

LITERATURA E SOCIEDADE, MAIS UMA VEZ: uma reflexão com Norbert Elias

Renato Suttana¹

RESUMO: Respondendo a uma pergunta sobre a importância das utopias literárias e científicas para o futuro, Norbert Elias assinalou, num de seus estudos, que certas utopias, quando bem formuladas, contêm algo de uma síntese figuracional. Neste trabalho, partindo de um diálogo com as concepções do sociólogo acerca da literatura utópica, investigaremos, sob o ponto de vista de uma relação da literatura com a realidade (e tomando como referência o elemento propriamente figuracional da obra literária), a maneira como os escritores, ao falar de seu tempo, antecipam preocupações e visões do futuro que nos ajudam a compreender os processos da vida coletiva. Aqui, surge o problema, no que diz respeito à literatura, de considerar a obra literária como um testemunho e como uma *linguagem* da vida social, mas também como objeto artístico, de caráter estético e imaginativo, carregado de significados próprios e cujo valor não reside apenas em sua capacidade de dar respostas concretas a questões pontuais do viver humano. Antes, sendo testemunho, mas também outra coisa que ultrapassa o imediato – conforme escritores e teóricos têm ressaltado desde Aristóteles –, é preciso perguntar se as obras não deveriam se constituir como obras, isto é, apresentar-se como literatura, bem antes de serem qualquer outra coisa e de constituírem um discurso situado cujo conteúdo se pode recortar. O objetivo deste estudo é, pois, a partir da reflexão de Elias, retomar a questão da relação entre literatura e vida social, refletindo sobre problemas que apontam para uma redescoberta do imaginário no plano da vida social.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e sociedade; Utopia; Ficção científica; Síntese figuracional; Norbert Elias.

ABSTRACT: *Answering to a question about the importance of literary and scientific utopias for the future, Norbert Elias pointed out, in one of his studies, that certain utopias, when properly formulated, contain something of a figurational synthesis. In this paper, based on a dialogue with these conceptions and from the point of view of a relationship between literature and reality (and with reference to the figurational element of literary work), we try to investigate the way writers, when speaking of their time, anticipate concerns and visions of the future that help us to understand the processes of collective life. In respect to literature, we examine the problem to consider literary work not only as testimony or as a language of social life, but also as an artistic object of aesthetic and imaginative qualities, full of meanings and whose value does not lie only upon the authors' ability to give specific answers to specific questions of human living. Instead, considering them as witnesses and as something else beyond the immediate (as writers and theorists have emphasized since Aristotle), we must ask whether the works should not be constituted as works, i.e. should present themselves as literature, before constituting a speech whose content can be located. Based on Elias' analysis, the aim of this study is therefore to return to the question of the relationship between literature and social life, reflecting on problems that point out to a rediscovery of imaginary on the field of social life.*

KEYWORDS: *Literature and society; Utopia; Science fiction; Figurational synthesis; Norbert Elias.*

¹ Professor adjunto da Faculdade de Educação da UFGD.

Literatura e realidade social

Num dos ensaios que inseriu em seu livro *Literatura e sociedade*, Antonio Candido parece ter aludido a esses impasses. Ao fazer a pergunta: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?”, que deve ser complementada por outra: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 1985, P. 18), Candido ainda nos mantém no âmbito de uma interrogação acerca da relação que se resume do seguinte modo: de que maneira a arte se comunica com a sociedade da qual deriva e para a qual, seja como for, há de voltar sempre no final? Mas é ao tentar responder a ela, negando de saída que a arte se constitui simplesmente como uma “expressão da sociedade” (p. 19), conforme a compreendem certas tendências da moderna sociologia da literatura, e, no esforço de estudar quais sejam “as possíveis influências do meio sobre a obra”, com a proposta de que se afaste também a preocupação em simplesmente saber “em que medida [a arte] é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais” (p. 19, grifo do original), que o autor nos encaminha para o centro da questão. Em princípio, para Candido, as tentativas de ver, simplesmente, na arte um reflexo da realidade – qualquer que seja a mirada a partir da qual compreendamos esse reflexo – parecem insatisfatórias e até ingênuas, porquanto não levam em conta um elemento próprio de estruturação das obras, cuja origem social não transparece de imediato. Que esse elemento seja, ele também, originado na dinâmica da vida social é argumento que cumpre defender, mas o seu aparecimento não é evidente em nenhum setor, cabendo à crítica, segundo Candido, elucidá-lo. E, para tanto, recorre-se a uma sociologia: “Para a sociologia moderna [...] interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência”, constituindo-se a primeira tarefa no esforço de “investigar as influências concretas exercidas [sobre a arte] pelos fatores socioculturais” (CANDIDO, 1985, p. 21). Há, portanto, que fazer um desvio em relação à arte; há que procurar nela não apenas as pistas que se dão a ver como provas da sua profunda inserção social, mas, sobretudo, uma dinâmica de intercâmbios (e eventuais homologias) entre as estruturas sociais e artísticas, que constituirá propriamente o campo de interesse da crítica. Num diálogo com Lukács, o crítico descreve o problema:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 1985, p. 5)

Não entraremos em muitos pormenores acerca do pensamento de Candido, que é bastante conhecido. Para se ter uma ideia, podemos exemplificá-lo com o comentário que faz do romance *Senhora*, de José de Alencar, e que de certo modo serve como síntese do seu método. Segundo o crítico, a análise realiza um movimento característico, processado no sentido de um afastamento em relação ao imediato, com o objetivo de atingir aquilo que, nos termos da sua crítica, seria o elemento estrutural². Se, “como todo livro desse tipo [o romance de Alencar] possui certas dimensões sociais evidentes, cuja indicação faz parte

² Lembramos aqui que o termo “estrutural”, conforme o esclarece Antonio Candido, recebe no ensaio uma conotação diferente daquela que ganharia depois, quando as análises estruturalistas entrariam em voga.

de qualquer estudo, histórico ou crítico”, constituindo-se esses elementos na forma de “referências a lugares, moda, usos; manifestações de atividades de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal”, apontá-los seria “tarefa de rotina”, insuficiente, portanto, para definir o caráter sociológico do estudo (p. 5-6). E como poderíamos chegar a esse caráter, que não se restringe ao estudo dos elementos somente, mas visa – tarefa em cuja realização o trabalho do crítico não se distinguiria daquele do historiador e do sociólogo – a retornar à arte como qualquer coisa de própria e de mais específica? Perquiri-lo exige de nós – devemos entender – o emprego de instrumentos adequados; e a crítica não os encontra nem na história, nem na sociologia, mas precisa buscá-los em seu próprio território:

Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. (CANDIDO, 1985, p. 6)

É desse modo que, “ao inventar a situação crua do esposo que se vende em contrato, mediante pagamento estipulado, o romancista desnuda as raízes da relação, isto é, faz uma análise socialmente radical, reduzindo o ato ao seu aspecto essencial de compra e venda” (p. 6). Mas não estamos ainda no plano daquelas relações – históricas e sociais – cujo estudo a crítica poderia compartilhar com outros campos do saber? É no aspecto da redução que o outro elemento, mais específico da arte, terá condições de aparecer. Só então poderemos caminhar em direção a ele, com a esperança de que, no final, depois de executado o movimento, entraremos plenamente (ou mesmo insatisfatoriamente, mas sempre estaremos lá) no domínio da arte, operação que Candido descreve nestes termos:

Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação [...]. Vemos que o comportamento do protagonista exprime [...] uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos. A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriza a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída. E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista, até que a dialética romântica do amor recupere a sua normalidade convencional. No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria. (CANDIDO, 1985, p. 6)

Muito se poderia dizer sobre uma concepção da crítica entendida como redução ou perquirição do essencial (na arte e na sociedade), manifesto – o essencial – no plano das “relações”, e não entraremos no mérito do assunto. De certo modo, as coisas parecem combinar-se muito bem aí, até o ponto em que se poderia dizer que, olhando para a obra, só o que se vê é a realidade social (“E as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade”); e, olhando para a realidade, se encontra de volta a obra e suas estruturas (“No conjunto, como no pormenor, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria”). Não obstante, ainda poderíamos nos perguntar acerca dos pontos de partida e de chegada ou, quando menos, inquirir a crítica acerca da direção desse olhar que alcança reunir as duas pontas numa espécie de todo de dupla valência, no qual, enfim, uma coisa não é senão a imagem da outra ou o seu reflexo espelhado: “Referindo esta

verificação às anteriores, feitas em nível mais simples, constatamos que, se o livro é ordenado em torno desse longo duelo, é porque o duelo representa a transposição, no plano da estrutura do livro, do mecanismo de compra e venda” (CANDIDO, 1985, p. 6). E de onde partimos para chegar a tais constatações e para enxergar tudo isto que enxergamos? Talvez o ponto de partida assente numa evidência da realidade ou de uma superstição da crítica acerca de si e de suas capacidades. Ou talvez dependa da admissão de um pressuposto, que antecede a crítica e afirma que, ao se pôr a caminho, ela deve caminhar *nessa* direção, encontrando *esses* elementos e desvendando essa duplicação, como se a sua tarefa (e a sua recompensa) não fosse outra que celebrá-la infinitamente, como lembrança e prova de uma tarefa bem cumprida.

O retorno da pergunta – manifesto no anseio de encontrar a realidade no âmbito daquilo que parece escapar a ela e às nossas expectativas (e não faríamos pergunta nenhuma se a realidade estivesse patenteada e garantida como evidência desde o começo) – põe a crítica em movimento. Ao mesmo tempo, atravessa-a de ponta a ponta, confirmando os seus projetos e, entre outras aquisições, certificando-a de que seus pontos de partida e de chegada são justos, não importando as recomendações de cautela que, sempre, haverão de surgir aqui e ali no corpo do discurso (conforme o prova o texto de Candido). Gostaríamos de atribuir a sua origem (da pergunta) a alguma característica essencial da arte e talvez do imaginário, mas ainda não sabemos de que maneira se desce do discurso da crítica até aquela essência procurada, seja o imaginário, seja o nível das estruturas. Hesitamos no limiar de uma indistinção, sabendo apenas que, qualquer que seja o resultado, a pergunta está lá, para nos oferecer um caminho, e que o espaço da crítica (e da sua linguagem) se abre como um campo onde muitas apostas se jogam, não sendo a menos importante o sentido da própria pergunta e a sua capacidade para sustentar o projeto de uma linguagem.

Utopia e síntese figuracional

Num ensaio intitulado “Como podem as utopias científicas e literárias influir sobre o futuro?”³, a questão que se propõe a Norbert Elias – da relação da literatura com a realidade social em que se insere e do seu poder de influenciar essa realidade – parece originar-se em outro setor. A relação se manifesta na forma da própria pergunta que serve de título ao ensaio, recebendo de Elias uma resposta específica, relacionada às suas teorias acerca do processo de formação e desenvolvimento das sociedades e, em especial, à ideia de que a obra literária não é apenas um artefato de linguagem em condições de refletir, reproduzir ou espelhar as características, sejam superficiais ou profundas, da realidade, como também é capaz de atuar sobre ela, numa dimensão de efetividade (de ação e pensamento) que talvez aproxime os escritores dos sociólogos. Mas há que fazer algumas ressalvas. Convém observar que o escopo da pergunta com que Elias se defronta já foi restringido de algum modo, detendo-se entre os limites daquilo que se chama de literatura utópica, no âmbito do qual Elias situa, por sua vez as narrativas de ficção científica. Além disso, a relação que o sociólogo se propõe a estabelecer entre a literatura e a realidade social, ao contrário daquelas que geralmente costumam orientar os empreendimentos da crítica que a inquire (ligando-a ao presente e ao passado das configurações sociais), se direciona para o futuro. Esta observação é importante, pois a pergunta interroga a literatura no plano da utopia, e tal interrogação aponta para uma efetividade, para uma capacidade de *influir* que tem a ver com a ideia de que a arte acrescenta, melhora ou expande a nossa

³ Trata-se da tradução de um ensaio cujo título inglês é “*What is the role of scientific and literary utopias for the future?*” (ver bibliografia).

consciência da realidade (conforme o postulado tradicional da crítica de orientação sociológica), bem como influi na nossa capacidade de agir sobre ela, orientada para o presente e o futuro (para essa dimensão de futuro que inverte a noção costumeira e desatenta de que a arte está apenas relacionada a um presente ou a um passado da experiência).

Em princípio, Elias parece acreditar no poder do imaginário, poder cuja manifestação concreta, no plano das capacidades e realizações humanas, costumamos chamar de *imaginação*. A confiança depositada nas potencialidades da imaginação humana se exprime mais claramente já no seu esforço de definir o sentido do termo *utopia*, presente no título do ensaio: a utopia diz respeito ao fato de que, se num determinado instante a sociedade sofre “um impulso próprio pressionando sua condição presente, uma dinâmica de grupo particular, inerente, que podem ser bloqueados, mas que, mesmo neste caso, são uma parte intrínseca de sua estrutura” (ELIAS, 1998, p. 16)⁴, essa dinâmica não está “fixada de uma vez por todas numa determinada direção” (p. 16). Existe, antes, todo um “variado espectro de futuros possíveis”, inerentes a ela e cujas “possibilidades de se desenvolver cada um deles estão delimitadas, não são infinitas” (p. 16). Isto sustenta, no pensamento de Elias, a validade da suposição de que as utopias, abrindo a temporalidade para o espectro de futuros possíveis, não se abrem indefinidamente. É de acreditar, antes, que, “se as utopias antecipatórias hão de exercer alguma influência no desenvolvimento do futuro, só o podem fazer na medida em que estejam sintonizadas com os futuros possíveis próprios da estrutura”, contidos naquilo que Elias denomina de “impulso inercial da sociedade” numa etapa particular do seu desenvolvimento. Assim, os futuros não podem ser previstos. Só o que sabemos deles é que não são infinitos, pois dependem de configurações momentâneas da estrutura social para se realizar. Para antevê-los (e quem sabe “dispará-los” no plano das ações humanas), um ato de imaginação se faz necessário. Funda-se, então, o espaço para um entendimento mais claro do papel que as utopias literárias – esse gênero de obras que de um modo ou de outro sempre nos fazem pensar num *futuro* qualquer – podem exercer no âmbito das ações humanas:

Evidentemente, nem sempre se pode dizer num determinado estágio do desenvolvimento quais futuros são possíveis e quais impossíveis. Mas a invenção de futuros improváveis ou impossíveis em forma de utopias também pode cumprir alguma função. Tal como as descrições de futuros possíveis, elas são expressões dos sonhos, desejos e temores dos homens num determinado período. (ELIAS, 1998, p. 16)

O uso do termo “invenção” é característico neste ponto. No entanto, antes de elucidá-lo, cumpre esclarecer o sentido que Elias concede ao termo “utopia” em seu estudo. Conforme o entende, utopia é basicamente “uma representação fantasiosa de uma sociedade”, contendo “algumas propostas de solução de uma série de problemas sociais ainda não resolvida” (p. 16). Nesta acepção, a construção utópica, de caráter imaginativo, ganha sentido na medida em que um problema se manifesta aos nossos pensamentos, podendo-se dizer que tal problema (ou a série de problemas enfrentados pela sociedade num determinado momento da história) está na origem da pergunta que traz a campo a utopia. Não sabemos até que ponto estaríamos traindo o pensamento de Elias se afirmássemos que, correspondendo a resposta utópica a uma pergunta (ou a um apelo) que a sociedade dirige à arte e à literatura, a narrativa de ficção, em seus aspectos fundamentais, estudados pela crítica, corresponde de fato à resposta ou ao modo como a

⁴ Todas as citações constantes do presente estudo foram retiradas do texto de Elias traduzido por Vera Weiler, sendo as versões para o português de minha responsabilidade.

literatura responde à pergunta. Podemos, evidentemente, como o ensaio de Elias leva a pensar, manter a reflexão circunscrita a um determinado setor do estudo da literatura, no qual certas questões específicas e possibilidades específicas de análise se apresentam. Aqui, as imagens que sustentam a utopia teriam uma qualidade própria, podendo ser, conforme salienta Elias (e ainda não estaríamos no campo literário propriamente dito, uma vez que a pergunta poderia receber respostas de outros campos do conhecimento), desejáveis ou indesejáveis, a depender do problema (a pergunta) a que se deseja responder: “Numa utopia também podem confluir simultaneamente desejos e pesadelos” (p. 17). Na relação com o tempo e a memória, configurada num saber, “as utopias de gerações passadas podem servir aos seus descendentes como um indicador fiel, acertado, dos anelos e pesadelos de seus grupos ancestrais, como as classes sociais, os grupos etários ou de gênero, e inclusive de nações inteiras” (ELIAS, 1985, p. 17).

Esse modo de definir a utopia permite supor que ela seja não apenas uma resposta a perguntas que a sociedade dirige ao imaginário, mas também um índice ou um modo de conhecer, com recurso ao imaginário, a dinâmica da vida social. Surgem aqui mais algumas questões, relacionadas ao fato de que tal conhecimento só pode ter um caráter retroativo, uma vez que – seria descrever –, do ponto de vista do presente, a utopia apenas recebe a pergunta que a sociedade dirige à imaginação e com que a convoca, respondendo a ela no modo do imaginário (que poderia se apresentar como um saber errático, impreciso ou mesmo um negativo do saber produzido pela sociedade, que chamamos de *ficção*). Olhado em direção ao futuro, esse saber é apenas uma possibilidade. No entanto, vista pelas gerações futuras, a utopia oferece aquilo que, segundo Elias, estaria em condições de oferecer, que é um conhecimento dos sonhos e pesadelos, das angústias e esperanças alimentadas pelos nossos antecessores – o que nos deixa de certo modo apreensivos diante dela, perguntando-nos sobre quais pesadelos e sonhos estão realmente em questão numa dada configuração social e numa dada representação utópica, e quais ainda nos dizem respeito, caso nos digam, quando as utopias envelhecem:

Na realidade, a maioria dos avanços científicos pode apontar para direções diversas: a imagem da cabeça de Jano pode ilustrá-lo. Os processos cegos e não controlados da sociedade maior podem levar a que os avanços científicos se traduzam em recursos para uma vida melhor ou em instrumentos de guerra e destruição. (ELIAS, 1985, p. 23)

Por razões de brevidade, não podemos entrar em pormenores sobre alguns elementos importantes do argumento (tais como o fato de que, na percepção retroativa da utopia, sua eficácia só poderia ser aferida *a posteriori*, nos termos de uma comparação entre a imagem do futuro sonhado e os dados do futuro efetivamente realizado). Tampouco poderíamos nos estender sobre os aspectos implicados naquilo que chamaremos de elaboração propriamente *literária* da utopia (a não ser que pensemos que, seja como for, toda narrativa tende a ser *literária* a seu modo, não importando o que se pense ou se diga a seu respeito), porque, como dissemos, ainda não chegamos à literatura. Tudo o que temos, por ora, é uma dialética de pergunta e resposta, de que a literatura (ou o imaginário) é convidada a participar; e corremos o risco de reencontrar a questão onde Antonio Candido a deixou, isto é, sem podermos distinguir bem o que pertence à literatura é o que pertence à sociedade nesse encontro (de pergunta e resposta, pelo menos), terminando por concluir que as duas coisas não estão dadas ou são apenas um postulado da crítica. Como distinguir, neste particular, aquilo que pertence à voz do imaginário – ou o sentido de tal voz – daquilo que, próprio da dinâmica social e das preocupações que a perpassam (e, como tais, assombram os pensamentos dos sábios) só pode receber da literatura uma resposta ambígua, plena de inadequações e, não raro, obscura e até mesmo leviana, quando não

chega ao limite do *nonsense*, conforme é próprio da literatura moderna, da qual o surrealismo, para citarmos uma tendência, seria um representante destacado? Mas existe realmente uma tendência à utopia no surrealismo, pelo menos, ou esse movimento já é – para nos prendermos apenas ao ambiente das artes do século XX – uma utopia em si, de sentido negativo talvez, mas não menos incisivo, não contendo senão respostas impossíveis ou, quando muito, insatisfatórias diante das perguntas com que a sociedade interroga as artes? E de que maneira as narrativas da ficção científica compartilham com o surrealismo e outras tendências da literatura de uma mesma dinâmica do imaginário, que o surrealismo tenta libertar imediatamente, enquanto os autores da ficção preferem manter-se apegados ao seu universo próprio de linguagens e convenções?

A abordagem do elemento literário da utopia, a que alude o título de seu ensaio, é feita por Elias com recurso à obra de H. G. Wells, escritor de utopias que o sociólogo considera como sendo o “mais produtivo e proeminente de finais do século passado” (p. 1985, 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 às utopias otimistas dos séculos anteriores, as quais poderiam ser exemplificadas com a sua representante mais ilustre, criada por Thomas Morus no século XVI, dando-se em direção às utopias desagradáveis ou de pesadelos. 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), há em Wells uma percepção apreensiva do futuro e de uma ciência que não produz apenas efeitos benéficos. A narrativa de *A ilha do Doutor Moreau* é o caso mais conhecido de uma ficção em que o futuro do desenvolvimento tecnológico aparece não somente como a possibilidade de um domínio cada vez mais amplo das técnicas de manipulação genética, ainda apenas vislumbradas no tempo de Wells, e transplante de órgãos, mas também – como na história clássica de *Frankenstein*, de Mary Shelley – de um mau uso dessas técnicas ou de uma perda de controle sobre elas. Isso faria de Wells um representante ilustre daquela linhagem de autores que, ao mesmo tempo em que se entusiasma com a técnica, desconfia dela, descrevendo-a como um gesto de ousadia humana, capaz de conduzir as sociedades ao impasse.

Não caberia, neste estudo, acompanhar todos os passos de Elias em sua análise da posição de Wells, mas podemos nos deter em sua conclusão de que, em muitos aspectos, as narrativas do autor inglês se constituem, frequentemente, 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 guerra⁵ para resolver esses enclaves). Segundo Elias, 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, diríamos nós, 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

⁵ Descrita num dos contos de Wells, intitulado *The land ironclads* (publicado originalmente em 1903).

presa a confrontação armada de 1914 [...]” (ELIAS, 1985, 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, multipersonais, 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, 1985, p. 38-39)

As considerações de Elias oferecem dados importantes para ilustrarmos o modo como o imaginário se relaciona com a realidade inescapável do mundo (da qual, no entanto, a imagem literária poderia ser tomada apenas como um negativo, escrito na forma do erro, da eventualidade e da recusa⁶). É o que talvez justifique o recurso às utopias literárias como modos de interrogar e, eventualmente, compreender a dinâmica social à qual se conectam, muito embora outros campos do saber (entre os quais a história, a sociologia e a estatística, cujas limitações Elias aponta) possam atuar com maior eficácia na consecução desses fins. Entretanto a distinção entre o saber literário e o outro tipo de saber – científico ou não – permanece obscura. Afinal, para que recorrer a um saber errante, incerto e fugitivo, se podemos dispor de maneiras mais precisas e efetivas de conhecer a realidade e antecipar o futuro? A resposta de Elias apela para a intuição e para a imaginação, ou para aquela capacidade que os homens têm 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” (1985, 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* (1985, p. 42).

Se, na época moderna, “a expansão da educação e a correspondente individualização reforçam nos países mais desenvolvidos a inclinação da maioria das pessoas a experimentar-se a si mesmas como um pequeno mundo independente, como um microcosmos individual mais ou menos independente” (p. 25), o processo social, que torna os homens cada vez mais dependentes uns dos outros, acrescenta à individualização, criando nos homens o sentimento de que são “entes individuais independentes dos demais seres humanos”. Para Elias, tal situação, paradoxal, aprofunda nos homens uma incapacidade para abarcar e compreender “as explicações dos sucessos sociais que afetam de maneira direta as suas próprias vidas”, observação que se comprova com o medo, disseminado após o término da Segunda Guerra Mundial, de que o mundo pudesse acabar numa guerra nuclear ou em recessões econômicas de alcance mundial. Neste caso, se pudessem compreender os aportes que o enfoque figuracional traz ao conhecimento da

⁶ Essa imagem, evidentemente, nem por isso deixa de pertencer à ordem do mundo como tal.

sociedade, compreenderiam também que são as ações de todos os indivíduos – e não apenas de um grupo isolado – que conduzem à guerra ou a outras situações não planejadas (p. 26). Limitados pela individualização, os indivíduos tendem a perder a perspectiva dos “processos sociais globais de longo prazo”, nos quais todos participam. Segundo Elias, especificamente, “a percepção seletiva dos seres humanos” ignora processos como os da “livre competição entre Estados, da dinâmica dos mecanismos monopolistas e de outros processos sociais de longo prazo”, até porque, embora mais realistas, essas explicações são “emocionalmente indiferentes e não servem como objetos de descarga de afetos intensos” (p. 26).

Assim, os autores das utopias escritas, sincronizadas com tais necessidades, apesar de não terem um conhecimento comparável ao que a ciência social proporciona, dispõem de imaginação suficiente, funcionando neles, para intuir, ao menos, alguns aspectos da dinâmica. Suas narrativas, para dizer o mínimo, “oferecem símbolos de medo convertidos em objetos ou personificações” (p. 27), imagens, portanto, de objetos com os quais nos relacionamos afetivamente, representativas em maior ou menor grau dos grandes processos que movem o tecido social. Mas isto não atrelaria o estudo da arte, excessivamente, ao conhecimento das ciências e, em especial, ao da sociologia? Não haveria na arte um momento em que a representatividade desaparece, não porque a capacidade dos homens de compreender o mundo seja deficiente, caso tenha existido alguma vez, mas porque é da natureza da obra de arte – compreendida a partir dos recessos e das aporias da imagem – conduzir ao desaparecimento?

Para retornarmos ao argumento de Elias: comparando a prática da chamada ficção científica com outros tipos de ficção – como o romance histórico ou o romance realista mencionado no início deste ensaio –, vemos que a diferença entre eles pode ser dada como uma diferença simples, que se marca no plano da orientação temporal. A literatura utópica se volta para o futuro (como nas narrativas da ficção científica), enquanto a literatura histórica ou descritiva mira o passado e o presente da cultura e da experiência como seu campo de interesse. Entretanto, o que está em jogo parece ser uma relação complexa, remetendo, no final, ao jogo da imagem, do qual não podemos fugir. E não é tanto porque, como nos recorda o surrealismo, não *conheçamos* a realidade ou porque tenhamos dela um conhecimento deficitário, mas, antes, porque só podemos abordá-la a partir da imagem. No surrealismo, a imagem é sempre um problema, um dado da intuição que a obra põe em questão e com o qual não para de se relacionar. Não seria este, também, um modo de influir na realidade e, do ponto de vista da pergunta que se propôs a Elias, de influenciar o futuro? A abordagem sociológica, no entanto, não pode abrir mão do seu pressuposto, e se respondermos a ela na tônica do surrealismo – encarando mais de frente o poder de enlouquecer, deslocar e desorientar da imagem de onde o surrealismo tira as suas forças (poder com que a arte também provoca e desorienta a reflexão⁷) –, corremos o risco de cair aquém daquilo que ela propõe.

Entretanto, duvidamos de que a ficção científica ou a ficção realista, como o suspeitou Valéry (2007, p. 77-78), num escrito sobre Flaubert⁸, esteja menos isenta desses riscos. Há um momento em que a imagem, sugerida no uso do termo *ficção*, que retorna a cada vez nessas reflexões, “abandona” a realidade, deixando-a entregue a si mesma, para retornar a ela em seguida, com o seu poder fortalecido. É nesse afastamento, e nesse

⁷ Pensemos, por exemplo, nas reflexões de Elias sobre Mozart, presentes no seu famoso livro *Mozart: sociologia de um gênio*.

⁸ Trata-se de um prefácio que Valéry escreveu para *A tentação de Santo Antônio*, de Flaubert, no qual o poeta e crítico faz considerações sobre a relação entre as preocupações e sofisticções estilísticas da escola realista e o intuito de reproduzir, em literatura, uma imagem fiel de uma realidade vulgar, sem brilho e muitas vezes entediante (vide bibliografia).

retorno, no movimento de oscilar e pender, que devemos entender o movimento da crítica, seja ela sociológica, fenomenológica, ou receba qualquer outro nome que lhe queiramos dar. Quanto a isto, a abordagem de Elias, original e sugestiva em muitos sentidos, oferece elementos novos para que se possa, mais uma vez, pôr em questão a linguagem e o esforço da crítica. Mantenhamos esse dado em nosso horizonte de interesse e o tenhamos em mente sempre que nos propusermos, renovadamente, a descrever e compreender os parâmetros a partir dos quais se pode constituir uma sociologia da literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRETON, A. Manifesto do surrealismo (1924). In: TELES, G. M. (org.). *Vanguarda européia 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. ¿Cómo pueden las utopias 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.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*s. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.