

Utopia literária, ficção e a possibilidade do imaginário*

Renato Suttana**

Resumo

Nos estudos literários, o emprego do termo *ficção* implica, em geral, um movimento que a literatura faz para fora da realidade sensível ou cotidiana, cuja apreensão pela sensibilidade sustenta o conceito da *verossimilhança* proposto por Aristóteles. A ficção se descola da realidade e a deixa entregue a si mesma, retornando a ela, em seguida, com um poder de expressão e expansão acrescentado. A noção de utopia literária, desenvolvida por Norbert Elias num de seus estudos, oferece elementos que permitem aproximar esse movimento do imaginário e a ideia da *figuração* proposta pelo sociólogo em suas teorias. A utopia, expressa literariamente, coincide com esse momento em que o imaginário, abandonando a realidade sensível, biológica ou socialmente determinada, se põe em questão como linguagem do mundo e abre caminho para o advento do novo e do desconhecido. Este trabalho tem por objetivo investigar mais detalhadamente a noção de *utopia literária*, em sua relação com o conceito de *figuração social*, desenvolvida por Elias, buscando aproximá-la da ideia de ficção, de modo a compreender melhor as relações da obra literária com a história e, a seu tempo, do imaginário com as configurações sociais.

Palavras-chave

Ficção; utopia; crítica sociológica; imaginário; Norbert Elias

Abstract

In literary studies, the use of the term fiction implies, in general, a movement that literature makes outside of the sensible or daily reality, its apprehension by sensibility supports the concept of verisimilitude theorized by Aristotle. Fiction takes off from reality and leaves it to itself, returning to it, afterward, with a new power of expression and expansion. The notion of literary utopia, developed by Norbert Elias in one of his studies, offers some elements that allow us to approach this movement of the imaginary and the idea of figuration proposed in his theories. Utopia, literally expressed, coincides with the moment in which the imaginary, abandoning sensible reality – which is biologically or socially determined –, is called into question as the language of the world and opens the way to the advent of the new and unknown. This paper aims to investigate in more detail the notion of literary utopia, in its relation to the concept of social figuration developed by Elias, seeking to bring it closer to the idea of fiction, in order to better understand better the relations between literary work and history and, in due time, imaginary and social configurations.

Keywords

Fiction; utopia; sociological criticism; imaginary; Norbert Elias

* Artigo recebido em 24 de janeiro de 2017 e aprovado em 02 de maio de 2017.

** Doutor em Letras pela UNESP-Assis. Pós-doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Professor associado da FACALE-UFGD.

A literatura como começo

Em seu ensaio “A consagração do instante”, Octavio Paz observa, acerca da linguagem da poesia, que essa linguagem, para se realizar como poesia, se apoia em algo alheio a si mesma. Não sendo “religião, nem magia, nem pensamento”, o poema, objeto de palavras, contém qualquer coisa de paradoxal: ele é aquilo de que a poesia necessita para ser o que é (e que não pode existir senão no universo das palavras que a constituem), mas também, ao mesmo tempo, aquilo que o ultrapassa. Para Paz (1972), se pudéssemos falar de um poema puro, esse poema “seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo para significar somente o ato de poetizar” (p. 51). Ou seja, tal poema seria conduzido a um impasse que “acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo”, que por sua vez nada mais são que “objetos relativos e históricos” (p. 51).

Segundo Paz – tal como também o supõem outros teóricos da poesia moderna –, a linguagem do poema não é outra que a própria linguagem do mundo. Realizando-se como poesia, ela toma o seu impulso na linguagem de todos os dias, com a qual se confunde e da qual não se distingue por privilégios especiais. O poema mantém uma relação estreita com a linguagem de todos os dias, da qual se pode dizer que não se separa exceto pelo fato de se constituir, nele, como linguagem da poesia. Mas como se dá tudo isso? Ora, em princípio, é necessário reconhecer que esse fato não está dado como uma marca ou um sinal positivo, que se agregasse à linguagem por fora, à maneira de um estigma. Esse algo mais que a poesia acrescenta à linguagem não se constitui num signo, numa imagem ou sequer num conjunto especial de figuras ou modos de dizer que, somados, criariam para a poesia um âmbito especial de dizer que a destacaria como qualquer coisa de única no plano das possibilidades variadas e abertas do dizer. A linguagem do poema é, pois, a linguagem dos homens, socialmente e historicamente constituída e servindo aos usos do mundo:

O que caracteriza o poema é a sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta para transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas (PAZ, 1972, p. 52).

Tal característica dupla da linguagem da poesia permite pensar que, se por um lado o seu dizer se enraíza no tempo e na história, por outro mantém com ambos – tempo e história – uma relação de paradoxo e ambiguidade. Ela é linguagem do tempo, mas é também linguagem do poema – evento que não se localiza num tempo e que não se encadeia, como uma ocorrência a mais, no fluxo ininterrupto da história. Não se dirá,

pois, que a poesia nasce num momento determinado do tempo, que ela tem uma origem localizada na história. Se, conforme Paz assinala, as “palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias” (p. 52), elas o são em mais de um sentido. Do ponto de vista da história, o poeta, que fala em nome próprio, utiliza palavras que são a própria expressão da história dos homens – palavras que “pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável” (p. 52). Elas estão presentes no tempo e dão testemunho da história dos homens: “[...] o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico” (p. 54). Mas logo seremos lembrados de que [suas palavras] são também, na sua dimensão poética, “anteriores a toda data: são um começo absoluto” (p. 52). Esta segunda característica da poesia é exemplificada por Paz com um argumento expressivo: “Sem o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia não existiriam nem a *Ilíada* nem a *Odisseia*; mas sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia” (p. 52).

Como conceber esse movimento? O poema aparece, aqui, como um ato de fundação: ele só existe na medida em que existem o povo e a cultura onde se origina e para a qual está voltado. A história e a língua desse povo constituem a sua matéria. Mas é possível dizer, com Paz, que sem o poema a realidade cultural e histórica no seio da qual a poesia se manifesta não existiria, não seria fundada, pois só ganha a sua coerência e a sua dimensão de ser na palavra fundadora do poema: “Sem a história – sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo” (PAZ, 1972, p. 54). Antigamente, essa palavra era da ordem da religião e do mito; hoje ela fala a homens dotados de uma racionalidade laica, que dessacraliza as circunstâncias, os ambientes propícios e os estados de espírito característicos, que antes a resguardavam como palavra especial; “A uma sociedade desgarrada corresponde uma poesia como a nossa. Ao longo dos séculos, Estados e Igrejas confiscam para os seus fins a voz poética” (p. 54). No entanto, nas palavras de Paz, mesmo sendo esse o caso, ela é ainda começo, que nada tem a ver com o sagrado ou o religioso: ela é a temporalidade de tudo aquilo que ela inaugura ou celebra, na forma de uma consagração:

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. E isto é aplicável tanto ao poema épico como ao lírico e dramático (PAZ, 1972, p. 53).

Essas reflexões, que não estenderemos muito, se aplicam à literatura em geral, não se restringindo à poesia. No entanto, embora tendamos a estar de acordo com Paz, alguns

problemas se manifestam. Em princípio, nada nos impediria, por exemplo, de pensar que, se a dimensão histórica do poema o perpassa de ponta a ponta, devido à própria natureza da linguagem e não havendo nele nada que lhe garanta um estatuto especial – o fato de ser uma ‘encarnação’ da poesia na linguagem –, ele poderia submergir inteiramente na história. É necessário realizar, conforme Paz o realiza, um movimento de subida que nos devolverá ao nível da literatura: o poema que é começo e fundação da história na celebração, não pode se fundar a si próprio. Abre-se, pois, o caminho para que o tratemos como um simples artefato da cultura – um objeto a mais – que aparece e soçobra no fluxo infundável dos eventos. Na concepção de Paz (1972), esse movimento tem início na própria literatura: “O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade [...]” (p. 53). Esse instante é, nas palavras de Paz, “ungido por uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração” (p. 53).

Qualquer que seja o modo como se solucione a questão, podemos dizer que ela passa sempre pela literatura – por aquilo que chamamos de literatura. No seu aspecto mais imediato – que aponta para a linguagem da poesia (e da literatura em geral), entendendo-a como linguagem sem privilégios –, podemos dizer que ela, em nossos dias, funda a possibilidade de tratarmos o poema, na sua materialidade e na sua evidência, como sendo apenas um documento, um indício a mais que, surgindo no fluxo do tempo, flutua no veio da história, em direção ao futuro. Esse indício – esse destroço – dá testemunho da história como uma constelação de eventos e realidades humanas que se arma num ponto e depois desaparece. Se a sua linguagem, conforme nos lembra Paz, “não é, no fim de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central” (p. 52), nada impede que o tomemos – o poema – como estando completamente imerso no fluxo, mergulhado no interior da história que lhe fornece suas palavras, seus temas e suas imagens. Aqui, o poema soçobra porque encontramos nele um excesso de mundo. Ele é apenas criação humana, monumento de uma época sobre cujo destino não alimentamos ilusões. E desse naufrágio não podemos emergir senão por um ato de teimosia que, concedendo ao poema uma característica que não é mais que uma ilusão gerada pela nossa angústia diante do desaparecimento, o faz retroagir sobre a história para recomeçá-la e transformá-la num início: “Não quero dizer que o poeta faça poesia a poesia – ou que em seu dizer sobre isto ou aquilo de súbito se desvie e ponha-se a falar sobre o seu próprio

dizer – mas que, ao recriar suas palavras, nós também revivemos sua aventura e exercitamo-nos nessa liberdade na qual se manifesta nossa condição” (PAZ, 1972, p. 57). Mas disso não há nada na linguagem, seja ela poética ou não, que nos dê garantia: o poema funda a sua linguagem, mas é também por ela fundado.

Não obstante, tratar a poesia como um evento oferece a possibilidade de olhá-la de perto, compreendendo que os movimentos que se dão no corpo daquilo que chamamos de *obra literária* são, de algum modo, os movimentos da história. Isso permite, entre outras coisas, não apenas fundar uma história da literatura ou enxergar a literatura na história, mas também encontrar uma história no interior das obras. Igualmente, poderemos falar de uma sociologia da literatura, sem distinguirmos, no princípio, uma sociologia das obras e o esforço de descobrir o que há de sociologicamente representativo nelas (podendo as duas possibilidades eventualmente se revelar como sendo uma só ou as duas faces de um só todo). Na sociologia das obras descobriremos que estas não podem ser senão objetos gerados em configurações específicas da dinâmica social, que cumpriria esclarecer: “Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 1985, p. 12).

Inversamente, ao procurarmos nas obras uma sociologia, descobriremos que esta nada mais é que o reflexo espelhado e interiorizado no corpo das obras daquela dinâmica que as produziu. Ao dizermos, pois, que a literatura fala na história e à história, fazemos com que os dois movimentos se superponham. Abre-se um espaço onde o dizer da literatura se revela como sendo o dizer do mundo. Ao mesmo tempo, descolando-se do mundo, a literatura parece sempre dizer um pouco mais – aquele mais cuja apreensão justifica a existência da crítica e de um discurso sobre a literatura:

Inquestionavelmente, é justo e mais que razoável investigar a essência e o sentido de uma obra poética para a relacionar com pontos de vista superiores, reveladores da concepção do mundo de um poeta, do espírito duma época, do desenvolvimento da própria problemática da vida. A observação dirigida neste sentido obteve já importantes resultados que conferiram à história da literatura lugar de marcada proeminência entre todos os ramos das ciências do espírito (KAYSER, 1972, p. 245).

Mas por que a literatura ganha tal relevo entre as ciências do espírito? Será porque ao estudá-la aprendemos mais sobre os homens e suas circunstâncias, em todas as épocas; ou é porque, debruçando-nos sobre ela, aprimoramos nosso saber, nossa capacidade de pensar e de compreender a nossa posição no mundo e na história? Mas não é verdade que tudo aquilo que a literatura – e o seu estudo – nos ensina sobre os homens é, hoje em dia, esclarecido muito mais pelas ciências do espírito do que pelos estudos literários? Não tem

surgido, hoje, inclusive, a suspeita de que esses estudos se tornam cada vez menos capazes de oferecer respostas a certas questões importantes do pensamento, devendo ser portanto relegados a um campo das ciências humanas onde certos saberes – tais como os saberes mágicos e religiosos – incapazes de garantir a sua própria certeza, se acumulam como saberes “de estimação”, com os quais os homens práticos não sabem mais o que fazer? Não é a poesia – literatura por excelência – ela mesma um ‘discurso’ a mais que apenas gera constrangimento quando se imiscui no universo soturno e compenetrado da ciência?

De qualquer modo, para tornarmos ao raciocínio, o que se vê é que o olhar que se volta para a literatura, descobrindo nela uma imagem das coisas e do mundo (que se revela na linguagem como uma verdade da história), institui a necessidade da análise como o melhor caminho para se chegar ao sentido daquilo que ela diz – ou para lhe conceder um significado. Se esse sentido, como intuiu Kayser, não se patenteia imediatamente, há que fazer um recuo, reconhecendo a distância que vai do ato de interpretar à voz que nas obras fala e se manifesta. Surge a necessidade de relacionar elementos e estabelecer vínculos entre eles, de trazer à tona os substratos profundos dos quais eles são os indícios e que, perscrutados, nos darão um conhecimento mais claro não só daquilo que a literatura desvela, mas também das possibilidades que implica de dar sentido à vida e ao futuro. A literatura, para muitos, se torna o campo de um diálogo aberto no qual os termos devem ser esclarecidos sempre e a cada vez, sob pena de, ao falarmos a seu respeito, correremos o risco de estarmos falando sobre objetos diversos, numa mera ilusão de proximidade. Esse fenômeno estranho, de obscurecimento de uma linguagem que desde o começo esteve colada à história ou era idêntica à linguagem do mundo não tem cessado de intrigar os críticos:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais (CANDIDO, 1985, p. 7).

Por um sortilégio inaudito, a linguagem visível parece obscurecer-se à medida que nos aproximamos dela. Seus termos já não são os termos da linguagem do mundo; e é então necessário interrogá-los detidamente, como se, uma vez deslocado o seu sentido imediato, fosse necessário rearranjá-lo e reintroduzi-lo no objeto, de modo a que ele recuperasse o seu lugar no concerto das produções humanas culturalmente válidas e significativas. E, para isso, se recorre a um estudo que, estabilizando o objeto – seja na

forma do *texto*, da *obra* ou do *documento* literário –, pode se aproximar de novo do que ameaçou escapar desde sempre:

Ora, tais aspectos são capitais para o historiador e o sociólogo, mas podem ser secundários e mesmo inúteis para o crítico, interessado em interpretar, se não forem considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra, para a qual podem ter contribuído de maneira tão remota que se tornam dispensáveis para esclarecer os casos concretos (CANDIDO, 1985, p. 12).

Mas não é tudo isso *literatura* já ou não pertence já ao seu campo? De certo modo, se nada postulamos acerca desses objetos (texto, obra, documento, discurso literário), se admitimos que, qualquer que seja o caso, só nos aproximamos deles movendo-nos dentro de um campo (a *literatura*), podemos ao menos imaginar que aqui as duas possibilidades se encontram: a literatura é história, mas é também começo de si mesma, que institui a história como tal. Não se trata de um mero jogo de palavras. Se a literatura nos levou a alguma parte, ela nos conduziu para perto de si mesma (de sua linguagem) e, afastando-se, nos deixou mais próximos da história. tudo se passa – para retornarmos ao pensamento de Paz – como se não tivéssemos, antes dela, nenhuma linguagem e nenhuma literatura (mas também não tínhamos uma história e uma crítica). No duplo movimento de aproximação e recuo as duas pontas parecem, paradoxalmente, se encontrar:

A condição dual da palavra poética não é diversa da natureza do homem, ser temporal e relativo, mas sempre lançado para o absoluto. Esse conflito cria a história. Dessa perspectiva, o homem não é mero suceder, simples temporalidade. Se a essência da história consistisse apenas em um instante suceder a outro, um homem a outro, uma civilização a outra, a mudança se resolveria em uniformidade e a história seria natureza. [...] A história é gesta, ato heroico, conjunto de instantes significativos porque o homem faz de cada instante algo autossuficiente e separa assim o hoje do ontem (PAZ, 1972, p. 56).

Uma sociologia da literatura que não quisesse perder-se no interior do seu objeto (considerados os dois sentidos que demos ao termo sociologia neste caso, isto é, tomando-o como sociologia da literatura e sociologia na literatura), não deveria perder de vista esses movimentos. Do mesmo modo, se não quisesse demorar-se num *et-cetera* infinito, que suas análises sempre dariam margem a prolongamentos e adendos que viessem lembrá-la de que ainda falta alguma coisa mesmo às visadas mais percucientes, não poderia estabilizar-se em seus próprios termos. Porém ocorre que, para falarmos de uma *história*, de uma *sociedade* e de uma *cultura* no âmbito do literário, estamos a falar de uma história e de uma cultura a que só temos acesso mediante a literatura. Não se trata de uma história deslocada de seu eixo, colocada entre parênteses por meio de um discurso específico, que dela se apoderaria para realizar-se, nela, como um evento. Trata-se da própria *história* como tal, revelada a si mesma pela literatura. E esse gesto de revelar, conforme o propôs Octavio Paz, equivale a um começo: “... todo esse conjunto de

palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história parte de um princípio, isto é, de uma palavra que o funda e que lhe outorga sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado e sim algo que está sempre presente e disposto a encarnar-se” (PAZ, 1972, p. 52).

Mas, neste ponto, se insistirmos na questão e perguntarmos por *aquilo* que a literatura revela, não retornaremos ao princípio? Não estaremos percorrendo um círculo que nada nos diz de efetivo sobre a literatura ou sobre a história e que apenas dissipa as peculiaridades de ambas compreendidas como ramos distintos de saber? Não estaríamos aqui confundindo os dois âmbitos de conhecimento, ao tratá-los como uma coisa só? E constitui a literatura, de fato, um conhecimento?

Norbet Elias e a sociologia do romance

Em seu ensaio “Sobre a sociogênese do romantismo aristocrático”, inserido no livro *A sociedade de corte*, Norbert Elias assinala, acerca do romance *Astreia*,¹ de Honoré d’Urfé (1568-1625), que se trata de uma obra que “descreve o mundo utópico de uma nobreza que se tornara cada vez mais aristocrática, cada vez mais uma nobreza de corte” (ELIAS, 2001, p. 249)². A análise de Elias visa a mostrar que, no romance de d’Urfé,

deixando a espada de lado, criava-se um mundo protegido para atuar, um mundo mimético no qual as pessoas podem vivenciar, fantasiadas de pastores, as aventuras não-políticas de seus corações, sobretudo os sofrimentos do amor, sem entrar em conflito com as coerções, os mandamentos e as proibições do mundo real, não-mimético (pp. 249-250).

A fantasia assume no romance, segundo a concepção de Elias, uma função apaziguadora: ela serve para proteger a consciência no seu processo de pôr em relevo certos aspectos de uma realidade social a que não se quer ou não se pode dar, ainda, uma voz ou um caráter de explicitação. Para Elias, além desse caráter, o romance encena aspectos de uma consciência em sua relação com a dinâmica social, nos quais “determinados valores, mandamentos e proibições do mundo não-mimético tornaram-se uma segunda natureza” (p. 250). A ficção situa-se, pois, no âmbito de uma indeterminação que separa a consciência e o mundo não-mimético ao qual ela adere, permitindo que a realidade bruta do mundo adquira uma voz que não visa propriamente a edulcorá-la ou a

¹ *L’Astrée*. Esse romance, composto de seis partes, contém quarenta histórias, divididas em sessenta livros. As primeiras três partes foram publicadas em 1607, 1610 e 1619. A quarta, completada por Balthazar Baro e Pierre Boitel, foi publicada depois da morte de d’Urfé, em 1627.

² Todas as citações de Elias feitas na segunda parte deste artigo foram retiradas deste livro, do qual mencionaremos doravante apenas os números de páginas.

simplificá-la, mas de certo modo espelhá-la, num plano de expressão das vivências em que as relações parecem ou mais claras ou, pelo menos, mais ordenadas: “Isso é encontrado no mundo criado, no mundo mimético. Mesmo no espelho do romance pastoral, a sociedade preserva aquelas peculiaridades estruturais que, aos olhos da nobreza, fazem parte da composição de seu mundo e de qualquer mundo desejável” (p. 250).

Embora utilizando a metáfora do espelho para nomear aquilo que o processo da mimese realiza, Elias insere um elemento original: a mimese não se dá apenas como um reflexo mais ou menos distorcido de realidades exteriores à ficção que ela produz (isto é, não se trata apenas de fornecer uma imagem mais ou menos ordenada do mundo). Ela é também a projeção de um desejo. A sociedade ali presente é tanto a sociedade que o historiador e o sociólogo descrevem, com base em documentos, mas também aquela sociedade que o autor e sua classe social desejam ver refletida, tal como se, lá onde a realidade atropela o querer, o desejo voltasse a exigir os seus direitos: “Preservam-se as diferenças de nível entre os indivíduos, a existência dos nobres transfigurados no romance sob uma luz romântica, senhores e damas, indivíduos de uma camada superior” (p. 250). Se a mimese tem sido descrita classicamente como um processo de produção de imagens, no âmbito da arte, que exige um certo grau de desvios e distorções, para que a fidelidade da imagem ao objeto não se perca (não se trata, portanto, de tentar reproduzir ponto por ponto a realidade refletida, mas de recriar essa realidade no plano da expressão de modo que a fidelidade possa ser recuperada mais adiante), a inserção de um elemento de desejo esclarece um setor inusitado da produção das imagens:

As obras literárias do romantismo burguês posterior, de acordo com a individualização especificamente burguesa de cada ser humano e sua idealização, costumam mostrar as peculiaridades sociais e as diferenças de nível dos diversos grupos sociais apenas de modo recatado; damo-nos conta de que os autores não têm consciência de serem os reveladores das condições sociais de sua época (p. 250).

Ora, se os autores não têm tal consciência, por que produzem suas ficções? Para Elias, muitas coisas “penetram [no] mundo mimético apenas pela porta de trás” (p. 250). Na literatura romântica alemã, em especial, produzida contemporaneamente a um novo modo de perceber as relações e dar conteúdos à consciência (com suas ramificações realistas e nominalistas), “o autor lida sobretudo com o destino da alma do indivíduo”; e esse destino “se desenrola de certo modo em um espaço social livre dos vínculos das cadeias de interdependências, livre das coerções das diferenças de poder e de nível, livre das relações de dominação” (p. 250).

No que diz respeito à ficção pastoril propriamente, Elias observará que, não obstante os elementos de irrealidade que contém, ela corresponde ponto por ponto ao universo de uma hierarquia social onde todas as posições e funções são preservadas: “Entretanto, as próprias diferenças de nível entre os nobres não são consideradas meros fenômenos em segundo plano no espaço em que o romance se desenrola. Elas têm exatamente os mesmos papéis e as mesmas formas que no mundo social não-mimético, retratado no livro” (p. 250). A ficção romanesca perde assim – sem deixar de ser ficção – aquele caráter de gratuidade que, numa primeira visada, tenderíamos a lhe atribuir. O romance é, antes que um jogo gratuito ou frívolo do imaginário, um microcosmo ordenado, cujas normas de estruturação obedecem àquelas que vigem no mundo social não-mimético. Em *Astreia*, “existem cavaleiros, príncipes e reis”. Existem também “druidas e mágicos, que representam a nobreza eclesiástica. Existem ninfas que são mostradas, de modo totalmente inequívoco, como as grandes damas da corte” (pp. 250-251). A distorção imposta pela imagem (e por esse movimento livre do imaginário que conduz às vezes aos mais estranhos desgarres, como é comum acontecer na arte dita moderna, a exemplo do surrealismo e outros estilos que lhe são congêneres) não é, assim, tamanha que nos impeça de recuperar, em seguida, sob as feições da máscara ficcional, as linhas básicas de uma realidade que sempre retorna:

Os pastores e pastoras, por sua vez, representam uma camada nobre de nível mais baixo. Correspondem à camada da nobreza de que o próprio d’Urfé faz parte, a camada da elite meio campestre, meio de corte, proveniente da nobreza rural e provinciana. Contudo, em seu disfarce lúdico de pastores e pastoras, aparecem no romance de uma forma romanticamente idealizada. Nada é mais significativo do que esse disfarce. Mesmo uma parcela da pequena e da média nobreza já estava a tal ponto civilizada, transformada em nobreza de corte, aristocratizada e urbanizada, a tal ponto envolvida na rede crescente de interdependências criadas pelo dinheiro, e o seu distanciamento social e psicológico da vida rural já era tão avançado, que os nobres podiam expressar sua nostalgia por uma vida mais simples e livre por meio do disfarce em pastores e pastoras que vivem em cabanas simples cercadas por seu rebanho (p. 251).

Não é difícil sustentar que os leitores de d’Urfé teriam tido, em seu tempo, facilidade em reconhecer – reflexiva ou intuitivamente – os reflexos e os elementos de realidade escondidos por trás das ficções. Pode ser que em nossa época nós não os vejamos com a mesma clareza, precisando por isso de uma sociologia e de uma história que nos ajudem a compreendê-los e esclarecê-los. Se para nós essas ficções são hoje apenas silhuetas esbatidas ou esquemáticas de uma realidade cuja dinâmica psicológica, afetiva e simbólica nos esforçamos por reconstituir imaginativamente (tal como fazemos com certos quadros de pintura ou com a chamada poesia árcade ou pastoril), é de crer que tenham tido para os contemporâneos do romancista um impacto emocional e cognitivo

muito mais intenso, semelhante, embora em grau reduzido, àquele das máscaras rituais descritas pelo próprio Elias. Se, para o sociólogo, em épocas mais remotas “noções que correspondiam às necessidades emocionais dos homens, que diziam respeito aos sentimentos de modo mais direto, eram consideradas reais segundo a intensidade das emoções que elas liberavam” (p. 252), a partir do final da Idade Média se pode observar “um forte movimento no sentido de conferir aos objetos uma identidade, uma realidade e uma efetividade independentes das representações carregadas afetivamente que se vinculam aqui e agora com eles nos grupos” (p. 252). Tenderíamos a agir, pois, diante das obras e dessas ficções, como indivíduos que reconhecem “uma maior autonomia dos objetos na vivência dos sujeitos”, de modo que o impacto da máscara estaria longe de ser hoje aquele que ela teria produzido na alma dos primitivos, conforme o descreve Elias:

Um exemplo simples é a atitude de certos povos primitivos em relação às suas máscaras. Em determinado contexto social, por exemplo em uma festa, a máscara pode ser vivenciada como um espírito poderoso que é temido ou a que tentam agradar por meio de determinados rituais. É perfeitamente possível que, ao fim da festa, a mesma máscara seja atirada sem cerimônia num depósito ou jogada fora. Isso é interpretado como uma expressão do fato de que o espírito poderoso abandonou a máscara. Contudo, ao observar com mais atenção, percebemos que foi a emoção dos homens envolvidos que os abandonou com a mudança da situação (p. 252).

As considerações de Elias sobre a ficção pastoril em torno da qual se desenvolve o complexo enredo de *Astreia* apontam para o fato de que nela – na ficção – uma série de elementos de origem psicológica, axiológica e comportamental se alinham com as exigências de cunho propriamente literário implicadas na escrita romanesca. Quanto a isso, Elias analisa as relações do tipo amoroso, que nesse romance aparecem, em suas palavras, como “uma manifestação dessa grande capacidade de controle emocional, de distanciamento dos indivíduos em seus relacionamentos e de autodistanciamento” (p. 256). O ideal de relação amorosa que aparece em *Astreia* não representa, para Elias, “o ideal da aristocracia da corte mais alta e mais poderosa, mas antes o de uma camada aristocrática intermediária” (p. 256). Estamos no âmbito de uma sociologia clássica da arte, em que a ficção pastoril, com o que tem de fugitivo e desgarrado do mundo não-mimético onde circula e ganha repercussão (como é característico também da literatura portuguesa e brasileira produzida no século XVIII, para citarmos um exemplo que nos é próximo), ganha uma estranha aderência ao real: “D’Urfé contrapõe intencionalmente o ethos amoroso mais nobre, mais puro e mais civilizado dos pastores e pastoras – portanto dos representantes de uma camada nobre mais modesta – aos hábitos amorosos mais liberais e sensuais da aristocracia de corte dominante” (p. 256). Não se corre aqui o risco de atribuir demasiada representatividade a elementos de simbolização ou a imagens que

– uma vez que não podemos mostrar com acuidade o grau de distorção imposto ao mundo pelo ficcionalismo imaginativo – estão ali apenas para compor o conjunto, isto é, que o autor inseriu na obra por razões de equilíbrio, devaneio, suspense, bom gosto, estilo e tudo o mais que antecede, circunda ou acompanha o ato de escrita, mesmo quando esse ato se propõe a aderir totalmente às exigências da mimese (como é o caso das chamadas escolas *realistas* da arte)?

Para Elias – deposta a espada, como tantos dos contemporâneos que “havia lutado em vão contra aquele que veio a ser o rei, o indivíduo no centro da corte” (p. 257) –, o que d’Urfé produz é, “para as pessoas cansadas da guerra, uma imagem onírica da vida pacífica e simples dos pastores”, dando no entanto “continuidade à luta, no plano ideológico e com armas ideológicas” (p. 257). Estamos longe, portanto, do surrealismo, que poderia ser descrito – nos termos de uma sociologia da consciência – como manifestação de uma época em que o esforço de distanciamento e racionalização adquiriu proporções catastróficas. No romance do século XVII, “a vida simples, boa e livre dos pastores e pastoras de nível menos elevado é sempre contraposta aos hábitos e costumes dos grandes senhores e damas de corte, os autênticos detentores do poder neste mundo” (p. 257). Quanto a isso, a ênfase dada às diferenças de comportamento amoroso entre grupos “mostra a continuidade da luta em outro plano, ou seja, como confronto entre duas escalas de valores, como protesto contra o processo de curialização” (p. 257).

Neste ponto, as relações amorosas, descritas no ensaio, ganham o seu verdadeiro significado. Elas obedecem, de certo modo, aos códigos de comportamento impostos pelas circunstâncias sociais. Originam-se na realidade não-mimética, em que não se pode atribuir sentido a nenhuma ação sem levar em conta o jogo das relações e funções sociais em que essa ação se processa. Elas refletem também, antes de tudo, um *ideal*, que é, na tradição europeia, considerado “como modelo de todos os relacionamentos reais, [...] de uma forma de vínculo afetivo entre o homem e a mulher determinado em grande medida pelas normas sociais e pessoais” (p. 257). Assim, *Astreia* pode ser descrito como um romance representativo e mimético de certas condições sociais vigentes numa determinada etapa da cultura europeia. No entanto surge ainda como um romance exemplar, em que não apenas se exprime, literariamente, um certo estado de coisas do que é, como também se diz, ao exprimi-lo, aquilo que *deve* ou *deveria* ser:

Como mostra *Astreia*, esse vínculo amoroso das personagens principais é um ideal. Ele apresenta um amálgama complexo de impulsos de desejo e de consciência. Algo significativo para esse complexo amoroso é o fato de que a forte couraça civilizadora não apenas põe em xeque aqui, por longos períodos, as formas espontâneas e bestiais dos fenômenos das paixões humanas, mas nesse estágio do processo civilizador surge

ao mesmo tempo como uma aquisição secundária, um certo deleite em adiar o prazer amoroso, uma alegria melancólica em torno dos próprios sofrimentos, um prazer na tensão do desejo insatisfeito. Tais coisas conferem a esse tipo de vínculo amoroso seu caráter romântico (p. 258).

Estas considerações, aqui bastante abreviadas, mostram que, para Elias, em seu estudo, a obra literária (no caso, um romance de longa extensão) tem qualquer coisa de um *continuum*, no qual os elementos visíveis – aqueles que se manifestam objetivamente em formas sensíveis que a interpretação detecta, tais como personagens, cenários, ações – a vinculam fortemente à sociedade, por meio daquilo que nela se diz como evidência. É importante ressaltar este aspecto, porque nele se assenta, geralmente, um pressuposto básico da crítica de orientação sociológica, que tende a categorizar os elementos da interpretação de acordo com o quadro definido pela teoria. Não discutiremos esse movimento – que vai da interpretação ao pressuposto e vice-versa. Neste ponto, para nos valermos novamente do pensamento de Octavio Paz, fala na obra literária a linguagem do mundo e da história, que o sociólogo distingue na forma de pista e indícios, os quais, relacionados uns aos outros, compõem um todo que é, de fato, um negativo expressivo da cultura e da história com que a obra se relaciona.

Os elementos mais problemáticos – o seu aspecto de *ficção* desgarrada do real – permanecem em latência, revelando-se entre as juntas desse todo do qual, no entanto, não podem ser destacados. É, de fato, a própria interpretação – entendida como uma *leitura* – que permite o seu aparecimento. E aqui podemos dizer que, quanto mais ampla, mais profunda e mais abrangente for a visada, mais ela os fará a parecer. Quanto a isso, podemos perguntar-nos ainda pelo *outro lado*, aquela *outra voz* que, na linguagem de Paz, não se faz ouvir *depois* de história, mas que a institui como um começo que no entanto não a antecede. De que modo ela fala no romance? Que papel tem o imaginário a cumprir ali?

Avancemos um pouco mais por essa senda, antes de terminar, e vejamos o que é possível descobrir.

Utopia literária e a possibilidade do imaginário

Num de seus escritos, falando do interesse perene que certas obras literárias têm despertado ao longo das gerações – interesse que, em seu entender, se desgarras das circunstâncias geográficas, históricas e socioculturais em que essas obras aparecem –, Marx apresentou da seguinte maneira o problema da relação das obras com o tempo:

A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em

que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis (*Apud* LUKÁCS, 1968, p. 59).

Esse modo de propor o problema aponta para uma dificuldade ainda não ultrapassada no estudo da arte. A citação, presente num texto de Lukács, mostra que não só para Marx, mas também para o filósofo húngaro a questão se coloca como problema basilar da teoria, não podendo ser escamoteada. E não é que Lukács esteja interessado, precipuamente, em resolvê-lo (e pode ser que sua resposta se nos afigure insuficiente ou inadequada em nossos dias, tal como se nos dissesse que as obras literárias somente adquirem permanência no tempo porque aludem a questões que são permanentes na dinâmica social de todas as épocas). É provável até que, em Lukács, a questão nem se expresse nos termos com os quais tentamos expressá-la, isto é, como uma relação da literatura com a história, fundada na ideia de uma permanência. No entanto, não se pode negar que o crítico, numa alusão a ela, nos autoriza a perguntar se está, em sua teorização, interessado apenas em recortar o seu campo de abrangência ou se é possível dizer que, para além desse esforço, existe ainda, mais profundamente, uma preocupação – que se poderia qualificar de *preceptiva* em relação à arte – não apenas de nos dizer que há na obra literária um elemento que ultrapassa a história, como também de nos ensinar o que se deve fazer e como se deve proceder para que tal elemento desponte nela como uma garantia de que um certo valor se incorporou.

Quanto a esse valor, assinalou Lukács, falando da literatura, que ele dependerá da capacidade que as obras têm de captar certa “poesia íntima” da vida, sendo essa poesia aquela “dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (1968, p. 65). Ora, os homens que lutam estão empenhados na vida; mas a arte tem um papel mais rigoroso a cumprir, que é o de expressar a dinâmica da práxis social no seu acontecer, a qual por outros meios, deixada a si mesma e ao ritmo do seu próprio acontecer, permaneceria encoberta para as consciências vigilantes:

Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *praxis* social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua *praxis* social (LUKÁCS, 1968, p. 65).

Certamente, a indagação acerca daquilo que nas obras não é contingente ou circunstancial não deve confundir-se com a indagação acerca do que as obras *são* de fato ou do que as constitui como tais. Do mesmo modo, não nos conduz à postulação de que as obras existem fora ou acima do tempo, sendo antes de suspeitar que as coisas não se distingam de maneira tão clara e que, na arte e na literatura, as questões relativas ao tempo

e à história se apresentem, sempre, de um modo equivocado: “A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial” (LUKÁCS, 1968, p. 65).

Quanto a esses casos, o que se pode dizer é que a arte se impõe ao sociólogo não como uma resposta, mas como um problema, um obstáculo a ser ultrapassado. Seu aspecto de gratuidade, de fantasia algo delirante, não se ajusta bem aos quadros da interpretação a não ser na medida em que é concebido como manifestação de uma necessidade psicológica qualquer. Essa necessidade aparece geralmente – como se vê nas formulações de Elias – associada a certos mecanismos de compensação de angústias ou recalques; ou então surgirá na crítica de orientação marxista como possibilidade de superação de certas injunções opressivas da realidade social por meio de imagens ou símbolos que têm qualquer coisa de utópico. Assim, qualquer que seja o caso, o fictício *puro* (caso possamos recorrer a esta expressão) não pode ser concebido, e suas manifestações serão sempre absorvidas e justificadas no quadro de uma teoria que lhe concede um sentido. E esse sentido, seja qual for, exclui a ideia da gratuidade pura – amiga do acaso e, portanto, inconcebível no arcabouço de uma teoria que se pauta pelo princípio da coerência e pela ideia de que deve haver, sempre, uma relação adequada de sentido e dependência entre as unidades e o sistema, ou entre as partes e o todo.

De qualquer modo, os estudiosos da cultura e da história poderiam defender-se dizendo que o fictício puro – e o puramente gratuito – na arte tende a ser insuportável. Todo aquele que lê – é o argumento – deseja buscar sentido naquilo que lê, e a interpretação não se dá no vazio. É natural que tendamos a relacionar a ideia de uma ficção extrema, que rejeita qualquer vínculo com a realidade figurada, a certas formas da loucura – de modo que o movimento é sempre de retorno à realidade (mesmo para os artistas que já tentaram ir mais longe nesse tipo de aventura, entre os quais mencionaríamos Beckett, Ionesco, Artaud e tantos outros). O próprio surrealismo, em seus momentos de maior ousadia (e conseqüente obscurecimento) tendeu a recuar, buscando interpretações psicanalíticas ou metafísicas para suas formulações, conforme se pode ler nos manifestos de Breton, por exemplo. Há em tudo isso um desejo de retorno, de dar sentido à arte que talvez seja característico dela – desejo que se constitui numa oscilação que vai do nosso senso de realidade à ideia do extravio extremo a que a arte pode conduzir e que está sempre contida nela. E o extravio, quando ameaça invadir a vida e extravasar os limites da percepção cotidiana, regado por normas e convenções sociais e civilizatórias de todo gênero, produz incômodo e, frequentemente, repulsa.

Fala o imaginário em todos esses casos. E não se trata apenas de dizer que os estudiosos querem domesticá-lo, como se poderia pensar (embora tentem justificá-lo), o que não seria viável, dada a própria natureza do imaginário e sua tendência a proliferar. Trata-se, pois, de concebê-lo como uma potência ou uma dimensão do espírito sobre a qual os filósofos têm se debruçado, na tentativa de compreendê-lo ou esclarecê-lo. Essa tentativa se baseia em teorias que lhe atribuem certa negatividade, embora não possam, paradoxalmente (conforme se observa às vezes no pensamento de Kant), ser sequer formuladas sem um recurso a ele. E deste ponto não podemos avançar sem entrarmos em complexas considerações sobre coerência e incoerência, positividade e negatividade, sentido e ausência de sentido nas teorias, das quais um exemplo tocante pode ser encontrado na filosofia da linguagem, com sua preocupação, sempre presente, de não deixar nada por esclarecer.

Para se ter uma ideia, no âmbito da sociologia, podemos citar o ensaio “Como podem as utopias científicas e literárias influir sobre o futuro”³, de Norbert Elias, proferido em forma de uma conferência no início dos anos de 1980. A abordagem do elemento literário da utopia é feita por Elias com referência à obra de H. G. Wells, que o sociólogo considera como sendo o autor de utopias “mais produtivo e proeminente de finais do século passado” (p. 1998, p. 19). Para Elias, cabe observar que a obra de Wells – autor de clássicos como *A máquina do tempo* (1895), *A ilha do Doutor Moreau* (1896), *O homem invisível* (1897) e *A guerra dos mundos* (1898) – corresponde a uma virada em relação ao otimismo dos séculos anteriores, que poderia ser exemplificado com o livro de Thomas Morus, do século XVI. Tal virada se dá em direção às utopias desagradáveis ou de pesadelos características da modernidade. Não obstante compartilhe do otimismo que marca a sua época, no que diz respeito a uma “vigorosa fé na possibilidade de uma sociedade melhor, nos benefícios que os homens obteriam da ciência, do avanço tecnológico e da educação” (p. 19), percebe-se em Wells uma relação apreensiva com futuro e uma ciência que não produz somente benefícios. Representativa desse aspecto é narrativa de *A ilha do Doutor Moreau*, na qual o futuro do desenvolvimento tecnológico aparece não só como a possibilidade de um domínio cada vez mais amplo das técnicas de manipulação genética, ainda apenas vislumbradas no tempo de Wells, e de transplante de órgãos, mas também – como no clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley – de um mau uso da técnica ou de uma perda de controle sobre ela. Isso faria de Wells

³ Cf. ELIAS, 1998.

um representante ilustre daquela linhagem de autores que, ao mesmo tempo em que se entusiasma com a inovação científica, também desconfia dela, descrevendo-a como um gesto de ousadia que pode conduzir as sociedades ao impasse.

Segundo Elias, em muitos aspectos, as narrativas do autor inglês se constituem em antecipações (ou antevisões) bastante precisas de situações sociais, envolvendo a técnica e a ciência, que se confirmariam no futuro ou já na época em que o autor viveu (como os enclaves da guerra de trincheiras em que a França e a Alemanha se viram enleadas entre os anos de 1914 e 1918, ou a utilização da tecnologia dos tanques de guerra para resolver esses enclaves). Em suas palavras, Wells “não apenas exibiu sem disfarces o potencial social negativo dos avanços na física e na biologia, como também ofereceu alguns exemplos muito bons do papel que as utopias podem ou não exercer como ajuda no planejamento do futuro” (p. 38); sua capacidade de imaginar e antecipar essas situações lhe ofereceu ainda – para utilizarmos uma expressão de sua autoria recordada por Elias – a possibilidade de um “descobrimento do futuro” (p. 38). Tal descobrimento é ao mesmo tempo antecipação e risco, mas não deixa de se fundar numa certa relação do imaginário com o futuro: “A capacidade de *descobrir o futuro* demonstrada por Wells neste caso merece um reconhecimento maior do que ele mesmo reclama. Como é sabido, o tanque foi um dos meios com que se esperava superar o ponto morto da guerra de trincheiras em que ficara presa a confrontação armada de 1914 [...]” (ELIAS, 1998, p. 41, grifo do original). Para Elias, o fator que permite a Wells realizar suas descobertas é, certamente, a liberdade com que seu pensamento e sua intuição se movem, ou seja, o deslocamento (e o descolamento) com que a imaginação opera sobre o real, descritos da seguinte maneira:

Ele [Wells] ainda não estava impedido pelo que agora se chama de método científico de predição baseado principalmente no uso de métodos estatísticos e na ajuda de computadores. Os ganhos indiscutíveis que eles proporcionam para a predição estão ligados a umas perdas específicas vivamente ilustradas pelas predições não estatísticas de Wells. Se os métodos quantitativos de predição com ajuda de conjuntos de variáveis não se guiam por modelos figuracionais ou, se se preferir, multipessoais, seus resultados [...] têm um valor cognitivo muito limitado. Pois os dados sociais são essencialmente interdependentes, porque se referem a seres humanos interdependentes ou, por outras palavras, a figurações de pessoas (ELIAS, 1998, p. 38-39).

Essas considerações oferecem dados para ilustrarmos o modo como o imaginário se relaciona com a realidade inescapável do mundo não-mimético. Talvez se justifique assim o recurso às utopias literárias como modos de interrogar e, eventualmente, compreender a dinâmica da sociedade à qual se conectam, muito embora outros campos do saber (a história, a sociologia e a estatística, cujas limitações Elias aponta) possam

atuar mais eficazmente na consecução desses fins. Entretanto a distinção entre o saber literário e o outro tipo de saber – científico ou não – permanece obscura aqui. Afinal, para que recorrer a um saber errante, incerto e fugitivo, se podemos dispor de maneiras mais efetivas de conhecer a realidade e antecipar o futuro? A resposta de Elias apela para a intuição e para a imaginação, ou para a capacidade humana de compreender, intuitivamente, de um modo único, o mundo em que vivem e as injunções sociais, culturais e históricas a que estão sujeitos: “Esse tipo de predição, como se pode notar, difere realmente da predição que se baseia em grupos de variáveis quantificadas que na atualidade se estimam como o meio mais exato e confiável de predição” (1998, p. 41). Escapando às limitações de uma ciência quantificada e presa ao dado, a narrativa utópica, fundada na imaginação, pode assim oferecer *insights* importantes para a compreensão de certas configurações sociais, conforme se manifestam em momentos precisos da história. Desse modo, responde à pergunta pela capacidade que têm as utopias de influenciar o futuro, podendo ser descrita, então, nos termos da teorização de Elias, como uma *síntese figuracional* (1998, p. 42).

Nos estudos literários, o emprego do termo *ficção* tem sugerido à teoria um movimento que a literatura faz para ‘fora’ da realidade sensível ou cotidiana, cuja apreensão pela sensibilidade sustenta o conceito da verossimilhança proposto por Aristóteles. A ficção “abandona”, por assim dizer, a realidade, para retornar a ela, em seguida, com um poder de expressão e expansão acrescentado. A noção de utopia literária oferece neste ponto elementos que permitem aproximar esse movimento do imaginário da linguagem social, que funda suas raízes no plano não-mimético da vida. Expressa literariamente, a utopia, conforme a concebe Elias, coincide assim com esse momento em que o imaginário, abandonando a realidade sensível, biológica ou socialmente determinada, se põe em questão como linguagem do mundo e abre caminho para o advento do novo e do desconhecido. Isto vai ao encontro do conceito literário de ficção, elaborado pelos teóricos: a ficção é, segundo cremos, a plena manifestação do imaginário quando se volta para o mundo – imaginário este que responde às indagações de Octavio Paz acerca da poesia entendida como começo e fundação da história. A poesia – no imaginário – abre o espaço da história, dá-lhe, por assim dizer, um solo de cultura a partir do qual ela se funda, mantendo com ela com ela uma relação de afastamento que é, ao

mesmo tempo, proximidade e recusa (algo semelhante à oposição entre ironia e analogia que Paz estabelece num de seus estudos⁴).

De certo modo, conforme temos aprendido desde Hegel, se a história constitui, na vida e na cultura, um horizonte do qual não se pode escapar, o movimento do imaginário, entendido agora como instauração da novidade (a que a utopia dá voz) e, ao mesmo tempo, resistência ao arrasto da vida, nos permite compreender que, estando a arte ligada a certas formas de desenvolvimento social, tais formas não a determinam por inteiro. Neste ponto, a linguagem funda um espaço novo de vivências e possibilidades, que é tanto histórica e socialmente constituído quanto imaginariamente (ou literariamente) forjado. Esse espaço é também uma insuficiência – uma eterna falta que se perde no vazio da imagem (a ficção) –, sem deixar de ser a plenitude do vir-a-ser. Assim, no fluxo e no revezamento das mentalidades, em sua sucessão no curso da história, o jogo vertiginoso da utopia, que Elias detecta, impulsiona e limita, expande e recorta o campo do imaginário. Ela se dá, pois, como instauração, no mundo, de uma possibilidade, de uma expansão que alarga os horizontes da história e da cultura, abrindo-os para aquilo que neles não está contido totalmente. Isso nos ajuda a compreender melhor as relações da obra literária com a história e, a seu tempo, do imaginário com as configurações sociais.

Referências bibliográficas

BRETON, A. Manifesto do surrealismo (1924). In: TELES, G. M. (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

ELIAS, N. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, N. ¿Cómo pueden las utopías científicas y literárias influir en el futuro? In: WEILER, V. (org.) *Figuraciones en proceso*. Trad. Vera Weiler et. al. Santafé de Bogotá: Fundación Social, 1998.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

⁴“A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não só é uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são mais do que nomes do ritmo universal” (PAZ, 1984, p. 89). Mas também: “O poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – precisamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia são também um saber, ainda que de signo oposto ao de Dante. Um saber que não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, mas na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico” (PAZ, 1982, p. 102).

PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.