



Luiz Costa Lima e a teoria do romance (Retorno à Poética)

Luiz Costa Lima and the Theory of the Novel (Return to Poetics)

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

nabil.araujo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6352-2437>

Resumo: Neste artigo, analisamos criticamente o tratamento reservado à teoria do romance na obra do maior nome da teoria da literatura no Brasil, Luiz Costa Lima, mais especificamente a relação por ele estabelecida entre a “afirmação do romance” e o “controle do imaginário”, um tópico central de sua obra desde a década de 1980. Questionando a própria noção de “controle” aí em jogo, desembocamos num retorno à Poética como teoria dos gêneros do discurso, aqui estimulado pelo diálogo possível entre Mikhail Bakhtin e Hans Blumenberg, que Luiz Costa Lima encoraja em sua abordagem da teoria do romance.

Palavras-chave: Luiz Costa Lima; teoria do romance; gêneros do discurso; poética.

Abstract: In this article, we critically analyse the treatment to the theory of the novel in the work of the greatest name of literary theory in Brazil, Luiz Costa Lima, more specifically the relation between the “affirmation of the novel” and the “control of the imaginary”, a central topic of his work since the 1980s. Questioning this notion of “control” itself, we reach to a return to Poetics as a theory of genres of discourse, here stimulated by the possible dialogue between Mikhail Bakhtin e Hans Blumenberg, which is encouraged by Luiz Costa Lima in his approach to the theory of the novel.

Keywords: Luiz Costa Lima; theory of the novel; genres of discourse; poetics.

Para Luiz Costa Lima, nos 40 anos
de *Mimesis e modernidade* (1980)

Preâmbulo

Qual é o lugar da teoria do romance na obra do maior nome da teoria da literatura no Brasil? Quais as implicações da reflexão de Luiz Costa Lima em torno da teoria do romance para a discussão de tópicos

centrais em sua obra como *mimesis*, *imaginário*, *ficção*? E para a discussão fundamental acerca dos *gêneros do discurso*, tendo-se em vista, sobretudo, as considerações de um autor especialmente caro a Costa Lima nesta seara como Mikhail Bakhtin?

Aproximemo-nos destas questões prioritariamente através da leitura de “*Mimesis e o controle*”, texto de Costa Lima originalmente publicado, em tradução para o italiano, com o título de “*L’immaginazioni e i suoi confini*”, no quarto volume do monumental *Il romanzo*, organizado por Franco Moretti,¹ e recentemente recolhido no volume *Mimesis e arredores* (2017); além, é claro, do livro que Costa Lima dedicou especificamente à problemática em questão: *O controle do imaginário & a afirmação do romance* (2009).

Este é um título, aliás, que explicita todo um programa de investigação (bem como a deixa para uma aproximação crítica ao mesmo): Costa Lima abordará, com efeito, a cena da “afirmação do romance” (como gênero narrativo, na Inglaterra do século XVIII e além) ao modo de um capítulo privilegiado do “controle do imaginário” no Ocidente, claramente subordinando, assim, sua reflexão em torno da teoria do romance ao veio de investigação teórico-historiográfica que lhe ocupa desde o hoje clássico *O controle do imaginário* (1984).

Sobre o controle do imaginário

Costa Lima inicia “*Mimesis e o controle*” procurando definir o segundo dos dois conceitos aí evocados, o qual, diferentemente do primeiro, “não tem participado da fala especializada em algum tipo de experiência estética” (COSTA LIMA, 2017, p. 53). Para tanto, recorre a Arnold Gehlen, quem, em sua obra de antropologia filosófica *Der mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* [O homem. Sua natureza e sua posição no mundo] (1940), justifica uma necessidade humana de controle por ser o homem uma “criatura carente”, a qual, por esse motivo, precisaria de “autodisciplina, educação, adestramento” de modo a inibir e diferir suas necessidades e interesses (COSTA LIMA, 2017, p. 53). Tal refinamento do indivíduo

¹ Dos cinco volumes do original italiano, obra de referência fundamental para os estudos romanescos contemporâneos, apenas o primeiro ganhou edição brasileira (MORETTI, 2009).

por meio do autocontrole, apesar de necessário, implicaria, contudo, um grave risco para a comunidade – “os impulsos, através de respostas intelectualizadas ou artificiosas, deixam de ter consequências no mundo” (COSTA LIMA, 2017, p. 53) –, risco para o qual, segundo Gehlen, só haveria um remédio: o da promoção e, mesmo, imposição, pelo sistema social, de um contato social aberto (COSTA LIMA, 2017, p. 53). “Para o autor, a restrição contra o refinamento socialmente prejudicial haveria de se dar pelo controle, destinado a pressionar que a resposta aos impulsos continuasse a atuar no mundo e a responder a ‘necessidades vitais’ para a comunidade”, resume Costa Lima (2017, p. 54), replicando: “contra o controle absolutista de Gehlen, considero que, ao lado de seu aspecto positivo, de que nenhuma sociedade humana escapa, há um controle negativo. É só deste que aqui se trata”; e mais: “ainda que, em uma sociedade, haja incidência de tantos controles negativos quantas sejam as frentes abertas nas quais haja divergência de valores, consideramos apenas o controle negativo exercido sobre as obras do imaginário. Mais precisamente, sobre as obras de ficcional verbal” (COSTA LIMA, 2017, p. 54).

Encontra-se, aí, sintetizada, portanto, em diálogo com a antropologia filosófica de Gehlen, a problemática costalimiana do controle do imaginário, síntese esta que o autor já havia formulado, aliás, em importante livro dos anos 1990, ao se referir, nos seguintes termos, à célebre trilogia que dedicara ao assunto nos anos 1980 – *O controle do imaginário* (1984); *Sociedade e discurso ficcional* (1986); *O fingidor e o censor* (1988):

A relação entre o controle do imaginário e o sistema de poder fica bem clara pela pesquisa que forma a trilogia do Controle. Os subsistemas controladores, o religioso-filosófico, entre os séculos XVI e XVIII, e a seguir, o científico, correlacionados, respectivamente, aos setores da aristocracia e da burguesia, domavam a prática da arte [...] em nome de uma verdade, que se formulava por certo tipo de discurso – respectivamente, o orientado pela teologia e pela prática da ciência da natureza –, verdade que se considerava infringida por manifestações artísticas que, diria Gehlen, não reconduziam ao mundo. Sem eufemismos, que possibilitavam o questionamento da ordem existente (COSTA LIMA, 1995, p. 296).

Esclarecendo entender “a imaginação como uma faculdade mental e o imaginário como sua atuação”, Costa Lima (2017, p. 54-55) dá início

a um sobrevoo sintético à teorização ocidental sobre “a imaginação na antiguidade e na modernidade”. Tomando, então, como ponto de partida de seu panorama, *De anima*, de Aristóteles, segundo o qual a atividade imaginativa nos homens se exerceria em detrimento do pensar, Costa Lima observa que, “[n]o pensamento da antiguidade, só por falta (ou enquanto potência) a imaginação é ativa, i. e., quando a cognição se mostra amortecida”, não estranhando, assim, o “papel subsidiário e subalterno da imaginação na cultura clássica” (COSTA LIMA, 2017, p. 57). O que não quer dizer que a imaginação venha a ter melhor fortuna na modernidade, mais especificamente com o advento do cartesianismo e seu “elogio da razão mecânica”: “do ponto de vista da imaginação”, nota Costa Lima (2017, p. 59), “a concepção antiga e a moderna, que se incentiva com Descartes, se distinguem pelo fato de a segunda conceder ainda menos à mesma: a imaginação não só não tem a eficácia que os gregos reservavam à razão (*logos*) como a perturba e tumultua”. Quanto à “relevância assumida pela imaginação no século XVIII”, à importância que lhe passa a ser atribuída, seja por poetas da qualidade de um Coleridge, seja por filósofos, “quer pelo racionalismo continental, quer pelo empirismo inglês”, Costa Lima a compreende como “reação contra uma atitude que se desenvolvera no âmbito filosófico”, justamente a do cartesianismo e seu dualismo obsessivo entre homem e mundo, mas também, no próprio homem, entre a razão do *cogito* e as paixões, entre elas a imaginação, suscitadora de erros e desordem (COSTA LIMA, 2017, p. 58).

Destacando que os termos *imaginação*, *mimesis* e *imitatio* “se entrelaçam com frequência”, Costa Lima (2017, p. 64) propõe-se, então, ao par de “verificar o controle como meio adverso à *mimesis*, ao mesmo tempo que de forte incidência nos tempos modernos”, a “esclarecer”, em sua “reflexão sobre o romance”, “a relação do gênero com [...] o controle do imaginário”, considerando, para tanto, “pontos de vista clássicos sobre o romance – os de F. Schlegel e Hegel – e, entre posições contemporâneas, as de Mikhail Bakhtin e Paul Zumthor”. No referido livro de 2009, o autor faz remontar seu panorama crítico da teorização do romance “ao primeiro que o fez” – um contemporâneo (e adversário) do cartesianismo, aliás –, Pierre-Daniel Huet, em seu *Traité de l’origine des romans* [Tratado da origem dos romances] (1670), acrescentando, ademais, no percurso, György Lukács, Ian Watt e Hans Blumenberg, ainda que suprimindo Paul Zumthor.

Não é ocioso, portanto, do ponto de vista de uma abordagem histórica da teoria do romance, operar aqui uma leitura cruzada dos dois referidos textos, a qual busque identificar, afinal, o fundamento das críticas de Costa Lima ao caráter mais ou menos “controlador” dos teóricos e teorias por ele então enfocados.

Teorias do romance

Lembrando que a ampla produção romanesca florescente na França durante o século XVII “permanecia desprezada sob a acusação de insuficiência artística e abundância de licenciosidade”, Costa Lima (2009, p. 157) ressalta ter ironicamente cabido a um bispo, Huet, o primeiro tratado sobre o romance como gênero, publicado em 1670.² Até então, “o romance, enquanto gênero, não havia sido sequer consignado nos tratados de retórica, compêndios que, a partir do exemplo dos antigos, normatizavam a direção a ser seguida pelas belas-letas”, observa Costa Lima (2009, p. 156), arrematando: “Em decorrência, o ideal da épica renascentista não deveria transigir sequer com o *roman courtois* – espécie de filho bastardo de tempos escuros. No *epos*, a heroicidade como fim em si tomava o prosaico cotidiano como matéria do gênero cômico” (COSTA LIMA, 2009, p. 156-157).

Ao relacionar o romance com a épica, assinalando, sob a égide da verossimilhança, “a vizinhança da épica legitimada com o novo gênero”, Huet, observa Costa Lima (2009, p. 158), “se comportava como um adepto do Aristóteles ‘corrigido’ pelos humanistas”. Ademais, a legitimação do romance em Huet não se privaria do alerta contra o “gosto oriental” pelo fabuloso que extrapola o verossímil, alerta pelo qual o tratadista “justificava a prevenção contra as ficções: elas são o produto de povos demasiado imaginativos” (COSTA LIMA, 2009, p. 159). Daí que: “O controle, automaticamente aludido, encontra uma justificativa extra: ele é a prova de que o bom ocidental, ainda quando o conheça, não se deixa fascinar pelo canto das sereias” (COSTA LIMA, 2009, p. 159).

Neste se enredariam apenas os incautos, e os incultos; quanto ao risco de propagação, pelo romance, de enredos falsos, não haveria dúvida: “Os doutos se distinguem das almas simples por não se contentarem com

² Costa Lima cita Huet a partir de uma edição italiana do *Traité*, obra que teve um breve, mas ilustrativo trecho seu vertido para o português (HUET, 2014. p. 580-583).

a divertida falsidade. Ao contrário, dela exigem que seja ‘engenhosa, misteriosa e instrutiva’” (COSTA LIMA, 2009, p. 160). Ver-se-ia, assim, atualizado, pelo raciocínio de Huet, “o próprio mecanismo do controle”, isto é: “aqueles que se apegavam à falsidade do relato ficcional nele ressaltavam, do ponto de vista retórico, o seu não polimento artístico e, do ponto de vista ético-religioso, sua frequente licenciosidade. Se isso era o bastante para que desqualificassem o gênero, não era o suficiente para que o censurassem”, analisa Costa Lima, concluindo: “O controle se contenta em manter-se implícito. Como se dissesse: eis algo não aconselhável, mas, afinal de contas, tolerável” (COSTA LIMA, p. 160-161).

Quanto a isto, o primeiro tratadista do romance “caminha por um desvio”, pondera Costa Lima: “talvez por sua ligação com os círculos aristocráticos [...], Pierre-Daniel Huet explicita as razões do controle, ao mesmo tempo que legitima o gênero, contanto que nele se reconheça sua dignidade menor” (COSTA LIMA, 2009, p. 161). Em suma: “O seu mérito esteve em explicitar as razões institucionais da suspeita e hostilidade contra o gênero que, com moderação, louvava. Em poucas palavras, em evidenciar os mecanismos evidentes do controle” (COSTA LIMA, 2009, p. 162).

A isto se restringiria o mérito de Huet, pois “seria desarrazoado esperar que, naquelas circunstâncias e vindo de tal autoridade, o primeiro tratado legitimador do romance se destacasse por apontar para suas propriedades formais”, reflete Costa Lima (2009, p. 162). Esta é uma ressalva importante, pois evidencia um requisito incontornável, segundo o teórico brasileiro, de uma abordagem não controladora do romance: a devida atenção às “propriedades formais” do dito gênero.

É assim que, em salto de mais de um século em relação a Huet, Costa Lima (2017, p. 64) destacará, entre “as qualidades sem paralelo” de Friedrich Schlegel, a de “haver compreendido a importância assumida pelo romance, desde finais do século XVIII”, concebendo-o como “um todo cujos detalhes, ao contrário do que sucede com uma ‘forma retórica’, só importam enquanto contribuam para a unidade” (COSTA LIMA, 2017, p. 65), de modo que: “As reflexões do autor sobre o romance como gênero pressupõem que para ser entendido como uma modalidade autônoma do discurso ficcional, o crítico há de confrontar a linguagem como um princípio construtivo e não só como um meio transmissor de conteúdos” (COSTA LIMA, 2017, p. 67); e ainda: “À visão realista, Schlegel então preferia uma

visão endoscópica que explorasse as mudanças possíveis dos personagens. Cumpria-se assim a autonomia da arte, que, não mais a serviço de alguma instituição, já não se amoldava à condição de ilustradora da realidade” (COSTA LIMA, 2017, p. 68).³

Costa Lima, não obstante seu reconhecimento do “entusiasmo schlegeliano pelo fragmento e pelo caos” (2009, p. 169), projeta, assim, nos fragmentos aforismáticos de Friedrich Schlegel – a quem considera “o primeiro teórico da literatura” (2017, p. 66) – uma genuína teoria do romance como modalidade autônoma do discurso ficcional que faz uso da linguagem como princípio construtivo não realista de um todo indismembrável, numa abordagem que, cumprindo a autonomia da arte, a livra do serviço a alguma instituição, da condição de ilustradora da realidade, portanto: do controle do imaginário. Antípoda por excelência de Schlegel, neste sentido, seria Hegel, cuja “aproximação do gênero ‘bastardo’ quanto à épica dificultará o reconhecimento dos traços formais do romance”, observa Costa Lima (2009, p. 167), detalhando:

Hegel era prejudicado por não haver integrado, em toda a sua consideração da arte, aos sinais de seu *conteúdo* (*Gehalt*) sua configuração expressiva, o que se daria tanto porque a consideração da linguagem da arte era prejudicada pela prática descritivo-normativa das retóricas, a que se opusera o Kant da Terceira Crítica, e a seguir Schelling, como pelo desprezo que Hegel reservava a Friedrich Schlegel, cujos *Fragmentos* continham iluminações surpreendentes sobre o romance. Talvez, contudo, o motivo principal da caracterização insuficiente do romance como modalidade burguesa moderna da épica decorresse de que esse era o caminho disponível para um sistema filosófico obsiado pela *totalidade*, pela explicação unificante da história humana.⁴

Noutro ponto, avança Costa Lima (2017, p. 69): “Ou talvez ainda a chave para a questão estivesse na concepção hegeliana da linguagem como meio instrumental de conjugação do interior com o exterior”; em suma: “mais que diante de um erro de avaliação estamos diante da incompreensão

³ Para além dos originais em alemão, Costa Lima remete o leitor às traduções para o português reunidas em (SCHLEGEL, 1994; SCHLEGEL, 1997).

⁴ Para além dos originais em alemão, Costa Lima remete o leitor à edição brasileira da estética hegeliana (HEGEL, 1999-2004).

sistemática da arte. (Não se surpreende que o pensamento hegeliano tenha se tornado uma das fontes preferidas para o controle do imaginário)”.

Fonte esta inequivocamente ativa na mais célebre das teorias do romance vindas à luz no século XX, *Die Theorie des Romans* [A teoria do romance] (1920), de György Lukács, autor para quem “só a totalidade da vida, isto é, aquela que se cumpre em uma sociedade internamente integrada, seria capaz de conferir sentido pleno à obra”, afirma Costa Lima (2009, p. 171), observando: “Por um raciocínio paralelo, era essa uma das razões, embora menos explícita que a própria história do Espírito, por que Hegel considerara a arte uma modalidade expressiva que já não bastaria ao homem contemporâneo”; e ainda: “Em sua irregularidade constitutiva, a prosa é o instrumento de um mundo povoado de sujeitos individuais, privados e heterogêneos. Porque continuaria a aspirar por uma totalidade [...], o romance é o descendente moderno da épica” (COSTA LIMA, 2009, p. 271).⁵

Dada “a dependência da teorização de Lukács do princípio da totalidade hegeliana”, prossegue Costa Lima (2009, p. 172), “sua teoria do romance tomava como inquestionável o que antes deveria ser objeto de indagação... empírica. Em se tratando de uma forma de arte, indagação empírica significava análise formal”, conclui o autor (2009, p. 173), arrematando: “Por desdenhá-la, já sua versão nobre, isto é, a do livro de 1920, deixa prever o Lukács posterior: extasiado diante de Goethe e Thomas Mann, hostil a Kafka e a Joyce. Antes de se tornar puramente ideológico, seu juízo trazia como déficit o privilégio da totalidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 173). Em alusão à ortodoxia estética do marxismo soviético com a qual então se alinharia Lukács, Costa Lima completa: “O realce da forma, a atenção para com sua empiria eram hostilizadas e justificavam que os que assim o fizessem fossem chamados de *formalistas*” – sendo estigmatizados e perseguidos como tais (COSTA LIMA, 2009, p. 173). Isto tornaria Bakhtin “o antípoda de Lukács”: “Ainda que Bakhtin não tenha pertencido ao círculo efetivo dos formalistas, ante a interpretação lukacsiana ele assim seria designado”, deduz Costa Lima (2009, p. 173).

Antes, contudo, de nos determos nas considerações do teórico brasileiro sobre o teórico russo, passemos pela brevíssima apreciação que aquele fará de um outro célebre expoente da tradição realista em teoria do

⁵ Para além do original em alemão, Costa Lima remete o leitor à edição brasileira da teoria do romance lukacsiana (LUKÁCS, 2000).

romance: Ian Watt, autor de *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957), livro segundo o qual “o romance é o gênero em que a linguagem está a serviço do realismo, isto é, da apresentação corriqueira da vida cotidiana”, observa Costa Lima (2009, p. 218),⁶ acrescentando, sobre a associação, feita por Watt, entre romance e “*transcription of real life*” [transcrição da vida real], ser ela “demasiado ingênua para que ainda seja discutida” (COSTA LIMA, 2009, p. 219).⁷ Daí, o anúncio: “Como o leitor perceberá, passar da caracterização empírica, quase rasteira, de Watt, por meio da eficiente de Bakhtin até a especulativa de Blumenberg, supõe endossar uma complexificação crescente” (COSTA LIMA, 2009, p. 220).

Isso posto, não há dúvida acerca da centralidade assumida pela caracterização “eficiente” de Bakhtin na reflexão costalimiana sobre o romance. “Se insistimos em examinar o romance sobre o prisma da forma, a primeira utilidade da reflexão de Bakhtin consiste em realçar ser ele um gênero sem regras preestabelecidas, por isso constantemente sujeito a novos desenvolvimentos”, afirma Costa Lima (2009, p. 173). Segundo Bakhtin, “ao passo que, nos outros gêneros literários, o ponto de vista de organização do material é dado inerentemente pelo próprio gênero”, acrescenta Costa Lima (2017, p. 70), “[a] falta de autocaracterização do romance e o espaço incerto em que seu autor se põe fazem necessário que o romancista adote uma máscara, que, de sua parte, põe em questão o elo convencional entre *ficção* e *mentira*”.

Nesse sentido, Costa Lima recorrerá às reflexões de um Paul Zumthor sobre o romance justamente na medida em que elas reforçam e complementam a caracterização bakhtiniana: “É curioso que, sem o conhecimento do texto de Bakhtin, escrito originalmente entre 1937-1938” – o autor tem aí em vista o ensaio “As formas do tempo e do cronotopo no romance” –,⁸ “sua observação fosse reforçada por Zumthor que notava a

⁶ Costa Lima cita a partir do original em inglês. Edição brasileira (WATT, 1990).

⁷ Discordando de que se trate de uma associação “ingênua” de Ian Watt, eu mesmo procurei discuti-la em vista do contexto discursivo no qual ela teve lugar, bem como o significado da reafirmação do postulado wattiano do “realismo formal” no Brasil, meio século depois da publicação original de *The rise of the novel*. Isto, nas páginas deste mesmo periódico, há cinco anos (ARAÚJO, 2015, p. 139-156).

⁸ Ensaio que Costa Lima cita a partir da tradução anglófona disponível no volume *The dialogic imagination* (University of Texas Press, 1981): “Forms of time and chronotope in the novel”. Edição brasileira (BAKHTIN, 2014. p. 211-362).

ausência de uma forma imanente no romance”; e ainda: “Essa falta afeta não só a posição do autor, como Bakhtin reitera, mas acrescenta o efeito mais geral de impossibilitar o reconhecimento apriorístico do gênero a que o texto poderia pertencer: o texto é ou não *verdadeiro*?” (COSTA LIMA, 2009, p. 70).⁹

Além disso, Costa Lima (2009, p. 70-71) enfatizará o topos bakhtiniano da representação da linguagem no romance como não unitária, como mistura de vozes diversas que se contrapõem “heteroglossicamente”, algo que reforçaria, ademais, a distância entre “Épica e romance”.¹⁰ Quanto a isto, “basta ressaltar que a poliglossia de Bakhtin se opõe ao posto de excelência reservada a uma sociedade semipatriarcal, socialmente isolada e culturalmente surda às outras sociedades, própria ao mundo da épica, base que servira a Lukács para converter o romance em veículo de uma sociedade que se *pretendia* igualitária”, explica Costa Lima (2009, p. 175-176), concluindo: “a poliglossia assim encaminha para uma visão realista, *desencantada* do mundo. [...] o romance não promove uma visão conformista da sociedade humana, mas sua capacidade de dar sentido mesmo ao que não faz sentido, mostrando então o sentido do caótico. (É o que fariam Kafka e Samuel Beckett – e Lukács não podia aceitar.)”

No curso de sua retomada da teoria bakhtiniana do romance, Costa Lima acha por bem suplementá-la à luz da reflexão de Hans Blumenberg sobre o gênero romanescos,¹¹ isto no que diz respeito aos dois tópicos enfatizados pelo teórico brasileiro acerca das grandes contribuições do teórico russo: o da ausência de regras preestabelecidas no romance e o da sua “poli” ou “heteroglossia”.

Quanto ao primeiro tópico, dada “sua ausência de modelos”, o romance se destaca pelo que Bakhtin chama de “crítica da heroificação épica”, observa Costa Lima (2009, p. 174), acrescentando então ser possível “desenvolver a anotação de Bakhtin, considerando a intervenção de Hans Blumenberg”, a saber: “a heroificação épica já pressupõe uma disposição

⁹ Costa Lima cita Zumthor a partir do original em francês. Edição brasileira (ZUMTHOR, 1993).

¹⁰ Título do ensaio de 1941 de Bakhtin que Costa Lima cita a partir da tradução anglófona disponível no volume *The dialogic imagination* (University of Texas Press, 1981): “Epic and novel”. Edição brasileira (BAKHTIN, 2014. p. 397-428).

¹¹ Costa Lima cita o artigo (BLUMENBERG, 1964. p. 9-27).

imposta à realidade. No romance, ao contrário, o conceito de realidade como contexto, que primeiro assume a forma da consistência linear, só pode ser entendido pela concordância, quanto ao dado de sujeitos diferentes”; ou ainda: “a compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e pela mediação do sujeito mediador, isto é, o narrador”, explica Costa Lima (2009, p. 174), concluindo: “Essa prismatização – que, provavelmente, Lukács entenderia como sinônimo de um mundo fragmentário – impede de antemão o mundo das consonâncias de Hegel, um mundo monológico, criado à imagem e semelhança do ponto de vista do narrador. Impede, sobretudo, que o mundo seja encarado como totalidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 174).

Quanto ao segundo tópico, insistindo “na fecundidade da inter-relação com Blumenberg”, Costa Lima (2009, p. 175) defende que “[a] poliglossia de Bakhtin é passível de ser vista além do simples nível linguístico”, no sentido do postulado blumenberguiano de que o signo, no romance, ao invés de corresponder à “coisa”, antes assume a “substancialidade de uma coisa”: “o signo não declara uma verdade imanente, que seria inerente à sua referência”, explica Costa Lima (2009, p. 175), “já não remete a alguma coisa, ele é esta coisa”. E ainda:

Enquanto na tradição sistematizada por Hegel, o signo artístico tem a mesma propriedade de todo signo: remeter ao mundo, mantendo, pois, um rastro da tradição da *imitatio*, a poliglossia de Bakhtin, além de sua abertura para a diversidade das línguas e das falas geradas nas línguas, assume outra dimensão: o signo-enquanto-sentido engendra sua própria significação. (Sem podermos nos demorar neste aspecto, isso equivale a dizer que, na arte, a *mimesis* tem uma função produtiva.) (COSTA LIMA, 2009, p. 175).

Aí Costa Lima finalmente explicita, ainda que de forma tangencial, o verdadeiro fundamento de sua análise do controle do imaginário na teoria do romance: sua própria concepção da mimesis artística como *produção da diferença a partir da semelhança*.¹² Indagando-se, na verdade, pela medida

¹² Na passagem supracitada, a estética de Hegel encarnaria a proposição teórica do que Costa Lima chama de “mimesis da representação”, na qual o ato mimético é interpretado “como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade” (COSTA LIMA, 2003, p. 181), “a semelhança com uma cena do real aparenta preponderar sobre diferenças com a mesma cena, e as diferenças ali se dispõem como armadilhas para iludir os incautos,

em que cada um dos teóricos do romance enfocados se afastaria ou se aproximaria da concepção mimético-ficcional de romance sustentada por ele próprio é que Costa Lima, por um lado, será capaz de projetar, apoiando-se em Blumenberg, um Bakhtin teórico da “mimesis da produção” – projeção que se estende, ademais, sobre sua leitura de um Schlegel ou de um Zumthor –, e, por outro, poderá proferir um juízo como este:

embora Hegel e, mais ainda, seu discípulo húngaro escrevessem em épocas em que os mecanismos de controle tinham perdido suas armas principais – a alegação ético-religiosa, a suposta insuficiência artística, a legitimação discursiva quase tão-só reservada à ciência –, sua indagação ajudaria direta ou indiretamente a reanimá-los (COSTA LIMA, 2009, p. 174).

Para todos os efeitos, tudo se passa como se se tratasse de, simplesmente, avaliar quem, afinal, toma o romance como objeto de “indagação empírica”, submetendo-o à “análise formal”, e quem, ao contrário, eximindo-se de fazê-lo, submete a produção romanesca a um ideal “totalizador” de romance, promovendo, deste modo, o controle do imaginário. Assim, enquanto os juízos de Hegel e de Lukács sobre os romances que criticavam padeceriam do “déficit” do “privilégio da totalidade”, o Bakhtin crítico de romances “extraí os traços do gênero, entre os quais destacamos o seu caráter poliglôssico, isto é, a copresença de várias linguagens, não só diversas, mas desviantes entre si, e ter o presente, a realidade contemporânea, como sua ‘máxima zona de contato’”, conclui Costa Lima (2009, p. 219), observando, noutro ponto, que, “em virtude de constituir a modalidade dialógica por excelência, o romance, em sua existência histórica efetiva, se afasta do *tipo ideal bakhtiniano* pela disciplina

que então afirmam que a obra *exprime* o real” (COSTA LIMA, 2012, p. 26), ao passo que a de Bakhtin (suplementado por Blumenberg) encarnaria a proposição teórica da “mimesis da produção”, na qual, em face do produto da mimesis artística, “é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção”, com vistas a um “alargamento do real” (COSTA LIMA, 2003, p. 181); assim: “a semelhança no ponto de partida com o real é subvertida pelas diferenças produzidas pelo próprio relato ou composição, as quais terminam por constituir um real por sua própria feitura” (COSTA LIMA, 2012, p. 26-27). Em suma: “*A mimesis* da representação descreve um estado de coisas; *a mimesis* da produção se cumpre por um processo de feitura” (COSTA LIMA, 2012, p. 27).

a que o controle o submete, restringindo a pluralidade de sua gama de valores” (COSTA LIMA, 2017, p. 73; grifo meu).

Bem entendido, tanto Lukács quanto Bakhtin operam com um determinado “tipo ideal” de romance. Para Costa Lima, o fato de que a obra de Kafka e a de Joyce, por exemplo, não se deixem enquadrar no tipo ideal de Lukács, que por isso as desqualifica, só comprova o caráter controlador da teoria lukacsiana do romance; por outro lado, o fato de que “o romance, em sua existência histórica efetiva, se afasta do tipo ideal bakhtiniano” comprovaria, antes, não o idealismo totalizador da teoria bakhtiniana do romance, e sim o caráter “controlado” das narrativas romanescas que nela não se enquadram. Ora, isto só faz sentido, é claro, para quem comunga do *parti pris* costalimiano de que o romance *deve ser* uma modalidade autônoma do discurso mimético-ficcional prioritariamente caracterizada por seu dialogismo constitutivo.

Fora dessa perspectiva, não há, na verdade, por que tomar o tipo ideal dialógico de Bakhtin como menos totalizador do que o tipo ideal realista de Lukács, pois ambos, na prática, distinguem uma determinada modalidade de discurso narrativo, fazendo-a coincidir com o que chamam, cada um dos teóricos, de “o romance”, “o gênero romanesco”, o que necessariamente excluirá de sua jurisdição uma diversidade de outras configurações narrativas a requererem, não obstante, também elas, a qualificação de romanescas, mas que se verão, então, rebaixadas, como “não dialógicas”, no primeiro caso, como “não realistas”, no segundo.

Esta redução idealista do romance a uma determinada modalidade narrativa em detrimento de outras não pode ser encarada, entretanto, como uma exclusividade das teorias de Lukács e de Bakhtin: todas “as grandes teorias do romance fizeram exatamente isso”, observa Franco Moretti (2008, p. 57): “reduziram o romance a *uma só* forma de base (o realismo, o *romance*, o dialogismo, o meta-romance...). E se esta redução lhes conferiu elegância conceitual e força teórica, terminou também por fazer desaparecer nove décimos da história literária. É muito”.

Não pode haver, em suma, uma “análise formal” de narrativas através da qual “os traços do gênero” se deixem, empiricamente, “extrair” pelo analista, como a que Costa Lima quer atribuir à teorização bakhtiniana do romance, na medida mesma em que uma tal análise há de necessariamente operar com um tipo ideal *a priori* do gênero em questão, neste caso, com

um tipo ideal de *forma* romanesca, o qual, ao invés de obtido indutivamente via análise de textos, se verá, então, dedutivamente imposto ao que aí se quer chamar “experiência” de análise.

Ora, nesse sentido, a verdadeira “indagação empírica” acerca do romance só poderia mesmo ser aquela a respeito de como e em que termos, historicamente, os autores de narrativas formalmente inovadoras em face de uma dada tradição se esforçaram por fixar um conjunto de traços distintivos de um gênero narrativo pretensamente novo, dito “romanesco”, no qual se deveria, doravante, enquadrar as referidas narrativas. Indagar-se pela natureza de um determinado processo não equivale, evidentemente, a replicá-lo, muito pelo contrário, razão pela qual as teorias do romance, *todas elas*, constituem antes um obstáculo do que um estímulo ou um suporte à “indagação empírica” sobre o romance.

Voltemos, com isso em vista, a Costa Lima; a seu escrutínio da “situação em que o romance se encontrava em vésperas de sua plena afirmação”, por meio “do exame de prefácios e obras críticas surgidas entre 1691 e 1778” (COSTA LIMA, 2017, p. 76). Operemos, na verdade, também aqui, uma leitura cruzada dos dois referidos textos em que Costa Lima se dedica extensivamente à “laminação do romance inglês” no século XVIII como epicentro da “afirmação do romance”, capítulo exemplar, segundo o autor, do “controle do imaginário”.

Do romance como afirmação (do romance)

Analisando os prefácios que escreveram para suas principais obras os três reputados fundadores do romance inglês – Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding –, Costa Lima irá tomá-los, em suma, aos referidos autores, como vetores e vítimas do controle do imaginário na Inglaterra setecentista; bem entendido: vetores *na medida em que* vítimas. Com vistas ao “debate do século XVIII” acerca do estilo, da natureza, do *status* discursivo de narrativas como *Robinson Crusoe* (1719), *Roxana* (1724), *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748), *Tom Jones* (1749), Costa Lima (COSTA LIMA, 2017, p. 79) insistirá na necessidade de “compreender o que estava de fato em questão sob uma aparência de ordem estética”.

De um ponto de vista estritamente estético, pode-se dizer que o que estava em questão era a emergência, com tais obras, de um novo gênero narrativo: “the novel”, “um gênero de prosa útil, moralista e mais contígua

à vida cotidiana do leitor comum” (COSTA LIMA, 2017, p. 78); como observa Michael McKeon citado por Costa Lima: “é tão só por volta da metade do século XVIII que ‘the novel’ se torna o termo dominante e padrão” (MCKEON *apud* COSTA LIMA, 2017, p. 78). Os propositores do novo gênero o conceberão, então, no intervalo entre dois outros gêneros narrativos, em concomitante contraposição a ambos: de um lado, aquilo que em inglês se denomina, simplesmente, *romance*: narrativas fictícias, em linguagem nobre e elevada, de aventuras extraordinárias e frequentemente inverossímeis envolvendo pessoas e coisas fabulosas; do outro lado, a *história* propriamente dita, com sua pretensão de relatar o que de fato aconteceu, atendo-se, para tanto, aos fatos, e, como tal, avessa à invenção de personagens e situações (*history* x *story*).

Costa Lima cita e analisa, de partida, algumas passagens de prefácios de Daniel Defoe que, em conjunto, claramente performam este processo. No de *Robinson Crusoe*, lê-se: “O editor crê tratar-se de uma história verdadeira dos fatos; tampouco há nela aparência alguma de ficção” (DEFOE, 2007b, p. 249); no de *Roxana*, nesse mesmo sentido: “Ele [o narrador] toma a liberdade de dizer que esta história difere da maioria das realizações modernas desse tipo, [...] neste grande e essencial quesito, a saber, que a base dela está na verdade dos fatos, e portanto a obra não é uma estória mas uma história” (DEFOE, 2007c, p. 266). No de *The farther adventures of Robinson Crusoe*: “A aplicação justa de cada incidente, as inferências religiosas e úteis tiradas de cada parte testemunham a boa intenção de torná-la pública e devem legitimar toda a parte que pode ser chamada de invenção, ou parábola, na história” (DEFOE, 2007a, p. 249). Ressaltam, aí, três elementos, observa Costa Lima (2017, p. 76): (a) “o autor assume a máscara do editor”; (b) “a simulação com o papel de negar que a obra seja ficcional”; (c) “se bem que a ‘invention or parable’ de algum modo contradita a negação mencionada, o relato podia deixar de ser ‘a just history of fact’ pois contém ‘religious and useful inferences’”. Entre *romance* e *history*, projetava-se, então, o novo gênero narrativo (*novel*) como “uma narrativa de entretenimento que falasse de um mundo prosaico e familiar, respeitosa do horizonte da história, ou seja, vinda dos fatos, e que fosse útil, favorável ao progresso da nação, respeitosa da verdade e da religião” (COSTA LIMA, 2017, p. 78-79)

Exatas três décadas depois de *Robinson Crusoe*, Fielding proclamará, em célebre passagem de um dos prefácios que intercala em *Tom Jones*: “pois

como sou, em realidade, o fundador de uma nova província do escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprouverem” (FIELDING, 2007a, p. 327) – em vista da qual, retruca Costa Lima (2017, p. 79): “Mas assim de fato será?”. A dúvida de Costa Lima se justifica em face da reverência que Fielding presta à história, por exemplo em outra célebre passagem de *Tom Jones* evocada pelo teórico brasileiro: “Daí havemos de inferir que nasce o desprezo universal [...] aos historiadores que não tiram dos arquivos os seus materiais. E foi o temor desse desprezo que nos levou a evitar com maior cautela o termo *romance*, palavra com a qual, em outras circunstâncias, nos teríamos perfeitamente contentado”, afirma, então, Fielding (2007b, p. 339), concluindo: “Se bem que, visto se estribarem todos os nossos caracteres em boa autoridade, que outra não é senão o próprio Catálogo da Natureza [...], os nossos trabalhos fazem suficientemente jus ao nome de história”. Para tanto, contudo, Fielding reconhecerá ser necessário evitar a incredulidade “de cair na ficção”, observa Costa Lima (2017, p. 79): “Proclamar-se fundador de um novo gênero significava, portanto, justificar a ‘invenção ou parábola’ de Defoe e respeitar o *prodesse aut delectare* horaciano” – de modo a legitimar, portanto, as obras da “nova província do escrever” aí visada, afastando-as da *story* em direção à *history*, mas não anexando-as “à província do historiador” (COSTA LIMA, 2009, p. 201).

Também quanto a Richardson, que tinha em comum com o rival Fielding “a reverência à história, a admissão de que o romance precisa se ver sob o espelho do historiador” (COSTA LIMA, 2009, p. 199), Costa Lima buscará explicitar “como o romancista encara seus recursos de composição” (COSTA LIMA, 2009, p. 197), tendo em vista o que ele próprio diz, por exemplo, em trecho de carta enviada ao prefaciador e editor de seu romance epistolar *Clarissa*: “Permita-me mencionar, caro senhor, que eu gostaria que o *ar* de autenticidade tivesse sido conservado, embora eu não queira que as cartas sejam *consideradas* autênticas, quero dizer, conservado apenas quando não devessem ser admitidas no prefácio como *não* sendo autênticas”, declara, com efeito, Richardson (2007, p. 302), justificando: “e isto por medo de reduzir sua influência quando elas visam ser exemplares; e também evitar ferir aquele tipo de fé histórica com que em geral se lê a própria ficção, ainda que saibamos tratar-se de ficção”. Eis o ponto capital segundo Costa Lima (2009, p. 197): “as cartas atribuídas às personagens hão de manter um caráter ambíguo, parecendo *genuine*, para que mantenham seu interesse;

ambiguidade que não teria sentido não fosse *that kind of Historical Faith* com que os romances, em geral, eram lidos”. Costa Lima enxerga aí um autor sitiado, o qual “tinha de desviar-se da suspeita que o perseguia, dando a entender que participaria da crença de que o romance é uma espécie de história” (COSTA LIMA, 2009, p. 197-198), e explica quanto a isto:

Mais do que estratégia comercial, a recorrência à ambiguidade se impunha como ato de sobrevivência. Porque o romance era o primeiro gênero a ser editado sem que tivesse uma audiência previamente garantida – ou os círculos nobres, ou os frequentadores habituais do *parterre*, no teatro clássico francês –, ou seja, cujo êxito dependia da aceitação por um público anônimo, o autor era obrigado a planejar sua obra de acordo com o horizonte de expectativas do provável receptor. Antes de cogitar em ser útil, o escritor tinha de pensar em fazer com que sua obra lhe fosse vantajosa, isto é, garantisse sua subsistência ou, pelo menos, um editor permanente. Ora, se o cálculo de Richardson estava correto, não há *reconhecimento da ficção como ficção*. O público espera interessar-se por algo que mantém a aparência de realidade. [...] Para o ficcionista, para que seu enredo fizesse sentido e pudesse interessar, era preciso que o leitor acreditasse ou para si mesmo fizesse de conta acreditar em seu caráter histórico (COSTA LIMA, 2009, p. 198).

Também em relação a Fielding se confirmaria o fato ao qual se submetia Richardson de que “não considerar a opinião pública equivaleria à falência do escritor”, constata Costa Lima (2009, p. 199), ressaltando: “Mas, ao passo que seu rival registrava a pressão e reinventava o romance por cartas, considerando bastante para a conquista do leitor mergulhá-lo em uma atmosfera sentimental, Fielding procurava, com seus prefácios, orientar o leitor”, propondo-se a “cumprir o papel que os críticos eram incapazes de exercer” (COSTA LIMA, 2009, p. 199); assim: “Os prefácios então se tornam o meio de mostrar que não se contenta em ser incorporado à tribo dos historiadores, seja porque há diferenças a considerar, seja porque pretende explorá-las” (COSTA LIMA, 2009, p. 199-200).

Se, por um lado, “[h]istoriadores e romancistas dão-se as mãos, são igualmente legítimos ao recusarem a matéria ficcional” (COSTA LIMA, 2009, p. 200), por outro lado, “o maravilhoso é admissível pelo historiador-romancista, desde que se mantenha nos limites do provável (verossímil)” (COSTA LIMA, 2009, p. 201), observa Costa Lima, concluindo: “Ao

assim postular, Fielding evidencia que o antagonismo que mantém quanto à ficção resulta da fidelidade que guarda – ou é obrigado a guardar – quanto à concepção clássica da *imitatio*”, que é “uma das pilastras fundamentais que sustentavam as reservas quanto ao romance, mesmo no momento que ele fecunda e irradia” (COSTA LIMA, 2009, p. 201). E se “a *imitatio* justifica que o *novelist* se incorpore à digna família dos historiadores”, é ela própria “que faz com que historiadores e romancistas não se confundam”: “Nada impede que aqueles encham papel ‘com os pormenores de meses e anos em que nada de notável ocorreu’ [FIELDING, 2007a, p. 326], enquanto o mais tosco defensor da *imitatio* não apreciará o escritor que não saiba bem selecionar o que apresenta” (COSTA LIMA, 2009, p. 201).

As nuances entre Fielding e Richardson que Costa Lima faz questão de evidenciar não o impedirão, contudo, de concluir:

Em suma, o impacto que se iniciara com Richardson e a trilha obliquamente diversa ensaiada por Fielding apresentam as alternativas com que o romance se depara, nas décadas próximas a 1789: ou ele se abre para as expectativas do leitor das classes médias, interditando a pergunta sobre seu próprio estatuto, ou mantém esse interdito, assim como sua associação com a *imitatio*, a verossimilhança, o reforço dos bons costumes, ao mesmo tempo, porém, que se indaga sobre sua composição. A diferença parece quase nenhuma. Em ambas, é evidente a presença de um aparato controlador (COSTA LIMA, 2009, p. 208-209; grifo meu).

Tal “presença” é evidente *para quem?* – havemos de nos perguntar, tendo em vista o ressentimento conclusivamente expresso pelo próprio Costa Lima (2017, p. 82) de que: “O que temos chamado de controle do imaginário constituía uma frente que pouco se reconhecia. E continua sem se reconhecer”.

Quanto às “expectativas do leitor das classes médias” no século XVIII, pautadas pelo imperativo da *imitatio* e da verossimilhança narrativa como lastro para uma crença (real ou fingida) no caráter histórico do relato ficcional, Costa Lima (2009, p. 198) se indaga: “Que outro significado essa forçosa crença poderia ter senão atestar a atualidade do controle, sua conexão com a premissa da verdade que se afirma inscrita em fatos e coisas?”, respondendo: “Sem o reconhecimento desses mínimos elementos, os especialistas em literatura continuarão a confundir as expectativas do

leitor com o que intitulam *l'esthétique du roman*” – afirmação que tem em vista a observação de Bernard Guyon de que, se Rousseau confessasse ser o autor da correspondência trocada entre os amantes de *La nouvelle Héloïse* [A nova Heloísa], cometeria “uma falta grave contra uma das primeiras leis estéticas do romance” (GUYON *apud* COSTA LIMA, 2009, p. 198). Costa Lima então conclui:

Se se explica o êxito de Richardson por sua contribuição para uma “nova subjetividade”, estendida aos sofrimentos de uma moça de condição social humilde, como Pamela, sem antes prestar-se atenção ao entrave institucional que se antepunha ao romance, estamos endossando a “verdadeira indução” de Bacon. Isto é, acumulando comprovações que não vão além da superfície (COSTA LIMA, 2009, p. 198-199).

Bem entendido, Costa Lima não aceita que se identifique como “estética do romance” o que não passaria, na verdade, para ele, de um efeito, *no* romance, da concessão feita pelos romancistas às “expectativas do leitor”: assim sendo, os romances de Defoe, Richardson e Fielding só teriam assumido a estética realista que assumiram, pautada pela *imitatio* e pela verossimilhança, em função do “entrave institucional” a que estariam submetidos os referidos autores e suas respectivas obras. Um pressuposto óbvio deste raciocínio é o de que seria possível falar-se no romance “em si”, como gênero, e, portanto, numa estética romanesca “em si”, ao largo do que Costa Lima chama pejorativamente de “entrave institucional” – expectativa dos leitores, intervenções editoriais, etc. –, o que, claramente, não se sustenta.

Se, reputedamente, Defoe, Richardson e Fielding são os fundadores de um novo gênero narrativo no século XVIII, os inauguradores desta “nova província do escrever” chamada *novel*, que sentido faz atribuir ao referido novo gênero, à guisa de “estética do romance” propriamente dita, uma forma diversa daquela *efetivamente* assumida pela obra de seus referidos fundadores? Para tanto, deveria ser possível depurar desta forma *efetiva*, por assim dizer, tudo o que nela pudesse ser atribuído ao “entrave institucional” a que fora submetida, restando, ao final do processo de depuração, a forma romanesca pura, ou ideal (a qual, para Costa Lima, coincidiria com o “tipo ideal” bakhtiniano).

Esta forma romanesca imaculada remontaria, assim, ao trabalho do romancista não submetido a nenhum tipo de “controle do imaginário”, isto é, a nenhum “entrave institucional” que o tornasse suscetível às expectativas e as reações do público leitor ou às exigências e às intervenções editoriais sobre sua obra. No limite, isto equivale a identificar idealisticamente a essência do gênero romanesco a uma instância autoral ou enunciativa isenta de qualquer constrangimento socioinstitucional, o que, evidentemente, de um ponto de vista empírico, é um equívoco.

De acordo com a definição já canônica de Bakhtin (2003, p. 261-262), se “[o] emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana”, e se “[e]sses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional”, o fato é que “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros de discurso*”. Assim sendo, uma abordagem empírica, não normativa, deste fenômeno, só poderia consistir na análise do processo pelo qual a formulação de enunciados concretos num dado campo de utilização da língua chegou a se estabilizar, ainda que *relativamente*, num determinado *tipo* de enunciado reconhecível, como tal, pelos integrantes de um dado “campo da atividade humana”, ao modo de um *gênero* discursivo. Ora, por todos os aspectos envolvidos na atividade sociodiscursiva aí visada por Bakhtin, o referido processo de estabilização genérica dos enunciados não poderia mesmo ser reduzido, unilateralmente, à intenção ou à atuação dos enunciadorees, pressupondo, antes, a participação ativa de outros integrantes do campo discursivo em questão, numa dinâmica complexa que se veria encoberta pela habitual abordagem taxonômica dos gêneros do discurso.

“A fim de dar conta da complexidade do impacto genérico sobre a discursivização, propusemos deslocar a problemática do gênero – como repertório de categorias às quais os textos são reportados – na direção de uma problemática mais dinâmica”, explicam, a propósito, na esteira de Bakhtin, Adam e Heidmann (2011, p. 20), operando, então, o que consideram ser “uma mudança de paradigma”, a saber, a guinada conceitual do *gênero* à *genericidade*:

O relacionamento de um texto, considerado em seu fechamento, com uma categoria genérica constituída geralmente em essência, difere profundamente da dinâmica sociocognitiva que nos propomos a pôr em evidência. [...] Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20).

O trabalho em questão, explicam os autores, efetua-se sobre os planos “da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição” (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 20). Em suma: “O que definimos como a *genericidade* de um texto resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitorial” (ADAM; HEIDMANN, p. 20).

Nesse sentido, não se pode conceber a “nova província do escrever” emergente no século XVIII inglês, a título de um gênero novo, passando-se ao largo do conflituoso diálogo autorial-editorial-leitorial em torno do que se convencionou, então, chamar de “novel” e dos consensos possíveis (*relativamente* estáveis) a respeito do que caracterizaria ou não um tipo específico de enunciado, dito “novelistic”. O “romance”, como efeito de genericidade, é indissociável, portanto, da “afirmação do romance”, processo sociodiscursivo dinâmico, necessariamente multilateral e agonístico.

De volta à *poiesis* (Retorno à Poética)

O reconhecimento do romance como um novo gênero narrativo no século XVIII, distinto, como tal, tanto da ficção narrativa precedente quanto da moderna historiografia com pretensões científicas, implica, portanto, em termos bakhtinianos, a emergência de um tipo relativamente estável de enunciados, imbuído de conteúdo temático, estilo e construção composicional próprios, elementos “indissolúvelmente ligados no todo do enunciado” e “determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Assim sendo, aquela identificação do então emergente gênero narrativo com o imperativo da *imitatio* e da verossimilhança que Costa Lima toma por atestado maior de um alegado “controle do imaginário” há de ser compreendida, na verdade, à luz de Bakhtin, como inerente e constitutiva do processo de *estabilização* que

tornará um determinado tipo de enunciado socialmente reconhecível como “romanesco”. Estabilização esta que, reconheçamos com Adam e Heidmann, não poderia se dar pela intenção e pela ação exclusivas do romancista, remontando antes àquele conflituoso diálogo autorial-editorial-leitorial do qual emerge a genericidade de um texto. “A genericidade afeta os diferentes componentes da textualidade e da transtextualidade, mas, em contrapartida, esses diferentes componentes, ou planos de textualização, manifestam a genericidade de um texto de forma sempre desigual”, acrescentam Adam e Heidman (2011, p. 26), arrematando: “Por *textualidade*, designamos as forças centrípetas que asseguram a unidade e a irredutível singularidade de um texto, e por *transtextualidade*, as forças centrífugas que abrem todo texto para vários outros textos”.

O que Costa Lima denomina, assim, em face da “afirmação do romance”, como “controle do imaginário”, pode ser definido, ao invés, à luz de Bakhtin, como um processo de estabilização de enunciados narrativos rumo a um tipo específico, dito “romanesco”. Se se insiste em chamar este processo de “controle”, será preciso admitir, então, não haver gênero discursivo – ou efeito de genericidade – sem controle; leia-se: sem estabilização genérica de enunciados.

Isso posto, pode-se perguntar: se não há gênero do discurso senão por efeito de um controle que estabiliza a produção de enunciados num determinado tipo reconhecível como tal, o que poderia ser, afinal, a presumida produção enunciativa instável *anteriormente* à incidência do referido controle genérico sobre ela?

Uma oportuna aproximação ao problema nos é oferecida por Karlheinz Stierle em “Die Fiktion” [A ficção], texto traduzido para o português por Luiz Costa Lima, no qual o autor alemão enfoca de partida “os conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável” – a saber, os conceitos de *poiesis* e de *fictio* (STIERLE, 2006, p. 9). “*Poiesis* significa a produção de um criador, seja a produção do Criador originário, seja a feita segundo protótipos”, observa Stierle (STIERLE, 2006, p. 11), acrescentando:

Em Aristóteles, a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação. [...] O prazer estético [...] é gerado não pela própria criação, mas por sua imitação. Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da *poiesis* se estreita pela faculdade da *mimesis* como a faculdade de imitação particularmente de homens em ação (STIERLE, 2006, p. 11-12).

Ora, é justamente essa *restrição* do “amplo campo da *poiesis*” pela “faculdade da *mimesis*” – isto é, da criação verbal, em sua dimensão originária e plena, pela “lei estética da produção que imita” – que se verá doravante dissimulada pela superposição semântica operada pelo conceito de *fictio*: “O que, em grego, se separa como *poiesis* e *mimesis*, reúne-se no conceito latino de *fingere* e *fictio*. [...] uma superposição de ambos os sentidos, de modo que, a cada momento, um deles se pode atualizar no horizonte do outro” (STIERLE, 2006, p. 12).

A restrição da *poiesis* pela *mimesis* pode, ainda, ser flagrada em Aristóteles, porque faltava no vocabulário aristotélico justamente o termo que a dissimularia: “A correspondência grega a *fictio* não seria nem *poiesis*, nem *mimesis*, mas sim *plasma*. Enquanto tal, ela é usada nos textos da Antiguidade tardia e bizantina para a descrição do gênero romance” (STIERLE, 2006, p. 12). Esta é a diferença fundamental, aliás, entre Aristóteles e Horácio, o qual, ao postular o princípio da verossimilhança em sua *Ars poetica*, já dispunha do léxico em questão:

Na *Ars poetica*, o protótipo da produção artística é a pedra-de-toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte [...]. Para Horácio, a condição essencial para esse fechamento é a consistência na realização da personagem e de seu discurso. Se o poeta se desvia da matéria pré-dada, que então ouse fingir, no sentido próprio; assim a consistência, mas também a proximidade com a realidade da experiência são condições essenciais: “*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*” (*Ars Poet.*, 119). Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mimesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é uma condição essencial do prazer estético: “*Ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi*” (*Ars Poet.*, 338-9) (STIERLE, 2006, p. 18-19; grifos meus).

Para Costa Lima (2019, p. 194), “Stierle é injusto – como normalmente se é – com Aristóteles: reduzir a *mimesis* aristotélica à verossimilhança é de uma estreiteza incrível”. E ainda: “Não quero dizer que Aristóteles fosse completamente rebelde à ideia de *mimesis* presente em seu mestre Platão. [...] Aristóteles avança na direção de uma *mimesis* além da platônica”. Tornou-se um tópos, aliás, na reflexão teórica costalimiana, a insistência, quanto à “passagem da *mimesis* aristotélica para a *imitatio*”, de que “[e] mbora não haja uma definição cabal do que o filósofo entendia por *mimesis*, [...] torna-se impossível ainda supor que Aristóteles concordasse com a tradução latina que lhe foi dada” (COSTA LIMA, 2017, p. 71). Com vistas à “concepção orgânica da *mimesis* aristotélica”, Costa Lima (2006, p. 398) versará, com efeito, sobre “sua desastrosa tradução como *imitatio*”:

Seu desastre dependeu de um pequeno deslocamento. A concepção orgânica supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i. e., o *mimema*. A *imitatio* supõe a subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites (COSTA LIMA, 2006, p. 398).

Ainda que distinta da *imitatio*, a *mimesis* aristotélica, observa Costa Lima, “corre dentro de certos limites”; em outras palavras, pauta-se pela *verossimilhança*, admitindo-se que a “semelhança” em questão dê abertura para alguma diferença instaurada pelo *mimema* em face do “estado de mundo” ao qual ele corresponde: “Aristóteles tinha razão ao caracterizar o *mimema* pela combinação de verossimilhança e diferença. [...] o *verosimile* – o semelhante ao que uma coletividade considera verdadeiro – é a condição para que o receptor disponha de uma pista para penetrar no que o *mimema* lhe propõe” (COSTA LIMA, 2015, p. 197-198).

Bem entendido, esta é a via pela qual se estabelece a associação, central no argumento de Stierle, entre *mimesis* e ficção em Aristóteles. Sobre ela, Costa Lima (2006, p. 209) observará: “A inexistência do termo *plasma* em Aristóteles tinha uma simples razão histórica, e não conceitual. Sabê-lo está longe de resolver qualquer dilema, mas evita equívocos. A questão que se põe é se o ato da *mimesis* implica a negação do ficcional ou se, de algum modo, o cerceia”. A resposta do teórico brasileiro para esta questão é negativa; mais

do que isso, Costa Lima atestará articulação dos dois elementos na *Poética*: “Para todos os gêneros poéticos vale o mesmo princípio: é o papel neles desempenhado pela faculdade da imaginação que articula mimesis e ficção” (COSTA LIMA, 2015, p. 209). Mais à frente: “Ao passo que a mimesis é a viga que acolhe e orienta os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos” (COSTA LIMA, 2015, p. 210). Em suma: “Como a mimesis, também a ficção contrasta com a demanda própria ao conceito – a busca de conhecer – e a demanda própria aos operadores – saber lidar com algo. [...] Toda ficção supõe uma mimesis em ação, ainda quando, de imediato, seja impossível reconhecê-la” (COSTA LIMA, 2015, p. 211).

Em suma, na *Poética* aristotélica, é o princípio da mimesis verossímil o que permite distinguir “todos os gêneros poéticos” dos demais gêneros discursivos, marcando a “caracterização discursiva de tais textos” *como ficção* em contraste com os gêneros *não ficcionais*, aqueles submetidos seja à “demanda própria ao conceito – a busca de conhecer”, seja à “demanda própria aos operadores – saber lidar com algo”.

Ora, nesse sentido, é inegável que as considerações de Stierle nos impelem a pensar no “amplo campo da *poiesis*” anteriormente à sua restrição pelo princípio aristotélico da mimesis verossímil, que a converte em “gênero poético”, ficcional, contrastante, como tal, com os gêneros não ficcionais; em outras palavras, na invenção ou criação verbal ainda não balizada pela distinção entre o *ser* verdadeiro e o *parecer* verdadeiro; entre o dizer a verdade e o *fingir* dizer a verdade: “Apenas vislumbramos o que ‘é’ a ficção quando nos damos conta do trabalho sobre o conceito de *fingere*” (STIERLE, 2006, p. 11). É o próprio Costa Lima, aliás, quem o admitirá, quando reconhece:

Todo meu esforço de questionamento da ideia de mimesis visa mostrar como ela tem um fundo básico de invenção. Então, nesse sentido, tem um fundo poiético. Só que o poiético é mais amplo que a mimesis. Poiético diz respeito à capacidade de invenção, que está tanto na teoria da relatividade quanto num poema de Dante... Onde quer que haja invenção, há poiesis. Mas a poiesis não é necessariamente mimesis (COSTA LIMA, 2019, p. 195-196).

“Mais amplo que a mimesis”, o poiético, como “fundo básico de invenção”, só poderia, na verdade, ter sua amplitude *restringida* pela

mímesis: se a poiesis “não é necessariamente mímesis”, posto que mais ampla do que ela – “o magma poiético pode assumir uma direcionalidade abstrata, puramente dedutiva, como no caso da matemática” (COSTA LIMA, 1997b, p. 192) –, não há mímesis, em contrapartida, sem que o “magma poiético” seja direcionado para uma via necessariamente figurativa: “a *mímesis* implica um poder de figuração do material sensível” (COSTA LIMA, 1997b, p. 192).

E enquanto o princípio genérico da mímesis verossímil é o que possibilitará a Aristóteles a diferenciação entre discurso não ficcional (p. ex. o gênero historiográfico) e discurso ficcional (os gêneros poéticos), a *poiesis*, observa Costa Lima (COSTA LIMA, 1997b, p. 192), não se reduzindo à ficção – “a literatura é apenas uma das formas da *poiesis*” –, também “não se confunde com o conhecimento, cuja produção supõe a atualização efetuada dentro de uma área discursiva”. Isto, em suma, porque “a *poiesis*”, reitera Costa Lima (1997b, p. 192), “não pertence à diferenciação dos discursos”, posto que é *anterior* a ela: “não é apenas um nome mais antigo para a poesia mas sim uma possibilidade anterior às diferenças discursivas” (COSTA LIMA, 1997a, p. 242).

É nesse sentido, aliás, que se poderia falar, com Eugenio Coseriu, na “poesia” como produtividade linguística criativa *tout court* (numa palavra: *poiesis*), distinta, como tal, da “poesia” como “gênero lírico”, a qual, como toda categoria genérica, pressupõe a estabilização daquela produtividade originária num determinado tipo enunciativo. Com efeito, Coseriu (1982, p. 148) postula que, “como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados (que correspondem ao ‘ser das coisas’) [...], a linguagem é equiparável à poesia”; que ambas “ignora[m] a distinção entre o verdadeiro e o falso e entre existência e inexistência”, porque “são ‘anteriores’ (prévias) a essas distinções”; em suma, que: “A linguagem absoluta é, portanto, poesia”. Em vista dessa instância poiética originária, toda e qualquer modalidade discursiva específica (os gêneros discursivos) só pode ser tomada como uma *redução*:

a linguagem poética revela-se, não um uso linguístico entre outros, mas linguagem simplesmente (sem adjetivos): realização de todas as possibilidades da linguagem como tal. [...] não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem

mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal. [...] representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. Isto vale também para as outras modalidades do “uso linguístico” (por exemplo, para a linguagem científica): com efeito, essas modalidades surgem, em cada caso, por uma drástica redução funcional da linguagem como tal, que coincide com a linguagem da poesia (COSERIU, 1982, p. 146).

A reflexão de Coseriu pode ser aproximada daquela de Hans Blumenberg, que tanto interessa a Costa Lima, em torno da metáfora como “*Vorfeld*, campo preparatório para a conceituação” (COSTA LIMA, 2015, p.190), como “condição verbal-histórica de possibilidade da conceitualidade determinada” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Costa Lima ressent-se, na verdade, do que chama de orientação “pró-conceitual” da metaforologia de Blumenberg, carente de “um efetivo interesse também estético” (COSTA LIMA, 2015, p. 191), o que, no limite, apesar da *anterioridade* da metáfora em face do conceito postulado pelo filósofo alemão – “as respostas das metáforas são indecíveis [...] [por] serem elas próprias de um tempo anterior àquele em que os conceitos são cunhados” (COSTA LIMA, 2015, p. 170) –, ressaltaria, na verdade, uma “relação de dependência da metáfora quanto ao conceito” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Outros intérpretes, por outro lado, buscarão iluminar justamente o contrário: a dependência do conceito quanto à metáfora sob a visada antropológica da metaforologia de Blumenberg, visada bem ilustrada, aliás, pela seguinte passagem de sua *Theorie der Unbegrifflichkeit* [Teoria da não conceitualidade] (1975), texto vertido ao português por Costa Lima:

Como elemento significativa da retórica, a metáfora indica uma carência antropológica e corresponde, em sua função, a uma antropologia da criatura carente. Mas repara essa carência a partir de um fundo de superabundância, de excesso sobre o horizonte das necessidades da vida, à medida que esse horizonte separa

possibilidade e realidade. A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediaticidade. A metáfora articula o campo verbal da relação primária com a realidade e o campo secundário da relação com a possibilidade (BLUMENBERG, 2013, p. 145-146).

Remo Bodei observa, a propósito desse “fundo de superabundância” metafórico postulado por Blumenberg, que mesmo se as metáforas desaparecessem “enquanto fundo” em relação ao pensamento puro, sua eliminação, neste caso, não se daria senão sob o preço da “impensabilidade do próprio pensamento conceitual” (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha); isto porque elas “representam maneiras da dar sentido não apenas ao mundo da vida (recolhendo e sedimentando uma pluralidade de significações), mas também ao pensamento conceitual, ao qual oferecem uma sustentação de inteligibilidade indispensável, a ‘dimensão tácita’” (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha). Assim:

A transição do “mundo da vida” para a teoria mostra como as metáforas não são estruturas pré-lógicas provisórias, às quais se substituiriam, em seguida, ideias claras e distintas. [...] A polissemia da metáfora enriquece a linguagem, nela exaltando a função heurística e formando a base sobre a qual se talha a tendência à univocidade dos conceitos. Como Vico já o sabia, existe também uma “lógica poética” que, ademais, não se manifesta exclusivamente durante os primeiros estágios da civilização ou da vida individual. Ela constitui, muito antes, o “substrato” das operações de pensamento, o “catalisador” que enriquece continuamente os conceitos, sem se esgotar. No campo artístico, a polissemia das metáforas implica a possibilidade de ampliar horizontes que são essencialmente alusivos: eles revelam alguma coisa que se sustenta para além da possibilidade de um conhecimento claro e distinto, mas que, entretanto, participa de um tipo específico de conhecimento; um conhecimento capaz de reelaborar temas, materiais que continuam a fazer parte, a despeito da passagem do tempo, do mundo da vida, do horizonte simbólico no qual nos encontramos e cujos conteúdos reelaboramos sem cessar. As metáforas são tropos (no sentido etimológico e não apenas retórico), modos originários de “se voltar para” o mundo, de se orientar e de se

dispor nas confrontações com a realidade, atitudes que já se endossam antes de cada tomada de posição reflexiva (BODEI, 2004, p. 213; tradução minha).

Esta compreensão parece confirmada por Costa Lima quando ele aborda a metaforologia blumenberguiana na perspectiva de “um efetivo interesse também estético”: “Como já notamos, a metáfora tanto pode se encontrar no ‘campo prévio’ da conceitualidade como pode ser ‘uma forma verbal tardia’, mas, à semelhança do que sucedia com o ‘juízo de reflexão’ para Kant, pode também independer da área da conceitualidade” (COSTA LIMA, 2015, p. 165). Postulando, então, “*dois eixos da linguagem*, os eixos do que cabe no conceito e do que não se lhe permite, a não conceitualidade”, Costa Lima (2015, p. 165) propõe “relacionar a não conceitualidade com a *mimesis* e a teoria da ficção”. E ainda:

Sem que possa prescindir de metáforas – exceto na filosofia analítica – a filosofia contudo nelas não navega a mar aberto. Ao contrário da ciência, onde a supremacia absoluta do conceito é indiscutível, ao contrário da ficção literária, onde a incidência e a modalidade metafóricas também são indiscutíveis, a filosofia necessita da “plurivocidade controlada” [Blumenberg]. (Controlada, essa plurivocidade é mais larga que nas ciências humanas porque estas, em troca, precisam não ultrapassar um horizonte contíguo ao conceito estrito.) (COSTA LIMA, 2015, p. 175).

Isso posto, é preciso reconhecer que a metáfora como “campo prévio”, não o seria apenas em relação à conceitualidade, mas igualmente em relação à metáfora como “forma verbal tardia”, contraposta ao conceito. O “fundo de superabundância” metafórico de que fala Blumenberg funcionaria, portanto, e para retomar as palavras de Bodei, como “base polissêmica” na qual é talhada tanto a “univocidade dos conceitos” quanto aquele “tipo específico – posto que permanentemente polissêmico – de conhecimento” que tem lugar no “campo artístico”, a qual permanece ativa ao modo de “substrato” tácito dessa divisão entre discurso conceitual e discurso metafórico.

Nesse sentido, o “fundo de superabundância” metafórico de que trata Blumenberg coincidiria com a “plena funcionalidade da linguagem” de que fala Coseriu a título da “poesia” como “linguagem absoluta” – *poiesis* –, a partir da qual as diversas modalidades do “uso linguístico” – os gêneros do discurso – só poderiam emergir por efeito de “uma drástica redução funcional

da linguagem como tal” –, ou, para falar com Bakhtin, por efeito de uma estabilização genérica de enunciados num determinado tipo enunciativo.

A partir do fundo poiético-metafórico avultado pela metaforologia blumenberguiana podemos, portanto, projetar, quiçá reconstituir, os processos diacrônicos de estabilização genérica pelos quais chegou-se a configurar, sincronicamente, um sistema de gêneros como o nosso, em que, graduados entre o polo da “ficção literária” – “onde a incidência e a modalidade metafóricas são indiscutíveis” – e o polo da “ciência” – “onde a supremacia absoluta do conceito é indiscutível” –, vigem, com sua plurivocidade mais ou menos “controlada”, modalidades discursivas diversas, como a “filosofia” ou as “ciências humanas”.

Este, aliás, o programa mínimo de um retorno à Poética, aqui entrevisto à luz daquele possível e desejável diálogo entre Bakhtin e Blumenberg encorajado por Costa Lima (2009, p. 174-175) em sua abordagem da teoria do romance.

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João G. S. Neto *et al.* São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p.139-156, 2015. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.24.2.139-156>

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BLUMENBERG, Hans. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans [O conceito de realidade e a possibilidade do romance]. In: JAUSS, H. R. *Nachahmung und Illusion* (org.). München: Fink, 1964. p. 9-27.

BODEI, Remo. *Navigatio vitae*. Métaphore et concept dans l'oeuvre de Hans Blumenberg. *Archives de Philosophie*, Paris, v. 67, n. 2, p. 211-225, 2004. DOI: <https://doi.org/10.3917/aphi.672.0211>.

COSERIU, Eugenio. Teses sobre o tema “língua e poesia”. In: _____. *O homem e sua linguagem*: estudos de teoria e metodologia linguística. Tradução de Carlos A. da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/EdUsp, 1982, p. 145-149.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz Costa. Debate. In: PINTO, A. M.; OLIVEIRA, A. L.; BASTOS, D. (org.). *Luiz Costa Lima*: um teórico nos trópicos. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. p. 183-196.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

COSTA LIMA, Luiz Costa. O crítico e seu não lugar. In: SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (org.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Niterói: EDUFF, 1997a. p. 239-242.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*: Blumenberg e a questão da metáfora. São Paulo: Iluminuras, 2015.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e o controle*. In: _____. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017. p. 53-82. DOI: <https://doi.org/10.24824/978854441414.9>

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e poiesis*. In: _____. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997b. p. 187-192.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *Roxana. The Fortunate Mistress* (1724). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007c. p. 266-268.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *The Farther Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007a. p. 249-250.

DEFOE, Daniel. Prefácio a *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007b. p. 249.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Livro I, capítulo II (1749). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007a. p. 326-328.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Livro IX, capítulo I (1749). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007b. p. 338-341.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco A. Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999-2004. 4 v.

HUET, P.-D. Sobre a origem dos romances. Tradução de Roberto A. de Souza. In: SOUZA, Roberto A. de (org.) *Do mito das musas à razão das letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 580-583.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José M. M. De Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MORETTI, Franco (org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo P. Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

RICHARDSON, Samuel. Carta a William Warburton (19 de abril de 1748). Tradução de Sandra G. Vasconcelos. In: VASCONCELOS, Sandra G. (org.) *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007. p. 302.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 29 de junho de 2020.
Aprovado em: 05 de agosto de 2020.