finalização, visto que ele reverbera ainda como revolver de significações e sentimentalidades que continua a afetar o leitor mesmo após a conclusão da obra.

Uma antropologia da literatura, conforme salienta Iser (1999), permite a compreensão dessa necessidade humana de fingimento, dessa busca por uma representação de si mesmo em outras realidades. Nessa perspectiva, encontramos o fictício e o imaginário, componentes da literatura, que também se apresentam como disposições humanas: “Ambos existem como experiências cotidianas (*evidential experiences*), seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações”.²³

O fictício e o imaginário seriam, então, disposições antropológicas que não se confinariam à literatura, na medida em que também estariam presentes em nosso dia-a-dia. Não seria possível chegarmos a uma definição precisa do que seriam essas duas instâncias. Em separado poderíamos vislumbrar as suas manifestações, um como ato intencional (fictício), e o outro como espontâneo (imaginário). Nos interessa a condição de interação de ambos, a fusão entre os dois se configura em um aspecto determinante na distinção da literatura.

Não sendo passíveis de uma determinação transcendental, só podem ser delimitados contextualmente, definindo-se nessa interação contextual. Em contraste com a aplicação do fictício e do imaginário na vida real, a literatura constitui a interação pragmática entre ambos, originando-se do fato de estarem desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem.²⁴

Portanto, mais uma vez de acordo com o personagem de Érico Veríssimo, a leitura seria um instrumento, uma espécie de chave que abre para o leitor um

²³ Idem, p. 66, grifo do autor.

²⁴ Idem, p. 67.

espaço com tempo próprio, relacionado com o seu e com o do autor, contudo distinto ao de ambos.

A atividade mental requerida pela literatura é possível de ser efetivada na medida em que ocorre a ativação do imaginário no ato da leitura. Pode-se afirmar, então, que a ficcionalidade concede à narrativa literária uma liberdade que foge ao domínio do próprio autor e que não é verificável em outros meios, como por exemplo o histórico, que é direcionado a partir de documentos e submetido ao critério da “verdade”.

Essa tematização do imaginário concederia especificidade ao discurso ficcional literário²⁵. A formação discursiva da obra literária, desse modo, seria própria à literatura. Ela não se vincularia a uma visão perceptual do mundo, aquela que tende a aproximar o discurso literário à realidade, considerando-o como reflexo do seu tempo. Como “discurso do imaginário”, o discurso ficcional literário devolveria para o sujeito, ao invés de expectativas atendidas, a estranheza. A mimese desse tipo de discurso se configura como processo criador, que leva à aprendizagem, uma vez que ao trabalhar na construção do imaginário, não repete o objeto de maneira passiva, ela o recria, trazendo à tona a diferença.

A produção mimética, assim, tal como afirma Luiz Costa Lima, seria produção de diferença sob um horizonte de semelhança²⁶. Entretanto, convém apontar que tal consideração sobre a *mimesis* não é unívoca, assim como não o é a produção poética.

Como discurso que ativa o imaginário, podemos compreender que a narrativa ficcional literária descortina um mundo amplo e repleto de possibilidades orientado mesmo pela palavra *liberdade*. Sendo assim, podemos supor, como bem realizado por Luiz Costa Lima²⁷, que a liberdade concedida pela ficcionalidade apresenta-se como ameaça àqueles que possuem a verdade como meta. O imaginário necessita, portanto, de um controle preciso para que uma dada “verdade” seja resguardada.

²⁵ Os autores Wolfgang Iser (1996) e Luiz Costa Lima (1986) desenvolvem essa afirmação da especificidade do discurso ficcional literário centrada na consideração de que nele se efetiva a ativação do imaginário.

²⁶ Cf. ISER, op. cit., 1996.

²⁷ LIMA, op. cit., 1986.

À crise das estruturas mentais na Idade Média, devido a pouca flexibilidade pela centralização das interpretações das experiências pela cosmologia cristã e pela ausência de uma estrutura temporal que comportasse mudanças, sucede, nos séculos XIV e XV, a maturação de instâncias mediadoras. A verdade una é fragmentada, na medida em que deixa de pertencer, aos poucos, à ordem divina, tornando cada pessoa responsável pela apreensão das verdades das coisas do mundo. Nesse sentido, a subjetividade desenvolve-se como um suplemento para essa apreensão.

Luiz Costa Lima aponta em *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986), embora já venha defendendo essa idéia desde *O Controle do Imaginário*²⁸, que o desenvolvimento de uma subjetividade, de um eu não domesticado, já na Baixa Idade Média se apresenta como ameaça ao controle da Igreja, à verdade e aos valores por ela estabelecidos. A *mimesis* apresenta-se nesse momento, e principalmente no Renascimento, como *imitatio*, como cópia de um modelo previamente dado. O espaço para a criação artística estava limitado. Com o surgimento de uma subjetividade, que implicaria em libertação do imaginário, a verdade se deslocaria do plano divino para uma instância interna, e isso seria extremamente ameaçador, uma vez que apresentaria uma alternativa aos valores, então teológicos, estabelecidos.

O autor apresenta alguns indícios para essa maturação de um espaço interno, como as mudanças nos processos judiciais na Baixa Idade Média, em que o antigo sistema de duelos, no qual Deus manifestava sua verdade por meio do resultado, é substituído pelo uso da perícia e até mesmo pela indagação das intenções do ofensor. Tal mudança respondia a interesses políticos de centralização maior do poder em detrimento da aristocracia feudal.

O papel do indivíduo vai aos poucos se acentuando, associado em grande medida pelo desenvolvimento da noção de pecado. A partir da modificação da geografia celeste, com a inclusão do Purgatório, ocorre uma flexibilização da “verdade”. As intenções do pecador morto, assim como as preces de seus amigos e parentes, intercedida pelos eclesiásticos, passam a contar para a salvação de sua alma.

²⁸ LIMA, op. cit., 2007.

Com relação à produção poética ocorre também uma modificação significativa, uma espécie de pessoalização da produção artística, que se observa ao longo do século XV. A experiência pessoal passa a integrar cada vez mais a textual, o “eu” do texto passa a se relacionar com aquele que o referencia, ocorrendo uma identificação entre o que é narrado e o que narra.

Frente à centralização da verdade pelo cristianismo e ao sofrer uma série de ataques pelos religiosos, a poesia teve que reivindicar seu direito à existência. Questionava-se o caminho possível para a defesa da “verdadeira” fé, se por meio da atividade de escritor-poeta, ou como difusor da fé cristã²⁹. O caminho encontrado indicou uma aproximação à teologia, que assegurava a poesia como uma forma de acesso ao divino.

Como garantia de aceitação, o “poeta-teólogo era justificado enquanto anunciador do cristianismo”³⁰. A sua produção não poderia afastar-se das verdades defendidas no seio da Igreja. Para tanto, tornava-se necessário a subordinação a um modelo que assegurasse essa estrita sujeição ao religioso, consoante apontado por Luiz Costa Lima: “Sem o princípio do modelo, em que assenta o prestígio da *imitatio*, o *eu* se tornaria uma entidade selvagem, *incontrolável*, incapaz de respeitar hierarquias, impossibilitadora de determinar-se qual sua legítima inscrição – se entre os caracteres nobres ou vis”³¹.

O modelo no qual se assentou essa produção poética, nesse sentido, foi encontrado nos clássicos, e verificou-se aí um esforço de conciliação entre o ideal da *imitatio* com a expressão de uma individualidade. Esse modelo garantia o controle do *eu*, sua colocação entre os motivos nobres da poesia.

Convém apontar para o resultado dessa interação, que nos leva a ressaltar que o veto ao ficcional não se confunde aqui com um veto à subjetividade em si mesma. A sua legitimação se daria desde que moldada, atestada, por duas instâncias: por um lado, temos a premissa religiosa, que garantia a existência da arte poética apenas como difusora da fé; por outro, o ponto de vista humanista, que tentava resguardar um espaço para a individualidade, em consonância com o enquadramento a um modelo previamente dado. O ponto de acordo entre essas

²⁹ Luiz Costa Lima (2007) identifica esse debate entre *escolásticos*, de um lado reivindicando a utilização da poesia como mecanismo de utilidade para a fé; e *humanistas* de outro, que buscavam uma reconquista do classicismo em virtude da criação de uma linguagem poética autônoma.

³⁰ LIMA, op. cit., 2007, p. 39.

³¹ Idem, p. 41, grifo do autor.

duas reivindicações se deu por meio de uma preocupação com a beleza da *linguagem*.

O modelo retórico, que assinalava uma separação de estilos de acordo com o assunto, direcionava a poesia à busca da elegância na linguagem. Como o tema tratado se colocava entre os motivos nobres, a linguagem deveria acompanhá-lo e também se apresentar de forma nobre, com o máximo de eloquência. Essa preocupação com a elegância da linguagem implicava em três conseqüências que se inter-relacionavam: a primeira colocava a poesia em uma condição de inferioridade devido à consideração de que ela não seria expressão da verdade, aqui se observa “o descaso pelo estatuto da ficção”³²; a segunda apontava para a necessidade de conciliação entre o serviço à fé e os clássicos, que se resolvia por meio da eloquência; e a terceira conseqüência dizia respeito à “necessidade de combinar a expressão individual com parâmetros ‘objetivos’, i. e., os extraídos dos clássicos”.³³ A retórica, nesse terceiro ponto, permitia a conjugação da subjetividade com a objetividade. Por ela se poderia demonstrar o que seria adequado em um texto sem, no entanto, haver a expressão do ponto de vista do autor.

Verifica-se, assim, que o privilégio concedido à *imitatio* estava no fato de que ela permitia que dois pontos de vista contraditórios – classicismo e formalismo – se combinassem, na medida em que atestaria o controle à subjetividade, assim como ao ficcional.

Ao partir-se, então, do pressuposto de uma liberação do imaginário pela obra poética, chegamos à irradiação desse veto ao ficcional, exercido na Europa desde fins da Idade Média, para o Novo Mundo recém descoberto:

o veto ao imaginário, a conseqüente domesticação do ficcional, têm sido forças presentes no Ocidente desde os primeiros sinais de descoberta da individualidade moderna, já em fins da Idade Média. O direito de expressão de um eu, não subordinado previamente aos valores (então teológicos) estabelecidos, aparecia como uma ameaça à propagação da verdade. [...] Ou seja, a *imitatio* implicava o oferecimento a um modelo para o artista e o escritor, que, enquanto seguido, permitia que um eu se expressasse e, ao mesmo tempo, seguisse pautas institucionalmente legítimas. Portanto, no círculo de maior abrangência, o veto que estudamos nasce, se concentra e se irradia a partir da Europa. Dentro dele, por

³² Idem, p. 42.

³³ Idem. Ibidem.

sua vez se inclui um círculo de menor abrangência: o veto que atua na produção cultural do Novo Mundo. Em seu interior, aponta o menor e mais preciso de todos: o veto presente no Brasil a partir das reflexões sobre o papel da literatura e do escritor desenvolvidas desde o século XIX.³⁴

À verdade universalizante se contrapunha a subjetividade³⁵, sempre de cunho particular. Essa indócil interioridade deveria ser controlada para que se pudesse garantir a razão. Observa-se que essa idéia advém do pensamento clássico, sobretudo platônico, que acreditava estar a alma dividida em dois *logói*: uma parte a dos apetites sensíveis e a outra a da razão sã. A razão, inteligível, seria oposta à paixão, sensível; e a vontade de não ceder às paixões não indicaria em si mesmo razão, mas uma “força de resistência”, que faria com que se buscasse o conhecimento³⁶.

É necessário apresentar como essa influência do pensamento clássico, sobretudo platônico e aristotélico, fora determinante na elaboração desse controle ao imaginário, e, em consequência, à produção poética, que tentamos aqui historicizar.

A rejeição da obra poética por Platão se dá a partir de um ponto de vista ético, ao ser julgado o seu grau de verdade no confronto com o que seria por ela representado. Ocorre a sua condenação, assim, avaliada enquanto “imitação” de um dado referencial sem que essa “representação” fosse subordinada à razão. Em outras palavras, Platão acreditava que ao ser confrontado o ser representado com a sua representação obter-se-ia como resultado uma cópia, que de forma alguma se daria pela razão, mas sim baseada nos afetos. A teoria platônica, nesse sentido, defendia o controle da palavra mimética pelo ético, a sua subordinação à *alethéia* fundamentada no plano das Idéias.³⁷

Diferentemente, segundo Aristóteles, a produção poética seria análoga à produção da natureza. O Ser aristotélico não seria ideado de uma maneira abstrata, ele seria concretizado pelo mundo natural, todo o fazer humano em geral estaria situado dentro da *physis*.

³⁴ LIMA, op. cit., 1986, p. 189.

³⁵ Cf. LIMA, op. cit., 2007.

³⁶ Cf. MEYER, Michel. “Prefácio”. In: Aristóteles. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. XVII-LI.

³⁷ Cf. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade. Formas das sombras*. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

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. Em Aristóteles, ao invés, a *mimesis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que se atualiza em um produto (*ergon*).³⁸

É possível verificar como a primazia assumida pela *physis* no pensamento aristotélico relaciona-se a uma certa liberação da *mimesis*. Para Aristóteles a forma é que daria existência às coisas; ela se atualizaria na matéria, dando-lhe origem. A matéria, assim, não seria o problema, já que sua origem seria determinada, e sim a forma, o *eidós*, que não teria início nem fim, e somente seria peregrina na natureza. Pode-se considerar a partir de tal consideração a concepção do ato mimético como “imitação” da natureza, no sentido de que ela seria em si perfeita, cabendo ao homem simplesmente complementá-la. Nessa perspectiva, ela “imitaria” a natureza na medida em que a auxiliaria a se desenvolver de forma plena: “É dentro pois da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano em geral, seja o dos artesãos, seja o dos ‘técnicos’, seja o do filósofo, i. é., os meios constituídos pela matéria (*hylé*) e pela forma (*eidós*)”.³⁹

De “imitação”, como se observa no pensamento platônico, passamos então à *mimesis* tratada por Aristóteles, como produção em meio ao qual se dá a construção do conhecimento humano. O mimético aqui implica ir além do mero reconhecimento do real presente em uma obra, apresenta-se como produção de uma inquietante diferença. Essa atividade define uma experiência estética geradora de um determinado conhecimento, na medida em que considera a existência de uma comunicação entre o receptor e a obra. O receptor entra nessa experiência com um acervo de pré-noções que lhe são próprias e que funciona como filtro a direcionar sua percepção. Considera-se, assim, parte importante na constituição mesmo da obra, todo o saber prévio que se leva para a sua apreciação. Desse modo, temos que “a irrealização do objeto mimético se cumpre por meio de comunicação que só se realiza à medida que o receptor encontra na *irrealidade* do *mimema* correspondências com suas pré-noções filtradoras. São estas que possibilitam a atualização daquela irrealidade.”⁴⁰

³⁸ Idem, p. 68.

³⁹ Idem, p. 60.

⁴⁰ Idem, p. 72, grifo do autor.

Importa desenvolver ainda o efeito causado pela obra no espectador, a catarse, tal qual destacado por Aristóteles. É esse estoque prévio de conhecimentos, acima referido, que permitirá uma maior ou menor aceitação da obra, liberando, assim, a “cura” catártica.

Mesmo Aristóteles resgatando o mimético das acusações de Xenofonte e Platão, a sua concepção de *mimesis* não envolverá a função social que esta obtinha no trágico⁴¹, se assentará, por outro lado, no resultado por ela empreendido: a catarse. Conforme Lima, “a concórdia que Aristóteles estabelecerá da *mimesis* com as outras formas discursivas assentará no seu efeito ético, a catarse, o que não é o mesmo que se falar em identidade social”.⁴²

Do ponto de vista de uma teoria do efeito da arte por Aristóteles *mimesis*, assim, não é imitação, porque destaca somente a semelhança: “a *mimesis* se destaca do imitativo porque abstrai o meramente singular e alcança o artístico pela síntese que nos abre para o vivaz e concreto”.⁴³

Essa centralidade concedida à catarse na obra aristotélica seria ainda um ponto de diferenciação com relação a Platão, cuja filosofia voltava-se inteiramente para as Essências somente encontradas no mundo inteligível. A única atividade aceitável para o filósofo, aquilo mesmo que distinguiria o seu fazer, seria a busca pelo saber como meio de ultrapassar o desconhecimento do Bem. Em vista disso, os apetites sensíveis funcionariam como elementos que bloqueariam a visão desse Bem, levando o homem a um estado de completa ignorância.

Platão acreditava que o poético exerceria efeito direto sobre essas paixões humanas, e como as considerava contrárias à razão, na medida em que afetariam diretamente o espectador, ao causar-lhe determinadas disposições de ânimo que o impediriam de exercer sua plena capacidade de julgamento, a obra poética deveria ser combatida, apenas aceitável subordinada ao ético.

As paixões em Platão, assim, deveriam ser aniquiladas, reduzidos os seus espaços de manifestações, de modo que não impedissem o homem de chegar à razão. Como a obra poética funcionaria como mecanismo ativador desses afetos, esta deveria também ser combatida.

⁴¹ O autor considera que as tragédias realizam um tratamento mimético da passagem das instituições. Nesse sentido, ressalta que “a *mimesis* grega, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social”. (LIMA, 2003, p. 43, grifo do autor)

⁴² LIMA, op. cit., 2003, p. 49.

⁴³ Idem, pp. 50-51.

Aristóteles, pelo contrário, as tinha como mediadoras entre o poético e os afetos. Por meio do reconhecimento o espectador seria levado a uma dada disposição que conduziria à efetivação de alguma ação. Nesse sentido, como elementos instigantes para a conduta humana, as paixões seriam elevadas a um patamar diferente do oferecido pela teoria platônica. Elas não estariam no cerne de uma teoria do conhecimento, seriam alocadas em lugar próprio mesmo a elas, “elas têm seu lugar natural no enfrentamento dos homens entre si e na discórdia do homem consigo mesmo”.⁴⁴

Nessa perspectiva, na teoria aristotélica as paixões dizem de uma diferença, são características que se atribuem ao homem sem, no entanto, defini-lo. Território marcado por possibilidades, onde a relação com o outro assume importância vital, uma vez que se estabelece a imposição de alternativas que devem ser levadas a cabo por um ou outro e que demarca, por meio dessa escolha, uma opção virtuosa ou não. Sempre passivas, as paixões comprometem-se com a ética porquanto envolvem uma reação que dirá o caminho escolhido pelo agente, dentre três opções lançadas, o excesso, a falta, ou a prudência. E essa escolha é que definirá o homem. As paixões mostram, destarte, possibilidades, lugar por excelência da alteridade, e a virtude, por seu turno, determina um caminho, delimita uma identidade.

Observa-se que ao compreender o Ser como concepção da natureza, enquanto matéria concreta da *physis*, Aristóteles concede ao humano papel proeminente em sua filosofia, levando também em consideração o sensível como substância constituinte essencial e não apenas como elemento de segunda ordem.

Entretanto, por mais que Aristóteles conceda um espaço de atuação para o ato mimético dentro da *physis*, e por mais que isso signifique um campo maior de destaque, uma certa liberação da *mimesis*, na medida em que não mais se reivindicasse a sua contenção, como na filosofia platônica, pode-se considerar que veiculada à idéia de natureza, de complementação à uma forma em si mesma perene, a *mimesis* continua, tal como em Platão, “enquadrada”. Sendo assim, apesar de conceder importância ao estético, tal valorização não seria ainda uma liberação plena da *mimesis*, uma vez que esta continuaria ainda a ser subordinada ao ético.

⁴⁴ MEYER, op. cit., pp. XXVI-XXVII.

Destarte, conforme ressaltado por Luiz Costa Lima (2003), pode-se considerar que o destaque oferecido à catarse por Aristóteles diz respeito à consideração de seus efeitos como uma tentativa de justificar eticamente o poético, o discurso mimético: “[...] pela catarse Aristóteles mantinha o controle do ético sobre um campo cuja validade acabara de reconhecer”.⁴⁵

Verifica-se o movimento de criação de um espaço de questionamento da relação linguagem-mundo, com a elaboração e encenações das tragédias, a condenação dessa forma de dizer esse campo de conflitos humanos, considerando a cópia inacabada e imperfeita de uma essência superior, com Platão, e o reconhecimento da *mimesis* por Aristóteles, subordinada ao ético. Por meio desse movimento em que se pode visualizar certa liberação do poético, na medida em que reconhecido seu espaço de atuação, temos que, enquanto uma forma de complementação da natureza, a *mimesis* existe controlada, subordinada a valores éticos que auxiliam a formação do conjunto total da *physis*. O que veremos a seguir é que com a consolidação do cristianismo e a formação da Igreja Católica como mecanismo de poder absoluto, a *mimesis* estará ainda limitada, só que dessa vez enquadrada ao discurso teológico que a subordinará a todo um ideal cristão de moralidade.

É possível afirmar que esse pensamento clássico contém o germen da idéia de necessidade de um controle à interioridade. A razão deveria combater a paixão; a verdade universal opor-se-ia ao homem entregue a si mesmo, às suas vontades particulares. O controle da subjetividade, submetida a um modelo de existência em acordo com a propagação da verdade cristã, correspondia, conforme desenvolve Luiz Costa Lima (2007), ao controle do imaginário, e, assim, ao veto ao ficcional.

Essa mentalidade só iria dar sinais de ruptura com o pensamento filosófico do século XVIII, quando se tem uma elevação do papel individual do mesmo modo que o decréscimo do poder religioso: “ao longo do século XVIII, não só o pensamento filosófico emprestava um peso inédito às sensações, à consciência, ao estatuto monadológico do indivíduo, quanto a religião perdia sua força como instrumento de socialização.”⁴⁶.

⁴⁵ LIMA, op. cit., 2003, p. 75.

⁴⁶ LIMA, op. cit., 2007, p. 87.

Importa acrescentar ainda o deslocamento de planos observado a partir do século XVII que nos permite afirmar a continuação do controle, mesmo após a elevação do papel do indivíduo e sua autonomia cada vez maior para tratar das verdades do mundo. Nos trabalhos de Francis Bacon e René Descartes o controle ao imaginário desloca-se do plano religioso para o científico, com a afirmação da indução e o prevalecimento do conhecimento pela ciência⁴⁷.

Seria a natureza carente do homem que o faria distinguir-se dos outros animais, e essa sua característica é que torna necessário o controle às suas ações e, por que não, ao seu pensamento, forçando-o à disciplina.

O controle, assim, se efetiva e apresenta aspecto tanto negativo quanto positivo, conforme desenvolve Luiz Costa Lima (2009). A sua positivação se relaciona com o pressuposto da necessidade humana de terem modeladas suas necessidades e seus impulsos distinguindo, a partir disso, seus interesses; da mesma forma, a delimitação no romance dos pontos válidos ou não também participam desse efeito positivo. Essa separação de fronteiras seria positiva visto que evitaria a “desorientação, de conseqüências funestas, para o leitor”⁴⁸. Nesse sentido, ela permite que o relato acompanhe as necessidades do momento histórico de sua recepção⁴⁹.

O seu caráter negativo, por outro lado, tomaria forma ao conduzir o homem à utilização de sua “força de disciplina [...] em favor do próprio agente, e não da comunidade/sociedade a que pertence”.⁵⁰ Ademais, essa negativização supõe uma “sociedade assimétrica”, na medida em que levanta a existência de um grupo dominante que exerce o poder e administra esse controle.

A partir da ênfase dada por Bacon à indução tem-se uma nova modalidade de controle do imaginário. A imaginação é condenada como “enfermidade da mente” porque leva o homem a contentar-se com a imagem das coisas e não com as coisas em si. Essa atividade aponta para a especulação em

⁴⁷ Cf. LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁴⁸ Idem, p. 186.

⁴⁹ Luiz Costa Lima (2009) distingue a atuação desse controle nos relatos de viagem, que inicialmente teria a função de corroborar os relatos bíblicos com o seu conteúdo maravilhoso – o que demonstra o controle religioso sobre esses escritos. Já no momento dos Descobrimentos, isso se modifica. A justificativa religiosa já não é suficiente com a chegada ao Novo Mundo, e esses relatos ganham uma função pragmática, da mesma forma que as cartas geográficas e os repertórios enciclopédicos. Esse deslocamento permite acompanhar a efetivação do controle sobre essa narrativa, que em instantes variados atua de maneira a orientar o leitor e garantir sua recepção.

⁵⁰ Idem, p. 181.

lugar da busca pelo conhecimento de fato. Obter-se-ia, desse modo, o privilégio à “história simulada”, à poesia, em lugar da “história verdadeira”. A poesia é condenada aqui porque considerada oposta ao fato.⁵¹

Descartes, conforme Luiz Costa Lima (2009) apresenta, ponderava que os antigos nada teriam a ensinar, visto que avaliava a retórica como mecanismo de ocultamento do que seria verdadeiro, ao omitir as circunstâncias menos ilustres e embelezar as que os autores considerassem dignas de serem contadas. Em contrapartida, reforçava a clareza e a distinção como elementos reveladores da verdade.

Desse modo, temos no século XVII a elevação do papel da ciência como instauradora do conhecimento, ratificada pelos trabalhos tanto de Bacon, quanto de Descartes, e a condenação da imaginação. Segundo ressalta o autor: “Assim os dois grandes marcos que fundaram a episteme moderna se caracterizam pelo realce do experimentalismo científico e pelo simultâneo desprezo do que se origina da imaginação”.⁵²

Chegamos, portanto, ao segundo tipo de controle que atua de maneira a tornar o conhecimento objetivo, absolutamente contrário à falibilidade dos sentidos. Distinto do primeiro, de ordem religiosa, não se diferencia completamente, contudo, já que tanto um quanto o outro afirmam a instância divina.

Sendo assim, esse primado científico correspondia à reivindicação de um público ávido por relatos factualmente corretos, da mesma forma que se apresentava como ameaça aos narradores das histórias fantásticas. Nessa perspectiva, acentua-se a distinção entre “romance”, a narrativa que privilegiava o fabuloso, e “novel”, relato “comprometido com as molduras (*frames*) do cotidiano”.⁵³

Da ordem do discurso, assim, tem-se a opção pelo factual em substituição à retórica. Do ponto de vista moral, todavia, os princípios do antigo controle permanecem, o que permite afirmar que o controle científico não substituiu o religioso, apenas acrescenta uma nova modalidade a este.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem, p. 194.

⁵³ Idem, p. 195.

A permanência do controle se assentará na crença de que a veracidade dos relatos ofereceria uma forma mais atrativa de construção do discurso, em oposição aos ornamentos retóricos, do que a suposição de que seriam inventados, conforme se poderia entrever em uma narrativa permeada por seres maravilhosos e fantásticos, como as narrativas de viagens antes dos Descobrimentos.

No século XVIII esse controle permanece ainda na idéia de que a ficção deveria conter a aparência da realidade. O leitor do romance deveria acreditar na veracidade do que era relatado, o que atesta a atualização do controle com a predominância da preferência à “verdade”.

Para o ficcionista, para que seu enredo fizesse sentido e pudesse interessar, era preciso que o leitor acreditasse ou para si mesmo fizesse de conta acreditar em seu caráter histórico. Que outro significado essa forçosa crença poderia ter senão atestar a atualidade do controle, sua conexão com a premissa da verdade que se afirma inscrita em fatos e coisas?⁵⁴

Thomas Laqueur⁵⁵ enxerga nessa revolução empírica dos séculos XVII e XVIII o ponto de partida para os romances realistas, quando as experiências de outrem passam a ser representadas como reais:

Quantidades até então inéditas de fatos e observações sobre pessoas que, anteriormente, tinham sido ignoradas, transformaram-se nos blocos formadores do “efeito da realidade” e das técnicas literárias pelas quais as experiências alheias são representadas como reais na narrativa humanitária.⁵⁶

O autor parte da idéia de que os detalhes sobre as dores e os sofrimentos de terceiros suscita compaixão, e desenvolve as origens do humanitarismo nos séculos XVIII e XIX. Essas narrativas humanitárias funcionam, para Laqueur, como elo entre os que sofrem e aqueles que ajudariam. O que nos interessa no argumento do autor é a sua ênfase no pressuposto da veracidade do relato narrado, na medida em que para causar esse efeito esperado deveria enredar o leitor com a sua máxima aparência de verdade.

⁵⁴ Idem, p. 198.

⁵⁵ LAQUEUR, Thomas W. “Corpos, detalhes e a narrativa humanitária”. In: HUNT, Lynn. (org.) op. cit. pp. 239-277.

⁵⁶ Idem, p. 240.

Na mesma medida, o autor realiza uma distinção entre as tragédias e essas narrativas que têm por objeto. A compaixão gerada na tragédia diz respeito à universalidade do sofrimento vivenciado pelo protagonista e pela consideração de que este não pode ser ajudado, ou seja, sua agonia é inevitável. Diferentemente, “a narrativa humanitária descreve um sofrimento específico e oferece um modelo para a ação social precisa”⁵⁷, ao levar o leitor a realizar imaginativamente as causas da dor, permite a elaboração, inicialmente também imaginária, de mecanismos para evitá-la ou mesmo aniquilá-la.

No tocante à História, o que se viu foi uma dessacralização, uma busca por provas e evidências, por menores que fossem, para atestar a veracidade do que era narrado. O esforço dos antiquários, contudo, não foi suficiente para elevar o estatuto da História e retirá-la do campo das belas-letas. Isso só se deu, de fato, no século XIX a partir da preocupação com a formulação de identidades nacionais.

Nessa perspectiva, ao observarmos a constituição da literatura latino-americana, nota-se que ela se desenvolve como expressão política. No momento pós-independência essa literatura buscou afastar-se, indo mesmo além ao repudiar qualquer manifestação colonial. Buscar-se-ia a criação de uma literatura com uso pragmático, a serviço do nacional, em desprezo ao que se considerava ornamentação excessiva da literatura, ornamentação que se dava em prosseguimento ao modelo retórico.

A literatura construída no século XIX utilizou o *topos* da natureza como elemento que a tornaria diferente. Luiz Costa Lima aponta dois movimentos impulsionados por essa primazia da natureza na organização dessa literatura: “O privilégio concedido à observação da natureza continha um duplo e contraditório efeito: (a) visava fazer com que o escritor se integrasse no projeto de autonomização da pátria; (b) supunha que esta era a maneira de tornar-se o intelectual um ser útil”.⁵⁸

Sendo assim, serviria ao projeto de criação da nação, visto como aspecto que a caracterizaria. Frente às outras nações que se colocariam no cenário internacional como já em fase adiantada de progresso, já com nível elevado de

⁵⁷ Idem, p. 241.

⁵⁸ LIMA, op. cit., 1986, p. 153.

desenvolvimento, o *topos* da natureza permitiria que se tivesse um elemento para apresentar que elevaria seu status para um nível de autonomia. Para tanto, caberia ao intelectual a função de embasar esse projeto.

A idéia de exaltação da natureza, tal qual se desenvolve aqui inicialmente pelo romantismo, acompanhada da idéia de uma *pátria* seria uma maneira de diferenciação do país com relação à Europa: “o sentimento de identidade nacional, a preocupação com a autenticidade da expressão, resultariam da vontade da *intelligentsia* de diferenciar-se de seus pares europeus”.⁵⁹

Apesar de importar tal modelo literário, o romantismo no Novo Mundo se diferenciaria do tipo de romantismo cultuado na Europa:

A primordialidade da pátria se combinava à necessidade de observar a natureza. E isso para que o escritor se justificasse tanto politicamente, como alguém que contribuía para a descoberta do nacional, quanto literariamente, respondendo à demanda advinda da própria Europa. *O escritor se quer tropicalizado e assim também a Europa quer vê-lo.* A experiência do exotismo, há séculos presente na *écriture* européia, combinava-se ao propósito liberal deste princípio de século XIX e fornecia o modelo pelo qual o latino-americano tanto assumia um papel na sociedade local, quanto podia agradar o seu parceiro metropolitano. Para que o escritor sul-americano pudesse recusar o pacto que se lhe propunha, seria preciso que suas nações possuíssem um *centro de decisão* intelectual próprio, um subsistema intelectual.⁶⁰

O tema da natureza, assim, respondia a uma demanda tanto do nacional, já que era utilizada como elemento diferenciador, que dava uma tonalidade especial à pátria; quanto a uma expectativa literária européia. Como não havia aqui uma produção intelectual própria, esse sistema de coisas não se modificou.

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica.⁶¹

⁵⁹ Idem, p. 203.

⁶⁰ Idem, p. 205, grifo do autor.

⁶¹ Idem, p. 207.

No tocante à literatura realista, que se iria desenvolver aqui, nota-se que ela perderia o aspecto subjetivista, que a romântica continha, assim como iria alargar a dimensão da observação e do moralismo:

No Brasil, a separação entre romantismo e realismo não marca antítese semelhante à encontrada nas literaturas europeias. Para o nosso romantismo, a observação da natureza tinha um peso capital porque, como já dissemos, eram assim apanhados os elementos que nos diferenciariam: a pátria e o trópico. A observação substituía o primado da reflexão, a que nada estimulava. Não tínhamos formação filosófica, nem a possibilidade de um público que por ela se interessasse. Por estas razões, a diferença quanto ao realismo vindouro tornava-se menor, senão mínima. O realismo manterá aquele primado, querendo-o mais estrito, porque liberto do culto adocicado das lágrimas e dirigido por um conhecimento “científico”.⁶²

Convém salientar ainda, que o real irrealizado no texto ficcional ativa o imaginário de maneira que este não o reproduz como uma cópia exata, fiel do seu modelo, mas o reelabora, o ultrapassa, configurando-se em produção de algo diferente do que se esperava⁶³. O jogo que se estabelece é pautado pela produção de uma estranheza, de uma diferença sempre incômoda. Sendo assim, a união entre a ficção literária e o imaginário produz um campo de tensão entre o objeto e a cópia, justamente porque o imaginário, ao lidar com o objeto, não produz a cópia dele.

Na contracorrente dessa idéia verificou-se desenvolver no Brasil uma literatura baseada na observação que buscava dizer uma dada realidade, da mesma forma em que buscava criar uma identidade nacional. Como um documento, a obra literária que aqui foi produzida dava pouco valor ao aspecto ficcional, na medida em que a ficção remetia diretamente ao *não real*, a um tipo de narrativa em que estaria ausente a preocupação com a veracidade dos fatos. À serviço da nação, então, o intelectual criava um discurso cujo objetivo era retratar a realidade do país.

Como ressalta Luiz Costa Lima (1986), apesar de apresentar essa característica, não é aconselhável que se trate a literatura como tal, como um documento que atesta uma realidade passada, “pois devemos deixar claro: a

⁶² Idem, p. 213.

⁶³ Cf. ISER, op. cit., 1996.

procura de liberar o discurso literário das travas do documentalismo implica paralelamente a busca de colaborar com o desenvolvimento de uma área discursiva maior, a da história cultural”.⁶⁴

⁶⁴ LIMA, op. cit., 1986, pp. 219-220