

LITERATURA: DA PSICOLOGIA À FORMA, DO INDIVÍDUO A UMA REALIDADE MAIS COMPLEXA

LITERATURE: FROM PSYCHOLOGY TO FORM, FROM INDIVIDUAL TO A MORE COMPLEX REALITY

Eduardo Melo França¹

Resumo: Com este artigo pretendemos, primeiro, demonstrar que todo gesto mimético empreendido pela literatura, toda forma artística, é também a expressão de um modo de subjetividade, assim como revelador de uma visão de mundo. Depois, que seria principalmente através dos aspectos formais, e não necessariamente discursivos, que a literatura apreenderia e representaria mais complexamente a realidade, que por sua vez deve ser entendida num sentido mais subjetivo e menos factual. Por fim, conciliando a reafirmação da expressividade formal da literatura com uma concepção mais subjetiva e complexa da realidade, problematizamos a possibilidade de a literatura produzir em relação ao mundo um tipo de conhecimento menos conclusivo, assertivo e muito mais autoirônico, admitidamente paradoxal, inconcluso e metafórico.

Palavras-chave: forma literária; subjetividade; mimesis.

Abstract: With this article we intend, first, to demonstrate that every mimetic gesture undertaken by literature, every artistic form, is also the expression of a mode of subjectivity, as well as revealing a worldview. Then, that it would be mainly through formal aspects, and not necessarily discursive, that literature captures and represents reality more complexly, which in turn must be understood in a more subjective and less factual sense. Finally, reconciling the reaffirmation of the formal expressiveness of literature with a more subjective and complex conception of reality, we problematize the possibility of literature producing a less conclusive, assertive and much more autoironic, admittedly paradoxical, inconclusive and much more autoironic type of knowledge in relation to the world. metaphorical.

Keywords: Literary form; Subjectivity; Mimesis.

¹ Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE): <eduardomeloFranca@gmail.com>.

Além de evidenciar as principais características de uma determinada tendência estética, toda forma literária também expressa uma visão de mundo e realidade. Não somente a dimensão discursiva de uma obra, mas o modo como uma dada literatura apreende a realidade, ao realizar o gesto mimético, está intrinsecamente relacionado, não apenas à expectativa de representar o mundo tal como se supõe que ele de fato seja; ou às imagens e ideias mais decisivas de como determinado contexto, narrativa ou teoria supõe o que seja o sujeito, a cultura e a sociedade. Sem descartar a importância desses dois vieses, parece-nos que o processo mimético está, antes de tudo, relacionado às possibilidades individuais de compreensão, organização e formalização da realidade, na sua dimensão mais ampla, complexa, material e subjetiva.

No entanto, se pela racionalização das formas literárias reconhecemos o reflexo dos diversos modos de existência, não podemos perder de vista que isso corre menos por uma compreensão objetiva, ingênua e de absoluta correspondência entre as palavras e as coisas – a obra e a realidade –, e muito mais por um processo atravessado pelas marcas formais de individualidade e possibilidades circunstanciais de leitura do mundo.

Talvez, por isso, seja o caso de considerarmos que as contribuições mais importantes de autores como Homero, Dante, Cervantes, Sterne ou Machado, sobre a compreensão do ser humano, tenham se dado num plano menos discursivo e muito mais estético. De modo claro: interessaria menos o que falaram sobre a realidade e muito mais como a formalizaram. Antes de dizer ou dissertar, a literatura, nos seus momentos mais decisivos, expressa os aspectos fundamentais e complexos da realidade, sobretudo, através da forma, do estilo, da técnica narrativa, da composição do personagem: da expressão artística.

Quando falamos de forma literária nos referimos à própria materialidade pela qual se manifesta o que se chama de literatura, àquilo com o que nos relacionamos simultaneamente pela cognição e pelos sentidos; à dimensão estética através da qual se reconhece a formalização de uma dada realidade ou objeto, o meio pelo qual a representação e a reflexão são simultaneamente apresentadas e superadas.

A questão fundamental que pretendemos colocar é que a relação de compressão e representação que ocorre entre a literatura e a realidade parece mais complexa quando analisada a partir do plano formal e estrutural da obra que do discursivo ou didático. A verdade é que Machado, por exemplo, do ponto de vista puramente discursivo – se é que é possível

fazer esse recorte –, não disse nada de verdadeiramente inédito sobre quem somos. É muito difícil afirmar que haja entre seus contos e romances qualquer ideia que também não seja tratada tão contundentemente por Pascal, Montaigne, Nietzsche, Schopenhauer ou Freud. O grande valor da sua ficção está justamente naquilo que lhe faz não um teórico ou acadêmico, mas um grande romancista ou contista. Machado não firmou contrato com a história, com posições políticas ou com qualquer tipo de sistema de pensamento ou procedimento esclarecedor e conclusivo da realidade. Muito pelo contrário. Suas obras, ao se situarem no plano ficcional e se apresentarem através de um cognoscível engenho formal, com dispositivos narrativos, imagens e estratégias literárias, reafirmam justamente, diante da realidade, do dado imediato e naturalizado, a produção da diferença, da pluralidade, da incerteza, do questionamento, e, quem sabe, em última instância, de um importante vazio onde havia ou se esperava haver qualquer imagem da realidade mais ou menos aceita e tomada como o real.

Nesse sentido, o potencial de expressividade subjetiva e cultural da forma se dá não na normatividade esclarecedora e conclusiva, mas justamente na elaboração de um efeito autoirônico, ao mesmo tempo de reconhecimento e contiguidade, mas também de desnorтеio, diferença, metáfora e subversão das imagens decorrentes da normatização do real.

Afirmar que nos romances machadianos há narrativas fragmentadas e digressivas, personagens compostos psicologicamente, autores ficcionais, ironia, pessimismo e, principalmente, humor, significa mais do que reconhecer o adorno ou a apresentação de um conteúdo. Todos esses elementos, quando investigados na sua relação com aquilo que parecem mimetizar, deflagram uma infinita possibilidade de ressignificação da própria obra e da realidade.

Aderir, por exemplo, ao humor, seja como dispositivo formal narrativo ou psicológico, revela muito mais do que simplesmente o desejo de tornar mais leve ou palatável a abordagem de um determinado conteúdo. Talvez não sejam coincidências as grandes ficções humorísticas, como as de Cervantes, Rabelais, Sterne, Machado ou Italo Svevo, ao adotarem o humor como forma e visão de mundo, ao apresentarem a fragmentação como característica marcante de suas narrativas. Não seria um exagero se disséssemos que o humor e a fragmentação se relacionam quase que inevitavelmente nesse entrelaçamento entre visão de mundo, projeto

mimético e forma literária. Sobre isso, nas palavras de Pirandello (2009, p. 153):

A reflexão, ao assumir aquela sua atividade especial, vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa. Já se notou muitas vezes que as obras humorísticas são decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões. Até numa obra tão harmoniosa como *I promessi sposi*, se observou algum defeito de composição, uma minúcia a sobrar aqui e ali e o frequente interromper-se da representação ou por chamadas ao famoso Anônimo ou pela arguta intrusão do próprio autor. Isto, que aos nossos críticos pareceu um excesso, por um lado, e um defeito, por outro, é pois, a característica mais evidente de todos os livros humorísticos. Basta citar o *Tristram Shandy*, de Sterne, que é de todo, ele um emaranhado de variações e digressões, não obstante o fato de que o autobiógrafo se proponha a narrar tudo *ab ovo*, ponto por ponto, e comece pelo ventre de sua mãe e pelo relógio de pêndulo que o Senhor Shandy pai costumava carregar pontualmente.

O humor, tal como utilizado por esses autores, como estratégia formal que revela uma visão de mundo, aponta para um olhar absolutamente cético diante da civilidade humana, das narrativas pretensamente verdadeiras ou do valor dado às coisas. O humor, nesse sentido, ao se expressar pela fragmentação, ou decomposição, como diz Pirandello, reflete na mesma intensidade corrosiva a impossibilidade da crença na unidade do sujeito ou da realidade. Ou seja, qualquer tentativa de construção de uma imagem organizada, harmônica e unitária dos homens e da realidade nada mais é do que uma convenção artificial, otimista e simplificadora. Entre um autor que constrói narrativas fragmentadas e humoradas e um outro que narra suas histórias linearmente há um espaço significativo que os diferencia em termos da compreensão de uma completa e complexa relativização da realidade ou da possibilidade de apreensão e apresentação do mundo através de uma unidade coerente.

A forma, a dimensão material e estética da literatura, o modo como as coisas são elaboradas, organizadas e representadas, parece constituir o ponto de contato mais íntimo e complexo entre o reconhecimento de tradições formais e o estudo das relações que o sujeito trava com os outros, os objetos, as ideias e seus próprios desejos. Por isso, cada uma das diferentes configurações assumidas pela literatura ao longo da história pode ser compreendida como a mimetização de diversas formas de subjetividade e dinâmicas socioculturais. Para Jacques Rancière (2009, p. 11),

Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento.

De um modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico do pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento.

Ainda sobre a possibilidade de reconhecer através das formas artríticas a marcha das transformações humanas, as diversas organizações sociais e psicológicas construídas e vividas pela humanidade, Baudelaire (2006, p. 852) diz que:

Se um homem imparcial folheasse uma a uma todas as modas francesas desde a origem da França até o momento, nada encontraria de chocante nem de surpreendente. Seria possível ver, sim, as transições organizadas de forma tão gradativa quanto na escala do mundo animal. Nenhuma lacuna; logo, nenhuma surpresa.

Seja *Ilíada* ou *Dom Quixote*, *Madame Bovary* ou *Em busca do tempo perdido*, toda grande renovação de um gênero e de possíveis configurações narrativas instituem não apenas marcos internos na história da literatura, mas, em igual medida e contundência, deflagram mudanças decisivas no modo como passamos a ler a subjetividade humana e as organizações sociais. Não é possível compreender de uma maneira suficientemente complexa as grandes renovações formais da literatura sem as conceber como resultado de mudanças decisivas na marcha constante das subjetividades e, por consequência, das sociedades.

Em *Ciência nova*, Giambattista Vico (2005) se debruça sobre o que ficou conhecido como o problema do verdadeiro Homero. Em seu livro, ele refuta a ideia de que o autor da *Ilíada* e da *Odisseia* seria um criador original de fábulas, ritmos, personagens e imagens. Vico desconstrói a concepção de um Homero individualizado, entrelaçando-o à realidade grega de maneira tão profunda e inexorável quanto ingênua, para usar as palavras de Schiller. Ele demonstra que Homero não criou qualquer fábula, mas as transmitiu através de seus versos tal como as recebera da tradição oral. Aquiles, Ulisses e Nestor, por exemplo, são muito menos personagens ou caracteres concebidos como sujeitos individualizados e muito mais alegorias poéticas de ideias e abstrações compartilhadas no seu tempo sobre virtude, honestidade, justiça, poder e sabedoria. Por fim, e talvez mais significativamente, Vico mostra que não se trata de considerar Homero como o grande inventor de artifícios literários, como metáforas e imagens, ritmos ou metros. A linguagem e a forma homérica antes de qualquer coisa expressam a linguagem do seu povo, de um modo de pensar, abstrair, sentir e narrar o mundo.

Temos clara consciência de que a relação entre Homero, seu povo, sua nação e a história na qual se insere é ingênua, para novamente falar como Schiller, e, portanto, decisivamente diferente da que observamos no mundo que cerca os poetas modernos. Entretanto, ainda assim, as contribuições dadas por Vico nos permitem perceber que a linguagem de Homero ao mesmo tempo em que é sua, também lhe transcende. Sua obra, particularmente tudo aquilo que diz respeito à forma e estrutura, composição dos personagens, filigrana dos versos, o modo como cada episódio é narrado e a tessitura da linguagem, mostra-se como testemunha de uma época, de um modo subjetivo específico de estar no mundo e se relacionar com as coisas ao seu redor.

Não é o caso de buscarmos nas formas literárias modernas a mesma percepção de ingenuidade que caracteriza a relação entre arte e realidade, tal como ostentada pela obra homérica. Do ponto de vista moderno, se é possível reconhecer que a forma literária expressa um modo subjetivo, uma determinada condição existencial e histórica, é preciso também admitir que esse gesto mimético é resultado de um ato individual, criativo e reflexivo, de um engenho poético, simultaneamente consciente e inconsciente, que fala, mas também é falado, inscrito tanto numa dimensão psicológica quanto cultural, ato deliberado e premeditado, mas ao mesmo tempo irremediavelmente imerso no próprio processo que configura a possibilidade da existência particular dessa forma.

Essa complexa e inefável condição histórica ou subjetiva que se dilui, passa despercebida ou permanece obscura na dinâmica naturalizada do cotidiano, assemelha-se ao que Jacques Rancière (2009) chama de “palavra muda”. É como se essa palavra – ironicamente também “tagarela”, segundo o filósofo – sugerisse à literatura um contorno, gritasse uma determinada condição, como se pretendesse, a cada frase, parágrafo, capítulo ou livro, ser ouvida e percebida, transmitindo um sentido e causando um efeito. Em outras palavras, talvez seja o caso de reconhecermos que o modo como uma obra se apresenta é/seria simultaneamente a conclusão de um gesto elaborado e poético, de um sujeito capaz de reconhecer um determinado estrato ou uma dinâmica da realidade, mas também como expressão individual e inconsciente, parte involuntária e orgânica dessa mesma realidade cultural e psicológica que a engendra:

[...] o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* nos *pathos* [...] Tal identidade, porém,

pode ser pensada de duas formas opostas: como imanência do *logos* no *pathos*, do pensamento no não pensamento, ou, como imanência do *pathos* no *logos*, do não pensamento no pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 30).

Admitamos, portanto, o paradoxo como parte inevitável da compreensão mimética que tentamos ressaltar. Sim, a forma artística revela um modo subjetivo, cultural e individual, da realidade que a engendra, mas também a potencializa, num processo de reelaboração, ampliação e complexificação. O que propomos, e que parece encontrar eco ou respaldo no pensamento de Deleuze (2020), é optar por um modelo de mimesis que, sem perder seu potencial representativo, não se reduza a uma condição teleológica ou automatizada. A materialização de objetos através da forma literária não implica um espelho objetivo da realidade, mesmo se pensarmos numa estética realista, mas um índice das possibilidades de compreensão, ou, se quisermos, de figuração dessa realidade.

Não podemos, entretanto, perder de vista que é a reafirmação do potencial criativo, singular, mesmo enigmático, e imponderável do artista, tal como mencionamos nas primeiras linhas deste texto, como um indivíduo, o que nos assegura a quebra do que poderia vir a ser o automatismo característico dessa relação entre forma e cultura, literatura e modo subjetivo.

Não se trata de cogitar o completo reconhecimento em uma obra de uma dada realidade, subjetiva ou sociocultural, manifesta ou latente. É algo mais complexo do que isso – assim como também parece ser o procedimento realizado por Auerbach em *Mimesis* (2013). Sabemos que através da análise formal de uma obra não conheceremos a realidade em si, mas sim, a resultante estética das estratégias, narrativas, teorias ou possibilidades que permitiram ao autor compreender, apreender e representar os elementos que compunham a época que lhe coube retratar. Isso significa que a materialidade através da qual nos são apresentados os personagens e as situações é resultante de análises psicológicas e sociais, mas, principalmente, de (re)apresentações miméticas elaboradas por um indivíduo.

Toda mimesis realiza uma nova apresentação de algo que se supõe existir na realidade, seja pelo senso comum ou por investigações mais apuradas e metodologicamente definidas. Não devemos esquecer que a que é transmitida pela literatura através de sua configuração formal é antes de tudo uma realidade possível, não exata, muito menos conclusiva,

e sim, estetizada, formalizada, o que, por sua vez, como veremos, gera implicações e diferenças bem no seio do que também é semelhança e representação.

Ao longo do processo mimético o autor, ao mesmo tempo em que exerce o papel de agente da representação, também, por motivos subjetivos ou psicológicos, sociais ou culturais, estéticos ou institucionais, é responsável pela produção de equívocos, recharacterizações e ressignificações da realidade tratada. No outro extremo, a racionalização que o leitor empreende da forma literária não se faz sem que consideremos uma possível infinita série de possibilidades e interpretações. A relação entre o leitor e a obra não acontece sem que seja marcada por interferências discursivas ou, minimamente, para falar como Gumbrecht (2010), por elementos produtores de presença capazes de provocar efeitos estéticos e significadores. Em outras palavras, nem a forma é um espelho conclusivo da realidade, ainda que a reflita, e muito menos o leitor é capaz de racionalizá-la como que num estado de pureza, num grau zero, como se ele a contemplasse plena e objetivamente.

Não é o caso de – como faz Luiz Costa Lima (2014, p. 244), ao tratar de Deleuze –, considerar que a significativa atenção dada à diferença seria uma negação da mimesis ou, o que nos parece ainda mais improvável, uma simples troca de referentes. Deleuze, ainda que indireta e implicitamente, ao propor uma desreferencialização, estaria, de uma forma ou de outra, realizando uma nova relação de “referencialidade, de uma outra representação, ainda que múltipla e rizomática, concebida por outros parâmetros” (COSTA LIMA, 2014, p. 244). O crítico não percebe sua própria contradição. Parece-nos difícil equalizar numa mesma expressão uma teoria que propõe um modelo mimético “rizomático” e “múltiplo” e que ao mesmo tempo, simplesmente, como diz Costa Lima (2014, p. 245), sugira um outro referente “novo e normativo”. O rizomático, para Deleuze (1987), é múltiplo, não tem objetivo, referência e muito menos busca uma unidade ou ponto de chegada. O modelo rizomático é oposto ao firmamento da certeza e da relação de dependência entre a obra e a realidade. O que podemos depreender do pensamento de Deleuze (2020; 2015, 2000) é que há simultaneamente entre a literatura e a realidade uma relação de repetição e diferença; de mimesis, mas não de subordinação identificatória. Como já dissemos, essa contradição, que quando admitida parece ser elevada à condição de ambiguidade, comporta

a ideia de que a mimesis é ao mesmo tempo revelação e criação, repetição e diferença, semelhança e resignificação.

A capacidade que a forma artística tem de expressar um modo de estar no mundo se dá por um positivo movimento de equívoco, de produção de diferença e incerteza. Se supomos que a dimensão da realidade privilegiada pela literatura é aquela desprovida de sentido em si, obscura, silenciosa e complexa, o papel fundamental da formalização dessa realidade não é ordená-la, mas desnaturalizar suas imagens convencionadas, potencializando sua complexidade e impossibilidade do que seria uma plena apreensão. Ao contrário do que se pode supor, a relação que se constitui entre literatura e realidade não deve ser concebida a partir da ideia de identificação ou de busca por semelhança.

A forma literária se relaciona com o mundo com o qual dialoga no sentido da produção de significado. Muito dessa impossibilidade conclusiva proposta pela mimesis se dá porque o estrato que supomos apreendido pela literatura é aquele que por si só se mostra muito mais vaporoso e indefinido do que a realidade cotidiana. Expressar formalmente uma condição individualizada, um modo subjetivo, a cultura nos seus meandros contraditórios, as ideias e sentimentos que percorrem e sugerem coerência a uma realidade, é lançar uma abordagem que já se apresenta como complexa sobre objetos que do mesmo modo se oferecem como inapreensíveis e, por isso, igualmente complexos.

Problematizar a mimetização da realidade, inclusive os modos subjetivos que a caracterizam, é algo que alcança um maior grau de complexidade quando analisada a partir do plano formal e estrutural da obra. Isso porque, diferentemente da sua dimensão discursiva, que tende à busca da conceptualização, explicação ou sistematização teórica da realidade, a forma literária, como elemento performático e mimético, caracteriza-se pela ambiguidade, metáfora e, principalmente, por não ter, a rigor, um caráter objetivamente referencial. A admissão da forma como elemento expressivo, muito mais especulativo e pluralizante do que necessariamente propositivo ou conclusivo, permite o vislumbre da produção de uma espécie de diferença no seio daquilo que parece apenas representação e semelhança. Tudo isso, aos olhos de um leitor que não perde de vista a ficcionalidade e a forma como marcas inegáveis da literatura, possibilita um novo entendimento da realidade, um alargamento do foco ou deslocamento do olhar.

A mimesis nunca é exatamente especular. Há sempre e fundamentalmente a produção de uma diferença, ainda que ela não seja óbvia, compreendida, bem-sucedida ou, como já comentamos, resultante de uma estética realista ou naturalista. Primeiro porque o modo subjetivo por ela expresso, ainda que imerso numa cultura, passa pelo gesto individualizado e, por isso, idiossincrático. Depois, a dimensão da realidade que ela representa e com a qual se relaciona é aquela necessariamente ambígua, incerta e aberta a infinitas leituras. Por fim, o leitor não é um dado objetivo, que lê e compreende a obra de uma maneira previsível e manipulável.

Ele, diante de uma obra literária e através da expressão artística, reconhece sua cultura, sociedade e subjetividade, porque lhe é apresentada não como um espelho exato, mas como elemento problematizador e difuso; como se seu contato com a arte lhe indicasse menos quem ele é e mais quem pode vir a ser num universo de possibilidades que diz respeito ao mundo que o cerca. Para usar a imagem de Octavio Paz (2009), a possível significação subjetiva da forma se expressa pelo signo em rotação, e não pela sua normatização. É importante salientar a potência simultaneamente representativa e criativa que a expressão artística concebe diante de uma realidade complexa, pois a discursividade que por ventura se reconhece em um texto, em última instância, tende sempre à sistematização, à explicação e conceptualização. A forma artística, por se expressar no limiar dos sentidos e da cognição, no limite do entendimento e da criação, parece ser, das várias camadas que compõem um texto literário, aquela mais apropriada para cultivar a relação de constante estranhamento e ao mesmo tempo de um potencial entendimento, sempre e necessariamente, suspeito da realidade.

Se uma forma literária ao mesmo tempo em que reflete uma subjetividade, também dela se diferencia, provocando certo alargamento do dado anterior, é possível que, ao negar a banalidade, a simples reescrita do consensual não apenas proponha uma nova resposta diante da realidade, mas que, antes de tudo, produza um estranhamento diante do consabido. As grandes obras literárias oferecem de tal maneira uma sugestão de diferença no seio do que seria uma repetição – e que de fato não deixa de ser um modo de apreensão –, que passamos como leitor a crer existir na realidade representada elementos e possibilidades que não necessariamente existem, mas que foram gerados pelo efeito estético da obra.

Essa diferença semelhante, tal como a estamos tratando, em muitos casos é percebida pela capacidade de uma obra ultrapassar o que já é sabido e comunicado e produzir no leitor uma sensação de novo diante do mesmo mundo de sempre. Se lembramos que, como já dito, a forma literária apreende e expressa, também na diferença, um estrato menos objetivo da realidade e muito mais subjetivo e vaporoso, essa dimensão que privilegiamos parece mais propensa à pluralização, à inconclusividade e à abertura constante, inclusive à dos paradoxos indissolúveis. Nesse sentido, ainda que possamos dizer, por exemplo, que Graciliano Ramos ou Euclides da Cunha, cada um ao seu modo, ao mesmo tempo em que expressaram um contorno certo de quem podemos reconhecer como o sertanejo, também produziram uma diferença ao permitirem a emergência de um sujeito complexo, e esperançoso, como em *Vidas secas*, ou indecifrável e inapreensível, como em *Os sertões*, respectivamente. Em alguns casos, a diferença produzida pela forma expressiva está na revelação de um ser humano surpreendente, desejante e enigmático onde anteriormente apenas reconhecíamos sujeitos já definidos como partes previsíveis de uma paisagem.

Baudelaire (2006, p. 851), em *O pintor da vida moderna*, considera que a arte oferece ao interlocutor atento o “fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico”. Mais, diz que em cada obra, o que lhe interessa é encontrar a “moral e a estética da época” (p. 852). Em outras palavras, a expectativa do poeta diante de uma obra é muito próxima do que até agora sugerimos como possibilidade de entrelaçamento entre literatura, forma e realidade.

Por hábitos, talvez Baudelaire esteja se referindo aos costumes de uma época, mas também, provavelmente, às coisas mais profundas e menos evidentes, como a ética, o comportamento, os modos de se relacionar, desejar e pensar de um determinado contexto. Da mesma maneira, dificilmente um poeta e pensador dessa estatura iria se limitar a tomar a arte como documento que, isento da forma, pudesse transmitir qualquer reflexão sobre a realidade. Moral e estética se entrelaçam como forma e conteúdo. Ao mesmo tempo em que a estética surge como elemento observável, como código artístico e poético de um momento, como moda, ela também deve ser compreendida como expressão crucial e determinante para o entendimento justamente dessa moral. Baudelaire, diante de um poema, espera reconhecer o modo como as pessoas em determinado momento se relacionam com o mundo e com os outros,

consigo mesmas e com seus desejos, além de compreender como essa dinâmica individual e social, psicológica e cultural se evidencia através de uma organização formal e estética. Ao se referir à moral, não apenas ele está falando de comportamentos e modas, mas de desejos e estruturas culturais. Quando diz estética, não somente pretende entender quais eram os códigos vigentes de determinado momento histórico, como também o modo como essa moral complexa era parte constituinte e geradora da estética, na mesma medida em que essa estética é o modo, a forma, através da qual de maneira mais profunda e plural temos acesso a qualquer moral ou retrato humano.

Para Baudelaire, a capacidade do poeta de apreender o que há de belo em uma sociedade coincide justamente com a nossa expectativa de que o contato íntimo entre literatura e realidade ultrapasse e ao mesmo tempo problematize a superfície das coisas, como que reconhecendo a contingência e simultaneamente articulando-a a algo que lhe seja anterior, ainda maior e inesgotável do ponto de vista da produção de significados.

Pensemos especificamente em uma obra literária como exemplo do debate que estamos propondo. “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, não é simplesmente um conto realista sobre a escravidão no Brasil. É um texto que no primeiro momento se oferece como realista justamente para que o leitor o contrarie e, sem negar completamente essa dimensão, o tome mais como uma peça de resignificação do que como simples representação histórica de algo que já se sabe. Daí, ironicamente, a necessidade de reconhecer esse traço realista, mas insuficiente, do conto. Só o reconhecendo é possível ultrapassá-lo. O efeito reflexivo-formal da sua articulação estética e narrativa se pretende, ao fim, tanto de reconhecimento quanto de reelaboração daquilo que parece mimetizar. O conto expressa formalmente a compreensão mais evidente naquele momento sobre a realidade nacional, mas também o estrato subjetivo menos óbvio e mais humanizador, aquele que dá aos sujeitos e personagens uma densidade que os torna de algum modo incompatíveis, mais complexos ou maiores do que as premissas convencionais supõem.

Machado, aparentemente, apresenta no primeiro plano da narrativa a formalização do que seria uma compreensão mais ou menos consabida e aceita de uma realidade histórica e evidente. No entanto, com um gesto discreto – formalmente, é importante que se diga isso –, introduz, na base daquilo que presumíamos ser a razão estável e óbvia do conto, uma diferença produtora de novas possibilidades para analisar a cena em

questão; um reposicionamento tão significativo da realidade inicialmente formalizada que, por fim, somos levados a nos reposicionar diante dessa mesma realidade, agora decisivamente reconfigurada pelo efeito negativo da diferença literária.

Aquilo que poderia soar como a necessidade de uma escolha excludente, e que na verdade é parte da graça e do desconserto promovidos pelo conto, dá-se pela premissa de que as duas dimensões miméticas coexistem num ato justamente de mútua reconfiguração. O descarte de qualquer uma delas provocaria a descaracterização da potência ressignificadora da outra. Assim a complexidade do conto só se realiza se reconhecermos sua ambiguidade mimética e não conclusiva. Ou seja, é preciso admitir que há ao longo da narrativa duas dimensões da estória, para falar com Rosa, que simultaneamente se contrastam e se complementam; uma porção representativa histórica-nacional-circunstancial e outra expressiva psicológica-universal-figural. Ambas, a um só tempo, reapresentam e alargam a realidade.

É possível reconhecer no conto uma abordagem mimética correspondente às expectativas mais gerais da época. Desde a segunda metade do século XIX, na Europa, o realismo aparece como resultante estético de uma condição histórica e cultural, a emergência de uma sociedade industrial e burguesa. A demanda desse novo cenário, na Europa ou nos Estados Unidos, levou os autores a se comprometerem com uma espécie de princípio de realidade (GAY, 2010). Em oposição ao idealismo romântico, seus devaneios, paixões, senso de supra individualidade e macroscopia, a estética realista, com seu gosto pelas coisas que pareciam “reais” e mundanas, sugeria literariamente o que havia de mais moderno.

Em oposição à fantasia romântica, o tipo de realismo que parece ter preponderado a partir da segunda década do século XIX oferecia aos leitores narrativas e personagens a partir de um censo de realidade baseado numa verossimilhança fundamentalmente mundana, cotidiana, histórica, social e econômica. A partir dos modernistas europeus do século XX, aqueles que já parecem viver numa época freudiana,² a psicologia passou a receber um trato muito mais sofisticado e autônomo. Não que Flaubert fosse um realista ingênuo, longe disso, mas em sua obra, assim como

² Não se trata de dizer que esses autores devem necessariamente à psicanálise a guinada psicológica e formal que caracteriza o que Peter Gay (2009), por exemplo, vai chamar de Modernismo. No entanto, podemos dizer que, se não partem de Freud, partem do mesmo ponto que deu origem à psicanálise.

na de Stendhal, Balzac, Dickens e, de outro modo, embora numa trilha semelhante, na de Zola, mesmo a psicologia era vista antes de tudo como fruto da dinâmica sócio-histórico-econômica. Assim eram concebidos os personagens porque assim também o eram os homens.

Na estética realista, as respostas dos personagens e os desfechos dos acontecimentos costumavam formalizar uma narrativa, uma forma de compreender o mundo, no qual, como nunca antes, os fatores materiais da sociedade em que se inseriam os sujeitos eram considerados determinantes. De uma certa forma, como já falamos antes, essa consciência histórica-cotidiana-econômica imposta pelo realismo surgia em franco contraste com as justificativas românticas para os desejos humanos, sempre verticais, individuais e psicológicas. A sociedade brasileira retratada em “Pai contra mãe”, ainda escravocrata, longe de ser burguesa ou industrial, assim como também a de 1906, quando fora publicado o conto, também assimilou os preceitos gerais do Realismo, enquanto estética e visão de mundo.

Não pretendemos negar que num primeiro momento o conto sugere ao leitor um texto realista no qual são apresentados alguns dos principais e mais dolorosos aspectos históricos de uma sociedade brasileira que tortuosamente se desenvolvia em torno da escravidão. São descritos os instrumentos utilizados para torturar e castigar os negros, a rotina de violência à qual eram submetidos e o modo como se dava a compra, venda e captura de escravos. Com o mesmo tom crítico, Machado retrata a rotina de homens livres que, sem instrução, herança ou renda, buscavam sustento em atividades – como a de caçador de escravos fujões –, que caracterizavam toda uma realidade em torno da escravidão. Tudo isso ganha fôlego e tom documental a partir das primeiras páginas do conto, particularmente nos primeiros parágrafos, em que encontramos explicações detalhadas de alguns desses instrumentos utilizados para castigar os negros, como a máscara de folha de flandres e o ferro ao pescoço.

Contudo, Machado vai além do retrato oficial da época e toca numa dimensão tão mais profunda da realidade que traz à tona uma visão de mundo muito mais psicológica e complexa, e por isso diferente, do cenário que parecia óbvio. Como autor, sujeito individualizado, desvela através da forma, da construção dos personagens, uma camada mais incerta e subjetiva das pessoas e situações que pareciam encobertas pela certeza da imagem histórica oficial. Os principais personagens, Candinho, Tia Mônica, Clara e a escrava Arminda, todos nos enganam, parecendo

ter sido construídos a partir de uma compressão consabida, mas pouco generosa e profunda, da realidade. Talvez tenha sido essa a grande sacada machadiana. Ele não nega a compreensão corrente e esperada do momento histórico, porém, ao representá-la, sem que ela se deixe ser reconhecida, a subverte com uma nova possibilidade de leitura das coisas. Não é uma perda da verossimilhança ou uma mera troca de referencialidade, mas uma nova compreensão da mesma cena, agora, sugerida pela reorganização formal dos personagens, composta por sujeitos muito mais complexos, psicológicos, morais e menos previsíveis. Em última instância podemos inclusive reconhecer um efeito ético e reflexivo sobre a realidade resultante justamente do reconhecimento formal e ficcional.

Assim, Machado expressa formalmente o que seria o realismo do conto, a compreensão subjetiva corrente da época. No entanto também a reelabora, revelando um potencial psicológico onde apenas se esperava a resultante social. Tia Mônica é a lei. Ela representa a expectativa corrente. Candido e Clara, pobres como são, devem, sem muito se lamentar, entregar, quase que como num ato natural e inevitável, o filho recém-nascido na praça da roda, onde alguma família mais estruturada poderá lhe dar uma vida digna. Por outro lado, Arminda, como escrava, aos olhos da sociedade e do seu proprietário, é vista como objeto, através do qual não se concebe a possibilidade comum do afeto, inclusive o materno, aquele sentido por qualquer um que não seja negro e escravo.

Um leitor menos acostumado com as sutilizações machadianas, diante da cena supostamente realista, conceberia os personagens como parte de uma paisagem estática e previsível. Entretanto, a forma como são construídas a narrativa e os personagens; a tensão criada em torno da possibilidade de Candinho perder seu filho, nunca dada como certa pelo personagem, mas como possibilidade insuportável; o mesmo medo vivido por Arminda de perder o filho ainda na barriga; e a dramatização final da cena na qual ela aborta por causa do castigo recebido, tudo isso surpreende o leitor, sugerindo um grau de dilema moral, afetivo e de entrelaçamento entre psicologia e realidade, o qual torna praticamente inviável apenas interpretar as atitudes desses personagens como manifestações tipológicas e justificadas por aspectos historicamente materiais.

Stendhal dizia que o romance é um espelho que se move ao logo de uma rodovia. No entanto a sua própria obra se encaixa melhor na correção feita por Peter Gay (2010, p. 18), “o romance é um espelho que distorce”. Ao contrário do que acontece quando uma obra deliberadamente desconstrói

uma imagem histórica, o processo de reafirmação ficcional e suas potencialidades, assim como a mimetização alargadora da realidade, pode ocorrer mais complexamente quando essa dada realidade não é negada, mas reapresentada através de uma diferença. É isso o que Machado faz. Ele expressa formalmente o objeto anterior, realisticamente, porém o subverte, produzindo nele uma diferença no seu interior, a qual se materializa pelo reconhecimento de algo novo onde já se imaginava a condição naturalizada: ele não nega a imagem histórica mais evidente, porém pela reelaboração formal a justapõe a uma nova possibilidade de compressão, mais subjetiva e menos estática, da realidade.

O resultado dessa distorção, dessa diferença, produzida no seio da representação, leva a uma nova imagem que nos faz pensar na realidade anterior a partir de elementos que não necessariamente estão lá, mas que foram sugeridos e problematizados pela ficção – e talvez esse seja um dos pontos mais importantes desse debate. A ficção alarga a realidade não porque revela sua verdade ou a conclui, mas porque através do efeito estético a reelabora, sugerindo novas composições que não se oferecem como verdades, e sim como efeitos da diferença estética. A relação entre mimeses e diferença que subjaz à ficção gera uma nova significação da realidade, uma que não advém da descoberta da verdade das coisas, mas do efeito formal promovido pela obra. A literatura é uma máquina produtora de efeitos estéticos, inclusive sobre as possíveis imagens da realidade. Por isso, parafraseando Magritte, podemos imaginar Machado se referindo a “Pai contra mãe” e afirmando: “Não, isso não é o Brasil, isso, antes de tudo, é um conto”.

No seu conto, onde poderia haver apenas o escravo, o caçador de escravos, suas funções e seus lugares sociais muito bem definidos e previsíveis, o autor nos apresenta os seres humanos e seus desejos contraditórios. Parafraseando Baudelaire (2006, p. 859), reconhecemos em “Pai contra mãe” o tal procedimento que consiste em “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”.

A maior complexidade atribuída à forma literária como dispositivo representativo e expressivo pode ser explicada porque admitimos, na sua especificidade, uma inevitável ambiguidade e metaforicidade, uma tendência não discursiva e, principalmente, uma dimensão quase sempre não objetiva, o que promove – talvez tal como assinala João Cezar de Castro Rocha (1994) no tratamento dado por Auerbach ao seu conceito de figura

–, a possibilidade de entrecruzamento do particular com o universal, do histórico com o psicológico, da realidade com o abstrato.

A admissão de que o trabalho formal e mimético se dá no terreno especulativo e figural nos leva a crer que sua racionalização implica a construção de um efeito de diferença na semelhança ou, em outras palavras, de um alargamento especulativo daquilo que se supunha naturalizado. Em alguns casos, constatamos essa diferença representativa produzida pela mimesis – a admissão da inconclusividade e o alargamento do que se tomava por real – pela possibilidade de reconhecimento da emergência do desenho humano através do retrato do homem, do vislumbre do desejo por meio da compreensão do gesto, da dinâmica estrutural que se deixa notar no evento ou acidente. A realidade que concebemos como a que deve interessar à literatura e que é refletida esteticamente não é simplesmente aquela que se limita à história dos eventos, das circunstâncias ou a que se mostra como evidente desde o primeiro momento, mas uma muito mais tácita, inominável, incontornavelmente complexa e necessariamente ambígua.

Nessa mesma trilha, Marc Bloch (1984, p. 126) diz que o historiador deveria, mais do que elencar eventos e personalidades, assumir a tarefa de tentar entender “a necessidade secreta do coração”³ dos homens. Da mesma forma, Goethe, com seu conceito de *Weltliteratur*, e Auerbach, com *Mimesis*, realizam a ideia de que a literatura, através das formas artísticas e de uma visão particular de realidade, deve adotar como material privilegiado a “dramatização das relações humanas”, “os valores delineadores da figura humana” (DIAS, 1994, p. 163).

Peter Gay (1989, p. 17), intelectual que reúne em seus trabalhos interessessimultaneamente literários, artísticos, históricos e psicanalíticos, diz que “os psicanalistas são impacientes com as realidades ‘objetivas’”. Da mesma forma, completamos, também assim devem ser os escritores. Estamos falando da expectativa de reconhecer, através da expressão estética de uma obra, não um cotidiano mais ou menos assertivo e óbvio, mas o reflexo pulsante, e nunca plenamente compreendido, dos desejos e das contradições da história, de coisas subterrâneas que nunca serão finalmente explicadas ou desenhadas, justamente porque são inconclusas ou se negam a ser explicadas, ao menos de uma única e decisiva forma.

³ “[...] those secret needs of the heart.” Tradução livre nossa.

Não teria sido exatamente esse o procedimento investigativo-psicológico-formal machadiano em “Pai contra mãe”?

Toda essa nova possibilidade de entendimento da realidade, esse alargamento do foco ou deslocamento do olhar pode ser compreendido como uma espécie de diferença produzida pela literatura justamente nesse ato formalizador que num primeiro momento, ingenuamente, pode ser mesmo interpretado apenas como uma repetição ou captura objetiva, ainda que formal, da vida.

Mas não se trata em hipótese alguma de ler essa formalização da realidade como um projeto de equivalência ou de busca pela semelhança. A complexidade imposta pela não discursividade da expressão formal envolvida no processo impede que a fatura estética se resuma à mera condição de espelho ou retrato reafirmador de uma imagem ou de um conceito de existência prévia. A literatura não é uma cópia da realidade, ainda quando se admite sua dimensão representativa. As implicações interpretativas da forma, do desenho dado ao mundo sobre o qual a literatura versa, engrenam um processo de produção de diferença na própria malha que paradoxalmente parece constituir o que se supõe um retrato ou uma representação. O paradoxo, nesse caso, instaura-se como parte consciente e necessária para o empreendimento da pluralidade significadora propiciada pela literatura diante da realidade. A literatura, ao expressar formalmente a realidade, possibilita a emergência do novo, do inesperado; a revelação do que somente parece existir no mundo depois de sugerido pela literatura. Minimamente, a literatura, ao repetir através da diferença formal, irrompe o dado objetivo e a imagem naturalizada, trazendo para o primeiro plano, ou pelo menos descortinando, condições, estruturas e desejos que não se evidenciavam na realidade supostamente original.

Parte do que faz o jogo entre a literatura e a realidade ser produtivo e não meramente representativo está no fato de que simultaneamente reconhecemos nas obras o mundo, mas, sempre, ainda mais. Parafraseando Deleuze, trata-se de admitir a repetição e reafirmar a diferença. O ser humano e a sociedade brasileira que encontramos nos romances e contos de Machado de Assis, por exemplo, ao mesmo tempo em que expressam um cenário social e um desenho humano, produzem sobre eles um conhecimento que só será possível se a obra perder sua condição de subserviência às leis que parecem indubitavelmente reger a

vida e conquistar, aos olhos do leitor, o que de fato lhe faz ficção, ou seja, o emaranhado estatuto de autônoma, criativa e representativa.

À literatura cabe admitir o jogo de contraditórios como parte essencial de sua especificidade discursiva. Não se trata simplesmente de, com um gesto idealista, negar o circunstancial em defesa de algum significado latente. É justamente a manutenção da alternância entre a constatação da realidade imediata e a possibilidade de ultrapassá-la, dando-lhe significado, que nos permite encontrar na literatura uma forma de conhecimento tipicamente artística, que admite sem culpa o inconclusivo e paradoxal. Por isso, disse Baudelaire (2006, p. 859), “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.

Não creio que extrapolaríamos se disséssemos que para ele o belo é o que resulta da capacidade de um artista conciliar o latente e o manifesto, o circunstancial e o que ultrapassa os limites do sensível na busca pelo sentido mais perene. O belo, nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que reconhece o que se apresenta, duvida da imagem evidente, problematiza e procura aquilo que permanece constante e paradoxalmente provisório.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

Quando, tal como Baudelaire, transcendemos a realidade de um modo imanente, para usar a expressão de Richard Rorty (2007), e buscamos na contingência o “eterno” (BAUDELAIRE, 2006, p. 852), não supomos qualquer dimensão ideal ou metafísica da realidade, muito menos algum tipo de constância ou uniformidade secreta das coisas.

Pelo contrário, a busca pelo eterno baudelairiano implica ultrapassar a dimensão mais imediata da realidade ou qualquer concepção de leitura que nos leve a algum tipo de verdade ou conclusão. O que aqui sugerimos é uma outra possibilidade de leitura que reafirme o contato com um tipo de repetição que se perfaz na constante diferença, no contraditório, no inefável e no incontável.

É possível pensarmos que entre o eterno e o belo de Baudelaire e a filologia de Auerbach, a forma literária, pela sua contundência metafórica e produção de diferenças, cumpre a tentativa de, através de uma imagem particular da realidade, alcançar um impulso universal, não no sentido trans-histórico ou metafísico, e sim a partir da possibilidade de atestar

na realidade não apenas o retrato dos homens e de suas atitudes, mas também concepções de sujeitos e desejos suficientemente arejados e não conclusivos para que a diferença e a reflexão permaneçam em rotação.

Em última instância, o que alicerça nossa concepção de mimesis, da relação representativa e formal da literatura com a realidade, é, tal como também reconhece Tânia Dias (1994) na obra de Auerbach, uma concepção de sujeito. Ou seja, o indivíduo como feixe produtor de significados, tanto no que diz respeito às imagens produzidas acerca da realidade, quanto à engrenagem mimética. A forma reflete um sujeito que, por sua vez, não é apenas parte, mas principalmente agente protagonista de tudo o que diz respeito ao mundo e à realidade na qual ele se reconhece. Por isso, dizemos que a forma reflete mais do que simplesmente uma dada realidade objetiva e incontestável, ela reflete um modo de estar no mundo, uma compressão de sujeito.

Peter Gay (1989), ainda que não seja aparentemente sua intenção principal, destaca um dos aspectos que mais nos interessam neste momento: o reconhecimento das diversas possíveis formas subjetivas através das formas literárias. A diferença determinante na evolução do gênero trágico observada em Édipo Rei e *Hamlet*, serviu, segundo Peter Gay, para Freud demonstrar o que chamamos de a insistência da presença através da diferença: a forma permanece trágica, mas diferente, uma clássica e outra moderna; ambos os personagens, ainda que representantes de modos diversos de subjetividade, projetam com a mesma intensidade uma trama de desejos inconscientes que envolvem aflições parentais e questionamentos sobre suas origens, seus destinos e a busca pela realização de desejos.

Para Jacques Rancière (2009), Édipo – e por nossa conta acrescentamos também Hamlet a essa equação –, é (são) personagem(ns) que interessa(m) tanto a Freud porque revela(m) um tipo de subjetividade que encerra a premissa fundamental de toda a psicanálise, ou seja, a do inconsciente, a de um sujeito que não sabe (conscientemente) um saber que possui (inconscientemente). Hamlet e Édipo representam personagens que se negam, não conseguem falar ou elaborar um desejo que sentem e pelo qual são guiados. Ambas as peças baseiam suas tramas menos nas ações e mais nas palavras que não são ditas, isto é, naquilo que se sente, mas cuja existência se nega. Os dois fogem e ao mesmo tempo são atraídos por pulsões internas, por coisas que sabem inconscientemente, porém não suportam admitir à luz do dia.

O Complexo de Édipo está em ambas as obras, no entanto a diferença formal constatada na evolução do gênero promove a admissão de que esse complexo está intrinsecamente relacionado à cultura. Em outras palavras, é através da evolução formal da tragédia que reconhecemos a ambivalência da continuidade por meio da diferença, do eterno, para falar como Baudelaire, que não se esgota e não se conclui porque permanece através da mudança. A observação da forma literária em ambas as peças revela a possibilidade de manifestação de um mesmo complexo em diferentes subjetividades. Se, como assinalou o próprio Freud, “o tratamento diferente do mesmo material” reafirma a insistência do Complexo de Édipo, as diferenças evidentes entre uma forma clássica e outra moderna “revela[m] toda a diferença mental dessas duas épocas culturais tão amplamente separadas: o avanço secular do recalque na vida emocional da humanidade” (FREUD, v. IV, p. 280).

Sobre isso, Judith Butler (2020, p. 136) acerta em cheio quando entrelaça a ideia de universalidade à necessidade de admissão de um processo de constante diferenciação:

Afirmar que uma lei é universal não é o mesmo que afirmar que ela opera da mesma maneira em diferentes culturas ou que determina a vida social de modo unilateral. De fato, atribuir universalidade a uma lei pode implicar simplesmente que ela opera como estrutura dominante em cujo interior ocorrem relações sociais. Admitir a presença universal de uma lei na vida social não significa, do modo algum, afirmar que ela existe em todos os aspectos da forma social considerada; mais modestamente, isso significa que a lei existe e que opera em algum lugar em todas as formas sociais.

A busca pelo eterno, tal como dita por Baudelaire, e como pudemos observar na anotação freudiana, não preconiza de forma alguma uma busca pela uniformidade estática e trans-histórica, mas a continuidade promovida pela diferença. É importante sublinhar que, quando Baudelaire fala de eterno, ele parece menos preocupado com a ideia de imutabilidade e muito mais com a possibilidade de ultrapassar as imagens conclusivas, aquelas que encontram um fim e uma explicação. O eterno ao qual ele se refere, pensamos, não é o que não muda, mas o que eternamente pode ser relido e nunca concluído ou completamente compreendido.

Toda discursividade tende à sistematização e à pretensão de apreensão do objeto observado. A literatura, quando se equipara a outras formas de narrativas mais acadêmicas ou institucionalizadas, abandona sua singularidade, seu potencial pluralizador e relativizador do mundo e recai no mesmo grau de conceitualização de saberes vistos na Sociologia,

História ou Filosofia. No entanto, o alcance e os efeitos das linhas do literário são desenhados por meio da mimesis, categoria mediadora que realça tanto a forma da matéria selecionada pela obra quanto o momento histórico em que esta foi atualizada. Portanto, tentar acessar uma realidade supostamente subjetiva, desconsiderando as consequências ontológicas e epistemológicas inerentes ao processo mimético, ao efeito formal, implica um erro crítico ou teórico.

É o constante estranhamento produzido pela linguagem literária, pelo traço formal e sua força metafórica, que faz da literatura algo capaz de produzir um efeito de desconcerto diante da realidade, de desconstrução de certezas, de busca incessante pelo que não é dito ou visto. Se Baudelaire, fazendo referência à afirmativa de Stendhal, diz que o belo não é senão uma promessa de felicidade, é porque a forma artística faz da literatura o lugar onde devemos procurar não respostas, verdades ou assertivas que politicamente parecem na mesma proporção fundamentais, mas explicações não conclusivas. Pelo eterno ou pela promessa de felicidade devemos entender que a capacidade da literatura, enquanto arte e engenho, tem de sugerir uma visão de realidade que nunca se esgota, se compreende completamente ou se conclui. A promessa de felicidade, como querem Stendhal ou Baudelaire, em palavras mais simples, é a promessa da releitura, do reencontro sempre diferente com a mesma obra que fala a cada contato de um modo diverso de uma realidade mais complexa, subjetivada e que sugere ser inesgotável, justamente porque seu principal meio de problematização do mundo é sua forma, sua dimensão artística.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BLOCH, Marc. *The Historian's Craft, with a Foreword by Joseph R. Strayer*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- DIAS, Tânia. Entre o homem e o sujeito. In: *Erick Auerbach [Anais...]*. 5º Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp. 163-167.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- FREUD, Sigmund (1900). *A interpretação dos sonhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 4)
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- ROCHA, João Cesar Castro. A história literária entre o estético e o estetizante: a escrita e a reflexão de Erich Auerbach. In: Erick Auerbach. 5º Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp. 149-155.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Recebido: 22/6/2021

Aceito: 16/12/2021

Publicado: 30/21/2021