

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

Victor de Oliveira Pinto Coelho

“Bem sabemos que a censura é o controle explicitado, tão evidente que não apresenta problema teórico nenhum. Mas será preciso que a censura se escancare para compreender-se a existência do controle?” (p. 33). Costuma-se associar censura ao campo dos conflitos políticos. Mas, em termos de história da literatura e da arte, pensemos nas obras que se destacaram pelo furor que causaram na esfera moral. Muitas tiveram como destino a fogueira, no sentido literal ou figurado. Indo direto ao ponto: como abordar a esfera do controle *aquem* do momento explícito da censura?

Luiz Costa Lima retoma o problema tratado diretamente na *Trilogia do Controle*, o do controle exercido sobre o imaginário, que se articula à revisão do conceito de *mimesis* e à sua teorização do ficcional. Recordando: a tendência predominante, na tradição ocidental, foi tomar a *mimesis* enquanto imitação (cópia, *semelhança*). Mas, como a *representação* não se confunde com o representado (*diferença*), abre-se um espaço potencialmente criativo. O controle visa à subordinação da imaginação à “realidade”, ao *verossímil* (a antiga cosmogonia grega; a verdade filosófica ou religiosa; numa concepção de racionalidade, essência ou realidade empírica/documentada) – as palavras devem designar aquilo que *devem* designar. Por sua vez, esse espaço potencial de criatividade configura a base da ficcionalidade. Porém, a *fictio* sempre tendeu a ser encarada como falsidade, evasão e deleite, sendo por isso rejeitada ou apenas tolerada, desde que circunscrita a um segundo plano com relação à “verdade”. Qual o potencial das ficções literárias? Como construções do tipo *como se*, tais ficções põem a “realidade” entre parênteses, transgridem seus campos de referência extratextuais, despragmatizam os discursos, *irrealizam* as normas substantivas. Tematizam os hiatos sempre presentes entre as *ficções explicativas* (esfera cultural) e a realidade contingente e plena de contradições, trazendo-os (independente da elaboração consciente ou não por parte do autor) para o interior do texto enquanto *vazios*, lugares de efeitos a serem atualizados pelo receptor.

Contra o senso comum criado no século XIX (quando o liberalismo inventava para si uma tradição histórica), é no Renascimento que o autor inicia sua pesquisa. Em 1558, no contexto em que, sob o domínio dos *condottieri*, os *litterati* convertem os valores da antiguidade, como o da *vita activa*, em retórica vazia para o ornamento da arbitrariedade política, surge *Il Corteggiano*, de B. Castiglione. Dirigido à formação do cortesão, ou seja, a

um público específico, seu objetivo é a manutenção e reforço de sua posição social. Ele narra um jogo futilmente teatral, onde os personagens, depois de propostas como a de debater “qual é a dor maior, ferir ou ser ferido por quem ama?”, acabam se dedicando à questão: “como deve ser o perfeito cortesão?”. Nesse jogo, o desacordo e contradição latentes (como no que diz respeito à relação do cortesão com o príncipe) são sempre anulados pelo *ridendo* (riso), que enquadra os assuntos e opiniões numa atmosfera de dissimulação. Por outro lado, como *ficção externa*, é uma ficção que não admite insinuações contra sua veracidade.

Em 1641, temos *Della dissimulazione onesta*, obra de um secretário de um príncipe, encarregado dos segredos e correspondências oficiais, a quem não cabe o jogo do *ridendo*. Para a manutenção da ordem, da qual faz parte, T. Acceto precisa dilacerar o texto, confessando que “escrever sobre a dissimulação exigiu que eu dissimulasse”. Como podemos entender a interpretação cristã que Acceto produz de sua experiência, comparando o dilaceramento de seu texto com o dilaceramento do corpo de Cristo? Prova de alma pia e submissa? Pragmatismo? Era o autor um traidor dilacerado? “Era enquanto se mantinha religiosamente fiel que Acceto agia como traidor”, diz Costa Lima. Como sugere o autor na introdução, cabe recordar suas reflexões sobre a noção de *sujeito fraturado*, atravessado por representações e contradições, que se põe contra a concepção moderna de sujeito auto-centrado (a suposta interação entre *self* e consciência). Menos celebrado que Castiglione, é Acceto quem esclarece que dissimular não é fingir, pois “simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é”, raciocínio que serve indiretamente para pensar a formulação da beleza, como em seus poemas.

Com o jesuíta Baltazar Gracián, na Espanha Contra-Reformista do século XVII, o dilaceramento do sujeito é digno de louvor, pois “já não se trata de identificar-se com o corpo macerado de Cristo, de ser ferido por calar-se, mas de pôr uma trava nos afetos para que a arte permaneça sacra”. Mas, se Gracián prima pela arte sacra, por que a *discrissão*? Porque sua concepção de *gênio* bate de frente com a ficção religiosa da igualdade (das almas): seja sob a aura coletiva ou na acepção de *señorio*, que se afirma independente do coletivo nacional. Para ele, o nobre por si só supõe a desigualdade de talentos, que não se apresenta apenas em termos de posições sociais, mas na própria concepção de homem, que seria “uma perfeita proporção composta de desigualdades”. O homem seria como o mar, que muda seu estado e seu humor com bastante frequência. Seu texto traz a marca da ambiguidade, como numa passagem em que, ao falar do reino espanhol, a palavra *Ocaso* (ocidente, ocaso) emerge com duplo sentido. Mas – ou por isso mesmo – a obscuridade de sua escrita não impede sua difusão entre seus companheiros de geração. Por outro lado, o controle religioso se faz presente

nas próprias formulações do autor, pois a noção mesma de ser o homem uma “*perfeita proporção* composta de desigualdades” decorre da ortodoxia católica: as desigualdades se integram na harmonia celeste. A dissimulação dá lugar à conveniência.

No mesmo século, com F. de La Rochefoucauld – o nobre francês contrário à centralização absolutista – e suas *Réflexions ou sentences et maximes Morales* (1664), “a máscara se declara máscara”. A conjunção de sua posição social com seu desengano permitirá que o hiato entre o escritor e os valores vigentes se torne mais evidente. Se Castiglione e seus personagens são atores de sua própria farsa e Gracián e Acceto estão em posições subordinadas, as máximas do nobre La Rochefoucauld são venenosas: “a hipocrisia é uma homenagem que o vício presta à virtude”. Na medida em que o autor conhece bem a matéria que expõe ao mesmo tempo em que se permite colocar-se à distância, a *ficção externa* pode começar a ser tematizada enquanto tal, assim como os próprios valores, paixões e vícios da sociedade. A harmonia celestial é também afastada: os homens são desiguais não só pela posição social, mas por serem em si mesmos uma colcha de retalhos. Mas, tal constatação não toca a questão do controle da arte, pois no final do século XVIII debateu-se apenas a liberdade a conquistar.

No segundo capítulo, o autor concentra-se na tentativa renascentista de retornar à via épica, tomando as obras de Torquato Tasso (1544-1595), *Gerusalemme liberata* (publicado em 1581) e Ludovico Ariosto (1474-1533), *Orlando furioso* (1516). No primeiro caso, a rigidez da Contra-Reforma faz com que o maravilhoso se circunscreva apenas ao lado mouro – o que não ocorria no modelo maior, a *Iliada*. Como em *Eneida*, a narrativa é atravessada por paixões amorosas, em especial aquela entre Rinaldo e Arminda, a moura bela e feiticeira. No entanto, pelo imperativo do *verossímil cristão*, a loucura de amor (antigo *topos* pré-cristão, presente naquelas épicas referenciais) e a figura trágica de Arminda, destacadas na narrativa, são domadas no enlace final da submissão e conversão de Arminda e no processo moral movido contra a obra (apesar da voluntária concessão final), depois de sua publicação. No segundo caso, por trás da “aparência serena” destacada pelas leituras consagradas de Ariosto, há, à sua maneira e segundo sua insatisfação com as autoridades, um jogo de dissimulação em que a visão de mundo teológica e a concepção substancialista da verdade são postas em xeque. (A recorrente posição que julga não ter tido a obra outra meta que não o *prazer estético* demonstra nada menos que a vigência do controle). Se em Tasso um tema considerado histórico se subordinava à filosofia moral, com Ariosto, um tema tido como lendário permitiu sua configuração burlesca, com a qual é tematizada a disparidade entre os ideais cavaleirescos da época e a conduta efetiva. Neste sentido, sua obra se aproxima, em sua configuração, da grande

obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, abordada no capítulo que abre a segunda parte. A loucura de Orlando de certa forma antecipa a do Quixote. “Se a concessão ao louco é uma ficção legitimada, ao transgredi-la Cervantes engendra uma ficção denunciadora dentro da ficção acomodaticia” (p. 224). Como a obra de Ariosto, seu destino será o de ser lida por séculos como sátira inconsequente. No plano da narrativa, a loucura de Quixote se coloca de forma dissonante no interior do *frame* (moldura) dos valores (ficção externa) da sociedade em que atua, diante de personagens que vivem tais valores enquanto inquestionáveis. No plano da recepção, a ficção imprevista do Quixote se coloca dentro da ficção prevista (*fictio*). Uma ficção dentro da ficção. Assim, dissimuladamente, a loucura e dissonância do cavaleiro errante abrem um espaço para que os valores vigentes fossem postos à distância e tematizados.

Voltando à primeira parte, no capítulo 3 o autor retorna à questão da *mimesis* e sua relação com a imaginação, abordando o debate sobre o *De Anima*, de Aristóteles. No estudo sobre o termo *phantasia* e a relação entre *mneme* (memória) e *anamnese* (evocação), o autor joga luz especial às análises de M. C. Nussbaum e D. Frede, destacando a articulação entre *phantasia* – as imagens que persistem, que “sobram”, ora ligadas à percepção sensível, ora ao pensamento –, desejo e movimento corporal. A *phantasia* prepara o desejo que leva à ação, configurando-se a “resposta do corpo ao desejo”. Se diante da *alétheia* (verdade) a *phantasia* era tida como erro ou possibilidade de erro, importa perceber um *ver interpretativo* que, se não pode ser confundido com a noção de “imaginação criadora” (impossível no pensamento grego antigo), não se confunde com a mera imitação – embora seja como *imitatio* que passaria a ser lida a *mimesis*. Aristóteles intuía o espaço vazio, abordado mais tarde por Kant: a imaginação como tematização do ausente, que no pensamento grego se prende à *alétheia*.

No capítulo 4, sobre a “teorização tardia do romance”, o autor aborda o bispo Pierre-Daniel Huet – contemporâneo de La Rochefoucauld e, como ele, amigo da precoce romancista Mme de La Fayette – e sua desconfiança cristã diante da força do *eros*; Hegel e seu continuador, G. Lukács, que limitam a potencialidade do romance à busca da *totalidade*; por fim, M. Bakhtin e a leitura feita por H. Blumenberg, onde a ênfase na *poliglossia* destaca a *intersubjetividade* (em vez da voz única do narrador) e o caráter engendrador dos signos (em vez da busca de um sentido que se impõe). No capítulo seguinte, o autor aborda a irrupção da ciência como nova forma de controle. Destaca-se a configuração do controle do ficcional no momento mesmo da legitimação do romance, no século XVII. Na Inglaterra, a partir do “controle positivo” da distinção entre os estratégicos relatos de viagem e o romance, este se legitima produzindo uma narrativa centrada num *eu* que narra suas

aventuras, em que se faz presente a primordialidade da cadeia causal – uma ficção com aparência de realidade, de factualidade. Na França, o estudo das paixões e afetos mais imediatos legitima o romance, mas numa esfera de sentido moral. O sentimentalismo “servirá para que se adie o entendimento da suspeita contra a imaginação e a ficcionalidade” (p. 204).

Arma-se o cenário que será aprofundando nos capítulos 2 e 3 da segunda parte. Na análise das obras do jornalista inglês Daniel Defoe (160-1731), *Robson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), Costa Lima, após destacar novamente o enquadramento do romance na aparência de factualidade, discorre sobre o papel que terá o calvinismo na configuração de um ascetismo em que a ideia de vocação adquire sentido econômico. Em ambas as obras de Defoe, na tematização do *ego contra mundum* a dimensão sacra se apequena diante da irrupção do indivíduo (meramente) econômico. Já com o escritor e oficial do Exército francês Choderlos de Laclos (1741-1803), em seu *Les Liaisons Dangereuses* (1782), há a mesma tensão entre o controle e o potencial subversivo. No “amor como xadrez”, há um jogo que atenta contra a honra aristocrática da nobreza e a moralidade burguesa, mas que é possível pela configuração, como paródia, da guerra nobre, ao lado de uma dinâmica teatral – em que se faz presente a poliglossia, através da variedade de papéis. Apesar do desfecho moral (pois a protagonista, Merteuil, não tem um final feliz), após a Restauração a obra sofrerá interdição. (Mesmo a adaptação cinematográfica, em 1960, sofrerá ameaça de censura, como recorda o autor).

Quixote e Sancho já eram indivíduos não mais dirigidos por um centro, são como que simulacros de indivíduos. A isto se liga a forma híbrida da própria obra, picaresca –parodiando gêneros literários consagrados, como os romances de cavalaria – e burlesca – revelando uma Espanha miserável. Nesse hibridismo já vinha também presente a poliglossia. Aportando em terrenos mais favoráveis, o romance apresentará a absorção do tempo histórico e o caráter intersubjetivo, revelando cada vez mais a inadequação da forma épica, que condizia com uma visão estática da história e da sociedade.

Como havia demonstrado o autor em obras anteriores, com o desenvolvimento da teorização sobre o romance, na virada para o século XIX, a presença do tempo histórico no romance acabou revertendo-se numa nova forma de controle, quando o estatuto do romance passou a ser relacionado à sua representatividade da “História” ou do “caráter nacional”. A *nacionalidade* veio somar-se ao factualismo causalista. O escritor irlandês Laurence Sterne escreve antes desse processo se desenrolar, mas em *Tristram Shandy* (1759) – abordado no último capítulo – já há um narrador que não só se faz presente para explicitar a paródia que se elabora, como também desdenha a linearidade através da conjunção de

digressão, contingência e descontinuidade. Assim, afasta-se do realismo subjetivo do romance moderno, ligado à noção e veracidade dos relatos de viagens e de história nacional. Questiona-se a realização de um *eu* e o imperativo de um *telos*, pois “quanto mais se desenvolve [a narrativa], mais cresce o hiato entre o que se escreve e a vida sobre a qual se propôs a escrever” (idem, p. 342). (Não é à toa a menção a Sterne no início das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Na discussão sobre a *anamnese*, o autor propõe uma *torsão temporal*: em vez de continuar a relacionar a evocação unicamente ao passado, como restituição, pensar na “liberdade de conceber uma cena alternativa à apresentada pela memória” (idem, p. 139). Desejo e “torsão temporal” são fundamentais na dinâmica entre controle do imaginário e afirmação do romance. O desejo se liga à capacidade de imaginação, estando presente em quem melhor driblou/pôde driblar o veto ao ficcional e é, ao mesmo tempo (e não por acaso), um dos temas privilegiados do controle religioso e/ou moralista, além da figura do louco e o burlesco, que irrealizam as normas e valores, e da “reta desdenhada”.

Voltando ao ponto inicial, o autor faz questão de frisar que suas razões não são apenas estéticas, mas também políticas – são “político-estéticas”. “Não haveria outro modo de defini-las porque trato da questão do controle do imaginário, e o controle é um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética” (p. 78).