

2. O gênero ficcional

2.1. A liberdade do imaginário e a transgressão do real

De acordo com o estudioso alemão Karlheinz Stierle, para compreendermos o conceito ficção torna-se necessário fazer uma retrospectiva concernente à sua história e a análise de suas derivações. Apesar de meu objetivo não consistir no estudo das atualizações do *fingere* no Ocidente faremos uma pequena apresentação das transformações que este sofrera no decorrer do tempo, para depois focarmos-nos nas relações entre *mimesis* e *fictio* na contemporaneidade.

A palavra *fictio* é de origem latina, portanto, para analisar o conceito ficção na Grécia Antiga, devemos nos remeter a outras duas palavras, as quais, justapostas, englobam o seu significado: *poiesis* e *mimesis*. Em sua obra **Ficção**, Stierle nos esclarece o significado de tais conceitos gregos; *Poiesis* significaria a produção de um criador - produção originária como a de Deus ou segundo arquétipos - enquanto *mimesis* designaria uma imitação – “mas a própria imitação, do ponto de vista do que se imita, é algo completamente original¹².” Esse ponto, a concepção de *mimesis* para Stierle, nos será de grande valia, mais tarde, para compararmos com a reflexão feita por Luiz Costa Lima sobre o mesmo conceito grego, através da obra de Aristóteles. Mas estamos nos antecipando, pois, primeiramente, faz-se necessário apresentar a análise de Karlheinz Stierle sobre o ficcional na Antiguidade Clássica, para, posteriormente, ampliar o horizonte analítico com a introdução da pesquisa de outros autores. Retomemos a apreciação de Stierle quanto aos conceitos *poiesis* e *mimesis*. De acordo com o autor, para Aristóteles, a *poiesis* apenas se realiza esteticamente ao colocar-se a serviço da *mimesis*, pois “o poeta é apenas poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita¹³”, o que significa dizer, que o amplo campo da criação poética acaba por estreitar-se pela faculdade mimética. Destarte, o que se mantivera separado, como *poiesis* e *mimesis*, na Grécia de Aristóteles, reúne-se,

¹² STIERLE, Karl-Heinz. **A Ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. P. 11

¹³ Ibid. p. 12

mais tarde, no conceito latino *fictio*. No entanto, ele nos adverte que *fictio* não consiste em uma mera síntese das duas palavras gregas, pois é antes uma designação que pode, em um sentido mais amplo, referir-se a *poiesis*, ou, em um sentido mais estreito, corresponder a *mimesis*. Por conseguinte, podemos considerá-lo como uma superposição de ambos, na qual, a cada momento, percebemos a atualização de um sentido, no horizonte do outro.

Para a história do conceito de *fingere* e suas derivações, Stierle identifica a obra de Ovídio, **Metamorfoses**, como o *locus* clássico, uma vez que “não só se encontram as expressões *fingere*, *fictio*, *fictus*, *figura* em vários sentidos, mas onde também sua polivalência se reflete em equivalentes ficcionais¹⁴”. Stierle analisa algumas destas expressões em determinadas passagens do livro, no intuito de apresentar essa multiplicidade de significados para o ato de *fingere*, presente na obra de Ovídio. Ele a identifica como ato formativo, afastada da *mimesis* e convertendo-se por completo em *poiesis*; apresenta um segundo grau de ficção ao aproximar-se da ideia de simulacro, uma duplicação a serviço do engano; por fim identifica a ficção autotélica, a máxima intensificação do imaginário, a qual não ocorre em *Metamorfoses*, apesar de rara exceção. Ainda que Ovídio não se refira a sua obra como ficção, o maciço uso de *fingere* e suas derivações acaba por tornar **Metamorfoses** um rico campo de estudo sobre o conceito na Antiguidade.

Ovídio é o primeiro que permite que suas ficções se esclareçam a partir de si próprias. Porque nas metamorfoses descritas sempre se mostra a tensão entre *fingere* como forma e *fingere* como um prelúdio enganador, sendo esta tensão propriamente constitutiva das *Metamorfoses*. Seu recontar de mitos lhes dá a máxima plasticidade no sentido de destreza intelectual, assim como no de maximização do imaginário. (...) A metamorfose, a mudança de forma em forma é propriamente a forma intuitiva ficcional de Ovídio.¹⁵

A dupla natureza de *fingere* identificada por Stierle na obra de Ovídio – criação de uma obra e por meio da qual o imaginário é liberado – também se faz presente, de acordo com o autor, na obra de Horácio. “Na *Ars poética*, o protótipo da produção artística é a pedra de toque, sobre a qual a ânfora atinge sua configuração. Redonda e em si fechada como o cântaro deve ser a obra de arte¹⁶.” Uma obra para ser fechada e uma deve, para Horácio, possuir consistência no que

¹⁴ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 12

¹⁵ Ibid. p. 16

¹⁶ Ibid. p. 18

se refere ao personagem e em seu discurso. A proximidade com a realidade da experiência era essencial para o prazer estético. Percebemos assim, que, para Stierle, o autor latino aproxima-se da defesa de Aristóteles quanto à restrição da *poiesis* pela *mimesis*. No entanto, de acordo com o próprio autor, essa preocupação com a verossimilhança não apaga a capacidade de ativar a imaginação do leitor e de transferi-lo para outros mundos.

Eis aqui o poeta, o artista mágico, que graças às suas ficções sabe acionar o registro anímico de seu leitor, ouvinte ou espectador e, mediante sua arte, se distancia de seu próprio mundo. Engano e formatividade entram em uma síntese indissolúvel em que a ficção, como estrutura de realização estética, sob as condições de um meio, intensifica a matéria ficcional, como imaginário livre e ligado¹⁷.

Diferente de Ovídio e de Horácio, Virgílio mantém-se cético quanto ao valor do fictício. Para ele o imaginário deve manter-se subordinado à realização do cometimento épico da fundação de Roma. Cícero, por sua vez, é identificado por Stierle como o primeiro a conjugar intimamente *pictor* e *fictor*, o que acaba por restringir o campo do imaginário, uma vez que o campo semântico de *fingere* passa a ser articulado à representação de um ser consciente, que planeja e constrói. “Nisso, diferencia-se essencialmente do campo semântico da fantasia, relacionado, sobretudo à faculdade subjetiva do criador de imagens¹⁸.” Já em Quintiliano, *fictio* converte-se em uma figura central de sua retórica, pois o discurso jurídico deve possuir apenas um objetivo: alcançar a persuasão. “Na fronteira entre verdade e mentira, para a intensificação do efeito, se dispõe, para ser introduzidas, de circunstâncias ou pessoas fictícias.¹⁹” Nesse momento, a escrita da história também passa a utilizar-se da licença poética, no intuito de alcançar a persuasão do leitor perante suas exposições. Há, portanto, um adestramento retórico no espaço público, que possibilita um estreitamento entre os mundos da poesia e do direito, assim como a valorização de uma concepção de *fictio*, que subordina o imaginário ao âmbito da verossimilhança. Faremos aqui uma pausa na análise da obra **Ficção**, pois antes de adentrarmos o mundo ficcional “aprisionado” pela concepção de Verdade presente no Cristianismo, é

¹⁷STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 20

¹⁸ Ibid. p. 22

¹⁹ Ibid. p. 22

imprescindível enriquecer a análise do âmbito ficcional na Antiguidade clássica, através das intervenções de Luiz Costa Lima.

Em sua obra **História Ficção Literatura**, Costa Lima nos apresenta sua análise da expressão épica no mundo homérico e chega à conclusão que esta é reconhecida por três diferentes traços: a perda do prestígio do poeta como o detentor da verdade – “ao prestígio da assembleia dos guerreiros passava a corresponder a exclusividade, antes confiada ao poeta, da palavra que salvava do esquecimento”²⁰ -; a passagem de seu papel de profeta ao papel de professor – a obra do poeta perdeu seu antigo status de verdade incontestável, no entanto, não era vista como mero entretenimento, algo meramente instrumental -; e a ausência de vida interior dos heróis épicos. Ao identificar este terceiro traço, o autor levanta uma importante questão: se a intimidade heroica também não estava presente na historiografia grega, uma vez que “a própria experiência de vida interior inexistia”²¹, qual seria a diferença entre o ofício do poeta e do historiador neste período? Ambos disputavam o direito de expor a verdade através de suas obras e, apesar da crescente desvalorização do papel do *aedo*, seu crédito com o público ainda o colocava no pátio da disputa pela palavra eloquente. Contudo, será apenas com a obra de Aristóteles que a pergunta sobre o papel do poeta conseguirá alcançar a resposta há tanto esperada. Costa Lima acentua em sua obra a problemática, referente à rasa teorização do poético na Antiguidade Clássica anterior ao filósofo grego.

Se a história é um discurso relativamente tardio, que desde seu início teve como aporia destacar fontes confiáveis de captação do que houve, a poesia não começa a se entender a si mesma, i.e. a se pôr como questão, senão tardiamente, pelas palavras com que deuses e homens dizem como veem as ações dos herói-poeta, Ulisses. A “decadência” que a configuração da obra supõe e o reconhecimento de que sua linguagem implica uma camada de “graça” sob um fundo de pensamento explicitam a precariedade do estatuto teórico da poesia.²²

Platão se afastara da arte do poeta ao suspeitar da palavra inventiva por caracterizá-la como falsa, um discurso oposto à verdade, que, para ele, reservara-se à obra filosófica – “À palavra da sabedoria, reservada ao filósofo, há a palavra

²⁰ LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 167

²¹ Ibid. p.167

²² Ibid. p. 175

apenas do encanto e embuste: a que se realiza pela *mimesis*.²³ Aristóteles, por sua vez, resgata o estatuto da poética e através da comparação e diferenciação desta com a tarefa do historiador, consegue, além de exaltar seu papel, criar para esta arte um lugar próprio, sem a ameaça de ser sobrepujada pela palavra histórica.

Do que dissemos, ressalta claramente que o papel do poeta é dizer não o que houve realmente, mas o que poderia haver, segundo a origem do verossímil ou do necessário. Pois a diferença entre o historiador e o poeta não resulta de um se exprima em verso e o outro em prosa (poder-se-ia versificar a obra de Heródoto, não seria menos uma história em verso do que em prosa); mas a diferença está em que diz o que sucedeu, o outro o que poderia suceder; por essa razão a poesia é mais filosófica e mais nobre que a história: a poesia trata do geral, a história o particular. O geral é o tipo de coisa que um certo tipo de homem faz ou diz verossímil ou necessariamente. É o fim que persegue a poesia, atribuindo nomes aos personagens.²⁴

De acordo com Aristóteles, a narrativa do historiador difere da do poeta, pois está subordinada ao relato de um fato particular, ou seja, subordina-se ao que efetivamente sucedeu. Isso não implica que a palavra do historiador não deva ser eloquente, mas sim que sua argumentação deve manter-se ligada ao evento, o qual se propõe a analisar – “o historiador não terá que trabalhar seu texto menos que o poeta; apenas o faz tendo em conta o particular e não o geral.”²⁵ A preocupação da poesia com o geral, implica que o poeta deve ater-se ao âmbito do provável ou necessário. O que Aristóteles quis dizer com isso? Para nos ajudar, remeto-me novamente à sua obra **A Arte Poética**:

Enunciar verdades universais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente: isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibiades fez ou o que fizeram a ele. (...) nas tragédias os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente, se impossível, não teria acontecido.²⁶

A preocupação do poeta em narrar coisas passíveis de suceder reside na função de sua arte, a qual difere da tarefa historiográfica. Enquanto o historiador atém-se à verdade do que ocorreu, o poeta preocupa-se com o crível. Apesar da afirmação acima demonstrar que fatos históricos são passíveis de mimetização

²³ Ibid. p. 181

²⁴ ARISTOTELES apud LIMA, Luiz Costa. **Historia. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p. 182

²⁵ LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p.182

²⁶ ARISTOTELES. **The Complete Work of Aristotle. The revised Oxford Translation**, Barnes, J. (ed.), vol.2, Princeton – Bollingen Series, Princeton, New Jersey, 1984. P. 2323

posto que “o possível é crível”, afirmar que tudo o que sucede é necessariamente plausível seria extremo. A narrativa histórica mantém-se aberta para o acaso (*tyche*) e o poeta, em contrapartida, estrutura o acaso dentro da trama. – “Ao contrário do que sucede na escrita da história, cuja aporia é a verdade, na tragédia o acaso não ataca de fora, não é absolutamente aleatório: *tyche* integra a estrutura do *mythos*.”²⁷ Para Costa Lima, é devido a essa integração que opera no interior da atividade mimética do poeta, que a apreensão aristotélica do trágico não se afasta de uma teoria dos efeitos da obra: “a tragédia provoca *eleos* e *phobos* (compaixão e pasmo²⁸), dos quais deriva o efeito conclusivo, a *katharsis*.”²⁹ Narrar o provável e o necessário consiste, portanto, em um meio para alcançar o desejado pela arte poética: a *katharsis*. Mas no que consiste essa catarse? Para compreender os seus efeitos, Costa Lima retoma a obra de três autores para, mais tarde, desdobrá-las e alcançar a resposta desejada. De acordo com o helenista inglês Stephen Haliwell, a catarse poética não pode ser compreendida em seus dois sentidos usuais da época: purgação – efeito médico- ou purificação – efeito religioso. Para o autor, a catarse poética cria um terceiro espaço semântico, o qual atravessa ambos os anteriores: uma experiência que consubstancia cognição e afeto³⁰. Costa Lima aproxima a resposta de Haliwell ao entendimento de Martha Nussbaum, quanto ao território afetado pela catarse poética:

Podemos dizer que a experiência da poesia trágica satisfaz o desejo do entendimento das possibilidades humanas. Esse juízo parece ser desenvolvido também na Poética 4, em que se considera que o prazer da mimesis é um prazer cognitivo, um prazer que envolve reconhecimento e aprendizagem.³¹

Para Nussbaum, portanto, o prazer mimético consiste em um desejo do entendimento, alcançado através do reconhecimento, já que, para Aristóteles, “se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original.”³² Johnathan Lear retoma a hipótese de Nussbaum para contrapô-la em um ponto: o prazer catártico não se confunde com

²⁷ LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 185

²⁸ Para entender porque *eleos* e *phobo* são traduzidos como compaixão e pasmo ao invés dos usuais piedade temor, ver LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 185.

²⁹ Ibid. p. 185

³⁰ Ibid p.197

³¹ NUSSBAUM, M.C. apud LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 198

³² ARISTOTELES. **The Complete Work of Aristotle**. Princeton: Princeton University Press, 1984. p.2222

uma única função cognitiva.³³ O prazer mimético, para Lear, não se encerra no espaço da cognição e, ao fazer isso, afasta-se da posição mimética como puro instrumento do aprendizado, sem a tomar, por sua vez, por mero entretenimento:

Embora uma *mimesis* de eventos causadores de compaixão e pasmo deva, em certa medida, ser como os eventos da vida real que representa, a *mimesis* para Aristóteles, deve ser também, por um aspecto importante, distinta daqueles mesmos eventos.³⁴

Ao retomar a hipótese de Jonathan Lear sobre a análise do prazer catártico na poética aristotélica, Costa Lima nos aponta a relevante contribuição, ali presente, para a concepção mimética de Aristóteles: “o prazer da *mimesis* supõe um território preciso; é o espaço da representação, que não se confunde com o da experiência pragmático-cotidiana.”³⁵ Ao analisarmos uma passagem da **Poética** de Aristóteles sobre a tarefa do poeta poderemos compreender melhor a diferença entre *mimesis* e imitação, defendida por Costa Lima:

Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos poeta; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu poeta.³⁶

A arte poética não se confunde com a imitação do real, pois, de acordo com a citação acima, representar um ocorrido faz da narrativa algo diverso do real, algo do qual o poeta torna-se criador. A *mimesis*, apesar de poder partir de um evento histórico, não se confunde com ele, visto que na semelhança há o vetor da diferença, o qual demarca a separação entre criar a partir do real e imitá-lo. Não significaria também “narrar o que sucedeu”, como o faz o historiador, pois Aristóteles já demarcou a fronteira entre os gêneros narrativos, ao afirmar que “a obra de Heródoto podia ser metrificada; (que) não seria menos uma história com metro do que sem ele.”³⁷ Isso significaria que, para o filósofo grego, a história passa a ser sinônimo de imitação? A narrativa do historiador tem, para o autor, uma diferença da *imitatio*: sua narrativa não “espelha” o fato histórico, mas tem um compromisso com essa verdade do ocorrido, enquanto a *mimesis* poética, apesar de poder utilizar-se deste, não possui a obrigação de deter-se no âmbito do

³³ LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 199

³⁴ Jonathan Lear apud LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 199

³⁵ LIMA, Luiz Costa. Op.Cit. p. 199

³⁶ ARISTOTELES. Op.Cit. p. 2020

³⁷ Ibid. 2026.

verídico. A representação mimética, portanto, está, para Aristóteles, reservada à arte poética, a qual, ao falar das verdades universais, através da comoção do espectador pela criação do verossímil – “(o homem) adquirir os primeiros conhecimentos por meio da *mímesis* e todos tem prazer em mimetizar”³⁸ -, aproxima-se mais da filosofia do que a história, cuja tarefa consiste em investigar a verdade dos fatos particulares, o que a impede de deslocar seu foco para a argumentação do geral.

Neste momento, já podemos resgatar a investigação teórica de Karlheinz Stierle sobre o conceito *fictio*, para a compararmos com a análise de Luiz Costa Lima. Como apresentado no início desta explanação, para Stierle, *mímesis* consiste em uma imitação – “mas a própria imitação, do ponto de vista do que se imita, é algo completamente original”³⁹.” Para o olhar inadvertido, as concepções miméticas de Stierle e Costa Lima podem assemelhar-se: *mímesis* como uma imitação original; e *mímesis* como uma representação que parte do real, a qual não é moldada pelo princípio da semelhança e sim da diferença. No entanto, ao percebermos o desdobramento de ambos os estudos teóricos, a diferença entre as percepções torna-se patente. Ao analisar a obra de Horácio, Stierle chega a duas conclusões: a poética aristotélica e a horaciana aproximam-se, uma vez que ambas limitam a potencialidade do imaginário poético pela atividade mimética; que essa restrição, contudo, não desabilita a potencialidade ficcional da obra, a qual possibilita ao leitor a criação de novos mundos.

Assim como Aristóteles restringe o espaço de manobra da *poiesis* pelo princípio da *mímesis*, assim também em Horácio a verossimilhança é a condição essencial do prazer estético. (...) Mas também em Horácio *fingere* significa igualmente a realização concreta da textura poética. (...) o poeta consumado ou se manifesta em sua maestria formal, ou quando a serviço de um público rude, que busca no espetáculo apenas a sensação, sendo capaz de ativar a imaginação do leitor ou do espectador e de transferi-lo de seu próprio mundo para mundos estranhos.⁴⁰

A análise de Costa Lima, referente à obra do mesmo autor latino, nos enreda por outro caminho lógico: a submissão da poética à retórica, o que acarretará na deformação do conceito mimético aristotélico ao reducionismo da concepção latina *imitatio*. Como podemos ver na citação acima de Stierle, o autor

³⁸ Ibid. p.2222.

³⁹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p.11.

⁴⁰ Ibid. p. 19

reconhece na *mimesis* um poder limitador da *poiesis*, enquanto para Costa Lima essa redução não está presente. Para compreendermos melhor a diferença interpretativa dos autores supracitados, quanto à obra horaciana, o que, por sua vez, nos ajudará a elucidar as divergências de ambos quanto à concepção de *mimesis* aristotélica, analisemos uma citação do autor latino:

Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago da Lâmia um menino que ela tinha almoçado. As centúrias dos quarteirões recusam as *peças sem utilidade*; os Ramnes passam adiante, desdenhando as sensaborias. Arrebata todos os sufrágios quem *mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor*; esse livro sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada. (*meus grifos*)⁴¹

Diferente de Aristóteles, Horácio aproxima a atividade poética do âmbito da utilidade, esvaziando o potencial mimético que esta possuía na obra do filósofo grego. A subordinação da potencialidade imaginativa do conceito *mimesis* à utilidade subjacente ao conceito *imitatio* – o que convencionalmente fora entendido como sua “tradução” para a língua latina - não fora detectada por Stierle, pois, para o autor, o vetor da diferença não era o principal na atividade mimética e sim o da semelhança.

Procura-se mostrar que essa dominância ou exclusividade da semelhança funda-se por sua vez em uma concepção orgânica da *mimesis*, i.e., na suposição de que ela deva ser homologa à natureza – embora, em termos aristotélicos, antes homóloga à *natura naturans*, i.e., produtora das formas, que à *natura naturata*, i.e. considerada quanto às formas já produzidas⁴².

A análise de Costa Lima difere, portanto, por acentuar a diferença como o principal vetor da atividade mimética, o que significa dizer, que a *mimesis* não se subordina à realidade - muito menos ao âmbito do utilitário – posto que a transgride. A genialidade de Aristóteles residia na distinção entre *Natura naturans* e *Natura naturata*, ou seja, na distinção entre produção e produzido. Apesar de a cosmogonia grega impedir a introdução da novidade, por meio da ação humana, a *mimesis* aristotélica, ao assumir o caráter de produção, concebe-se como semente, possuidora do germe de criação dentro de si:

⁴¹ HORÁCIO apud STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 65

⁴² LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 25.

A distinção entre os tipos de natureza, proposta por Aristóteles, afasta esse empobrecimento [*mimesis* como imitação]. *Natura naturans* e *natura naturata* equivalem a *energeia e ergon*, produção e produzido. Assim uma árvore que brotou ou uma criatura que nasceu é algo produzido, *ergon, natura naturata*. Mas uma semente é algo ainda capaz de produzir, *energeia, natura naturans*. Como a *natura naturans*, privilegiando o ainda em vias de fazer, se conforma ao cosmo saturado pressuposto pelo pensamento grego? Da semente ou do sêmen só poderá surgir planta/árvore ou filhote da mesma espécie⁴³.

A aceitação de Stierle da polaridade entre real e ficcional, ou seja, a possibilidade de uma criação poética deslocada do mundo, não só o afasta da concepção mimética defendida por Costa Lima, como também o leva a crer na criação de novos mundos através da escrita ficcional – a segunda conclusão alcançada pelo autor, através da leitura de Horácio, já apresentada ao leitor em parágrafo anterior. Esse deslocamento do real, através da *fictio*, também é consequência da assimilação de *mimesis* como *imitatio*, presente na obra horaciana, pois a própria concepção de verossimilhança passou a ser restringida, ao ser identificada como “próxima da verdade”. Costa Lima nos auxilia na explicação da verossimilhança e sua relação com a composição mimética:

O efeito de verossimilhança (...) é inseparável tanto da produção como da recepção. O que vale dizer, no mímema o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato com o “verdadeiro”. (...) A ficção não representa a verdade, mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade.⁴⁴

Ao privilegiar, portanto, o vetor da semelhança ao invés do vetor da diferença, a concepção de *imitatio* latina acabou por reduzir o espaço mimético, por afirmar que o ato da *mimesis* implicaria no cerceamento do ficcional. Ao explorar o fator organicista presente na *mimesis* aristotélica, Luiz Costa Lima nos indicia um possível motivo para a recorrência deste privilégio dado ao vetor da semelhança, uma prerrogativa mantida por toda Idade Média e Moderna, ao recuperarem a **Poética**. De acordo com o autor, há uma correspondência entre o estado de mundo e a configuração textual, a qual deve ser encarada como um organismo-mundo, com sua organização interna própria. Essa concepção de *mimesis* orgânica nos faz resgatar o, já mencionado, espaço dado ao acaso na poética aristotélica: sua existência não é fortuita, como ocorre ao analisarmos fatos históricos, pois o imprevisto deve nascer da própria estrutura textual.

⁴³ LIMA, Luiz Costa. **A Ficção e o Poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 82.

⁴⁴ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p.64.

Portanto, devido à presença desta acentuação da semelhança – apesar de Aristóteles ter intuído a existência e importância do vetor da diferença na ação mimética – a interpretação do fenômeno mimético, por autores como Horácio, trouxe como consequência apenas a distorção da mesma e sua subordinação à retórica.

A *mimesis* orgânica, por menos adequada que fosse ao princípio da *imitatio* com que os renascentistas a entenderam, privilegiava, ainda que de maneira oblíqua, a semelhança, desde logo físico-material, entre a configuração do *Mythos* e o estado correspondente do mundo. Privilegiar a semelhança e não acentuar a diferença entre a atualização da *mimesis* e a matéria do mundo ajudava a que não se visse a distinção entre espaços em que se cumpre a expressão (...); em troca, aplainava o caminho para a distorção do verismo realista, que muitos séculos depois atormentará o romance.⁴⁵

Essa deformação, que induz a compreensão da *mimesis* à dicotomia horaciana útil/deleitar e, em última instância, à percepção do âmbito ficcional através da perspectiva polarizada verdade/*fictio*, acompanhará o pensamento ocidental e terá raízes até os dias atuais. A ideia defendida por Horácio de uma verossimilhança um pouco verdadeira – “a verossimilhança (probabilidade) aristotélica se converte na *proxima veris* de “As coisas inventadas em vista do prazer estão próximas da verdade (...) (Horacio: Ars Poética 338-9)”⁴⁶ - leva, por uma concatenação lógica, à defesa da possibilidade de existência do “nada verdadeiro” e isso nos traz ao estigma, legado por tantos anos ao âmbito ficcional, de embuste ou falso.

Um exemplo da permanência desta dicotomia entre verdade/ficção – mesmo que sua tentativa, como veremos, tenha sido afastar-se dela - pode ser vista na obra, lançada em 2008, **How Fiction Works**, do professor James Woods. A tese discorre sobre a história da ficção no Ocidente, cujo ponto central, na visão do autor, consiste em um desejo de capturar a “verdade” presente no real.

O romancista apresenta a vida como ela é; (...). A maioria dos grandes movimentos literários nos últimos duzentos anos invocou o desejo de capturar a “verdade” da “vida” (ou “the way things are”), mesmo que a definição de realidade tenha mudado. (E, claro, mesmo que o que conte como vida também

⁴⁵ Ibid. p. 189

⁴⁶ Ibid. p. 203

tenha mudado – mas apesar da definição ter se alterado não significa que não exista a vida.) [livre tradução]⁴⁷

A própria noção de realismo baseia-se na possibilidade de aproximação e afastamento do real, uma gradação que tem como prerrogativa a dicotomia realidade/ ficção. Wood faz uma crítica a essa noção de realismo, assim como também retoma a *mimesis* Aristotélica para afastá-la da noção de referencialidade e aproximá-la do que chama de “*credible imagination*” – “Certamente por isso que Aristóteles escreve que uma impossibilidade crível, para a *mimesis*, é sempre preferível à possibilidade inacreditável [livre tradução]”⁴⁸. No entanto, apesar de valorizar a plausibilidade em detrimento da retidão referencial, a dicotomia ficção/real permanece, pois a primeira mantém-se cativa à segunda, se não mais por tentar referenciá-la, agora, em Wood, por tentar captar sua “essência”.

Realismo, visto de maneira geral como a verdade do modo como a vida é [the way things are], não pode ser compreendido como mera verossimilitude, não pode ser mera “*lifelikeness*” [parecido com a vida], igual à vida, pois preciso chamá-lo de “*lifeness*”: vida em uma página, vida, trazida de maneira diferente, pela arte. (...) O verdadeiro escritor, livre servidor da vida, é aquele que sempre deve agir como se a vida fosse uma categoria para além de tudo que os romances já conseguiram captar até agora; como se a própria vida sempre estivesse próxima de se tornar convencional.[livre tradução]⁴⁹

Para o autor, portanto, a aporia do ficcional não consistiria em uma suspensão do real, mas sim na captura de sua “verdade intrínseca”, presente no circunstancial da realidade. O escritor seria aquele capaz de alcançar essa “verdade” através de sua criação. Assim como a história, a ficção também estaria em busca de uma verdade, mas não a verdade do particular, como o primeiro, e sim o que chama de “*lifeness*”, aquilo que “cria vida” através de artifícios ficcionais. Apesar de valorizar o vetor da diferença presente na ação mimética, subordina-a à realidade, ao assumir seu compromisso para com ela. É certo que nos dias atuais a concepção de verdade mudou – o que impossibilitaria que nossa dicotomia real/ficção fosse automaticamente convertida à dicotomia verdade/ficção -, não é mais absoluta, o que, em um primeiro momento, parece tornar permissiva a proposta, já que o real não supõe o verdadeiro absoluto e sim a percepção do real em um determinado momento por um determinado autor e,

⁴⁷ WOOD, James. **How Fiction Works**. Londres: Vintage Books, 2008. p. 182.

⁴⁸ Ibid. p. 179

⁴⁹ Ibid.p. 186

posteriormente, leitor. No entanto, ao permanecermos com essa dicotomia real/ficcional a concepção de uma obra desligada por completo do real torna-se admissível, por meio da exacerbação da própria construção lógica, o que também nos traz problemas, já que o afastamento total da realidade não significaria a suspensão do real, mas sim seu completo aniquilamento, juntamente com a comunicabilidade da obra. Mais tarde, discorreremos sobre as consequências deste caminho interpretativo, mas, por agora, apenas cabe ressaltar que se a leitura de Aristóteles no Ocidente se mantivesse fiel à sua concepção de *mimesis*, essa trajetória dicotômica não teria prevalecido na análise do espaço ficcional. Quando autores como Woods, já no século XXI, decidiram resgatá-la para afastá-la da ideia de *imitatio*, acabaram por manter a subordinação do ficcional, através da defesa de seu compromisso em captar a essência do real.

Reiteremos: salvo a Poética aristotélica (...) a reflexão que a Antiguidade nos legou desliza sobre as propriedades da arte verbal, considerada algo ocioso e/ou perigoso, e convertendo-as em sinônimo de técnica retórica. (...) Essa subordinação [da poética pela retórica] seguida da suspeita em que o cristianismo manterá a ficção terá consequências desastrosas para o Ocidente⁵⁰.

Apesar de suas raízes estarem na Antiguidade, a identificação da ficção com a mentira não era algo maciçamente difundido até o cristianismo. Foi, portanto, com o surgimento da era cristã, que vemos o estabelecimento de uma verdade rigorosa presente nos Evangelhos, a qual acabou por relegar ao ficcional o papel negativo de mero opositor – “a ficção perde sua inocência e é posta no banco dos réus⁵¹”. De acordo com Stierle, apenas na historiografia a ficção mantém-se como instrumento retórico, pois nas demais narrativas ela é substituída pela alegoria, na qual a ficção transforma-se em momento da verdade. Em decorrência dessa rígida oposição entre verdade e ficção, vemos o surgimento do conceito hermenêutico de figura, “estrutura temporal do ocultamento e desvendamento, tornando-se um instrumento particular na consonância entre o Velho e o Novo Testamento⁵²”. Costa Lima afirma que a alegoria tornar-se-á a salvação dos poetas e artistas ante as almas piedosas: “(...) o sentido figural e a

⁵⁰ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p.64

⁵¹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 25.

⁵² STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 25

significação simbólica (ou alegórica) são os santos recursos para manter a mentira excluída do círculo sagrado.”⁵³

De acordo com João Adolfo Hansen não podemos falar apenas em um tipo de alegoria, pois há duas: a alegoria construtiva ou alegoria dos poetas greco-romanos; e a alegoria interpretativa ou alegoria dos teólogos cristãos: “(...) a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homem e acontecimentos.”⁵⁴ Independente desta diferenciação de Hansen, vemos um ponto em comum em ambas as alegorias, as quais se aproximam com a defesa do *topos* - criado na época greco-romana e desenvolvido pelo cristianismo - denominado, por Luiz Costa Lima, de estatuto pré-ficcional da ficção. De acordo com o autor, a ficção deve apresentar-se sob um véu piedoso de imagens, “o peso da dimensão ética-religiosa eliminava qualquer sinal de autonomia.”⁵⁵ A partir desta mesma premissa da poesia como ocultamento conveniente, vemos a tentativa de um dos primeiros escritores cristãos, Lucio Célio Firmiano Lactâncio, em sua obra *Divinae Institutione*, de reabilitar a poesia pagã colocando-a em consonância com o pensamento cristão. Ele procurou provar que as ficções dos poetas consistiam em adornos da verdade, “a tarefa do poeta é traduzir, com ornamentos próprios, o que realmente sucedeu, por meio de formas figurais”⁵⁶.

Além de Lactâncio, Stierle nos aponta também a obra **Confissões** de Agostinho como um impressionante testemunho da crítica cristã da ficção, a qual se mantém consonante com o *topos* exposto acima. Ele a identifica como uma antificção, a qual, apesar de tentar desvincular-se de todos os ornamentos retóricos, serve-se deles com o objetivo de recrutar o leitor. “A partir de agora e por séculos, a ficção estará a serviço da verdade”⁵⁷. O autor apresenta a expressão de Jauss referente a este período, “o cativo da mitologia na Idade Média”⁵⁸ e faz um adendo: “com maior razão se poderia chamar o cativo da ficção”⁵⁹. Apenas como alegoria e alegorese, figuras da verdade, o ficcional manteve-se

⁵³ LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção**. Op.Cit. p.250.

⁵⁴ HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 8.

⁵⁵ LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção**. Op.Cit. p. 248.

⁵⁶ LACTÂNCIO apud STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 25.

⁵⁷ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 27.

⁵⁸ JAUSS apud STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 30.

⁵⁹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 30.

presente, detentor de algum direto próprio. Assim como Stierle, Luiz Costa Lima também identifica, nas obras de Agostinho, uma linguagem figural, mantida cativa pelo véu que encobre a verdade; para ele, a rigidez com a qual a ficção depara-se, no período cristão, é proveniente da própria natureza do discurso religioso.

A verdade mesmo porque traduziria a disposição de um deus onipotente, é algo extremamente poderoso. Entre ela e a mentira, contudo, há que se compreender que há um espaço intermédio – a linguagem por figuras, o texto alegórico (Agostinho). A abertura criada por esse espaço intermédio, passível de fazer aceitável a *obscuritas* do poeta, é travada porque o interesse do pensamento cristão não podia ser outro senão difundir a palavra da verdade.⁶⁰

A partir deste espírito da alegoria, inaugurar-se-ia, durante o Renascimento, outro modo de configuração ficcional, o romance. Para Karlheinz Stierle o verdadeiro descobridor do romance consistiu em Chrétien de Troyes, pois sua história do rei Arthur não se subordinou ao mundo exterior, não corporificou interesses coletivos, pelo contrário, concebeu um mundo imaginário, no qual os personagens possuem um papel central.

(...) os cavaleiros de Chrétien são muitas vezes aturdidos pela singularidade que os restituiu a seu próprio destino, que os provoca a precisas aventuras, em um mundo sujeito a prodígios e ao imprevisível. Os romances de Chrétien, que se processam na interioridade, parecem dar a entender que se sobrepõem ao interdito da ficção, que levantara a teologia cristã da Antiguidade tardia e da Idade Média⁶¹.

Não foi apenas a vivacidade de seu texto que diferenciou Chrétien dos demais escritores do século XII. O destaque de sua obra consiste na conversão da leitura em uma forma estética específica de recepção, distinta de todas as outras leituras alegóricas de uma ficção. “O leitor isolado se liga à consciência isolada dos heróis e o prazer estético daquele tem novas perspectivas internas. Mas ao mesmo tempo o leitor estará obrigado a ter presente, pela ironia da ficção, o fictício da ficção⁶²”. Este se tornará o traço marcante da grande forma do romance, em relação às formas de narrativas simples, a tendência à pluralização multidimensional do mundo narrativo. Ao ultrapassar a ligação com a *histoire* isolada, os romances seguintes tornam-se novas explorações da construção

⁶⁰ LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção.** Op.Cit. p. 258.

⁶¹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 31.

⁶² Ibid. P. 33.

narrativa. Este novo gênero mantém-se aberto às novas potências estruturais e, despreendido da economia de Chrétien, o romance passa a ser um espaço dinâmico e plural. Neste momento, passagem da Idade Média para o Renascimento, a história da significação da ficção passa a estar, para Stierle, estreitamente conectada à história do romance e suas principais características consistem em uma nova exigência ficcional da verdade, além de sua construção em prosa.

Os romances em prosa depois de Chretien, *o Lancelot*, *o Tristan* em prosa e, acima de tudo, o ciclo em prosa de Artur são compilações vigorosas de autores anônimos que, por assim dizer, procuram ir imaginariamente além do mundo de Artur, aberto por Chretien⁶³.

Para o autor, estes diferentes espaços narrativos são impulsionados um pelo outro, deslocando, portanto, o leitor de um mundo do relato para outro, em um movimento narrativo com potenciais intermináveis. O procedimento empregado para alcançar este fio narrativo é chamado de *entrelacement*, o qual “fazia o leitor experimentar uma gradação imprevisível de mundos, de heróis e seus destinos.”⁶⁴ Somada a esta pluralização da arte do ficcional vemos uma nova demanda referente à identidade isolada do herói e de seu próprio destino: “o mundo épico (...) abre-se para o maravilhoso e fantástico, ao mesmo tempo em que a terra de ninguém do romance abre-se para o horizonte do mundo real.”⁶⁵

A desterritorialização do romance desenvolveu-se progressivamente durante os séculos XIII e XIV, principalmente na França, mas seu ápice encontra-se na Itália do século XV, onde foi possível identificar uma nova forma de romance a qual expressou a própria perspectiva italiana do gênero. Para Stierle o grande representante do *romanzo* italiano consistiu em Ariosto, com sua obra **Orlando furioso** de 1516. Vemos neste romance a mistura da temática arturiana somada a um toque irônico de um narrador, que tem como tarefa comentar e relacionar situações cômicas, desilusões do leitor e, sobretudo, as questões amorosas presente na obra. O mundo fictício de Ariosto, o qual se abre em uma profundidade infundável, pode ser considerado como um mundo do *fingere*:

O Mundo de Orlando furioso é um mundo de ficções, do engano da bela aparência, do que parece, da ilusão, do feitiço e do contrafeitiço, em que a

⁶³ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 41.

⁶⁴ Ibid. p. 41.

⁶⁵ Ibid. p. 42.

oposição entre verdadeiro e o falso se dissolve em ambigüidades inextrincáveis e sibilinas. Fingere é, em Ariosto, um obstinado tema recorrente. O mundo não é mais como aparece para os heróis e para o leitor, mas, sob a aparência, abre-se o abismo de máximas incertezas.⁶⁶

A descoberta desta ironia do ficcional é um procedimento novo, que simboliza a liberdade e a imprevisibilidade do narrador através de seu imaginário. No entanto, para o autor, a (re)descoberta de Aristóteles no século XVI acaba por domesticar esta nova pluralidade do ficcional, uma vez que a discussão referente à sujeição da *poiesis* à *mimesis* – devemos ressaltar, neste momento, que ao conceber a *mimesis* como uma “imitação original”, o que anteriormente fora explicado, Stierle defende que a *poiesis* aristotélica era limitada pelo poder mimético - retorna à mesa de debate. Ao conceber a *mimesis* como uma faculdade cerceadora da ação poética, Stierle acaba por não diferenciar os preceitos aristotélicos da verossimilhança, com a sua retomada e consequente deformação, devido a uma tentativa de simplificação, pela cultura romana. Costa Lima nos auxilia na diferenciação dos conceitos de verossímil:

(...) há uma verossimilhança que pretende manter-se subordinada a um quadro real; ser, por conseguinte, uma “duplicação” do passível de ser historicizado. Dentro de sua carência reflexiva, os romanos não previam haver um segundo uso para o verossímil; aquele que se formula quando entendemos – por maior que se mantenha a descrença pelo primeiro uso – que algo ali capta o real. (...) a primeira verossimilhança intenta alcançar eficácia por aproximar-se de uma reduplicação da realidade – a maneira como as coisas costumam se mostrar. A segunda, longe desse propósito de fingimento, traz em si inscrito o real.⁶⁷

Por não conceber essa diferenciação quanto às significações do verossímil, Stierle identifica na obra do escritor Torquato Tasso, o preceito aristotélico da verossimilhança, uma vez que o assemelha ao preceito latino:

Nos *Discorsi dell'arte poética* (1587) [Tasso] se dedica à questão de que margem de liberdade dispõe a ficção e que limites lhe são impostos pela verossimilhança e pela história. Por um lado, as ações inferiores da comédia são objeto da ficção, por outro, o são todo o novo que ainda não encontrou uma forma fixa. A história não permite nenhuma ficção à medida que trata de fatos recentes; quanto mais, entretanto, ela recua, tanto mais oferece ao poeta matéria para sua ficção, pois os conhecimentos transmitidos são tão vagos que o poeta pode ativá-los.⁶⁸

⁶⁶ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 43.

⁶⁷ LIMA, Luiz Costa. **História. Literatura. Ficção.** Op.Cit. p 228.

⁶⁸ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p. 44.

Apesar de discordarmos quanto à assimilação de *mimesis* aristotélica e *imitatio* latina, defendida pelo autor alemão, sua obra permanece válida para a análise da história do conceito de *fingere* no Ocidente, principalmente quando enriquecemos o debate, ao enxertarmos análises diversas e/ou complementares de outros autores, como Luiz Costa Lima - este último nos será, mais tarde, também de grande importância para o arremate teórico quanto ao conceito de ficção literária na contemporaneidade. Retomemos, então, a obra **Ficção**, para encaminharmos com o que nos propusemos a fazer: construir uma trajetória para o entendimento do âmbito ficcional até a nossa atualidade.

Para Karlheinz Stierle, o conceito de ficção ganha nova relevância - apesar de negativa, uma vez que fora remetida ao vazio da mentira - no contexto do discurso filosófico do século XVII. Com a valorização do método de conhecimento cartesiano - o ceticismo metodológico - somada à crença no sujeito solar, capaz de autoconhecer-se inteiramente e, através da razão e do método científico, conhecer as leis que organizam o mundo natural e social, a ficção, como questão analítica e objeto de estudo teórico, acabou em segundo plano, enquanto a História positivista começou a ganhar espaço nos centros acadêmicos europeus.

As “fictions de mon esprit” não são, para Descartes, realizações produtivas da consciência humana, que vão além do dado, mas sim fantasmas vazios da consciência humana, que vão além do dado, mas sim fantasmas vazios da razão ociosa, cujas emanções não podem requerer algum direito próprio⁶⁹.

A ficção acaba por tornar-se uma oposição maniqueísta da verdade, devido à negação da ação criadora do imaginário e o pressuposto de uma sobriedade epistemológica. Seu retorno como objeto da reflexão poética, de acordo com Stierle, dá-se com a teoria da literatura e poesia elitista de Mallarmé: “antagônica à fábrica literária de seu tempo, o conceito de ficção assume um novo significado, que se lança para o futuro, para a vanguarda literária do século XX”.⁷⁰ Para Mallarmé, a ficção de sua época, caracterizada por sua sujeição à técnica e ao consumo de massa, rivaliza com um novo conceito de ficção, cujo foco afasta-se da referencialidade ao mundo, para remeter a si mesmo. O livro converte-se no

⁶⁹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p.56.

⁷⁰ Ibid. p. 75.

lugar em que a *notion pure* ocorre, mas ele é, ao mesmo tempo, em todas as suas dimensões, a ficção que remete a si mesma, o fictício-real absoluto, em que, simultaneamente, a concretude da fala, em sua sonoridade, é uma dimensão própria do poético. Nela, a poesia encontra a sua meta, ao manter-se em si mesma e resistir à ilusão referencial do *universel reportage*.⁷¹

Começa com Mallarmé uma tradição da ficção que acolhe sua constituição, a auto-reflexividade como traço fundamental e que assim, de antemão, bloqueia a possibilidade da recepção quase pragmática. (...) Em vista dessa nova forma de ficção (...) só uma forma de recepção que transcenda a ficção quase pragmática ainda está apta a captar o texto.⁷²

Esta defesa de Mallarmé, quanto à ficção como negação da ilusão referencial, tornara-se um poderoso instrumento de reflexão para o romance do século XX, o qual passou a conceber o gênero como “antidiscorso”, que não mais se conecta a referenciais. A radicalização destas tendências autoreferenciais insuflou o *nouveau roman* dos anos 1960 à atualizar o conceito de ficção:

Se antes o romance resultou da reabilitação da ficção, agora o romance, que assume a consciência de sua natureza verbal, se concebe como ficção. Com a *linguistic turn* dos anos sessenta, que, na França, produzia uma nova literatura estrutural, a seguir gerativa e, por fim desconstrutiva, o romance se transforma em virtualidade de suas estruturas verbais, textualmente originadas e se descobre como ficção.⁷³

A valorização do vetor da diferença, presente na ação mimética de Mallarmé, fez com que autores, como Derrida, avaliassem sua obra como inovadora, por negar a identidade entre *mimesis e imitatio* – “não há imitação. O mimo não imita nada.”⁷⁴ No entanto, apesar de negar a semelhança entre este *mímema* e a *imitatio* latina, Derrida não reconhecerá em Aristóteles a presença de uma *mimesis* divergente da platônica, como diagnostica Costa Lima, em sua obra **A Ficção e o Poema:**

(...) a concepção desacreditada de escrita é extraída da maneira como Platão apresenta a *mimesis*, estando a ela associada, e sendo contrariada pelo exame de um texto minúsculo de Mallarmé, “*Mimique*”. (...) embora a identificação da

⁷¹ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p.75.

⁷² STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (comp.). **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.170.

⁷³ STIERLE, Karl-Heinz. Op.Cit. p.79

⁷⁴ LIMA, Luiz Costa. **A Ficção e o Poema**. Op.Cit. p.82.

mimesis com a verdade seja condizente com a concepção restritiva de Platão, ela deixa de ser inquestionável no caso de Aristóteles.⁷⁵

Além disso, sua retomada da concepção mimética de Mallarmé também não se aproximará da concepção aristotélica, defendida por Costa Lima, pois, se a *imitatio* consistiu em privilegiar o vetor da semelhança e apagar o da diferença, Derrida, por sua vez, exacerbará o vetor da diferença, através da anulação do vetor da semelhança. A tese desconstrutivista do autor francês baseia-se na indecidibilidade de um texto, ou seja, ele defende que a atividade interpretativa nunca esgotará o significado da obra em questão. O processo interpretativo passa a ser visto como infundável jogo e interpretar significaria “tecer um tecido com os fios extraídos de outros tecidos-textos”⁷⁶. A digressão, por ser interminável, leva à ausência de um significado presente, há, portanto, um infundo processo de “adiamentos” e “remissões”, denominado pelo autor de “différance”.

A partir de uma leitura desconstrutora do texto artístico, observamos que o significado não possui mais um lugar fixo (centro), mas, sim, passa a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças. Dessa forma, eliminando-se qualquer referência a um centro, a um sujeito, e não mais se privilegiando aspecto algum sob o disfarce da "origem", a atividade interpretativa, com base na polissemia do texto artístico, vai permanecer sempre incompleta, ou noutras palavras, nunca pretendendo chegar a esgotar o significado do objeto-texto na sua totalidade.⁷⁷

O arcabouço teórico de Derrida reside nas teses de Saussure, referentes à ausência de um conteúdo substancial na linguagem. Para o autor, a interpretação de um texto não pode apreender cada signo de maneira isolada, pois a atividade interpretativa pressupõe a análise da combinação de signos, presente em uma narrativa, em sua simultaneidade. Apesar de também defender essa interdependência das unidades linguísticas, Derrida vai além de sua herança intelectual, ao negar a existência de um conteúdo anterior à linguagem, que organizaria os diferentes sistemas linguísticos.

⁷⁵ Ibid. pp. 80-81.

⁷⁶ RABENHORST, Eduardo R., “Sobre os limites da interpretação: O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida”, disponível em <http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/primafacie/article/download/4205/3172>. Consultado em 1-7-2011.

⁷⁷ **Glossário de Derrida.** p.16 Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/62972055/Santiago-Glossario-de-Derrida> Consultado em 1-12-2011.

A crítica de Derrida à noção estruturalista de signo conduz o autor da Gramatologia a vislumbrar uma nova concepção da produção e leitura de um texto. O móvel dessa concepção é a ideia de “iterabilidade” (outro neologismo criado por Derrida), ou seja, a repetição ou recorrência de um signo que acarreta sempre na modificação de seu significado⁷⁸.

Para Derrida, há um hiato entre o texto e o contexto, no qual este fora produzido, o que significa dizer, que a obra torna-se completamente autônoma de seu criador. O leitor será, portanto, novo autor, ao realizar a iterabilidade, repetição do signo, modificando-o através de sua ação interpretativa. Esse processo de recriação da obra pelo receptor é muito bem explicado por Rosemary Arroyo:

Enquanto escrevo este texto, estou construindo uma trama que, para mim, neste momento, tem apenas uma possibilidade de significado, aquela que lhe atribuo agora. No entanto, este texto, colocado no papel e lido por outra pessoa, inclusive por mim mesma, em outro momento, será uma nova escritura; a primeira trama, já desfeita, será tecida novamente, mas formando outros desenhos, novas formas, e junto com ela tecendo-se, a cada vez, a ilusão de se prender o signo na nova malha”.⁷⁹

O texto mantém-se indecidível, pois cada releitura recria uma nova tessitura de signos, o que leva a uma trama de ressignificações, as quais remetem ao infinito. A escrita mantém-se como permanente ausência, não contempla nem o falso nem o verdadeiro, pois para Derrida, encontra-se em um meio, suspensa e alheia a esses polos antagônicos – “(...) o suplemento não é nem um mais nem um menos; o hímen não é nem a confusão nem a distinção; (...). Nem sendo ao mesmo tempo ou bem isso, ou bem aquilo.”⁸⁰ Ao destruir a noção de um centro fixo, a partir do qual se tornaria possível referenciar o texto, Derrida passa a operar com a noção de jogo polissêmico, ou seja, um jogo de linguagem, cujas significações estão em aberto: “este campo [da linguagem] é o de um jogo, isto é, o de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito.”⁸¹ Vemos, nesse momento, a preocupação do autor em afastar-se da usualidade de sua época, a qual consistia em centrar a significação da obra no autor e em suas intenções,

⁷⁸ RABENHORST, Eduardo R., “Sobre os limites da interpretação: O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida”, disponível em <http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/primafacie/article/download/4205/3172>. Consultado em 1-7-2011.

⁷⁹ Cf. Rosemary Arroyo (Org.), *O signo desconstruído*, Campinas, Pontes, 1992, p. 32. Apud Eduardo R. Rabenhorst. Op. Cit. p. 5.

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. São Paulo: Papyrus, 1995, p.10-11.

⁸¹ DERRIDA, Jacques. *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas*. In: **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 244..

interpretações literárias, que subordinavam a narrativa à intenção autoral, ou ao condicionamento de um determinado contexto. A concepção de uma expressividade, capaz de comunicar o que um determinado sujeito “quer dizer”, não condiz com o desconstrucionismo derridariano, pois, para o autor, há uma ruptura entre sujeito e obra, que impossibilita a comunicação de sua intencionalidade.

A função da expressão (do vouloir-dire) não é a de comunicar, de informar, de manifestar, isto é, de indicar. O homem não aprende nada sobre ele mesmo no discurso solitário, a certeza da existência interior não precisa ser significada.⁸²

No entanto, a preocupação exacerbada com a negação deste representacionalismo determinista - o entendimento do conceito expressão como exterioridade do intencional - acabou por levá-lo ao extremo do anti-representacional, uma posição paradoxal, uma vez que retoma a centralidade do sujeito, ao tentar anulá-lo da significação linguística. Luiz Costa Lima retoma a crítica de Nietzsche para esclarecer este ponto:

Mas, como dizia Nietzsche, ser contraditório querer representar-se o mundo sem sujeito, eis que volta o sujeito negado. Volta como quadro, escultura ou poema; volta mudo e sem meios de reagir ao que dele diz o filósofo ou crítico de arte, a priori respaldado pela afirmação de que sua concepção é imanentista⁸³.

Para compreendermos melhor a crítica nietzschiana e sua retomada por Costa Lima, iremos fazer uma pequena retrospectiva, referente à constituição e questionamento do sujeito solar, aquele capaz de dominar por completo a significação da linguagem, capaz de comunicar integralmente sua intenção ao construí-la. De acordo com o autor, a formação do “eu solar” tem seu marco em Descartes e sua insegurança perante os sentidos. Na tentativa de afastar-se de uma crença balizada na fé e na palavra revelada das Escrituras, Descartes passa a questionar a eficiência da imaginação e do sensorial, como auxiliares para o cálculo geométrico e preciso, que se propunha a validar. – “Porque nossos sentidos às vezes nos enganam, estabeleci (je voulus supposer) que não há coisa alguma que seja como eles nos façam imaginá-la”.⁸⁴ A solução apresentada em

⁸² **Glossário de Derrida.** p.73 Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/62972055/Santiago-Glossario-de-Derrida> Consultado em 1-12-2011.

⁸³ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis:** Desafio ao pensamento. Op.Cit. p. 157

⁸⁴ Ibid.p. 87

seu *Discours de La méthode*, consiste em depositar sua certeza na constância do ser pensante, em detrimento das aparências enganosas dos sentidos:

E notando que essa verdade: Penso, logo existo, era tão firme e tão segura que as mais extravagantes suposições dos céticos não eram capazes de abalá-la, julguei que podia recebê-la sem escrúpulo como o primeiro princípio da filosofia que buscava.⁸⁵

A razão humana passa a ser o sentido da vida e a partir daí, surge a esperança depositada na ciência em alcançar verdades gerais e absolutas, em detrimento do conhecimento do particular. Para ratificar a força dessa razão inquestionável, tornava-se necessário a afirmação de um sujeito constante capaz de alcançá-la: o sujeito solar “(...) se impõe seja porque esse é seu pensamento, seja porque o contexto não lhe permite solução mais firme”⁸⁶ A representação objetiva do existente torna-se consequência necessária para o alcance dessa verdade, através do cogito cartesiano. Costa Lima retoma a tese de Heidegger para desenvolver esse processo de substituição da certeza advinda da religião, para a certeza proveniente da solaridade de um homem, capaz de apreender objetivamente qualquer representação no mundo. “Só se chega à ciência como pesquisa então e só então quando a verdade se converte em certeza da representação.”⁸⁷

Em Descartes, o ato de pensar era a única condição necessária para se afirmar a pesquisa objetiva da natureza. Em Kant, por sua vez, o mecanicismo do “eu penso” descartiano é substituído pelo ato de consciência do sujeito, uma consciência que só é capaz de alcançar o conhecimento do objeto, através de uma intuição imediata sobre o mesmo. “Pensar é mais e, ao mesmo tempo, menos que conhecer. A partir de um sujeito formal, que por si só não assegura a determinação do objeto, não derivam de imediato senão as perguntas da razão.”⁸⁸ O sujeito solar, defendido por Descartes, capaz de apreender objetivamente o mundo e desvendá-lo, começa, em Kant, a ser questionado, uma vez que o cogito passa a ser visto como um fenômeno, no qual a intuição torna-se necessária para a apreensão da significação do objeto.

⁸⁵ DESCARTES apud LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 88.

⁸⁶ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 92.

⁸⁷ HEIDEGGER apud LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 81

⁸⁸ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 106

Se a intuição tivesse que se guiar pela natureza dos objetos, não vejo como deles se poderia conhecer algo a priori; se, pelo contrário, o objeto (enquanto objeto dos sentidos) se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição, posso perfeitamente representar essa possibilidade. (...) os objetos, ou que é o mesmo, a experiência pela qual nos são conhecidos (como objetos dados) regula-se por esses conceitos (...). Com efeito a própria experiência é uma forma de conhecimento que exige concurso do entendimento, cuja regra devo pressupor em mim antes de me serem dados os objetos, por consequência a priori e essa regra é expressa em conceitos a priori, pelos quais tem de se regular necessariamente todos os objetos da experiência e com os quais devem concordar.⁸⁹

Kant dá como exemplo a experiência científica de Copérnico, o qual, por não poder comprovar empiricamente sua hipótese referente aos movimentos celestes, construiu intuitivamente sua teoria e apenas muitos anos mais tarde, com a invenção do telescópio, outro cientista, já no século XVII, Galileu Galilei, foi capaz de comprová-la. Para o autor, a metafísica deveria fiar-se nesses parâmetros, no que diz respeito à intuição dos objetos. Construir, portanto, através de uma razão intuitiva a priori, conceitos referentes àquilo que, mais tarde, será experienciado. A apreensão dos objetos passa, portanto, a ser compreendida como um ato fenomênico, no qual o sujeito e suas concepções a priori condicionam a recepção e representação do mundo.

(...) a nossa representação das coisas, tais como nos são dadas, não se regula por estas, consideradas como coisas em si, mas que são esses objetos, como fenômenos, que se regulam pelo nosso modo de representação, tendo conseqüentemente que buscar-se o incondicionado não nas coisas, na medida em que as conhecemos (em que nos são dadas), mas na medida em que não as conhecemos, enquanto coisas em si; (...).⁹⁰

De acordo com Luiz Costa Lima, essa impossibilidade, em Kant, de conhecer os objetos da mesma maneira que os idealizamos, a partir da razão – “(...) daí não podermos ter conhecimento de nenhum objeto, enquanto coisa em si, mas tão somente como objeto da intuição sensível”⁹¹ -, nos indicia a fratura do sujeito, antes tomado como constante e capaz de apreender a completude das coisas em sua volta. A impossibilidade de conhecer o objeto em si desdobra-se na impossibilidade de conhecer o sujeito como o ser uno, cartesiano. A ideia do sujeito passa a ser apenas formal, lógica, não podendo, dessa forma, materializar-se em substância, devido à incapacidade do homem em conhecer objetivamente, através da experiência.

⁸⁹ KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.p. 20

⁹⁰ KANT, Immanuel. Op.cit. p. 22

⁹¹ Ibid. p.25

(...) sua passagem [do sujeito formal] para o sujeito concreto e real supõe a entrada da intuição, que, de sua parte, bloqueia por si a pergunta quem sou? Pode-se ainda dizer: o sujeito da apercepção transcendental se põe no limiar da dicotomia entre entendimento e razão. Para que ele próprio não se converta em matéria transcendente, que como sabemos, supõe em Kant uma resposta fenomenicamente inapropriada, precisa se manter nesse limiar, não dar um passo além de seu caráter lógico, formal. A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas, ou seja, fraturas.⁹²

Apesar da exposição das fraturas desse sujeito, defendido por Descartes como solar, Kant não questiona a certeza do conhecimento científico, “embora (...) a relação entre cogito e consciência se alterasse e refinasse, o eixo que os ligava não era comprometido.”⁹³ Kant não defende a objetividade da recepção do mundo pelo sujeito, no entanto, não fará um ataque ao entendimento e à primazia do sujeito, como sustento da investigação cognoscitiva. Costa Lima nos elucida esta relação:

O que vale dizer, embora Kant não encontrasse um terceiro termo, não representativo, que apontasse para a certeza do conhecimento, exposto entre o sujeito e suas representações, embora, como ele próprio dissera, fosse misterioso que as propriedades postas pelo aparato transcendental, desde os a priori da sensibilidade, coincidissem com as propriedades das coisas, esse conhecimento, nisso sendo idêntico a Descartes, não era questionado.⁹⁴

Para Costa Lima, a incerteza ou parcialidade da ciência, que inexiste nas obras de Descartes e Kant, está presente em Schopenhauer, o qual a estabelece através da retomada e crítica dos autores supracitados. Esse questionamento quanto à verdade científica é estabelecido a partir da exposição dos limites da representação. Schopenhauer não descarta o sujeito, muito pelo contrário, admite que o conhecimento sobre um objeto só se torna possível através de sua representação. No entanto, o mundo representativo não é o único existente para o autor. Ele defende que há outro mundo, não apreensível pela representação, que consiste na essência, na coisa em si. O autor afasta-se, portanto, da defesa kantiana quanto à ausência de substância do mundo, enquanto objeto apartado da recepção do sujeito. Para Schopenhauer essa substância, que se encontra para além do par sujeito-representação, denomina-se vontade.

⁹² LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p. 105

⁹³ Ibid. p. 118.

⁹⁴ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 118

A liberdade da vontade como coisa em si não se estende absolutamente (...) de uma maneira direta a seus fenômenos, nem mesmo onde ela encontra o maior grau de visibilidade, no animal racional dotado de um caráter individual, ou seja, na pessoa moral.⁹⁵

Afirmar que a vontade, a coisa em si, não se encontra na representação racional do mundo, significa dizer que o homem não é capaz de apreender racionalmente a essência das coisas, até mesmo de si. Apesar de manter-se dentro de um sistema explicativo metafísico – a defesa da ideia de essência, da coisa em si – podemos perceber um fortuito paralelismo entre a vontade de Schopenhauer, a qual ao se tornar ação passa a ser a representação de uma vontade, ou seja, não é mais passível de apreensão pela razão, e o inconsciente freudiano:

A aproximação só se torna plausível se for afastada a ideia da coisa em si: “O indivíduo, a pessoa, não é a vontade enquanto coisa em si mas sim é a manifestação da vontade (...)”. De toda maneira, mesmo para o filósofo que considera vontade e coisa em si equivalentes, como a vontade sempre se exerce em um indivíduo, o qual é obrigado a subordinar-se ao princípio da razão, em cada um a vontade assume a sua via, i.e., seu desvio, sua “queixa”. Nessa trilha, pois, se prepara a ideia do inconsciente.⁹⁶

Nietzsche segue o caminho aberto por Schopenhauer quanto ao questionamento do conhecimento humano. Partindo da afirmação quanto à impossibilidade de alcançar a vontade, ao submetê-la ao pensamento racional, tornando-a obscura ao próprio entendimento, o autor destrói as fronteiras entre lógica e ficção e passa a criticar todas as leis que instituíram a ordem social de sua época. A verdade passa a ser concebida como mera ilusão, criada para mistificar o ponto central da natureza humana: a sobrevivência.

Eis porque não creio que um impulso para o conhecimento seja o pai da filosofia, mas sim que um outro impulso, aqui como alhures, serviu-se do conhecimento (e do desconhecimento!) como de um instrumento. [...] Pois todo impulso é sedento de dominação.⁹⁷

Para Nietzsche, o mundo consiste em um embate de vontades, no qual somente as fortes prevalecem. “Fora do esforço das belas almas, o mundo não conhece senão apetites e paixões”⁹⁸. Esse desmonte da verdade e moral estabelecida pela humanidade, através do pensamento racional, devasta a primazia

⁹⁵ SCHOPENHAUER apud LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 122.

⁹⁶ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p. 124.

⁹⁷ NIETZSCHE apud LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 129

⁹⁸ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 130

do sujeito e de suas representações, pois “ao denunciar o circuito enobrecedor das questões – o impulso para a verdade, o impulso para o bem etc. -, a questão do sujeito perde seu gás”⁹⁹. O desencanto perante as representações humanas, suas explicações moralistas para um mundo, que é desmistificado como vontade de potência, leva à indignação do autor quanto ao sujeito solar: “Toda meta, toda utilidade são apenas sintomas de que uma vontade de potência se apoderou de algum menos potente e lhe imprimiu o sentido de uma função”¹⁰⁰. Costa Lima, contudo, nos alerta que esse cansaço quanto ao homem não significa a negação de sua presença, apenas de sua solaridade.

(...) embora fatigados do homem, pela mistificação feita em seu nome, não podemos prescindir do sujeito que ele é. O papel da destruição nietzscheana seria, pois, menos de dizer de um cansaço do que dar operacionalidade ao objeto que passara a cansar. Do mesmo modo, se as representações eram falsamente julgadas pontuais e exatas, tampouco acusá-las por esse impróprio status equivale a descartá-las.¹⁰¹

Retornamos, portanto, ao motivo que nos levava a discorrer sobre este processo de questionamento do sujeito solar: a contradição apresentada por Nietzsche, referente à tentativa de abstração do sujeito, ou seja, o desejo de representar o mundo sem ele. Para o autor, apontar para a subjetividade das explicações que organizam o mundo, não significa aniquilar a viabilidade de sua objetividade:

Ponhamos que as cores sejam subjetivas – nada nos diz que não seriam pensáveis objetivamente. A possibilidade de que o mundo seja semelhante ao que nos parece não é absolutamente descartada porque reconhecemos os fatores subjetivos. – Ignorar a existência do sujeito – ou seja, querer representar-se o mundo sem sujeito: é contraditório: representar sem representação!¹⁰²

Partindo da contradição apresentada por Nietzsche, Costa Lima vai além, ao afirmar que maior contradição consiste na negação do sujeito e suas representações, por alguém que se mantém como sujeito, pois se insere no próprio contexto sócio-cultural que tentara renegar.

Participante de uma história fraturada, sendo ele próprio fraturado, o sujeito mesmo é um agente-paciente (melhor se diria: um paciente agente fraturado). Suas representações, ainda quando fantasmáticas, não são menos sintomais.

⁹⁹ Ibid. p. 133

¹⁰⁰ NIETZSCHE apud LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p. 134.

¹⁰¹ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p. 134.

¹⁰² NIETZSCHE apud LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p. 135.

Renegá-las, considerá-las invenções de uma filosofia subjetivante, seria tornar o receptor das propostas assassino do sujeito mais submisso às suas representações¹⁰³.

Em suma, o que Nietzsche critica em seu texto consiste em uma concepção de sujeito, “aquela que serve de respaldo ao velho ideal da *Bildung*”¹⁰⁴, ou seja, a possibilidade de uma reconfiguração do sujeito é aceita pelo autor. Uma configuração que negue a conceituação espiritualista e antimaterial anteriormente defendida. “Essa negação começava, pois, pela análise da linguagem. Pela desconstrução que dela passava a empreender”¹⁰⁵. A linguagem em Nietzsche já não é mais considerada como representação translúcida da realidade. “Daí a tendência de a concentração na linguagem haver-se feito em um sentido decisivamente imanente, sem atenção ao sujeito, i.e., descartando-se quer a sua intencionalidade, quer a sua contextualidade, e sem atenção às suas múltiplas variáveis e não objetivas representações.”¹⁰⁶ No entanto, isso não significa dizer que seu parecer consista em compreendê-la desta maneira: linguagem como signo de total ruptura com o sujeito que a criara. Essa proposta fora defendida, anos mais tarde, por autores desconstrucionistas, como, por exemplo, Derrida.

A atividade desconstrucionista básica consiste em: mostrada a falácia das propriedades que davam primazia ao sujeito unitário e suas representações, não mais considera-las, a não ser para destruí-las. O texto não remete ao mundo senão para irrealizá-lo.¹⁰⁷

Ao analisar os riscos desta teoria anti-representacional - sua paradoxal manutenção do sujeito solar - Luiz Costa Lima nos aponta outra possibilidade de combater a exaltação do sujeito-autor: a indeterminabilidade. Ao invés da rejeição do sujeito e suas representações, o autor propõe-se a repensá-los, ao afastar-se da centralidade concedida ao sujeito, instaurada por Descartes, além de reconfigurá-lo como sujeito fraturado. A leitura passa a ser concebida como uma transferência, a qual implica uma indeterminabilidade do sentido, ao invés de indecidibilidade, como defendera Derrida: “o ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas, que sem recuperar o real, como implicitamente se afirma na concepção

¹⁰³ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p 135.

¹⁰⁴ Ibid. p. 137

¹⁰⁵ Ibid. p. 137

¹⁰⁶ Ibid. p. 153

¹⁰⁷ LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p 153

antiga da *mimesis*, o indiciam”.¹⁰⁸ A admissão de um sujeito fraturado, inconstante e desarmônico quanto à construção de suas representações não resgata a posição do sujeito como central, “proprietário, por sua intencionalidade, dos objetos que produz”¹⁰⁹, porém, também não o descarta da análise crítica, pois o sujeito fraturado torna-se uma das variáveis a se considerar.

Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição a priori definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais. A questão delicada que se põe para a análise crítica consiste em como relacionar essa posição com o caráter do texto, sem, entretanto estabelecer entre eles uma relação inevitavelmente casualista¹¹⁰.

Além da introdução de uma nova concepção de sujeito, agora fraturado, em oposição à antiga concepção solar, a compreensão de representação também necessita de nova reconfiguração. Ao invés de pensá-la como algo externo ao sujeito, objetiva, portanto, devemos considerá-la como representação-efeito, ou seja, como a expressão desta no receptor, o qual, a partir de agora, passa a ser entendido como receptor/criador, pois não apenas recebe a representação, já objetivamente configurada, mas, pelo contrário, participa da construção de seu sentido.

(...) a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda *mimesis* e *imitatio*. Pela representação-efeito, o olho se torna uma modalidade de tato¹¹¹.

A representação-efeito não leva em conta apenas as fraturas do sujeito, pois o leitor - no qual a representação fará um efeito e, assim, conjuntamente, teremos a produção do sentido - também deve ser encarado como fraturado, para nos impedir de considerar a sua leitura como algo objetivo. A construção desta proposta de indeterminabilidade, por Luiz Costa Lima, só foi possível ao aliar às concepções de sujeito fraturado e representação-efeito a revisão da *mimesis*, para defendê-la como uma pulsão subjetiva autônoma, porém contaminada por uma realidade socialmente construída.

¹⁰⁸ Ibid. p. 398

¹⁰⁹ Ibid. p. 23

¹¹⁰ Ibid. p. 24

¹¹¹ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Op.Cit. p 24

Assim, o desvio (da indecidibilidade para a indeterminabilidade) rompe com a ideia de um texto encerrado em si mesmo, tendo por polos antagônicos o sentido organizado pela ordem do significado e a abertura interminável da ordem do significante, para, por meio dos conceitos de sujeito fraturado, de representação-efeito, da revisão da *mimesis* como impulso independente, mas contaminado pelo real sociohistoricamente concebido, criar parâmetros de relativa objetividade, cuja qualidade dependerá do próprio exercício crítico¹¹².

Vemos aqui, portanto, a retomada da *mimesis* por Costa Lima e a importância de repensá-la, a partir da concepção mimética de Aristóteles, para a introdução da ideia de um sujeito fraturado e refutação das teses desconstrucionistas. Esta retomada parte da defesa da ação mimética como independente do real, no entanto, capaz de absorver e deformar a maneira como o real é compreendido por autor e leitor.

O real assim não é nem o que se põe diante de mim e exige uma linguagem que o torne transparente, nem tampouco o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, i.e., de promessas de sentido, sempre autodestruidas. O real é isso e aquilo; algo que está aí e algo que se constrói.¹¹³

A *mimesis*, para Costa Lima, não nasce da necessidade de amoldar-se a um objeto, ou cena externa ao sujeito, muito pelo contrário, sua origem reside em um impulso cego à procura de uma identificação detentora da irrealizável tarefa de sanar as fraturas, apaziguar as instabilidades inerentes ao homem.

Irreflexiva, cega, produto de uma carência indentificatória, em seu processo, contudo, ela se concretiza em um mímema, produto que efetua um sujeito para si mesmo, de cuja fenda derivam representações, por certo não coincidentes com as que serão depois vistas por outros sujeitos, igualmente fraturados em seu produto¹¹⁴.

Essa *mimesis* inicial, denominada *mimesis* zero e compreendida como pulsão para uma identidade subjetiva, antecede a criação, e o sujeito, ao tomar consciência desse impulso, devido às suas fraturas, já passa a deformá-lo através da internalização da representação-efeito do mundo, no qual está inserido. Esse meio, através do qual o mímema recebe, muitas vezes sem a plena consciência do autor e leitor, suas figurações do real – como uma via de mão de dupla: recebe do real e o transforma –, pode ser compreendido como a principal diferença entre as leituras indecidíveis e indeterminadas.

¹¹² Ibid. p. 399

¹¹³ Ibid. p. 398

¹¹⁴ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 148

A indecidibilidade obriga o analista a uma posição defensiva – desconstruir as armadilhas do texto sem incorrer na tentação de ser seu mestre, de ser o portador do diagnóstico sobre a “doença do texto”. A indeterminabilidade sem permitir a figura do mestre – “eis a interpretação certa” – admite o sentido, é certo que sempre provisório, e não só a sua desconstrução.¹¹⁵

Podemos perceber como a revisão da *mimesis* está diretamente relacionada com a diferença entre as concepções do âmbito ficcional por Luiz Costa Lima e Derrida. Para o primeiro, a linguagem, enquanto ação mimética, funde semelhanças e diferenças, enquanto, para Derrida, o vetor da semelhança foi totalmente rejeitado, levando a um rompimento radical do texto com o mundo. Apesar de sua tentativa de afastar-se de uma *mimesis*, compreendida como *imitatio*, através da retomada da obra de Mallarmé, a leitura derridariana da indecidibilidade acaba por retomar a radicalidade do conceito em questão, apenas deslocando-se para a outra extremidade: enquanto a *imitatio* focara apenas no vetor da semelhança, Derrida, por sua vez, privilegiou apenas o vetor da diferença.

Stierle não defende a concepção mimética como valorização do vetor da diferença, assim como o fez Derrida, na esteira de Mallarmé – “A autoreflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real.”¹¹⁶ -, no entanto, o autor não a coloca em questão, mantendo-se próximo da concepção greco-latina, a qual aproxima a *mimesis* aristotélica à *imitatio* horaciana. Este não questionamento do ato mimético é sintomático quando analisamos as divergências presentes nas construções teóricas da história do conceito de ficção, feitas pelo autor e por Costa Lima. Ambos veem a obra de Wolfgang Iser como uma tese de extrema relevância para o entendimento do ficcional, no entanto, a trajetória narrativa para se chegar até ela, foi completamente diferente. Por estar mais preocupado com o entendimento de uma ficção apartada da subalternidade que lhe foi concedida pela *imitatio* latina e interpretação figural cristã, Costa Lima segue uma via diversa da de Stierle, o qual se apoiara em uma história do romance e da teoria literária, para alcançar a construção teórica de Iser. Ressaltemos a concepção de *fictio* desenvolvida por

¹¹⁵ Ibid. p. 399

¹¹⁶ STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (comp.). **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.171

Costa Lima, através de sua retomada e desdobramento do conceito de *mimesis* aristotélica:

Insistamos: o território da ficção nem supõe o livre trânsito entre realidade e expressão literária, em que se apoia a questão do realismo, nem tampouco sua mútua exclusão. A ficção implica a presença de uma aporia diversa daquela que respalda a escrita da história: não pretende ser uma investigação do que foi, sem que por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la.¹¹⁷

Essa concepção de ficção será minimamente adotada pelas indagações quanto ao espaço ficcional, feitas às margens da teoria literária e filosófica de fins do século XVIII – “a subalternidade do ficcional era mantida ainda na abertura do século XIX¹¹⁸”. Costa Lima identificará no pensamento jurista de Jeremy Bentham (1748-1832), um caminho interpretativo, capaz de restabelecer a autonomia da ficção, mesmo que sua principal preocupação não se concentrasse em defender esse gênero narrativo, mas sim elucidar a prática judiciária inglesa. Ele inicia sua obra **Teoria das Ficções**, a partir da análise das ficções linguísticas. Para o autor a linguagem é o meio através do qual o mundo torna-se cognoscível aos homens, “a linguagem é o meio pelo qual o mundo é formulado (...) sem a linguagem ele é, para nós, indisponível.”¹¹⁹ Sua preocupação em encarar a linguagem como um discurso da ficção verbal torna-se, portanto, ponto central para seu destaque por autores como Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima.

Qual a função de pensar as ficções? De acordo com Bentham: mostrar que, ao tematizar arbitrariamente a aporia da verdade – o homem busca naturalmente conhecer; é naturalmente bom, e semelhantes -, a reflexão filosófica perde, de início, a possibilidade de diferenciar as ficções que apenas servem a interesses particulares do que ele chamará de ficção necessária. Tal distinção se lhe mostrava tanto mais imprescindível porque “as ficções não podem ser justificadas por si mesmas” (Iser, W.:1991, 200) – se elas ocupam um espaço intermédio entre o falso e o verdadeiro, só podem ser definidas por sua distinção quanto ao falso e pela perspectivização, teoricamente demonstrável, do verdadeiro.¹²⁰

Bentham faz uma diferenciação entre os tipos de ficção, pois seu interesse consiste naquelas, as quais denomina necessárias. Ele afirma em seu livro, que a linguagem é o sinal do pensamento, um instrumento de comunicabilidade de uma mente à outra. A partir daí, o autor desdobra a sua análise linguística: o objeto designado pela linguagem consiste em uma percepção daquele que a comunicou.

¹¹⁷ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 225

¹¹⁸ Ibid. p. 261.

¹¹⁹ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 263

¹²⁰ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p. 262

Ele dá dois exemplos para fundamentar sua tese: “I am weary, I am hungry, I am dry” e “That apple is ripe, Apples are sweet, Apples are good.”¹²¹ Em ambos os casos o assunto que comunico não consiste em um objeto imediato, pois é uma formulação, uma opinião feita pela percepção do locutor, a qual se refere às circunstâncias internas, primeiro caso ou externas, segundo caso.

No primeiro caso, a opinião, apesar de ser apenas uma opinião, não corre, neste caso em particular, muito perigo de estar errado. Em respeito ao atual estado das minhas sensações, ou seja, das sensações elas mesmas, dificilmente estarei propenso a errar. No entanto, a partir daí avanço um simples degrau se eu pronunciar uma opinião relativa à causa dessas sensações, pois a partir deste momento posso vir a errar. Aqui eu me lanço no oceano da arte e da ciência. [tradução livre]¹²²

Bentham não tem como propósito negar qualquer tipo de análise científica, através da afirmação de que toda linguagem é um tipo de ficção, uma vez que parte da percepção da mente do autor ao invés de partir do objeto externo àquele que o analisa. Sua proposta consiste em identificar determinados discursos como necessários para o entendimento do mundo, apesar de seu potencial de falibilidade. A palavra maduro, “ripe” imposta pelo observador à maçã, “apple”, é uma qualidade, portanto, não é uma entidade real, uma substância real presente no mundo. Ela não se refere apenas àquela determinada maçã, pois várias entidades, substâncias existentes no mundo, podem receber de seu observador a mesma qualificação. A maçã torna-se um recipiente, no qual a qualidade “madura”, uma entidade ficcional, é alocada. Esse tipo de ficção, para Bentham, é um instrumento necessário para a compreensão do mundo e comunicabilidade dos seres.

A maçã é um receptáculo; e é nesse receptáculo que a qualidade de maturação – o imaginário, a entidade fictícia denominada qualidade – é introduzida. (...) É daí, do uso feito pela linguagem, que a ficção, em seu primeiro degrau, na forma mais simples que a linguagem pode utilizá-la, torna-se um recurso necessário¹²³.

Ao determinar que o real consiste apenas naquilo que se impõe por si, ou seja, que independente de nossa linguagem para ser apreendido, Bentham passa a encarar esta última como algo independente da mera “percepção física – o que por extensão, equivaleria a refutar qualquer tipo de determinismo na explicação de

¹²¹ BENTHAM, Jeremy. **The Theory of Fiction**. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.,ltda, 1932. p. 71.

¹²² Ibid.p. 71

¹²³ BENTHAM, Jeremy. *The Theory of Fiction*. Op.Cit. p.71.

qualquer fenômeno”¹²⁴. Mas sua proposta não consistia apenas em denunciar a ficcionalidade linguística e suprimir a certeza do conhecimento, mas sim, distinguir as gradações ficcionais, existentes na linguagem, para valorizar aquelas necessárias para o entendimento humano, em detrimento das ficções fabulosas, cujo propósito consiste em entreter.

Por entidades fictícias aqui mencionadas, nenhuma delas será apresentada pelo nome de *fabuloso*, i. e. pessoas imaginárias, como os deuses escondidos, gênios e fadas, mas sim como qualidades – propriedade (no sentido mais próximo de qualidade), relação, poder, obrigação, dever, direito e assim por diante. Mesmo que incorreto considerar essas entidades em questão como entidades reais (...), a suposição de um tipo de realidade verbal, como pertencentes a esse tipo de entidade ficcional é uma suposição sem a qual a linguagem nunca conseguiria ser estabelecida entre os homens (...).¹²⁵

O autor ainda mantém a ficção do poeta à margem, no intuito de privilegiar as ficções necessárias, as quais, apesar de não serem entidades reais, devem ser consideradas como realidades verbais para tornar-se possível o estabelecimento da comunicabilidade da linguagem. Ainda que a qualidade parta da percepção do observador do objeto, devemos, para o autor, partir do pressuposto de que a qualidade está contida no objeto, seu receptáculo¹²⁶. Com isso, podemos perceber que a relevância do trabalho de Bentham, para a nossa análise, consiste em seu rompimento à interdição que impedia a aproximação do pensamento com o âmbito do ficcional.

De acordo com Luiz Costa Lima, a Inglaterra e a Alemanha de finais do século XVIII estavam divididas entre a dúvida instaurada pelo ceticismo de Hume, do qual Bentham é herdeiro, e a diferenciação estabelecida por Kant entre o ato de pensar e o “ser”, distinção retomada e desenvolvida por Hans Vaihinger em sua filosofia do “como se”. Ambos os autores, Bentham e Vaihinger foram de extrema importância para o pensamento de Wolfgang Iser e é por isso que Luiz Costa Lima retoma-os para estabelecer um diálogo entre os autores – o que não fora estabelecido previamente por Iser – e através deste, demonstrar ao leitor uma possível via para a liberação do âmbito ficcional de seu usual ostracismo. A ligação consiste não apenas na valorização da ficção, mas também, no realce de

¹²⁴ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 268.

¹²⁵ BENTHAM, Jeremy. **The Theory of Fiction.** Op.Cit. p. 137

¹²⁶ Apud BENTHAM, Jeremy. **The Theory of Fiction.** Op.Cit. p. 137

um sujeito psicologicamente concebido, o qual já não é passivo ao mundo ao seu redor, ou seja, não o reconhece já previamente estabelecido, ao invés disso, torna-se peça central da construção do conhecimento sobre tal.

Hume e Kant haviam perturbado o “sono dogmático” que embalara essa identidade [pensar e ser]. Seu postulado “começa a se modificar no momento histórico em que sua exigência de explicação é submetida à crítica” (id.W.:ib, 247). A partir desse instante, na passagem para o século XIX, a ficção já não pode ser encarada como aquele tema daninho e ocioso de que a filosofia procurara se descartar. E a ficção começa a escapar da precariedade a que o pensamento pré-kantiano a relegara; mais precisamente, assim sucede desde o momento em que se indagam os mecanismos cognitivos humanos e se verifica que a mente humana não conhece por re-conhecer.¹²⁷

Além deste ponto em comum entre Bentham e Vaihinger, a valorização e estabelecimento de uma relação entre o pensamento e a ficção, Costa Lima nos aponta outra semelhança na obra dos autores: o empobrecimento da realidade, com o intuito de enaltecer a atividade fictícia da concatenação lógica – “A estreiteza da marca da realidade sem duvida facilitava a identificação das *fictitious entities*. Algo de semelhante sucede em Vaihinger: a realidade se empobrece para que ressalte o como se”.¹²⁸

De acordo com Vaihinger, em sua obra **A Filosofia do como se**, a mente humana não é apenas receptora do que lhe é externo, pois a psique constitui-se como força orgânica de modelação, além de receber o que lhe é estranho, modifica-o através de seus próprios meios e conforme a uma finalidade. “O pensamento lógico, ao qual nos referimos especialmente aqui, representa o apropriar-se ativo e independente do mundo externo, sendo elaboração organicamente útil do material produzido pelas sensações.”¹²⁹ Ao entrar em contato com algo, a mente humana, decompõe o que recebera e mistura-o com seus humores, tornando-o apto para assimilação. Mas o trabalho psíquico que resulta nesta assimilação está em conformidade com uma finalidade:

Assim como o olho segue a finalidade de verter os diversos movimentos de onda do éter em um sistema ordenado de sensações fixas e de produzir, pela refração, reflexão etc. de raios, “cópias” reduzidas do mundo objetivo – (...) -, assim é a função lógica uma atividade que cumpre adequadamente com o seu propósito, capaz, em vista dessa sua finalidade, de se acomodar e se adaptar às

¹²⁷ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p. 272

¹²⁸ Ibid.p. 272

¹²⁹ VAHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Chapecó: Argos, 2011.p. 105

circunstancias e aos objetos. A função orgânica do pensamento possui a finalidades de transformar e processar o material dado pelas sensações em tais representações, associações de representações e construções conceituais.¹³⁰

A finalidade, estabelecida por Vaihinger quanto ao pensamento lógico, aproxima-se, portanto, do pensamento kantiano, uma vez que a recepção do sensível amoldará o recebido a uma conceituação lógica do objeto. O autor não propõe a representação teórica de um mundo “tal como ele é”, pois sabe que o mundo objetivo nunca poderá ser percebido pela mente humana de maneira imediata. A finalidade do pensamento lógico consiste na abstração de uma teorização do particular que possa, mais tarde, ser comprovada praticamente em outras circunstancias similares – “cumpre sua finalidade ao transformar os complexos dados das sensações em conceitos válidos, em juízos gerais, (...), pelo que produz determinada imagem do mundo.”¹³¹ O mundo se reduz a uma sucessão de sensações, as quais só serão cognoscíveis ao homem, através de sua transformação pelo pensamento lógico em conceitos, os quais nos possibilitam estabelecer previsões de nossas ações no mundo. O pensamento passa, portanto, a ser um instrumento para a viabilização do entendimento do mundo, uma ferramenta a serviço da vida.

Se o pensamento apenas existe à força do querer, ou preferindo falar como Fichte, do agir, então o conhecimento não é a finalidade última do pensamento; este também não pode ser a finalidade em si, somente produto secundário, ou para dizê-lo assim, o resíduo que sobra na oficina do pensamento, fruto accidental. O valor prático do pensamento ocuparia então o primeiro plano e o “conhecimento” não seria senão secundário, deixado em segundo plano, como também Schopenhauer acredita¹³².

Para o autor, a função orgânica do pensamento realiza-se de modo inconsciente, os instintos humanos são, portanto, a forma mais primária de concatenação lógica que leva a ação no mundo – “as operações específicas que atuam conforme às finalidades são, em sua maioria, pelo menos no início, puramente instintivas e inconscientes, mesmo avançando mais tarde ao círculo luminoso da consciência.”¹³³ Com isso, podemos entender o porque da diferenciação entre o ser e o pensamento em Vaihinger, já que o pensamento não é capaz de iluminar a engenhosidade da atividade inconsciente, em busca de sua

¹³⁰ VAHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Op.Cit. p. 107

¹³¹ Ibid. p. 273

¹³² Ibid.p. 110

¹³³ Ibid. p. 114

meta. O pensamento está à procura dessas finalidades, no entanto, para o autor, esse esforço subjetivo não se assemelha aos processos externos: “independente de como se comporta o acontecimento objetivo e o ser, certo é que o primeiro não consiste em funções lógicas como acreditava outrora Hegel.”¹³⁴ Os caminhos do pensamento não devem ser considerados uma cópia da realidade e é devido às contradições presente neste mundo externo, incoerências que não conseguimos explicar inteiramente, é que criamos artifícios que nos auxiliam à lidar com ele, as ficções.

O organismo se vê posto em um mundo repleto de sensações contraditórias e exposto aos ataques de um mundo externo que lhe é hostil; desse modo, ele está sendo obrigado, em virtude de sua própria preservação, a procurar todos os possíveis meios auxiliares tanto externa quanto internamente. O homem deve a formação de seu espírito antes a seus inimigos que aos amigos. (...) Como a atividade fictícia no interior do pensamento lógico, há de se entender a produção e o emprego de métodos lógicos que procuram alcançar as finalidades do pensamento mediante conceitos auxiliares; nestes está inscrita, mais ou menos a olhos vistos, a impossibilidade de terem um objeto concreto que lhes corresponda de alguma maneira.¹³⁵

De acordo com Luiz Costa Lima, a hipótese é a ficção útil por excelência, pois será através dela que o homem estabelecerá a trilha para tentar alcançar a realidade, mesmo que esta permaneça incognoscível em sua completude, uma vez que nosso conhecimento é sempre parcial. “Como meio auxiliar para um conhecimento nunca plenamente alcançado, a ficção põe-se entre o dogma e a hipótese.”¹³⁶ O dogma, por sua vez, é a ficção falsa, necessária ao estabelecimento de uma constante para o mundo, já a hipótese é um meio de passagem, o qual se pretende confirmada, através da experiência. Vaihinger procura afastar-se da noção de hipótese, já que “toda hipótese não pretende ser apenas uma figura do pensamento ou meio de ilustração, mas ainda indicação de um fato”¹³⁷. Em seu lugar prefere exaltar a ficção, posto que “são pressuposições estabelecidas com a plena consciência de sua impossibilidade, (...) porque não podem ser vistas, por razões externas, como elementos constitutivos da realidade.”¹³⁸ Diferente das hipóteses que se afirmam com exatidão, a ficção advém de uma apercepção comparativa, a qual indica a pressuposição de um caso

¹³⁴ VAIHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Op.Cit. p. 115

¹³⁵ Ibid. pp. 123-124

¹³⁶ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 276

¹³⁷ VAIHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Op.Cit. p. 239

¹³⁸ Ibid. p. 239.

impossível de alcançar resposta exata. O “como se” substitui o “é” para demonstrar a irrealidade das conclusões. “Tal formulação diz então que o real dado, que algo particular seja comparado com algo outro, cuja impossibilidade ou irrealidade é simultaneamente expressa.”¹³⁹

(...) é extraordinária a diferença que existe no plano gramatical entre a ficção e a hipótese. Lineu não diz “o mundo das plantas é objetivamente dividido de acordo com as minhas espécies”; Leibniz não diz a curva consiste em infinitesimais, e nossos modernos cientistas tampouco dizem, desde que tenham ao menos razoável formação filosófica, “a matéria é composta por átomos.”¹⁴⁰

Apesar de não se preocupar com a ficção poética, mas sim, apenas com a utilidade de um discurso científico, capaz de abrir caminho para o juízo fictício do mundo, a teorização de Vaihinger quanto à irrealidade do ficcional, será de grande valia para a construção teórica de Wolfgang Iser, já no século XX. De acordo com Luiz Costa Lima, a singularidade de Iser se impõe por seu aprofundamento quanto à preocupação com o fictício, para além do quadro das obras literárias.

O que hoje entendemos por estudos literários, abrangendo a consideração de obras pontuais, passando por certos autores, até gêneros, temas e períodos históricas, nunca se caracterizou por seu caráter eminentemente reflexivo. (...) A lembrança acima se impôs para destacar-se a singularidade da obra de Wolfgang Iser.¹⁴¹

Ao partir de autores como Bentham e Vaihinger, Wolfgang Iser demonstra que a ficção não é uma exclusividade do campo literário. No entanto, também nos mostra que esse não é o único problema do campo ficcional, uma vez que, até mesmo nos autores do campo jurídico, os quais retiram a ficção de seu ostracismo, ao associá-la à linguagem e ao pensamento lógico, permanecem a manter a divisão entre realidade e ficção. “Em ambos a ficção perdia sua conotação negativa corriqueira e alcançava uma extensão antes incalculável; e, em troca, a realidade se confundia com uma pequena ilha, em que a linguagem (...) só entrava como ingrediente estrangeiro.”¹⁴² Ao invés de exacerbar a valorização do panficcional, Iser passa a questionar essa oposição realidade/ficção. Em lugar da dualidade, cuja problemática consiste na constante tendência em subordinar um polo pelo outro, o autor insere a tríade real-fictício-imaginário.

¹³⁹ VAHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Op.Cit. p. 243.

¹⁴⁰ Ibid. p.244.

¹⁴¹ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 278

¹⁴² Ibid. p. 281

Se o texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição, então a repetição (Wiederholung) é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não é deduzível da realidade repetida, então por ele se impõe um imaginário, que se relaciona com a realidade que volta com o texto. Ganha assim o ato de fingir sua marca própria, consistente em provocar a repetição, no texto, da realidade vivida (lebensweltliche Realität), por tal repetição conquistando o imaginário uma configuração, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (Vorstellbarkeit) do assim designado.¹⁴³

A recepção do texto passa a ser concebida como representação-efeito, pois o significado consiste em uma recepção ativa que, a partir do imaginário deforma a realidade incorporada, transformando-a em algo novo. No entanto, esse algo não deixa de conter, em parte, o que recebera. O que Iser chama de realidade repetida, a qual se mantém, de maneira indeterminada, presente na recepção do texto, consiste na refutação da questão do realismo, pois, se o ficcional incorpora, através de uma indeterminabilidade, parcelas do real, o argumento quanto à gradação desta realidade contida na recepção torna-se infrutífera e até mesmo errônea, já que anularia sua condição primeira: não passível de determinação. “Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude realista -, ou a valorizamos – atitude antirrealista – (...).”¹⁴⁴ Ao invés de enclausurar a interpretação, como o faz o projeto de gradação referencial à realidade, a tríade de Iser inova, ao admitir uma transgressão do real, durante a apropriação de uma parcela do mesmo, pelo ficcional.

Se a realidade repetida no fingir se converte em signo, então forçosamente ocorre uma transgressão (Überschreiten) de sua determinação: o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites (Grenzüberschreitung).¹⁴⁵

Para Luiz Costa Lima, é devido a essa transgressão, que podemos afirmar ter o discurso ficcional uma pragmática particular a ele, ou seja, que difere da pragmática de outros discursos.

No dia-a-dia, quando cumprimento alguém, o que transmito se resume a comunicar ao outro que ele não me é estranho ou, de acordo com o tipo de cumprimento, o grau de nossa familiaridade. Na ficção, o mesmo cumprimento se apropria – repete – e transgride o ritual do cotidiano, dando-lhe outra função; (...). A formulação do cumprimento é estritamente a mesma. A ela, contudo, se abre

¹⁴³ ISER, Wolfgang. Apud LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 282

¹⁴⁴ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 282

¹⁴⁵ ISER, Wolfgang. Apud LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 283

um horizonte de possibilidades, que desaparece ante o automatismo que cerca a iteração diária.¹⁴⁶

Além de transgredir o ritual rotineiro, o fictício, ao dar ao imaginário uma conformação à realidade fingida, acaba por realizar uma segunda transgressão. Imputa a ele, imaginário anteriormente fluído e sem objeto referencial, uma determinação que não lhe cabe, dando-lhe, dessa forma, certo atributo de realidade. De acordo com Iser, o imaginário consiste em um potencial disforme e inativo, incapaz de ativar-se sem um estímulo que lhe é externo.

O imaginário não tem intencionalidade própria, mas possui intenções as quais lhe foram imputadas pelas demandas de seu ativador. Assim, nunca pode ser idêntica à sua mobilização intencional; ao invés disso revela-se na inter-relação com seus diferentes ativadores. O ato de fingir é ao mesmo tempo um produto do estímulo e condição para tal produtividade, trazida à tona através da interação que simula. É este duplo processo que impulsiona o imaginário e sua presença (...). [livre tradução]¹⁴⁷

O imaginário, portanto, necessita de um impulso exterior, o qual implicará em nova transgressão, a qual dará forma ao informe. Se a ficção transgredir o real, através da potencialidade do imaginário ativada por ela, o imaginário, por sua vez, conforma-se a tal ativação, esta passa a ser o meio pelo qual aquele se tornará presente.

Em suma, a dupla transgressão realizada pelo ato de fingir implica a simultânea “irrealização do real e o tornar-se real (Realwerden) do imaginário” [Iser.,23 (150)]. A primeira é fácil de ser compreendida. (...) o recorte de uma cena documentada, agora integrada em uma situação fictícia, o irrealiza. Já a transgressão do imaginário exige um pouco mais de atenção. Em sua atuação “natural”, o imaginário é o reino da fantasia; difuso, como fio condutor basta-lhe a livre associação, sendo tão casual quanto o vento que sopra e logo deixa de soprar. Ao ser transgredido, o imaginário abre-se para o movimento contrário ao da irrealização da realidade: a determinação que empresta ao tematizado uma aparência de realidade.¹⁴⁸

Wolfgang Iser distingue três modos de operação, presentes no ato de fingir: a seleção, a combinação e a auto-indicação. A seleção consiste na transgressão do uso ordinário da linguagem, abrindo espaço para o poder inventivo, antes anulado pela significação pragmática do cotidiano. A estrutura e a semântica dos campos de referência modificam-se, pois, a seleção, ao afastar os

¹⁴⁶ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 283

¹⁴⁷ ISER, Wolfgang. **The Fictive and The Imaginary.** Charting Literary Anthropology. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.p. xvii

¹⁴⁸ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** Op.Cit. p 284

campos de referência de suas significações usuais, coloca-os em uma nova perspectiva, na qual o imaginário passa a ser ativado. Contudo, tais elementos só são capazes de receber novas significações, agenciadas pelo imaginário, devido à exclusão de sua usual condição. Isso significa que esta nova forma assumida só pode transgredir o real, se o ato de fingir contiver, de certa maneira, tal realidade no próprio texto que pressupõe sua transgressão.

O ato de seleção cria um espaço para o ato de fingir na medida em que faz incursões em campos extratextuais de referência e, por rompê-los, cria uma agitada desordem. Em consequência, ambas, estrutura e semântica desses campos, estão sujeitas a certas deformações, e suas respectivas constituições são pesadas diferentemente, de acordo com as várias exclusões e suplementações. Cada uma é reformulada no texto e toma uma nova forma, uma forma que, não obstante, inclui e depende da função que esse campo possuía na estrutura do mundo dado. [livre tradução]¹⁴⁹

Esse ato de seleção, de acordo com o autor, também invade outros textos, o que nos leva à intertextualidade. Essa afluência das narrativas soma-se à complexidade do espaço ficcional, pois alusões e citações acabam por criar novas dimensões, as quais se relacionam às antigas e novas contextualizações da obra. Dessa forma, ambos os contextos permanecem potencialmente presentes, uma coexistência que revela um jogo de alternância entre o “aparecer” e o “desvanecer” destes.

Qualquer que seja a relação entre eles, dois diferentes tipos de discurso sempre estão presentes, e sua simultaneidade desencadeia a mútua revelação e ocultamento dos seus respectivos contextos referenciais.¹⁵⁰

Esta interação dos textos traz consigo uma instabilidade semântica, pois os movimentos reiterados de um ao outro, acabam por incapacitar as significações antigas de tornarem-se alicerces de referência às novas. O texto torna-se, portanto, uma junção, na qual outros discursos, normas e valores encontram-se e confrontam-se, trazendo à luz sua plurivocidade. Esse intercâmbio manifesta-se como um espaço para o desenrolar do jogo ficcional, no qual as diferentes narrativas tornam-se a base para que o texto possua uma infinita variedade de relações com o que o cerca. Essa estrutura do ato de seleção enfatiza o ato da combinação, pois nesta simultânea operação do ato ficcional os limites

¹⁴⁹ ISER, Wolfgang. **The Fictive and The Imaginary**. Charting Literary Anthropology. Op.Cit. p. 227

¹⁵⁰ Ibid.p. 227

intratextuais, tais como significações lexicais e constelações de personagens, são cruzados. No entanto, essa transgressão não deve, de acordo com Iser, ser confundido com um ato de transcendência, uma vez que todo significado, mesmo que ultrapassado, está inscrito em seu transgressor, ou seja, cada campo semântico é duplicado, e a partir daí alterado, pelo outro. O ato de combinação, portanto, desdobra o espaço do jogo ficcional, no qual a presença é sempre duplicada pela ausência. “O que é dito deixa de significar a si próprio para que o não dito possa assim ganhar presença.”¹⁵¹

Para Iser, todo texto possui esse ato de duplicação do ausente pelo presente, contudo, na ficção literária, desenrola-se de maneira peculiar, o que nos leva à terceira operação do ato ficcional, a auto-indicação. Como já foi mencionado anteriormente, o texto literário evoca os signos convencionais, com o intuito de transgredi-los. Dito isso, retomamos à Vaihinger para compreender esse “discurso encenado” a partir de sua filosofia do “como se”. Os leitores, ao reconhecer o texto sob o signo do “como se” devem, para Iser, desvencilhar-se de suas convenções e configurá-las como pano de fundo virtual, para tornar possível sua transgressão às novas formas. “A atitude natural perde sua validade para que uma nova possa desenvolver-se, mas esta nova não atingiria estabilidade se não fosse, por sua vez, contraposta à antiga.”¹⁵² O texto, apesar de invalidar o mundo real como um suporte para entendê-lo, desvendá-lo, reitera sua posição agora como mundo sem existência empírica. O texto, portanto, repete-o, através de uma deformação dos campos referenciais, os quais ampliam seu potencial de multiplicidade significativa.

Os atos ficcionais podem ser distinguidos através da natureza de sua duplicação, a qual produz diferentes “áreas de jogo”. Seleção abre um espaço entre os campos referenciais e suas distorções no texto; combinação abre um novo entre segmentos textuais interativos; e o “como se” abre outro entre o mundo empírico e sua transposição em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicada destes atos ficcionais cria essa área ao transformar tudo o que foi ultrapassado em parceiros neste jogo de contramedidas. [tradução livre]¹⁵³

¹⁵¹ Ibid.p. 228.

¹⁵² ISER, Wolfgang. **The Fictive and The Imaginary**. Charting Literary Anthropology. Op.Cit. p. 228.

¹⁵³ Ibid. p. 287

A realidade transgredida pelo ficcional permanece, portanto, em seu estado de nulificação, presente no texto, pois, somente a partir desta presença nulificada, é que o ficcional torna-se tangível. “O espaço para o jogo da seleção molda um horizonte de possibilidades contraposto ao pano de fundo da realidade transformada em “não real”; o espaço para o jogo da combinação toma forma como alteridade do que é dado.”¹⁵⁴

A obra de Iser, portanto, torna-se central para as análises do conceito de ficção, feitas por Stierle e Costa Lima, devido à sua rearticulação do ficcional com a realidade. Ao invés de tomar o fictício como opositor do real, o autor passou a tomá-lo como um parceiro do imaginário e um transgressor da realidade dada. “Em Iser a tríade realidade-fictício-imaginário enuncia que o fictício se torna um conceito de relação entre realidade e o imaginário.”¹⁵⁵ No entanto, por estar interessado em repensar a *mimesis*, empreitada que não se encontra dentre os objetivos de Karlheinz Stierle, Costa Lima, vai além; após apresentar a teoria de Wolfgang Iser, estabelece um diálogo enriquecedor com a obra do autor, através da relação entre ficção e *mimesis*.

De acordo com Luiz Costa Lima, ao pensar a ficção autonomamente, Iser encontra dificuldade em reconduzi-la à realidade, através da transgressão do imaginário, o “tornar-se real do imaginário”¹⁵⁶: “Se esta consiste em converter o difuso do imaginário em uma aparência de realidade, e se esta já se irrealizara, a que realidade reconduziria o ficcional senão a um mundo alternativo?”¹⁵⁷ Para evitar que o ato de seleção equivalha a uma “produção de mundo”, ela deve simultaneamente trabalhar com a negação de uma referencialidade automática, usual, e estabelecer, o que Costa Lima denomina de “referência seletiva”.

Ser seleção um acontecimento implica a concretização do efeito da obra no receptor. Sem que tal concretização seja casualmente determinada, tampouco é arbitrária. A recepção tem um pano de fundo: o “horizonte de expectativas” que a envolve. Tal horizonte a orienta, embora não a determine. Conhecê-lo ajudará a entender, se não o próprio acontecimento da obra, ao menos a ativação necessária de seu efeito.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Ibid. p. 233

¹⁵⁵ STIERLE, Karl-Heinz. **A Ficção**. Op.Cit. p. 1

¹⁵⁶ ISER apud Costa Lima história 284

¹⁵⁷ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 291

¹⁵⁸ Ibid. p. 287

Apesar de exigir que seu leitor rompa com o automatismo, o qual orienta as interações cotidianas, a reformulação fictícia, em contrapartida, para não ser arbitrária, deve agenciar o imaginário, tornando-o verossímil, conceito de Friedrich Schlegel, retomado pelo autor:

Conforme o uso corrompido da linguagem verossímil significa tanto quanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Mas, de acordo com sua formação, a palavra não pode designar tudo isso. O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau nenhum, ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê-lo.¹⁵⁹

Ora, ao aproximar a verossimilhança do ato de seleção do ficcional, Luiz Costa Lima, já anunciara, mesmo antes de tornar explícita ao leitor, a relação que esta possui com a ação mimética, pois em sua obra **Mímesis: desafio ao pensamento (2000)**, já havia estabelecido a relação intrínseca entre repensar a *mímesis* e repensar o verossímil:

(...) no mímema o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro” está em contato com o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiviza a “verdade”, i.e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica sem ser didática; (...) A ficção não representa a verdade, mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores tem por verdade, i.e., o que sua rede de classificação assim os leva a considerar;¹⁶⁰

De fato, a relação inicialmente tímida, realizada durante a análise da obra de Wolfgang Iser, torna-se clara no final do capítulo, quando Costa Lima nos afirma tal relação, ao demonstrar que a *mímesis*, assim como o ato de seleção apresentado por Iser, capta aspectos da realidade, sem, por sua vez, submeter-se a eles. Demonstra-nos que ambos desorganizam tais representações do mundo, pois não possuem nenhum compromisso com os campos de referência nele presentes.

Desse modo, sua inter-relação com o conhecimento do ficcional é vantajosa para ambas as partes: da parte da *mímesis*, sua articulação com o ficcional estorva a manutenção da prenoção do *imitatio*; da parte da ficção, sua abordagem impede que se encerre no próprio objeto sobre o qual reflete, ou que seu praticante seja forçado a entender a realidade como pura construção, a que o ficcional oferecerá uma (inconsequente) alternativa.¹⁶¹

¹⁵⁹ SCHLEGEL. Apud LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 284

¹⁶⁰ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 64

¹⁶¹ LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. Op.Cit. p 291

Assim, a ficção literária pode ser compreendida como *mímesis* de produção ao ativar o imaginário e ultrapassar o horizonte de expectativas do leitor: “o diferencial da *mímesis* de produção está na transformação das referências com que a obra é recebida, em referências que nela mesma se constituem, transformação, portanto, efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza.”¹⁶² A compreensão do gênero ficcional como *mímesis* ativa, - a qual, transgride as fronteiras do quadro referencial no qual está inserido, devido à valorização do vetor da diferença presente na representação mimética – nos impede, portanto, de compreendê-la sob a perspectiva da indecidibilidade. Esse rompimento com a sinonímia entre instabilidade semântica e a tese derridariana do indecidível, permite que a entendamos como um texto transgressor do lastro natural às palavras - daí a existência do vazio, espaço para o jogo ficcional, estabelecido por Wolfgang Iser – sem anular a possibilidade interpretativa. “Interpretação, que, no entanto, não seria menos irônica porque não anula a possibilidade de outras.”¹⁶³

Devemos ressaltar que a *mímesis* de produção não se assemelha à *mímesis* aristotélica, pois foi repensada por Luiz Costa Lima através de novos conceitos, como, por exemplo, o de sujeito fraturado e representação-efeito, os quais rompem com a antiga cosmogonia grega. De acordo com Hans Blumenberg, Platão, no décimo livro da República, polemiza contra a *poiesis*, sob a alegação de que a arte, como imitação da natureza, apenas produz fantasmas, afastados do verdadeiro ser¹⁶⁴. Para chegar a tal conclusão, Platão parte de uma análise comparativa entre o ofício do artesão e do pintor: enquanto o artesão faz a mesa, o pintor apenas a representa. Isso não significa que o primeiro seja o inventor, pois não produziu a ideia, no entanto, como a mesa não estava na realidade dada, o artesão, para produzi-la, teve de partir do mundo das ideias. O pintor, por sua vez, ao pintar a mesa, não parte do mundo das ideias e sim da criação do artefato, uma cópia da produção previamente realizada. A partir dessa construção lógica platônica, a arte passa ser encarada como um derivado do ser, aquilo que não é. “A continuação da história do platonismo de tal modo intensificou o aspecto

¹⁶² LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 323

¹⁶³ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 390

¹⁶⁴ BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. P. 100

negativo da *mimesis* que, por fim, já a primeira imitação, a fundação do cosmo sensível pelo demiurgo do mundo, viria a receber um sinal negativo.”¹⁶⁵ Para Blumenberg, é daí que infere a conclusão platônica quanto à plenitude do cosmo real, face ao modelo das ideias. Tal afirmação traz como consequência a identificação integral entre realidade e possibilidade, ou seja, o impedimento de uma criação intelectual inovadora, originária, pelo homem, na concepção grega. “Dito de outra maneira, nada de novo essencialmente sucede”¹⁶⁶.

Vaihinger também afirma em sua obra, **A Filosofia do Como Se**, que a Antiguidade não logrou compreender a capacidade criadora do homem, pois para eles, a representação no mundo correspondia à ideia pensada, ou seja, para os gregos antigos, o pensamento espelhava o ser.

(...) a função lógica deve agir livre e independentemente, e o pensamento há de se emancipar dos preconceitos comuns; assim sendo, as possibilidades oferecidas por tal caminho são completamente aproveitadas quando a função lógica se emancipa realmente do preconceito de que ela seria idêntica ao Ser, quando ela toma consciência mais ou menos clara do abismo existente entre suas próprias operações e as relações factuais do real. Faltava aos gregos tal independência do pensamento, necessária para a aplicação desse meio; uma postura independente haverá de se evidenciar sobretudo na coragem com que nos desvencilhamos do real, sem todavia perder, apesar dos atalhos que demos, a esperança de alcançá-lo.¹⁶⁷

Luiz Costa Lima aponta para uma importante diferença entre as concepções platônica e aristotélica de *mimesis*. Para o autor a concepção aristotélica não subordina o mímema ao *eidos* (aspecto essencial), o que significa dizer, que ela possui um acentuado grau de liberdade em relação à antiga concepção platônica, uma vez que não pressupõe uma identidade entre representação e objeto representado, daí a importância de relacioná-la com a verossimilhança – “Ela não é de modo algum verdadeira, mas semelhante.”¹⁶⁸ A imagem em Aristóteles cria um espaço entre o verdadeiro e o falso, o espaço do fictício, o qual colabora com a verdade ao invés de permanecer como sua sombra. No entanto, apesar de reconhecer que a *mimesis* aristotélica não se configura como mera imitação de um pré-dado, o autor concorda com Blumenberg e

¹⁶⁵ Ibid. p. 100

¹⁶⁶ Ibid. p. 105

¹⁶⁷ VAIHINGER, Hans. **A Filosofia do como se**. Op.Cit. p. 302

¹⁶⁸ VERNANT. Apud LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 36

Vaihinger quanto à existência de limites à ação mimética devido à organicidade da cosmogonia grega.

(...) não mais amarrada à prenoção do mundo como cosmo harmonioso, a *mimesis* tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito – como a ele se acrescenta. Ele não desvela a verdade, de maneira a servir ao ontológico, mas apresenta (produz) “verdades”. Neste sentido, a *mimesis* repensada difere por completo da *mimesis* antiga: esta, tal como encarnada na escultura clássica grega, dava ao homem alguma coisa: a idealização físico-anímica de si próprio. A reconsideração da *mimesis* já não permite essa congratulação. Em vez de idealização do homem, antes dele exige algo diverso: o reconhecimento de sua obscura diferença.¹⁶⁹

Ao repensá-la através da crítica ao sujeito solar - capaz de representar o mundo “tal qual ele é” – e inserção da concepção de um sujeito fraturado - incapaz de dominar-se por inteiro, e, com isso, também incapaz de espelhar no mundo aquilo que intenciona -, Costa Lima nos apresenta uma *mimesis* produtora, autônoma à representação de mundo que recebera e detivera em sua memória. O vetor da diferença, o qual já existia na *mimesis* aristotélica, no entanto, permanecia preso à correspondência grega entre Ser e pensar, acaba por libertar-se, tornando-se, assim, capaz de desviar-se da mera semelhança.

(...)deixa de procurar restaurar o passado senão que dele se desvia e tematiza o que, a partir do resto guardado, na memória coletiva ou privada, é passível de ser desdobrado com aquele resto. (Isso equivale a dizer, que não há, na *inventio*, nem um estado de absoluta abstração mental, isto é, de absoluta desreferencialidade, nem, ao contrário, de referencialização previamente localizável. Entender que a *mimesis* (uma certa *mimesis*) contém uma *inventio* significa que ela inclui, absorve e transforma um resto; quando ele é identificado, é entendido como referência).¹⁷⁰

Por permanecer refém de uma noção de verdade absoluta e da capacidade do homem em alcançá-la, através do pensamento, Aristóteles restringe a tarefa da *mimesis* à fenômenos particulares, ou seja, “não cabe para a explicação propriamente filosófica do mundo”¹⁷¹. Ao chegar à conclusão que a relação da *mimesis* com o real constitui-se por uma via de mão dupla - recebe as representações de mundo, no entanto, em seu ato criador, não se mantém preso a elas, passível, portanto, de modificar nossas visões sobre a realidade que nos cerca

¹⁶⁹ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 327

¹⁷⁰ LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance**. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 141

¹⁷¹ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Op.Cit. p 25

– Costa Lima deixa de enxergá-la como algo restrito aos fenômenos artísticos e passa compreendê-la como um impulso para a identidade subjetiva, um fenômeno existencial. Para compreendermos esse impulso originário retornemos a Aristóteles e à sua explicação sobre a origem mimética:

Está claro que a origem geral da poesia reside em duas causas, ambas partem da natureza humana. Imitação é natural ao homem desde a infância, uma vantagem sob os animais inferiores é essa, que o homem é a mais imitativa das criaturas no mundo e aprende, primeiramente, por suas imitações.¹⁷²

A origem da *mimesis*, de acordo com Aristóteles, relaciona-se com um desejo primário de conhecer, através de suas representações, a realidade que o cerca. O desejo para o autor grego encontrava-se, portanto, relacionado a um objeto externo e a necessidade humana de apreendê-lo. O questionamento não se encontrava no sujeito, nunca antes posto em questão, mas sim na representação do mundo e na vontade humana de desvendá-lo. Essa pulsão originária só poderá voltar-se para dentro, após o sujeito colocar-se como o centro do conhecimento-estabelecimento do um sujeito solar cartesiano - e, mais tarde, ser destronado, a partir do questionamento de sua possibilidade de apreender a realidade. Será, portanto, apenas com o desvencilhamento entre Ser e pensar e a compreensão moderna de um sujeito fraturado, incapaz de abranger-se por completo, que se torna possível reposicionar essa pulsão mimética, passando a compreendê-la como algo interno, um desejo de conhecer-se. É nesse momento que a concepção de desejo de Borch-Jacobsen nos será de grande valia para a compreensão da *mimesis-zero*: “O desejo não visa essencialmente à posse ou ao usufruto de um objeto, visa (se é que visa ao que quer que seja...) a uma identidade subjetiva. Seu verbo fundamental é ser (ser como), não ter (usufruir de)”¹⁷³.

Tenho a *mimesis-zero* como uma *mimesis-sem*; uma mancha ou nebulosa na psique de um agente, que não tendo ainda forma, tampouco possui movimento. *Mimesis-zero* equivale a dizer que não contém figuras ou linhas de força configuradas. Ela é um como se, isto é algo que, em estado de gestação, se for plenamente diante será um objeto ficcional.¹⁷⁴

O sujeito não antecede o impulso, pois se aceitarmos tal antecedência adentraríamos a concepção moderna de um sujeito uno e pré-determinado. Da

¹⁷² ARISTÓTELES. *The Complete Work of Aristotle*. Op.Cit. p. 2318

¹⁷³ BORCH-Jacobsen. Apud LIMA, Luiz Costa. *A Ficção e o Poema*. Op.Cit. p.25

¹⁷⁴ LIMA, Luiz Costa. *A Ficção e o Poema*. Op.Cit. p.27

mesma maneira que não o antecede, também se apresenta como anterior à consciência, pois esta, de acordo com Freud, já consiste em uma conformação do sujeito com a realidade. Tal antecedência explica porque a *mimesis-zero* é identificada pelo verbo ser e não ter: não há objeto externo para relacionar-se, pois somente após o contato com o mundo é que tal pulsão conforma-se às representações que recebera deste e, assim, transmuta-se ao verbo ter, ou seja, ao desejo de comunicabilidade com o outro e posicionamento perante ele. Deixa, nesse momento de ser *mimesis-zero* para transformar-se em mímema, algo que até ultrapassa a vontade inicial de posse, uma vez que o sujeito por ser fraturado é incapaz de concretizar integralmente sua vontade no mundo (incapaz até de apreendê-la totalmente).

Em suma, do estrito ponto de vista do fenômeno da *mimesis*, não cria qualquer estorvo dizê-la não originada por um objeto, nem determinada por uma matéria a que se procuraria moldar. Muito menos há embaraço em entendê-la impulsionada por um sujeito que não pretende modelar isso ou aquilo. Irreflexiva, cega, produto de uma carência identificatória, em seu processo, contudo, ela se concretiza em um mímema; produto que efetua um sujeito para si mesmo, de cuja fenda derivam representações, por certo não coincidentes com as que serão depois vistas por outros sujeitos, igualmente fraturados, em seu produto¹⁷⁵.

O mímema, de acordo com Costa Lima, pode ser compreendido como *mimesis* de produção, que transpõe o horizonte de expectativas do receptor; ou como *mimesis* de representação o qual, apesar de não se confundir com o enquadramento integral ao horizonte de expectativas, também não reside em sua total subversão. “O horizonte antes funciona como o esquema kantiano, sendo, pois o meio orientador da decodificação, cujo grau de acerto, embora não exista um acerto único ou ideal, dependerá do receptor.”¹⁷⁶ O gênero ficcional, como vimos neste capítulo, está aberto à concepção do mímema de criação, pois, devido ao seu descompromisso com o real, torna-se capaz de ativar o imaginário e transgredir o quadro referencial experimentado. A ficção, portanto, não se opõe a “verdade”, nem pretende conformar-se a ela, mas sim colocá-la em suspensão.

O mímema de representação será, nos capítulos subsequentes, analisado a partir de dois gêneros narrativos: a história, cuja aporia refere-se a um compromisso com a “verdade” do ocorrido e, com isso, impede que tal narrativa

¹⁷⁵ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 148.

¹⁷⁶ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: Desafio ao pensamento. Op.Cit. p 165.

ultrapasse por completo o horizonte de expectativa do receptor; e a autobiografia, a qual, diferente da história, não possui um compromisso com a verdade, mas sim com um projeto identitário – projeto este, que pode consistir tanto na tentativa de anulamento das fraturas do sujeito, quanto na exposição delas -, o qual também impede que o imaginário transgrida o quadro referencial que compõe a sua perspectiva do real.

Essa análise de gêneros narrativos como tipos miméticos não deve ser compreendida como uma tentativa de categorização metodológica de fronteiras discursivas, pois ao compreendermos o sujeito como fraturado, e a leitura como indeterminada, estamos admitindo que toda narrativa contenha uma fluidez, uma oscilação que não admite categorias de diferenciação rígidas. Mas se essas fronteiras literárias não são rígidas como identificá-las? A pretensão deste trabalho não consiste em um estudo de métodos de recepção da obra, mas sim de uma análise teórica de seu ato de criação, pois acredito estar presente, neste momento de produção, uma diferenciação primária entre os gêneros. Nosso objetivo, portanto, não consiste na busca de tal meta na recepção, pois isto anularia nossa defesa quanto à autonomia mimética, já que, ao focar-se apenas na intenção do autor, acabaríamos por colocá-lo em uma posição central para o entendimento do mímema. Apesar de não defender a possibilidade de alcançar integralmente a intenção autoral a partir da leitura da obra, acredito que, durante o momento de produção, momento este no qual a *mimesis* encontra-se em processo de autonomização, há uma tentativa em conformá-la a um projeto narrativo. A hierarquia das intenções seria esse esforço de priorizar uma meta discursiva em detrimento das demais, as quais, apesar de presentes na construção textual, permanecem subordinadas ao *a priori* privilegiado.