

to literário. Chamava-se *Mimesis e modernidade*. Mas já haver passado tantos anos não significa que seja grande o número de ideias desenvolvidas. Ao contrário, fundamentalmente, reduzem-se a três: (a) a tentativa de repensar em que consiste a *mimesis*, (b) em paralelo à primeira, o que tenho chamado de *controle do imaginário*, (c) a questão da ficção. Elas formam núcleos, que se acham tão entrelaçados que o controle é um corolário do questionamento da *mimesis* e a reflexão sobre a ficção decorrente dos dois primeiros. (Neste capítulo, não levaremos em conta o desdobramento que, ao lado da ficção interna, a ficcionalidade começa a apresentar um outro lado, que está fora do chamado texto literário e será objeto do capítulo seguinte.)

2. Repensar a *mimesis*, a partir dos gregos

É cabível reiterar que a *mimesis* foi o instrumento central da primeira grande teoria sobre as artes, na Grécia antiga. É verdade que o que os gregos chamavam de *tekhné* não se conformava com nossa compreensão da arte, pois não distinguiam entre objetos técnicos, reprodutíveis, e artísticos, irrepitíveis. Antes, contudo, da consideração filosófica a ser concedida à *mimesis*, duas palavras sobre seu uso primitivo.

Segundo as pesquisas filológicas de Herbert Koller, o termo deriva da teoria musical do século V a.C., havendo sido transposto por Platão, nos livros II e III da *República*, que trata dos cuidados com a educação dos guardiões das *poleis*. Originalmente, o verbo *mimeisthai* significava, na linguagem cotidiana, “fazer-se semelhante a”, ao passo que, na teoria musical, a esse sentido se acrescentava o de peça dramática, dançada, com acompanhamento musical. Assim seriam os *mimoi* de Sófron, esboços em linguagem direta, sem comentários, representações curtas de conteúdo mitológico ou cotidiano. O *mimos* supunha, portanto, uma cena realista, coordenada à dança e ao canto. Ainda segundo Koller, tais peças tinham um caráter festivo e

eram dedicadas aos deuses. Como cada deus tinha uma dança e um canto a ele adequados, as formas expressivas da *mimesis* variavam “da tranquila solenidade em louvor de Apolo ao delírio extático do culto dionisíaco” (Koller, H., 1980, 5: 1.397). A teoria musical, que servira à transposição platônica, já teria reprimido as formas orgiásticas da *mimesis* a serviço da educação. “Palavra, melodia e ritmo eram, na *mimesis*, os meios sensíveis da peça, os portadores da expressão para os estados e condutas da alma” (ibid., 1.398).

Essa sumária caracterização por certo muda no livro X da *República*. O sentido primário de *mimeisthai*, a diversidade dos modos de devoção ao panteão das divindades eram vistos como provas da secundariedade e do risco da poesia e das artes em geral, tomadas como imitações que afastavam da indagação das Ideias, do justo e do bom. Sua aceitação pela *pólis* ideal não se cumpriria sem sua profunda repressão. A dançar e cantar, a palavra punha-se agora a serviço de uma estrita *Ethoslehre*.

Tudo isso é bastante conhecido para que aí nos demorem. Chama-se apenas atenção para a falta de documentos que mostrem como pela encenação poético-teatral a palavra ganha espaço sobre a dança e a música. Isso fica implícito na *Poética* aristotélica, que se concentra na disposição por gêneros de “a trama dos fatos” (cf. 1.450a, 32, 17-18), na relevância absoluta da “necessidade” das partes quanto ao conjunto encenado, na relevância menor da verossimilhança (cf. 1.456a, 109, 24-25), na caracterização da melopeia como principal ornamento (cf. 1.450b, 38). Tudo dá a entender que a *mimesis* ainda se estenderia à música enquanto esta esteve ligada à palavra e, ao contrário, que ao desenvolvimento da ação encenada correspondeu o esvaziamento do papel da dança e da música.⁸

⁸ No livro que lhe tornara conhecido, *Die Mimesis in der Antike* (1954), Koller procurava, com base sobretudo em Aristides Quintiliano, estabelecer a dou-

Como isso é demasiado pouco, é preferível recordar brevemente a oposição que separa Platão de seu grande discípulo, Aristóteles. Para o primeiro, o justo e o bom eram propriedades da verdade, fundidos na Ideia, em que se concluía um processo de abstração e afastamento das coisas do mundo. Os produtos da *mimesis*, os *mimemata*, ao contrário, se punham abaixo das coisas do mundo, às quais “imitavam”, sendo por isso indignos de atenção. Em consequência da inferioridade atribuída à ação da *mimesis*, seus objetos não tinham direito de entrada na república ideal platônica, salvo como uma espécie de reforço verbal ou pictórico do poder de seus governantes e/ou como entretenimento para o povo.

Isso é tão trivial que o lembrar apenas vale para assinalar sua inversão na *Poética* aristotélica. Nesta, não só o homem é definido por sua máxima capacidade de imitar — “Difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador...” (cf. 1.448b, 7-8) —, como a metáfora é considerada o emprego mais relevante no uso dos nomes: “Porque tal se não aprende nos demais” (cf. 1.459b, 9) e a poesia é vista como “mais filosófica que a história” (cf. 1.451b, 5).

Embora seja também um lugar-comum lamentar-se que Aristóteles não tenha proporcionado uma definição precisa pelo que entendia como *mimesis*, e tampouco sobre propriedades fundamentais em sua teorização como a catarse — o que tem

trina de teóricos pré-platônicos, de Damon e Pitágoras, mas, além de pouco saber-se sobre o autor — “Aristides Quintiliano viveu entre o século I de nossa era e o fim da Antiguidade, talvez antes do século III” (Dusinx, F., 1999: 7) —, segundo o índice dos termos gregos, da edição organizada por François Dusinx, o termo *mimesis* nem sequer aí aparece. Preferimos por isso deixar a questão para os musicólogos, preferindo apenas concordar com a estranheza a que se referia Lukas Richter: “Que se compreendesse a música como ‘uma filosofia ou teologia da acústica’, que a música fosse nomeada uma ciência, provoca em nós um sentimento bastante estranho” (Richter, Lukas, 1961: 2).

de dentro do mundo de seus alunos)

levado alguns de seus intérpretes a supor que não nos chegou mais que um fragmento de seu tratado ou que ele fazia parte dos livros esotéricos, i.e., dirigidos apenas aos alunos da Academia —, é indiscutível que o interesse intelectual por sua lição tem permanecido constante desde o redescobrimiento do tratado no Renascimento pela versão de Lodovico Castelvetro, *Poética d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), até os recentes e substanciais comentários de Rosely Dupont-Roc e Jean Lallo, incluídos em sua tradução para o francês, de Stephen Halliwell para o inglês e de Arbogast Schmitt para o alemão.

Tal interesse soaria estranho se se considerasse tão só que, pelo menos desde Horácio (65 a.C.-8 d.C.), a *mimesis* veio a ser entendida como correspondente em latim a *imitatio*. Em sua *Ars poetica*, quando Horácio declara que *Ficta voluptatis causa sint proxima ueris* (as coisas inventadas [ou fabulosas] estão mais próximas da verdade), transmuda a probabilidade da *mimesis* aristotélica em *proxima ueris*, facilitando os equívocos que desde então a acompanharão, pois, ao fazê-lo, introduz “uma noção que (...) não tem uma relação essencial com a estrutura artística como tal” (Halliwell, S., 1986: 298). Por que a contribuição negativa de Horácio chegou a tanto, se ele, ademais, é um poeta admirado? Porque, ao aproximar a *mimesis* da verdade, estreitou sua contiguidade tanto do senso comum como do campo filosófico, tornando-a vulnerável a duas formulações do mundo que, embora radicalmente distintas, são de igual diversa da invenção do poético. Apesar de a arte haver sido então trazida para as proximidades do que não se confunde com ela, desde tempos remotos, tem mostrado uma resistência peculiar aos ditames do cotidiano e dos filósofos. Mas a que preço? Como, além do mais, o pragmatismo romano mantinha sua *intelligentsia* afastada da capacidade reflexiva dos gregos, ao serem os produtos da *mimesis* aproximados da verdade facili-

de dentro do mundo de seus alunos)

mais próximo do mundo de seus alunos)

co-... mais próximo do mundo de seus alunos)

tava-se a submissão dos *mimemata* aos preceitos retóricos. Não é acidental que, em sua variante romana, a retórica se separasse do tratamento que Aristóteles lhe dera, de acordo com o qual poética e retórica eram extensões, conquanto diferenciadas e congruentes entre si. Ao contrário, como o mostra o *De Institutione oratoria* de Quintiliano, no século I, com os romanos, a retórica é reduzida à descrição sistemática de procedimentos de estilos — as chamadas figuras da linguagem —, a que deveriam se submeter escritores e oradores, perdendo sua sintonia com a poética.

É preciso cuidado para que não se enfatize em demasia o empobrecimento da questão provocado pelo pragmatismo romano, pois não foi ele o único responsável pela equivalência da *mimesis* com a *imitatio*. Como assinalamos com Koller, já em seu uso cotidiano, primitivamente *mimeisthai* era entendido como “fazer-se semelhante a”. É verdade que esse seria o sentido cotidiano e anterior ao desenvolvimento da enunciação verbal combinada à dança e à música, bem como que a *imitatio* afirmada pelo Aristóteles lido pelos romanos supunha uma estilização que não haveria nos *mimoi*. De todo modo, é o fenômeno mesmo da *mimesis* que facilitava o *deslize*, como o demonstra Platão, isto é, considerá-la próxima à reduplicação de uma cena real. Esse é o calcanhar de aquiles que perseguirá a *compreensão* da *mimesis*. Reconhecê-lo, no entanto, não deve levar a crer que aí se encontra a razão da força que acompanhará o critério de *imitatio*, que resiste mesmo a todo o refinamento renascentista. De onde, pois, supomos que a *imitatio* tira sua força multissecular? Encontramos duas razões: a primeira se faz escutar na compreensão primitiva do verbo *mimeisthai*: trata-se do privilégio que a *percepção* mantém para a aceitação geral do que se acata como verdadeiro. Esse privilégio explica a inclinação para identificar o produto da *mimesis* como algo semelhante ao já

existente antes de sua execução. Se admitimos que essa é uma razão meta-histórica, em troca, a segunda é plenamente histórica. Trata-se da afinidade que Hans Blumenberg encontra entre o platonismo e o cristianismo primitivo, que tanto favorece a aceitação daquele pelo pensamento cristão que se forma: “O que é verdadeiro o é por força de uma relação de derivação como reprodução (*Nachbild*) de uma imagem original da verdade, identificada com Deus” (Blumenberg, H., 1983: 82). O platonismo terá então servido de mediador entre a razão meta-histórica e a força que o pensamento cristão manteve até o começo dos tempos modernos.

Porque não pretendo dispor sequer de um esboço da história da *mimesis* — o que já foi excelentemente realizado por Stephen Halliwell (1986) — deixo de lado a referência à contribuição bizantina. Em seu lugar, basta dizer que, desde o privilégio romano da retórica até os poetólogos do Renascimento e do Barroco, a *mimesis* como *imitatio* era a preocupação primária de poetas e pintores. Não pretendo que o prestígio da *imitatio* tenha perdurado sem mudanças internas. É suficiente recordar que Castelvetro já se rebelara contra o realce da poesia sobre a história por Aristóteles, e invertido sua relação. Desde então, a poesia, sendo a epopeia o gênero renascentista por excelência, tinha que obedecer a uma suposta verdade histórica.

Em suma, nos romanos, desde Horácio, passando pelas dezenas de poetólogos renascentistas, maneiristas e barrocos, ou seja, até finais do século XVIII, a *imitatio* se manteve o *mot d'ordre*, em prejuízo de não poucos poetas e pintores. Em estudo feito sobre Ariosto, mostrou-se evidente que a insubmissão do poeta contra o preceito estético e a situação sociopolítica a que havia de se subordinar mantinham-se tão mascaradas que só nas últimas décadas, ao comparar-se sua epopeia com seus poemas satíricos, pôde-se perceber claramente a repressão que

sofreu (cf. Costa Lima, L., 2009: 57-109). Essa repressão só se interrompeu com a primeira manifestação do romantismo, no final do século XVIII — tenha-se particularmente em conta as duas séries de fragmentos de Friedrich Schlegel (os “Kritische Fragmente”, de 1797 e os “Athenäum Fragmente”, de 1798).

Sem escapar do rotineiro, a retrospectiva acima foi necessária para esboçar a atmosfera em que se põe a seguinte questão: quando tratamos de repensar a questão *mimesis*, i.e., de vê-la fora da ótica da *imitatio*, estamos tentando de alguma maneira recuperar uma tradição com que Friedrich Schlegel e Novalis foram os primeiros a romper? Não, isso não seria possível porque não se conhece outra tradição fora a da *imitatio*. Mas a resposta negativa impõe outra pergunta: estaríamos tentando, em uma espécie de reconstituição arqueológica, recuperar o sentido grego original da *mimesis*? A simples pergunta já soaria absurda por minha falta de formação clássica. O encaminhamento mais adequado consistiria em partir de um fato já aqui lembrado: conquanto não haja na *Poética* uma caracterização precisa da *mimesis*, há indícios que nos fazem ver por que sua concepção não poderia corresponder ao entendimento proporcionado pelos romanos. Assim, ao explicar por que os homens sentem prazer diante dos *mimemata*, escrevia Aristóteles:

Contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. (...) Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas. (1448b, 9ss)

Embora a passagem pudesse ser combinada a outras, a concepção que os gregos tinham do cosmo continuaria a nos impedir que tivéssemos razoável certeza do que extrairíamos da citação.

Apesar da declarada carência, alguma luz pode ser alcançada: as mesmas coisas são recebidas de maneira bastante distinta se são vistas em face, por exemplo, de animais ferozes ou cadáveres, ou já se mostram como imagens. A continuação da passagem acrescenta: os participantes de um *mimema*, enquanto imagens, têm neutralizado o temor ou a repugnância que provocaria o encontro face a face com eles. E isso mesmo porque “não é o objeto em si que provoca deleite; o espectador faz inferências (“isso é assim e assim”) e deste aprende algo de novo” (Aristóteles, *Retórica*, 1.371b, 1, 7-8).

Que significa essa diferença de recepções senão que o filósofo bem compreende que a imagem afeta a reação que se cumpre no agente humano? Se a imagem, portanto, provoca outra recepção, não se poderá dizer que, para sua eficácia, lhe basta reduplicar o representado. Por conseguinte, o critério de imitação — mesmo que o termo não seja entendido como sinônimo de reduplicação — não seria suficiente para qualificar o estatuto aristotélico da imagem.

Procuramos contudo contornar a carência de definição da *mimesis* e vejamos por um conhecedor da ideação grega como podemos de algum modo nos aproximar da concepção grega do cosmo. Façamo-lo por um aspecto particular: como os gregos concebem o papel da divindade, dentro da ordem cósmica? Nosso guia é o ensaio “Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen” (1957) (Imitação da natureza. Para a pré-história da ideia do homem criador), de Hans Blumenberg. Limitemo-nos a algumas poucas passagens que, tratando da configuração cósmica, mostrem suas consequências para a concepção grega da *mimesis*.

Para Aristóteles, todos os processos de geração na natureza estão regulados por um *estado eidético* permanente. A natureza sempre se repete. (Blumenberg, H., 1957: 26)

O núcleo da doutrina aristotélica da *tékhnē* reside em que não se pode atribuir uma função essencial à ação humana. Não há aqui um fundamento para o que chamamos o “mundo do homem”. (...) O homem consome o que a natureza poderia haver consumado. (Ibid., 27)

A imitação da natureza é desnecessária porque a natureza é capaz de tudo. Pela “arte”, não há um *acesso* (*Übergang*) legítimo à natureza. (Ibid., 29)

As três passagens declaram em comum: quando surge o homem, o cosmo já está completo e saturado. Não há um espaço vazio que o homem pudesse ocupar. Pensando em comparação com a concepção cristã posterior, vemos que a essa falta de lugar para o humano corresponde, do ponto de vista da divindade, a sua imobilidade, pois o Deus da *Metafísica* aristotélica é um “motor imóvel”. Ora, essa concepção do divino não poderia deixar de ser problemática para o cristianismo que concebia Deus como ativamente criador. Sem nos fixarmos por enquanto na maneira como Tomás procurará resolver o problema que se lhe põe, apenas consideremos que, para Blumenberg, o ponto de partida da concepção cristã aparece com a Stoa. Blumenberg a localiza na polêmica entre Poseidon e Sêneca. Contra o cosmo cheio dos gregos, “Sêneca é o primeiro a ver, de fato com um sinal negativo, o autêntico desgosto humano provocado por uma natureza teleologicamente previsora” (ibid., 29-30). Com isso, estava aberta a via para uma concepção diferente do cosmo, de Deus e do lugar do homem.

Como, então, toda essa estabilidade cósmica interferiria na concepção de *mimesis*? Ainda que Blumenberg não trate especificamente do tema, creio que a distinção entre *natura natura* e *natura naturans* nos permite ver algo específico e levemente destoante de toda a estabilidade enfatizada pelo filósofo alemão. Da distinção entre os dois estados de natureza decorre que da *natura naturans* de uma espécie vegetal ou animal não possa

surgir outra diversa. Assim como um tigre não poderá gerar um leão, da semente de um carvalho não poderá surgir um cipreste. Sim, mas daí não deriva que todos os tigres ou todos os carvalhos tenham de ser idênticos entre si. Ou seja, já na geração das espécies a estabilidade absoluta admite variações. Não é o mesmo que sucede na passagem da *Poética* sobre as reações antagônicas ante uma cena horripilante e a imagem prazenteira do que naquela causava horror? Entre a imobilidade do Deus e a falta de lugar para o homem, há uma relativa dinâmica na geração propriamente dita e na diferença de cenários — o ver natural e o ver do *mimema*. Por conseguinte, na *mimesis* aristotélica domina o que mais adiante Simmel caracterizará como a concepção clássica do homem: nela, “o parecido só é conhecido pelo igualmente semelhante”. Noutras palavras, por certo na *mimesis* aristotélica a semelhança tem a primazia, sem que seja o vetor único, pois, assim como se mostra na relação entre natura naturata e naturans, há lugar, conquanto secundário, para a diferença. A verificação, portanto, da presença simultânea de dois vetores de direções contrárias, semelhança e diferença, impedia que, apesar de toda a estabilidade do cosmo grego, a *mimesis* aristotélica se identificasse com a *imitatio*. Nesta, quando se reconhece a diferença, ela se confunde com o plano do ideal ou, no sentido tradicional da palavra, do sublime. Adiantando um pouco o que teremos de depois explicar melhor: no questionamento da *mimesis*, acentuarei que ela é produto da tensão entre os vetores discordantes “semelhança” e “diferença”. Portanto, o que diremos tem um traço de proximidade com o que inferimos já haver em Aristóteles. É evidente, entretanto, que os traços mais gerais do cosmo grego, sua divindade imóvel, sua ausência de lugar para o homem, a posição quase insignificante do que não se confunde com a absoluta estabilidade — ou seja, a diferença individual entre membros de uma mesma espécie

—, criam um enorme hiato para a maneira como concebermos a interação entre os vetores “semelhança” e “diferença”.

Estejamos ou não certos em perceber uma contradição positiva no princípio aristotélico da *natura naturans*, a concepção grega do cosmo pleno, saturado, incapaz de conter vazios assume uma importância decisiva para o modo como a *mimesis* aí se atualiza. É o que se infere de reflexão do sinólogo François Jullien. Sem que se propusesse relacionar o cosmo pleno há pouco referido e a *mimesis* como duplicação imitativa, Jullien conduz a esse resultado pela análise comparativa da ideia de belo no Ocidente e sua literal ausência no pensamento chinês sobre a arte. Embora nem sempre estejamos de acordo com sua argumentação, concordamos em que Jullien abre o processo da reflexão greco-europeia do belo com uma acuidade absolutamente inusual. Sua tese geral é assim resumida: embora “as histórias chinesas (ou japonesas)” possam mostrar a extrema sensibilidade de várias escolas de seu pensamento ao que chamamos de “belo”, não conseguirão ultrapassar a dificuldade de “dizer qual termo, em sua língua, sintetiza uma tal tomada de consciência e a explícita” (Jullien, F., 2010: 25). Tal ausência, em vez de se confundir com uma falta, supõe a possibilidade de exploração do estado de arte que o conceito greco-europeu de belo coíbe. Assim a inexistência de unicidade do belo impede o pensamento chinês de vê-lo como uma essência, a essência do belo, parte integrante da concepção do Ser (cf. *ibid.*, 31). Ao passo que a essência do belo supõe a abstração conceitual e “a instauração metafísica do Ideal”, funcionando o belo como uma “ferramenta lógica” para seu alcance (cf. *ibid.*, 45), a visão chinesa — a referência ao Japão é feita apenas de passagem — impede que o mundo seja concebido como “estabilidade e verdade”, dando lugar a uma perspectiva metafísica, senão que provoca uma aceção processual e dinâmica que, em termos kantianos, é menos conceitualizada que esquematizada (cf. *ibid.*, 35).

Destas considerações gerais destaca-se, em particular, uma passagem que concerne ao belo platônico. A concepção platônica do mundo supõe um *aqui e ali*. O *ali* é desvelado, poderíamos também dizer, motivado, pela insatisfação provocada pelo *aqui*:

Pelo que o belo revela [ao pensamento] do que está abaixo (*là-bas*), o pensamento não pode se contentar com o aqui; deste roçar com um além (*d'un ailleurs*), o que está embaixo estremece. É também no belo que ele descobre qual é sua vocação: o belo é, no sentido pleno, iniciação recondutora ao que está embaixo. (*Ibid.*, 43)

Acrescentemos por nossa conta: embora Aristóteles se afaste de Platão, a sombra reduplicadora nele ainda permanecerá. Assim, mesmo que a *natura naturans* introduza uma divergência quanto ao princípio da reduplicação, ela esmaece e tende a desaparecer ante a dependência do mundo de um Deus ativo porque criador e onipotente. A fusão do legado grego com o pensamento cristão estabelecerá pois a crosta dura do belo, que abstrai, essencializa e serve de trilha para o metafísico.

O sinólogo já não nos parece convincente ao considerar a *semelhança* com o mundo externo, cujo caráter de turbulência e contradição é evitado pelo belo abstrativo, a base da fragilidade da concepção ocidental. Segundo Jullien, a *mimesis* estaria, portanto, associada a uma visão essencialista, metafísica do mundo, enquanto, no pensamento chinês, “ante a falta de combinações conceituais só há a possibilidade de que se desenvolvam afinidades” (*ibid.*, 180). A afirmação não convence porque não considera que, na *mimesis*, a semelhança é o vetor a ser contrariado pela *diferença*, assim como a combinação entre os vetores contraditórios — semelhança e diferença — impede que o *mimema* se confunda com a *representação*. Considerando contudo que o enlace entre tais componentes contraditórios foi

desconhecido pela história do belo, podemos acrescentar que discordamos de Jullien justamente pelo que ele se mantém preso à tradição europeia da *mimesis*.

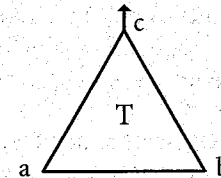
2.1. Repensar a *mimesis*, a partir de sua rejeição pelos românticos

Em contraposição ao que fiz, pergunto-me agora: por que não valorizei o ponto de vista dos primeiros românticos alemães? O motivo foi bastante trivial: porque rechaçavam o princípio da *imitatio*, em nome da expressão da individualidade. A emenda então feita apenas se ajustou ao privilégio que o sujeito passou a ter na modernidade. Em termos de fundamentação do que se cumpria pela ficção verbal e pictórica, a insuficiência era mantida. Ao passo que, nos tempos passados, a arte era vista como deleite e ornamentação, sem que, em termos de eficácia séria, sequer se questionasse o destaque da filosofia e da teologia, a partir de fins do século XVIII, as formas de expressão são vistas, teoricamente, como equivalentes, conquanto, em termos da vida efetiva, a filosofia e, sobretudo, as ciências sobrepassassem as artes. Se a *imitatio* era então vetada porque privilegiava a relação da obra com a realidade, sem dar lugar para a afirmação da individualidade criadora, o ponto de partida romântico concentrava-se na individualidade, enquanto a figuração da realidade se restringia a ser ela o horizonte que envolvia o eu. O esquema é o mesmo, mudando seu foco orientador: no horizonte da *imitatio*, a natureza; no horizonte romântico, o eu autocentrado.

Vista a distância, a distinção portanto perdia sua drasticidade. Na verdade, reduzia-se a inverter as posições: o que havia sido o polo central — a natureza ou a cena configurada — transformava-se em cenário, ao passo que o destaque de agora, o eu criador, exalta o que antes era secundário. (*Las Meninas*, com o pintor retratado atrás da pequena corte de bufões, damas e princesa, serviria de paradigma do quadro pré-romântico.)

Dentro do propósito deste roteiro, antes importa destacar outro aspecto: parte-se da afirmação de que nenhuma concepção de arte será válida se não considerar preliminarmente o triângulo formado (a) pelos contornos condicionantes e motivadores (a realidade, no sentido sociocultural), (b) por aquele que os percebe, os trabalha e se posiciona (o artista), (c) a própria obra, que não se compreende como o mero resultado da soma de (a) + (b).

Dito de modo mais preciso, a ponta (a), da esquerda, corresponde à indagação sócio-histórica, a ponta oposta, (b), à consideração da intencionalidade do artista e à percepção de seus limites quanto à determinação do caráter da obra, e a ponta (c), à concepção do texto ficcional, isto é, ao estabelecimento de seu diferencial dentro das espécies discursivas. As três pontas formam o triângulo T. Dele deriva a crítica como sua decorrência operacional.



O aludido triângulo não há de excluir ou tomar como “fato” nenhuma das três pontas. O que equivale a dizer: não há como estabelecer de antemão o que se considerará em cada uma das pontas do triângulo. Acentue-se, ademais, que a obra não se confunde com a indagação do *texto*, pois a importância que damos à teoria do efeito de Wolfgang Iser — de que ainda trataremos — supõe que, na obra de arte, sua estrutura contém vazios (*Leerstellen*), que exigem que seu receptor seja mais do que alguém que os preenche ou seu mero decodificador.

É pela impossibilidade de saber-se *a priori* a dimensão de cada uma das pontas acima referidas que é indispensável repen-

sar a *mimesis*. Pois, se a história do conceito nos oferece alguma lição, ela seria que nem uma consideração universal — como o caráter do cósmo, seja ele como espaço plenamente ocupado, seja como um gigantesco relógio, i.e., regido por leis concatenadas —, nem a oposta — a constituição psíquica do autor — tem condições de encaminhar para um resultado precedente. Daí a formulação esquemática de que partimos: na arte, a *mimesis* opera pela produção de diferença, cumprida a partir de um horizonte de semelhança. Acrescente-se, de imediato: não penso em semelhança quanto aos dados da percepção, mesmo porque não há percepção pura, i.e., que apenas reconheça propriedades no que nossos sentidos apreendem. A percepção não só é configurada pela estrutura particular do olho humano como pelos condicionantes socioculturais do agente da percepção. Encontramos apoio no que dizemos onde não o esperávamos:

Os valores são determinações *de antemão* (*vorhandene Bestimmtheiten*) de uma coisa. Os valores afinal têm sua origem ontológica unicamente na determinação prévia da realidade da coisa como o estrato fundamental. (Heidegger, M., 1927, § 21: 99)

Ainda será preciso acrescentar outra observação. A inter-relação da semelhança com a diferença pareceu tão relevante que temos deixado de refletir sobre o modo como cada vetor se comporta face ao outro. Perderíamos o fio se considerássemos que a diferença se superpõe à semelhança ou vice-versa. Muito ao contrário, vale a propósito o princípio da harmonia. Na harmonia, os divergentes entram em um acordo tenso e dinâmico. Assim também na *mimesis* a diferença se introduz na semelhança e a semelhança penetra na diferença. Chklovsky, que não entrava nessas cogitações, diria, no fim da vida: “A arte separa o semelhante e une o diferente” (Chklovsky, V., 1970: 94).

A diferença é o vetor que se desvia ou mesmo contradita a expectativa de semelhança. Se, do ponto de vista da recepção,

essa opera como pano de fundo, ela é tão indispensável como o vetor contraposto, porquanto, se o receptor não encontra semelhança alguma, ou seja, nada que se ajuste, na expressão precisa de Karl Mannheim, a seu “horizonte de expectativas”, não disporá da redundância *mínima* que lhe servirá de orientação inicial. A obra que pretenda realizar-se pela diferença *absoluta* só terá possibilidade de recepção quando ao menos um de seus ingredientes, sendo destacado como valor, vier a se integrar no campo perceptual de, no mínimo, um pequeno grupo de uma certa sociedade.

Sem dúvida, atribuo uma grande responsabilidade a palavras comuns — semelhança e diferença. Poder-se-ia além do mais alegar que os defensores mais lúcidos da *imitatio* nunca supuseram que a figuração da obra de arte implicasse a superposição absoluta com uma cena da realidade. Porém, assim sucedesse ou não, a *imitatio* sempre supunha a correspondência por subordinação da obra com uma cena da realidade.

Para dar-se maior respaldo aos vetores constitutivos do *mí-mema* e não se correr o risco de retornar a uma *imitatio*, mesmo que mecanicamente não concebida, se há de abrir um item específico para considerar um conceito de que ainda não tratamos: a representação. Mas, antes de fazê-lo, hão de ser abordados dois aspectos mais diretamente ligados ao que já vem sendo tratado.

2.2. Antes de seguir

Ante o ostracismo que o entendimento clássico da *mimesis* sofreu desde os primeiros românticos, parece surpreendente ainda haver obras que tenham voltado a tratar dela. Não me refiro por certo aos ensaios de especialistas no pensamento antigo, com destaque sobretudo para S. Halliwell e J.-P. Vernant, ou no Renascimento, senão aos que se dedicam às literaturas modernas.

cariedade em termos de instintos — cada espécie animal é dotada de meios instintivos para a realização de tarefas que serão cumpridas por cada membro da mesma espécie; todo o contrário do que sucede com o homem:

Cada animal tem seu círculo, a que pertence desde o nascimento, em que permanece enquanto está vivo e em que morre; e é notável que quanto mais agudos os sentidos dos animais e quanto mais maravilhosos seus artefatos (Kunstwerke), menor é seu círculo e mais uniforme seu artefato. (...) O homem não tem um círculo tão uniforme e estreito; disso decorre que apenas um trabalho dele se espera: um mundo de atividades e tarefas o circunda. (...) Suas forças anímicas (Seine Seelenkräfte) se expandem pelo mundo. (Herder, J. G., 1985 [1772]: 712-713)

Sem pretender dar conta de toda a caracterização de Herder, assinalo apenas a comovente passagem:

Nu e desprotegido, fraco e miserável, tímido e desarmado e, para completar sua desdita, desprovido de qualquer guia na vida. — Havendo nascido com uma sensorialidade tão dispersa, indefinida e adormecida, com impulsos tão divididos e débeis, comandado por necessidades manifestas e variadas, destinado a um grande círculo e, no entanto, tão órfão e desamparado que não é dotado de uma fala, sua carência é explícita. Não! Tal contradição não é o modo de proceder (*Haushaltung*) da natureza. Em vez de instintos, nele devem estar adormecidas outras forças. *Inatamente mudo*, mas —. (Ibid., 715)

A adversativa “*aber*” com que Herder deixou inconcluso seu parágrafo condensa a contradição que não só caracteriza o homem como o habilita para, não tendo um território próprio, fazer do mundo sua casa: “Não mais uma máquina infalível nas mãos da natureza, ele se torna o próprio fim e o alvo de seu esforço” (ibid., 717).

Por que nos pareceu necessário falar de Rousseau e Lacoue-Labarthe senão porque o desvio que aquele faz no *Essai* permite a conexão direta entre o *Mängelwesen* (a criatura carente) e a

mimesis? Dito de modo mais explícito: o homem, como se lia na *Poética*, é, entre todos os viventes, “o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções” (*Poética*, 1448b: 8-9), porque, se assim não fizesse, não teria como sobreviver. Devo reiterar que, até então, não tinha tido a mínima ideia de que chegaria à raiz mesma de uma antropologia filosófica?

2.3. *Mimesis* e representação

Vimos no capítulo I que a questão da centralidade do pensamento moderno no sujeito individual de tal modo foi banalizada que se deixou de perceber que sua enorme complexidade parte do processo de autonomização do homem; que assim sucedeu tanto por se separar o mundo físico e humano da vontade do Deus cristão como por se associar a ideia de representação à objetividade do representado, ou seja, ao que se entendia como primado da razão. Confundindo-se o *cogito* cartesiano com o consciente, propriedade específica do consciente seria expor de modo fiel a configuração material do que se lhe expõe. Daí, como dirá Michel Foucault, em sua obra por excelência: “A partir da época clássica, o signo é a *representatividade* da representação enquanto é ela *representável*” (Foucault, M., 1966: 79).

O sujeito, por conseguinte, seria tanto mais pleno quanto mais o objeto com que se defrontava permanesse idêntico a si mesmo, isto é, quanto mais sua recepção pelo homem não modificasse sua condição de coisa. Por isso, do ponto de vista da concepção moderna — hoje vista como tradicional — do conhecimento, falar de representação supunha tratar da oposição entre sujeito e objeto. Representação, enquanto nome para a configuração mental do que se põe diante do agente humano, compreende tanto os *percepta* quanto o construído de maneira absolutamente veraz, i.e., com absoluta independência de propriedades daquele que o fizesse — construção ou de um teorema matemático ou de uma figura geométrica.

O avanço da ciência moderna, consolidado desde o advento da física newtoniana, implicava esse entendimento da representação. O que vale dizer, a meta a alcançar, a autonomia do *cogito* ou, dito de modo mais concreto, o estabelecimento de técnicas de domínio de algo do mundo, implicava que, se algum traço de subjetivação permanecesse preso ao cogitado, era prova de que, para falar com Descartes, continuávamos no campo da *morale provisoire*. Em consequência, o sujeito moderno, na acepção corriqueira, era tanto mais confiável quanto mais se limitasse a apreender as propriedades do cogitado. Estar sob o império da razão consistiria em neutralizar nervos e emoções.

Contra o entendimento clássico, o realce da posição do observador, tanto na física contemporânea como nas humanidades, requer a reformulação do princípio da representação. Dentro destes parâmetros, entendo-a como o efeito suscitado em um sujeito por um fenômeno, seja objetual — uma coisa com que nos defrontamos —, seja subjetivo — a ocupação da mente por algo presente, pela recordação ou antecipação de algo ou alguém, prazenteiro ou pavoroso. Considero, por conseguinte, que a representação — salvo nas situações-limite das condutas absolutamente robotizadas ou, se isso for possível, nas fórmulas cuja matematização não seja afetada pela posição do observador — está sempre acompanhada de um efeito. O que significa que a representação não se dá independentemente de quem a tenha ou que o sujeito, durante o processo da representação, a tal ponto neutralize sua singularidade, composta de razão e paixões, que venha a dispor do objeto tal qual.

Limitando-me ao campo das humanidades — se a designação é incômoda, é, de todo modo, menos imprópria que falar em “ciências sociais” —, o lugar é o tempo partilhados pelo analista se incorporarão ao resultado de sua análise. (Não emprego “tempo” no sentido de linearidade que escorre senão de con-

junto de expectativas que acompanham uma mentalidade, individual ou coletiva.) Entender as ciências da natureza como “ciências exatas” e a escrita da história, a indagação de um aspecto de sua sociedade ou da sociedade do “outro” como descrição de fatos são excrescências, não importa que compartilhadas por uma ampla maioria.

Em decorrência destes preliminares, a representação-efeito não é propriedade de uma certa cultura, senão que universal, e a objetividade absoluta, uma quimera engendrada pela vontade de alcançar uma verdade que se impusesse para todos, se não, como sucede com frequência, um dogma, cujo desrespeito é pago pelo sacrifício do infrator. Daí dever-se repetir com Merleau-Ponty: “Longe de meu corpo ser para mim um fragmento do espaço, não haveria espaço para mim se eu não tivesse corpo” (Merleau-Ponty, M., 1945: 119).

A retificação do princípio da representação provoca, de imediato, uma certa dúvida: depois de ser ela estabelecida, não deveria ser dito que toda cognição que se pretenda mais do que provável é uma falácia? Não, não é assim porque, se tudo é passível de provocar efeitos incalculáveis, nem todo efeito é fundado. Entre os efeitos e a declaração de sua validade se interpõe o quadro teórico, de acordo com o qual os efeitos serão examinados e então legitimados ou recusados. (A existência de uma corrente chamada “estética da recepção” não significa que todo o leque de reações provocadas por um certo texto seja importante para a compreensão do próprio texto, embora sua diversidade ou mesmo suas aberrações interessem para uma sociologia da literatura.) O confronto entre o dado concreto — um certo efeito — e a teoria, de acordo com a qual o efeito será examinado, dirá de sua plausibilidade ou de sua improcedência. Por suposto, também pode suceder que um certo efeito seja considerado improcedente pela estreiteza da teoria com que foi examinado, ou seja, que um efeito relacionado a um pressu-

posto não aceito ou não previsto por uma teoria será de ante-mão rechaçado.

A última afirmação não acentua que de tal modo sacralizamos a teoria que ela passou a ocupar o lugar antes confiado à divindade? Na verdade, a tendência mais comum é a contrária: o leitor ou mesmo o autor de ficção tende a ver a tentativa de teorização sobre o que ele faz como uma maneira de dissipar o interesse pela ficcionalidade. Mas a alegada “divinização” da teoria não procede porque o exame teórico não se esgota no confronto entre um quadro teórico e um efeito produzido. Para evitar-se a indevida sacralização, o aludido confronto há de estar acompanhado da possibilidade da discussão entre quadros teóricos diferentes, se não opostos. O que vale dizer, para que a representação-efeito possa ser examinada com probabilidade de acerto, será preciso que o processo analítico conte com alternativas teóricas. Pois, também ao contrário da concepção clássica do conhecimento, com vigência particular no campo das ciências naturais, o ideal não é que se disponha de uma única teoria, que tenha destronado as concorrentes, senão que, para a teoria não correr o risco de se tornar um instrumento dogmatizante, o especialista deve dispor de alternativas teóricas.

A afirmação parecerá absurda, quer para o cientista, quer para o membro das humanidades que mantenha como artigo de fé a crença de que uma área do conhecimento é tanto mais avançada quanto mais disponha de uma explicação una e única. Ora, tal crença é desmentida pela física atual:

Não concordo que a divisão da física em teorias totalmente separadas seja inaceitável. Sinto-me feliz ante a situação em que temos vivido nos últimos 80 anos, com teorias separadas para o mundo clássico de estrelas e planetas, e o mundo quântico de átomos e elétrons. Em vez de insistir dogmaticamente na unificação, prefiro perguntar se uma teoria unificada teria qualquer significado físico real. (Dyson, F., 2006: 219-220)

Se a posição de Freeman Dyson é sustentada em uma área em que a univocidade conceitual parecia uma ambição alcançada há séculos e mantida até poucas décadas, o que dizer de campos não matematizáveis?

Entrei por um caminho que me levou muito além do ponto de partida. Para que eu mesmo não entre em uma zona demasiado obscura, fico no elementar: a oposição à concepção tradicional de representação exposta pela representação-efeito não supõe a aceitação de uma espécie de vale-tudo. Isso equivaleria a substituir o autoritarismo, cujo estágio-limite é o dogmatismo, por um anarquismo inconsequente, em que o efeito produzido seria aceitável porque se dera ou, mais provavelmente, em função do prestígio de quem o manifestou. Em lugar de tal grosseria, defende-se a fecundidade de que um campo do conhecimento disponha de mais de uma única explicação teórica, de modo que o próprio debate teórico seja estimulante.

Embora tenham sido pouco extensas as consequências extraídas da confrontação entre duas concepções de representação, seus resultados são consideráveis. Limitando-me à questão da arte, devo reiterar que a ativação da *mimesis* provoca na interioridade do artista um efeito necessariamente distinto daquele que sua obra suscitará no receptor. Isso é uma decorrência da estética do efeito de Wolfgang Iser. Para que vá além da indicação nominal, traduzo três passagens em que Iser expunha o papel dos *Leerstellen* (lugares vazios). A primeira passagem os descreve:¹⁰

[O vazio] começa como o espaço não preenchido entre segmentos, indicando o que chamamos sua “conectabilidade” e assim os organizando em projeções que se influenciam reciprocamente.

¹⁰ A edição norte-americana de *The Act of Reading* (1978) recebeu do próprio autor uma outra redação. Ao contrário da segunda passagem, em que preferirei a redação original (*Der Akt des Lesens* [1976]), para a primeira passagem utilizarei como fonte a versão refeita.

Mas, com o estabelecimento dessa “conectabilidade”, o vazio, enquanto estrutura não formulada desses segmentos que interagem, agora habilita o leitor a produzir um relacionamento determinado entre eles. Desta mudança de posição podemos inferir que o vazio exerce um controle significativo sobre todas as operações que ocorrem dentro do campo referencial do ponto de vista errante do leitor. (Iser, W., 1978: 198)

A passagem seguinte declara como os vazios atuam: “Antes de tudo, os vazios são do texto, mas logo assinalam aquele ausente que só se atualiza pela representação (*durch die Vorstellung*)” (Iser, W., 1976: 334).

A terceira concerne à consequência de sua centralidade — embora o trecho não fale em *Leerstellen*, sua presença se confunde com a atuação do ficcional: “Os modos de ler são interpretações que ocupam o lugar de uma garantia substancialista da relação entre os signos” (Iser, W., 1991: 95, grifo meu).

Embora só no capítulo seguinte explicito como entendo esse ocupar o lugar de “uma garantia substancialista”, desde logo acrescento que a tendência geral do não especialista é pensar que entre um signo, digamos a palavra “árvore”, e seu referente — a coisa assim chamada — haja uma relação interna, portanto substancial, o elemento extrassignífico motivando a formulação de seu termo. Mesmo que o erro seja facilmente corrigível — basta comparar sistemas linguísticos diversos (árvore – Bau – tree – arbre etc.) —, a suposição usual significa que o falante não bem informado crê haver uma relação substancialista entre signo e referente.

Em vez da leitura exaustiva que a obra de Iser ainda não teve, restrinjo-me a anotar: a centralidade dos vazios que orienta a própria representação que o leitor se fará da obra ficcional impõe a discordância entre os efeitos que a obra em realização provoca em seu criador e, depois de realizada e à disposição de um receptor, suscita nesse último. Assim mais facilmente se

explica que a passagem do tempo modifique a recepção do ficcional: como a configuração dos afetos humanos muda com o tempo, para que uma obra sobreviva será preciso que seus vazios sejam capazes de provocar suplementações diferenciadas. Do contrário, a ela restará a solidariedade das sombras.

Mostrou-se até agora que ao questionamento a que a *mimesis* é submetida corresponde um entendimento diferenciado da representação. Do enlace entre aquela e esta decorre que o *mimema* deixa de ter sempre as mesmas propriedades. Ao contrário, tem parecido importante distinguir o que temos chamado de *mimesis da representação* da *mimesis da produção*. Procuo alertar contra os equívocos que as designações podem provocar. Ambas por certo são produtos da representação-efeito. Que as diferencia? A primeira, mais frequente, caracteriza-se, na pintura, pela captação de uma figura, animal, humana e/ou mitológica, de um objeto ou de uma paisagem. Com toda a imensa novidade que a pintura impressionista trazia, não era afetada sua integração nesta espécie de *mimesis*; ao contrário, ela era encarecida. Na ficção verbal (em prosa ou poesia), a *mimesis* da representação se atualiza pela enunciação de algo externo que, afetando a atmosfera mental do poeta ou do pintor, tem sua configuração verbal ou plástica modificada, de maneira mais drástica ou menos.

Os exemplos seriam múltiplos. A escolha menos exemplifica que homenageia o grande Sá de Miranda:

Com dor da gente fugia
 Antes que esta assim crescesse
 Agora já fugiria
 De mim, se de mim pudesse.¹¹

¹¹ “Cantiga”, versos 5-8, in *Poesias*, 2011: 63.

A recorrência a Georg Simmel oferece uma formulação melhor do que a que ensaiava acima. Seleciono dois trechos do item de abertura do segundo capítulo de seu notável *Rembrandt*:

(1) A compreensão caracteristicamente clássica do homem relaciona a impressão de que o semelhante só é conhecido por meio do semelhante. Isso pode então fazer que o individual tenha de ser reconduzido ao universalmente humano, de modo que, no espectador, mesmo este [individual] seja eficiente e proporcione a compreensão. Onde o espectador ideal é um fator determinante, o individual recua diante da generalização, como se, no chamado trânsito livre, houvesse um humano universal. (Simmel, G., 1985 [1916]: 81)

(2) À medida que a arte clássica configura os fenômenos sob o fundamento básico de que venham a ser contemplados, ela encontra no espectador ideal um ponto de chegada (*terminus ad quem*), cuja supraindividualidade e tipicidade faz com que as mais diversas manifestações conduzam à igualdade de um princípio formal. (Ibid., 85)

Não é acidental que Simmel desenvolvesse sua reflexão sobre certos traços da pintura do Renascimento, contrastando-os com a pintura de Rembrandt. Mas tampouco se deveria daí extrair que o privilégio do semelhante apenas valesse para o período renascentista. A consideração de outro meio artístico e de século razoavelmente distante como o XIX mostraria que, em sua particularidade formal, os personagens de Balzac ou Flaubert, embora individualizados, continuavam subordinados a um suposto comportamento geral da humanidade. A razão da durabilidade dessa característica parece simples: porquanto a mimesis não se confunde com a realidade empírica, a maneira mais frequente de realizá-la será pela recorrência a uma configuração supraindividual. O que equivale a dizer: embora seja indiscutível a imensa diferença estilística das ficções verbal e pictórica do Renascimento até às que se darão em meados do século XIX, a mimesis da representação era a disposição formal, dominan-

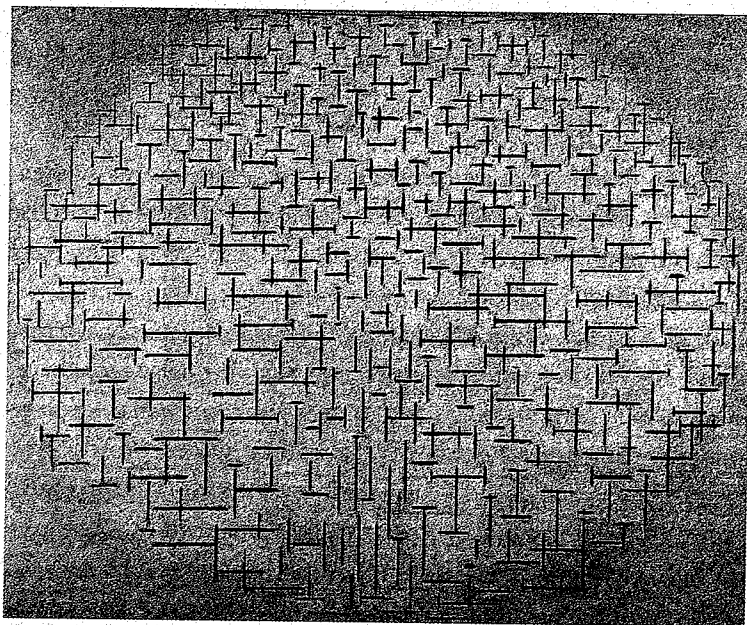
te, quase exclusiva. (Ao escrever “quase”, penso de imediato em profundas rupturas do padrão como o *Tristram Shandy*, *Oblomov* e *Bartleby the Scrivener*.) Acrescente-se ainda: concentrar os exemplos em obras anteriores ao século XX não significa que a *mimesis* da representação tenha então perdido sua relevância. (Lembre-se por exemplo em De Chirico ou na grande maioria das esculturas de Giacometti.) Apenas prefiro aqueles porque é mais imediata a compreensão de terem como princípio de orientação que “o semelhante só é explicado pelo semelhante” (Simmel). (Mas, se quisesse estendê-lo a uma obra significativa como o *Austerlitz* [2001] de W. G. Sebald, a frequência da paródia e de jogos de engano, assim como a de fotos sem conexão com o texto escrito correlato, já não permitiria a mesma justificação.)

Além da primeira espécie de *mimesis*, tenho chamado atenção para uma segunda, a *mimesis* da produção. Assim como no caso anterior, procuro duas maneiras de explicá-la. Uma será mais imediata, a outra, ainda que sem a complexidade dos trechos de Simmel, comparável a eles. A mais imediata consiste em dizer: em vez de o *mímema* apresentar algo de que se reconheceria a existência anterior à sua transfiguração formal, deparamo-nos com um processo de criação que se desenrola simultaneamente à sua decodificação pelo receptor. Por isso o espectador ou o leitor tem a sensação de que está sendo testemunho de algo que se realiza no instante mesmo de sua recepção.

O modo mais eficaz de fazer-me compreender é proporcionado pelo comentário do arquiteto van Doesburg a um quadro de seu amigo Mondrian (*Compositie 10 in zwart wit* [Composição 10 em preto e branco]; cais e oceano):

A tarefa que Mondrian se propôs (...) teve grande êxito. Espiritualmente, esta obra é mais importante que todas as outras. Transmite a impressão de Paz; a tranquilidade da alma. Em sua construção metódica, “tornar-se” é mais forte que “ser”.

Trata-se de um fenômeno puramente artístico, pois a Arte não é um “ser” senão que um “tornar-se”. Esse “tornar-se” é representado em preto e branco. (...) Restringindo seus meios ao mínimo, e então produzindo uma tão pura declaração artística com não mais do que tinta branca em uma tela branca e linhas horizontais e perpendiculares, é uma façanha extraordinária. (...) Mondrian está consciente de que uma linha adquiriu uma significação profunda. Uma linha em si mesma quase se converteu em uma obra de arte e não mais se lhe pode tratar tão negligentemente como se poderia fazer quando à arte importa descrever coisas vistas. (Doesburg, T. van, 1995 [1915]: 170)



Piet Mondrian, *Compositie 10 in zwart wit*
(Composição 10 em preto e branco),
1915, óleo sobre tela, 85,8 x 108,4

A pintura assume sua plena autonomia ao recusar a semelhança com o antecipadamente dado. Não é que essa seja impossível, só que seria semelhança tão só com o que, a posteriori,

concebesse a fantasia do receptor. Em lugar desse plural arbitrário, a exclusividade do branco e do negro, a disposição quase circular das linhas que se reproduzem tornam a figuração de mar e cais dependente de uma atenção aguda, que se estenda além da estesia da experiência estética. A dificuldade de reconhecimento do que é figurado resulta de que esse só se cumpre durante o processo de penetração no que a tela expõe. É esse processo que transforma o antes não visto no agora visível: mar e cais se articulam ao concretizar-se algo que, à primeira vista, se confunde com uma composição que parecia concentrar-se na repetição dos mesmos traços. Assim, a multiplicação da mesma figura simples, mediante pequenas variações — uma barra vertical unida a uma ou duas barras horizontais, seja em uma de suas extremidades, seja em ambas —, condensa a pluralidade de cais dentro do oceano. Se da atenção à economia dos meios expressivos resultasse um só cais em uma das extremidades do oceano, poder-se-ia contestar que o pintor atuou como quem fizesse um quebra-cabeça.

Ao multiplicar a mesma figura mediante variações, a qualidade sólida da construção e a superfície líquida se condensam. Aquilo que não se poderia reconhecer porque, de fato, não havia figuras objetuais converte-se, ali e somente ali, em algo visualmente apreensível. Em suma, ao ver uma pintura desta família ou ler um texto de ficção que enfatize o mesmo processo, oferece-se ao receptor a oportunidade de experimentar um processo de viagem mental, que termina ao cumprir-se uma inesperada concreção.¹² Com isso, Mondrian penetra em um meio inter-

O conhecedor da literatura brasileira tem em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, o padrão da mimesis de produção. Assim como no caso de Mondrian, devemos este reconhecimento a alguém mais. No caso de Rosa, a Haroldo de Campos (cf. Campos, H. de, 1992 [1967]: 57-63). O processo da produção de sentido, no caso, consiste na correlação entre a “oncificação” do caçador de onças e a respectiva tupinização de sua fala.

habeling

subjetivo e supera a ausência de uma linguagem plena, de que muitas vezes é acusado, ausência agora superada pelo estabelecimento de uma camada semântica, que se impõe e não se confunde com a fantasia arbitrária de um espectador.

Ao que foi dito sobre a segunda espécie de *mimesis* acrescentem-se dois comentários: (a) a passagem sobre a tela de Mondrian faz parte de uma primeira abordagem (cf. Costa Lima, L., 2006b: 53-70) em que pretendia iniciar abordar a relação e/ou os limites entre *mimesis* e arte abstrata. Partia do suposto de que o *mímema* não só é o oposto do retrato — no sentido estrito do termo —, pois sempre, antes mesmo da propagação do abstracionismo, a pintura conteve traços ou aspectos abstratos. Goya tem, no Museu do Prado, uma tela, de tamanho regular, quase toda formada por tons mais claros ou mais escuros de uma superfície amarela, que chega ao marrom. Só em sua borda inferior, sobre um contraforte mais escuro, aparece discretamente um traço figurado: o focinho de um cão. Ao contrário do usual, o figurativo é o traço minoritário.

Seis anos já se passaram desde a publicação do fragmento sobre Mondrian e até agora não levei o projeto adiante. Sei apenas dizer que a *mimesis* convive com o abstracionismo enquanto este contém uma articulação de linhas e cores não só sintática mas também semântica. Suspeito que a semântica de muito quadro abstrato não foi além de uma pretensão de sentido, guardada pelo artista em sua intimidade, que não foi transposta para o meio expressivo. Se estiver certo, tal abstrato é uma espécie de idioleto — linguagem que só seu emissor reconhece. Se isso for verdade, a pergunta seria: como tal pintura se distingue da ornamentação?

(b) A segunda observação parece mais importante. Em estudo recente sobre a poesia de Paul Celan, cheguei a uma formulação que concretiza melhor a *mimesis* da produção. Sua for-

mulação é simples. Parto de que o enunciado ficcional traz, explícita ou implicitamente, em sua raiz a cláusula “como se”. Ao dizê-lo, por certo remeto a Vaihinger, que foi o primeiro a assim definir o ficcional, embora seu “idealismo positivista” tenha prejudicado bastante sua intuição. Se, então, a ficcionalidade que tenho chamado de interna, ou seja, a ficção verbal ou plasticamente realizada, encontra seu fundamento no “como se”, ela tem como oposto o conjunto de enunciados que se relacionam ao que chamamos “realidade”. Por simplificação, tome-se o fato como o oposto do “como se”. Dizê-lo, contudo, não significa que o não fato remeta de volta ao “como se”. Aproveito parcialmente a reflexão que o filósofo político Hans Lindahl faz do *Erfahrung und Urteil* (1938) de Husserl. Considerando o entendimento que a modernidade tem do nada (*nihil*), escreve Lindahl:

O “próprio” e o “alheio” ou “estranho” condensam a interpretação moderna do *nihil*, pois esse termo vem denotar a experiência em que *a incursão do alienígena torna contingente a unidade familiar do que o sujeito chama seu próprio mundo.* (...) O poder primordial do sujeito consiste em sua capacidade de superar o *nihil* por integrar o estranho, sem resto algum, na unidade de seu próprio mundo. (Lindahl, H., 2008: 333, grifo do autor)

A transformação consistente em converter o estranho em familiar, superando o desconforto do nada, é chamada de *autolegislação* do sujeito moderno. Do ponto de vista da constituição desse sujeito moderno, tal transformação é por certo positiva.

A *mimesis* da produção opera no sentido contrário. O nada, entendido literalmente como incapaz de tornar-se fato, portanto impossibilitado de integrar-se na realidade, alcança, por essa espécie de *mimesis*, a metamorfose inversa: quer na pintura, quer na literatura, a combinação de linhas e cores ou de palavras sai do familiar e alarga o campo do cognoscível. (Não é

ocasional que o primeiro grande movimento de teorização da literatura no século XX, o formalismo russo, chamasse de *ostranenie* [estranhamento] a consequência primária do tratamento literário da palavra.) Isso posto, estabelece-se a dupla relação seguinte: assim como o “fato” é o oposto do “como se”, assim o “não fato” (equivalente ao nada) transforma-se, pela *mimesis* da produção, em algo que se vê ou se lê enquanto passível de assumir um sentido. Ou, tomando a conhecida interrogação filosófica, “por que existe algo e não o nada?”, diria que a *mimesis* da produção tem a peculiaridade de converter a questão filosófica em um trivial *nonsense*, porquanto converte o nada em algo. Por ela, questiona-se a estabilidade da linguagem. Não só a passagem do tempo modifica o *corpus da linguagem*. A *mimesis* da produção modifica a sua anatomia.

3.0 controle do imaginário

O melhor modo de introduzir o tema do controle do imaginário consiste em ressaltar que o controle encontra suas raízes no mesmo lugar que levou à redução da *mimesis* a *imitatio*. Ou seja, embora os latinos não tivessem consciência de assim estabelecerem um ato de controle e ainda que não houvesse um termo em latim que melhor se adequasse à raiz grega, o fato é que a tradução adotada favoreceu o controle que se estabeleceu. A história do controle é, por conseguinte, um corolário da história daquela redução. Por isso o item anterior sobredetermina e deverá ser de ajuda para a exposição que ora se inicia.

Talvez seja imprudente iniciar o tratamento de um tópico, até hoje pouco elaborado, pelo destaque de um caso que antes parece pôr em dúvida o mecanismo do controle. E não se cogita em um caso qualquer; penso no teatro grego. Qual a explicação para que a Atenas do século V a.C. não só mostrasse ignorar o controle do teatro como reservasse a encenação das peças

para o momento de uma festividade religiosa relevante, ademais coincidente com a afirmação máxima do poderio político da *pólis*: aquele em que as cidades vencidas ou “aliadas” vinham pagar seus tributos? Christian Meier, no excelente *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, ressalta que a tragédia é um instrumento de que se serve a própria reflexão política da transformação que se opera. E assim se dava porque a democracia ateniense se caracterizara pelo transtorno do exercício do poder: a destituição da nobreza pela intervenção do cidadão comum, a dissolução do Areópago e o governo pela Assembleia do Povo e pelo Conselho dos Quinhentos, a derrocada das normas religiosas, morais, familiares e costumeiras provocavam um estado de incerteza que era a ambiência motivadora para os dilemas explorados pela tragédia. O teatro oferecia o palco motivador para que o cidadão tomasse pé no caos entre o estabelecido e o que o punha em questão. O favorecimento do teatro era um instrumento da própria democracia. Como sua matéria-prima era o acervo dos mitos, a compreensão das peças exigia de seu espectador o reconhecimento da discrepância entre o filão mítico e o cotidiano resultante da instalação do Estado democrático. Por isso Meier acrescentava que a encenação das peças trágicas funcionava como uma educação de adultos. Logo, entretanto, acrescentava com Jean-Pierre Vernant que “a tragédia não refletia a realidade senão que a problematizava” (Meier, C., 1993 [1986]: 42). Antes de atualizar-se no palco, a fabulação trágica estabelecia o choque do tradicional estabelecido, mantido no relato mítico, com o novo que surgia com as mudanças operadas pela democracia ateniense.

Nada disso contudo impede que o historiador, embora consciente da novidade de sua reflexão, reconheça não ser ela inequívoca. O tom dubitativo de passagens mostra que a quem conheça a história posterior do Ocidente a excepcionalidade que cercava o teatro em Atenas é uma raridade surpreendente: