UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A MÍMESIS ATRAVÉS DOS ESPELHOS DE MACHADO DE ASSIS E DE GUIMARÃES ROSA

THIAGO DA CAMARA FIGUEREDO

RECIFE

2012

THIAGO DA CAMARA FIGUEREDO

A MÍMESIS ATRAVÉS DOS ESPELHOS DE MACHADO DE ASSIS E DE GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado, com área de concentração em Teoria da Literatura, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra.

RECIFE
2012

Catalogação na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

F475m Figueredo, Thiago da Camara.
A mímesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa / Thiago da Camara Figueredo. – Recife: O autor, 2012.
96p. : il.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2012.
Inclui bibliografia

1. Literatura. 2. Mimese na literatura. 3. Representação(literatura). 4. Assis, Machado de, 1839–1908. 5. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. I. Bezerra, Antony Cardoso(Orientador). II. Titulo.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2012-20)

THIAGO DA CAMARA FIGUEREDO

A Mimesis Através dos Espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura em 23/2/2012.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ántony Cardoso Bezera
Orientador – LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Sônia Lúcia de Ramalho Farias
LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Inara Ribeiro Gomes
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. José Aberto de Miranda Poza
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2012

“Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.”

[Todas as criaturas do mundo
como um livro ou uma figura
servem-nos de espelho;
signo fiel
de nossa vida, de nossa morte
de nosso estado, de nossa sorte.]

Alain de Lille.

AGRADECIMENTOS

Sou extremamente grato a meus pais pela presença ativa em minha vida. A disciplina e a dedicação empreendidas neste trabalho foram aprendidas com eles.

Sou ainda grato à torcida e ao apoio de meu irmão, atitudes fundamentais que sempre motivam a conquista de meus objetivos.

Agradeço a cumplicidade de Bruno Batista, que divide e me proporciona inúmeras alegrias.

Agradeço aos meus familiares: avós, tios e primos pela confiança e expectativa depositadas em mim.

Fui extremamente privilegiado em ter tido a orientação do professor Antony Cardoso Bezerra, o qual, desde a graduação e até hoje, continua sendo um grande incentivador de meu percurso profissional, espelho-modelo do orientador que um dia quero ser. Sem ele, este trabalho e a maturidade com ele alcançada não seriam possíveis.

Sou grato à professora Avanilda Torres, por ter aberto para mim o caminho da Teoria da Literatura e da vida acadêmica e pelo cuidado e pelo carinho que tem dirigido a mim desde quando eu ainda era aluno do primeiro período de Letras da Universidade de Pernambuco.

Agradeço à professora Sueli Cavendish por ter me acolhido quando da minha decisão de ingressar no mestrado.

Sou grato ao professor Alberto Poza pela leitura atenta e sagaz que fez de minha dissertação no momento da pré-banca, além de ter me apresentado o mundo da Literatura de língua espanhola.

Agradeço à professora Sônia Ramalho a oportunidade de ter sido seu aluno e pela importância que sua disciplina teve para a realização deste trabalho. Sou também grato por ela ter aceitado participar de minha defesa.

Agradeço à professora Inara Gomes pelo tanto que aprendi na prática do ensino de Teoria e de Literatura e por ter aceitado avaliar minha dissertação.

Sou grato aos professores Alfredo Cordiviola e Bruno Siqueira, pela disposição em integrar o quadro de examinadores.

Agradeço de forma geral a todos os professores que conheci na graduação e, especialmente, às professoras Lúcia Firmo, Anahy Zamblano, Tany Manfredini, Joseane Brito e Maria das Dores Miranda.

Sou grato pelas contribuições do professor Márcio Muniz e à Mariana Toledo por

terem não apenas fornecido bibliografia de extrema importância para a concretização deste trabalho, mas principalmente pela simpatia e disposição com que atenderam a um pedido de um desconhecido.

À professora Patrícia Soares, por ter gasto tempo à procura de textos que pudessem ser de interesse da pesquisa.

Agradeço aos coordenadores, funcionários e bolsistas do PPGL pela recepção e auxílio dedicados.

Aproveito a oportunidade para declarar minha profunda satisfação em ter conhecido pessoas que se tornaram um motivo a mais para frequentar as aulas: Rosana Meira, Joelma Santos, Poliana Oliveira, Lucas Antunes, Newton Castro, Hugo Lopes, Izabel Fontes, Priscila Varjal e Bianca Campello.

À Joelma Santos, sou grato pela serenidade, educação e conhecimento que transmite naturalmente.

À Rosana Meira, agradeço pelo companheirismo, bom humor e amizade devotados.

Agradeço ainda à Laura Cavalcanti pela curiosidade e entusiasmo explícitos.

Sou grato ao CNPQ pela bolsa concedida, que possibilitou a dedicação exigida para um trabalho desta natureza.

RESUMO

A Teoria e a Crítica da Literatura usualmente comparam a atividade dos textos poéticos àquela dos espelhos, considerando-os cópia ou refração de uma realidade dada. Desse modo, a fim de que se identifique como as representações se efetivam, parte-se de uma investigação da constituição do real e da dimensão que a linguagem ocupa em tal constituição. Este estudo visa a refletir sobre o conceito e o funcionamento da mímesis, a representação da realidade elaborada por textos literários, a partir de trechos e de obras em que o objeto espelho figura. Assim, especial referência se faz ao trabalho dos filósofos empiristas ingleses – concretamente, a Locke, Berkeley e Hume; às investigações filológicas de Auerbach; às teorias da ficção de Bakhtin, Iser e Lima; e aos contos homônimos “O Espelho” de Machado de Assis e de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: mímesis, espelho, representação, Machado de Assis, Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Literary Theory and Criticism usually compare the activity of poetic texts to that of the mirrors, considering them as a copy or a refraction of a given reality. Thus, in order to identify how representations work, the starting point consists in the investigation of the constitution of reality and in the role that language plays in such constitution. This study aims to reflect on the concept and operation of mimesis, the representation of reality developed by literaty texts, through excerpts and works in which the object mirror appears. Therefore, special reference is made to the work of the British empiricist philosophers – namely, Locke, Berkeley and Hume; to Auerbach's philological investigations; to the fiction theories of Bakhtin, Iser and Lima; and to the homonymous tales “O Espelho” by Machado de Assis and by Guimarães Rosa.

Keywords: mimesis, mirror, representation, Machado de Assis, Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO …..... 10

CAPÍTULO I: REALIDADE, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO …..... 12

CAPÍTULO II: ESPELHO E SOCIEDADE …..... 26

CAPÍTULO III: "*FIGURA*": MÍMESIS EM AUERBACH …..... 42

CAPÍTULO IV: TEORIAS DA FICÇÃO …..... 57

CAPÍTULO V: A MÍMESIS E O ESPELHO DE MACHADO DE ASSIS E DE GUIMARÃES ROSA 70

CONSIDERAÇÕES FINAIS …..... 89

REFERÊNCIAS …..... 92

INTRODUÇÃO

O texto literário é constantemente comparado ao espelho. Tal aproximação, entretanto, não se caracteriza pela uniformidade, uma vez que qualidades diversas são atribuídas tanto ao texto quanto ao espelho: diz-se que ora reproduzem o externo fidedignamente, ora representam a impossibilidade de se copiar o real. Com o propósito de se alcançar uma síntese entre ambos os posicionamentos, determinou-se como método a investigação das representações literárias que, ao longo da História, focalizam os espelhos, ainda que os objetos fundamentais desta pesquisa consistam na análise dos contos homônimos "O Espelho" de Machado de Assis (2011) e de Guimarães Rosa (2011), originalmente publicados em 1882 e em 1962 respectivamente. A finalidade do trabalho é, então, presumível: pretende-se refletir sobre a mímesis, identificar e descrever como a literatura se relaciona com a realidade.

No primeiro capítulo, parte-se do inquérito da constituição do real. Se o texto literário é uma representação das práticas humanas, há de se questionar como tais práticas se efetivam. Recorre-se, assim, ao trabalho dos filósofos empiristas ingleses, mais especificamente a Locke (1952), a Berkeley (1952) e a Hume (1952), para tentar entender como o homem concebe o real. A partir disso, questiona-se a dimensão que a linguagem ocupa na produção da realidade, em que as pesquisas de Blikstein (2003) e de Lima (2009; 2003; 2002; 1995; 1994; 1986; 1981; 1974; 1973) são os principais textos de orientação. Tendo-se refletido a relação entre realidade e linguagem, é tempo de lançar as primeiras considerações a respeito da mímesis, comparando, sobretudo, as concepções de representação literária de Lima e de Auerbach (2009; 2007; 1997).

Para não se enclausurar na discussão teórica da mímesis, no segundo capítulo, recolhe-se uma série de representações especulares que se iniciam na Antiguidade e seguem até ao século XVII e observa-se a relação entre realidade, linguagem e representação em ação, i.e., a partir de cada texto literário. O trabalho de Jónsson (1995) é o guia deste capítulo porque reúne uma variedade de representações históricas do simbolismo catóptrico – metáforas de função do espelho.

Ao constatarem-se ligações de complementaridade entre as diversas representações do simbolismo catóptrico, no terceiro capítulo, procede-se da leitura crítica do conceito de Auerbach de mímesis: "*figura*". Aqui, é necessário esclarecer que embora o termo "suplementação" soe mais adequado que "complementaridade", uma vez que se acredita que

uma representação posterior não supre uma carência de uma representação antecedente, mantem-se o uso do segundo vocábulo e variantes em especial referência à noção de mímesis de Auerbach e àquela derivada da filosofia de Merleau-Ponty (1975), que ocupam espaço central neste estudo. Se Auerbach considera datado o modo figural de interpretação da realidade – corresponderia ele ao fim da Antiguidade e à Idade Média –, investe-se na leitura de **Mimesis** a fim de perceber como o filólogo modaliza a noção de "*figura*" para abordar textos literários que escapam do campo histórico do auge do Cristianismo. Concomitantemente, apresenta-se e exerce-se a revisão crítica de "*figura*".

No quarto capítulo, tendo-se demarcado as potencialidades e limitações de "*figura*", buscam-se as teorias da ficção de Iser (2002; 2001), de Lima e de Bakhtin (2004; 2002; 1978) com o intuito de suplementar a reflexão sobre a mímesis e elaborar as bases iniciais do conceito de representação literária. Finalmente, no quinto capítulo, o resultado obtido é testado a partir da análise dos contos de Assis e de Rosa, quando é trazido para a leitura dos textos o amálgama de toda a discussão empreendida neste estudo. A pesquisa de Leonel e Nascimento (2008) serve de guia para o levantamento bibliográfico da crítica até hoje dirigida a ambos os contos, além de se constituir como uma leitura significativa dos textos. O objetivo deste capítulo consiste em indagar, através da interpretação dos contos "O Espelho", a relação entre realidade e linguagem; a transformação que a Literatura executa em detrimento dos referentes que seleciona; o vínculo entre ambos os textos; o contato de cada um dos contos com a tradição do simbolismo catóptrico; e as questões que estes lançam para pensar a mímesis literária.

Nas considerações finais, esboçam-se uma definição de mímesis e uma descrição de seu funcionamento.

REALIDADE, LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

Relacionar a ficção ao espelho implica, ao teórico da Literatura, refletir acerca da natureza e da função do texto ficcional. Os resultados das interpretações que a correlação provoca podem ser opostos: a) a ficção é semelhante ao espelho, cópia objetiva do real externo; b) o espelho não duplica a imagem objetivamente, mas a condiciona a sua estrutura, oferecendo outra visão do objeto ou um novo objeto, assim como a ficção. Enquanto a primeira constatação torna o literário dependente das referências extraverbais, a segunda anula-as ao destacar a artificialidade do espelho. Não é por isso que os argumentos deixam de apresentar um ponto de concórdia: ficção e espelho são equivalentes, embora tenham sua ontologia corrompida (imitativa em a, inaugural em b), de modo a se ajustar às indagações teóricas. Questiona-se aqui se a ficção possui um *modus operandi* próprio, de maneira que a) e b) possam contribuir para uma síntese do comportamento do ficcional, i.e., evita-se a elaboração de uma definição substantiva do ficcional em privilégio de uma descrição de como a ficção se constitui.

Para tanto, almeja-se uma investigação da mímesis literária a partir das representações que o espelho recebeu na Literatura, ainda que a observação se dirija mais especificamente aos contos homônimos “O Espelho”, de Machado de Assis (2011) e de Guimarães Rosa (2011). O passo inicial diz respeito à análise dos elementos fundamentais da representação ficcional: a realidade, a linguagem e seu relacionamento mútuo, pois tanto a) quanto b) posicionam o real como parâmetro de realização da ficção, seja conferindo a ele caráter determinante ou considerando-o desnecessário. É preciso, então, examinar como a realidade se efetiva e o papel que a linguagem desempenha. Para a discussão, recorre-se às contribuições filosóficas de parte de um grupo de intelectuais denominados de empiristas ingleses – Locke (1952), Berkeley (1952) e Hume (1952); à teoria da linguagem de Blikstein (2003) e Merleau-Ponty (1975), bem como às reflexões acerca da representação literária de Lima (2003, *passim*) e Auerbach (2009; 2007; 1997).

A escolha de partir dos textos dos filósofos empiristas se deve à identificação da perspectiva produtiva com que estes tratam a constituição da realidade. Por questionarem o mundo como algo dado e acabado, é lícito afirmar que tais pensadores abrem as portas para aquilo que se chamará de Modernidade, ambiência temporal que informa o contexto de produção e de recepção das obras fundamentais deste estudo: os contos de Machado de Assis

e de Guimarães Rosa.

O trabalho dos filósofos empiristas ingleses consiste, sobretudo, na recusa da concepção cartesiana de conhecimento. Tais pensadores refutam a ideia de que a razão produz os objetos da realidade. Locke (1952) e Hume (1952), ao advogarem a inexistência de caracteres impressos na mente humana, apontam para a indeterminação da natureza da realidade; em outras palavras, chamam atenção para a impossibilidade de o homem contemplar as coisas em si, restando-lhe interagir com as coisas como elas parecem ser. Se Berkeley (1952) não pode estar presente na constatação anterior, isso se deve a o seu empirismo ser idealista, que, apesar de reivindicar que os sentidos deturpam a percepção da verdade, acredita que os caracteres são impressos na mente humana por Deus, ainda que o homem modifique a representação das ideias. Verdade, em Locke e Hume, não tem o mesmo peso que em Berkeley. Para os dois primeiros, sendo o homem banido do acesso à ontologia da realidade, aquilo que a experiência lhe ensina é verdadeiro. Diferentemente, Berkeley busca sempre desfazer os entraves que a experiência executa na recepção do real a fim de conhecer o original dos objetos. Experiência se torna, assim, a chave para entender a concepção de realidade desses filósofos.

Ayers (1999, p. 15-16) argumenta que, na teoria de Locke, o objeto age sobre o homem, entretanto, este não capta a objetividade daquele, pois a experiência concebe o objeto de modo diverso de como ele é. O percurso de indagação de Locke é a reflexão acerca da linguagem. Bem antes de Saussure (2007), o filósofo (LOCKE, 1952, p. 253) percebera que, se houvesse uma relação direta entre os objetos e as palavras, existiria uma língua única. O fato de haver diversos substantivos, por exemplo, para nomear uma ideia, atesta que não se significam os objetos em si, e sim a abstração que é feita deles; ou seja, na realidade, todos os objetos são particulares, a existência de uma mesa não se confunde com a de outra mesa, embora a palavra que a língua portuguesa utilize para designar a ideia deste objeto seja “mesa”. Isso acontece porque o homem nomeia os termos gerais, nunca os particulares. Essa reflexão levou Locke (1952, p. 282) à noção de essência, que recebe dois adjetivos: real, quando se relaciona ao objeto ou a uma característica inerente a ele; e nominal, quando caracteriza o acordo que os homens têm de suas ideias, i.e., a abstração de um conjunto de essências reais. Enquanto o homem supõe conhecer a essência real, ele lida apenas com o segundo tipo (LOCKE, 1952, p. 282), além disso, essência se distingue de materialidade, já que se dirige à ideia. Pode-se dizer que essência nominal corresponde ao significado, ao passo que a essência real representa o próprio objeto, não meramente o significante, mas cada objeto em si, cujo conhecimento é restrito ao homem. O mais importante é que realidade, em Locke

(1952), é um conceito bifurcado: há algo real independente da experiência, ainda que o homem seja limitado a contemplar apenas parte dele.

Berkeley (1952) não só concorda com Locke (1952) que a experiência antecede a razão, como radicaliza o conhecimento ao declarar que só existe aquilo que se percebe (BERKELEY, 1952, p. 413). Sua máxima, “ser é ser percebido”, tem o efeito de conferir à percepção a tarefa de constituição do real, uma vez que o objeto não possui quaisquer propriedades; ele existe apenas na mente e a matéria é algo irreal (BERKELEY, 1952, p. 414-415). Por isso, para Berkeley, é falaciosa a noção de que se abstrai uma qualidade do objeto para, assim, nomeá-lo genericamente. O filósofo critica o conceito de ideias abstratas de Locke ao defender que a palavra se torna geral por ser um sinal de várias ideias particulares (BERKELEY, 1952, p. 406). Como bem nota Berman (2000, p. 40-42), Berkeley concebe a linguagem como algo falho, patológico, criador de ficções que distanciam o homem da verdade. A intenção de Berkeley é alcançar o original das ideias assim como Deus as imprime na mente dos homens. Entretanto, se Deus projeta as ideias livremente das convenções humanas, o homem só as significa depois de experimentá-las por meio de suas limitações de percepção. De acordo com Berman (2000, p. 34-36), para Berkeley, aquilo que o homem vê de maneira imediata é não representacional e não linguístico. O homem dá sentido às ideias projetadas por Deus segundo a linguagem visual, mas esta apenas se torna compreensível depois da experiência do tangível. A verdade, então, é aquilo que a substância incorpórea, a mente, experimenta. O homem acessa a aparência das ideias, o conjunto de objetos visual-tangíveis, que é útil, porém fictício. Aparência, em Berkeley, é diferente de como a pensou Platão: enquanto o grego a considerou como lembrança da imagem autêntica dos objetos antes da queda, para o pensador escocês, aparência designa o olhar distorcido que o homem remete às ideias originais de Deus, pois os objetos não possuem qualquer matéria. É interessante notar como, diferentemente de Locke – que acata o conjunto de convenções que modelam o real como o verdadeiro –, Berkeley se aventura na investigação do conhecimento e da constituição da realidade motivado pela ideologia de libertação das aparências ao desejar o alcance da verdade.

Hume (1952, p. 507) tende a concordar com Berkeley na crítica a Locke quanto ao conceito de ideias abstratas, embora sua filosofia estabeleça um diálogo mais forte com as teorias deste último. Para Hume, o homem constitui o mundo por três princípios de conexão das ideias: a lembrança/similitude, a contiguidade e a causação (HUME, 1952, p. 457). Dentre esses, é o último tópico aquele de que o pensador se servirá para demonstrar como a experiência é fundamental à organização do real e como ela se processa pelo hábito. O

filósofo abandona o enfoque na linguagem por defender que é através das relações de causa e efeito que o mundo recebe significado. Rodrigues (2009, p. 24-25) explica como Hume, ao reclamar a experiência da conjunção constante, diverge da concepção cartesiana, a qual julga naturalmente motivada a relação entre causa e efeito. Isso equivale dizer que, para Hume (1952, p. 460), causa e efeito são eventos independentes, embora o homem os considere conjugados. A justificativa para a ligação é a necessidade humana de unir os eventos; já a união, não resulta do raciocínio, e sim do costume e do hábito – que, por experimentar eventos semelhantes a Y constantemente posteriores a eventos semelhantes a X, supõe haver uma relação intrínseca entre tais ocorrências. Como é possível que uma causa habitual gere um efeito não usual, i.e., que Z, e não Y, suceda X, Hume, salienta Rodrigues (2009, p. 22), anula a possibilidade de conhecimento verdadeiro. Ao homem não pode ser atribuído o conhecimento da conexão entre as coisas, mas apenas da conjunção entre os objetos (HUME, 1952, p. 476); por isso, o único acesso do homem à realidade corresponde à parte superficial dela (HUME, 1952, p. 461).

Do exposto, evidencia-se o esforço da filosofia empirista em se pôr na contramão do senso comum ao descreditar a suposta equivalência com que este trata a relação entre as palavras e os objetos ou entre a ideia de uma coisa e a sua aparência fenomênica. Ao seguir o raciocínio desses filósofos, parece plausível, no mínimo, pensar a realidade como uma via de sentido duplo: há um plano ontológico no qual os particulares existem em sua essência; há uma dimensão da realidade que se produz a partir das limitações sensoriais e linguísticas do ser humano. Mantendo-se o interesse de refletir a mímesis literária, o trajeto que se impõe diz respeito a investigar como a realidade se converte em fenômeno linguístico e pode ser representada pelo homem, mas também de que maneira o sistema de convenções humano modela a realidade a ponto de torná-la apreensível a todos os homens.

Pode-se afirmar que esse é o objetivo de Blikstein (2003) ao analisar os mecanismos de fabricação do real. O linguista é ciente da participação dos sentidos e das convenções com que o homem opera o real para dar-lhe significado. Dessarte, parte de uma concepção imotivada do signo linguístico e, mesmo por isso, rejeita o triângulo tradicional de Ogden e Richards e suas remodelagens, que instituíam uma relação direta, ainda que arbitrária, entre referente, signo e significado (BLIKSTEIN, 2003, p. 22-37). Da exemplificação do caso factual de Kaspar Hauser, indivíduo criado até quase a maior idade em um vão de um prédio e sem interação humana, Blikstein (2003) elabora sua teoria de produção do real ao constatar que, a partir do momento em que Hauser é resgatado de seu cativeiro e inserido na comunidade, o acesso ao código linguístico vigente não garante, por si só, o sucesso nas

interações socio-comunicativas mais elementares. Hauser se torna uma ameaça à comunidade devido a sua incapacidade de significar eficientemente o mundo à volta, pois não detém as formas habituais de pensar e agir, desfazendo as convenções.

O fracasso de Kaspar Hauser evidencia que, ao referente, não corresponde um dado extralinguístico objetivo. O referente, na verdade, é visto por Blikstein como um produto resultante das esferas de percepção e cognição modelado pela práxis social e que tem na língua seu mecanismo de expressividade e reatualização. O linguista demonstra como a realidade ontológica é algo disforme, que, para ser significada, tem de ser manipulada pelos sentidos e pela cognição a fim de engendrar um referente. A língua, então, nomeia a interpretação que determinada sociedade executa da realidade de acordo com as limitações físicas humanas e os valores próprios de cada grupo. Mas a língua não é mera tradução do referente: se, de imediato, ela é orientada pela práxis, *a posteriori*, é capaz de redirecionar as formas de ver, sentir e avaliar. O quadro concebido por Blikstein (2003, p. 81) torna mais claro o que se está a expor.

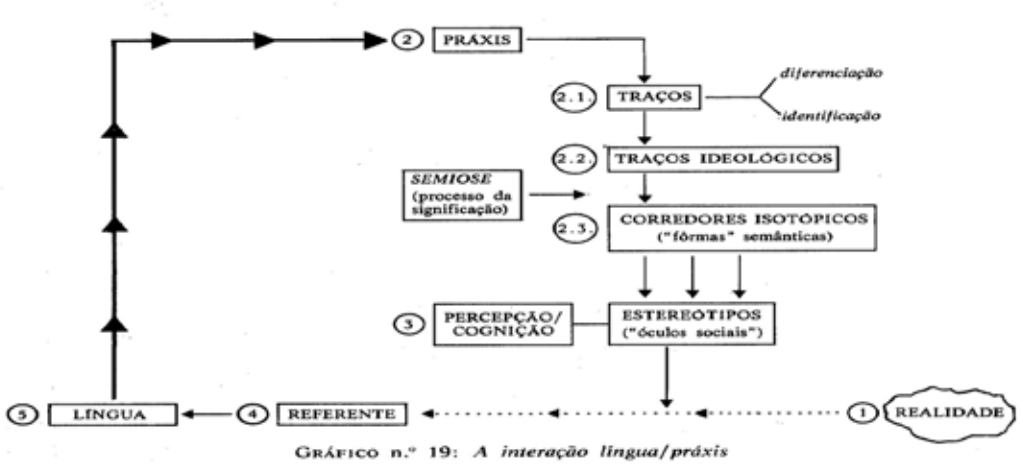

GRÁFICO n.º 19: *A interação língua/práxis*

Parece haver uma comunicação latente entre as ideias de Blikstein e a filosofia empirista. De imediato, a caracterização da realidade por uma figura assimétrica demonstra que, se é ela o que oferece ao homem o conjunto de materiais sensíveis da existência, a porção com a qual os sentidos dele interagem não é correlativa a sua natureza, mas produzida. Hume (1952, p. 504) esclarece esse processo ao declarar que “nothing can ever be present to the mind but an image or perception, and that the senses are only the inlets, through which these images are conveyed, without being able to produce any immediate intercourse between the mind and the object” [nada pode jamais estar presente na mente que não uma imagem ou percepção, pois os sentidos são apenas os acessos por meio dos quais as imagens se revelam,

não sendo capazes de produzir qualquer intercurso imediato entre a mente e o objeto]. O filósofo argumenta que o objeto que os sentidos contemplam não é um análogo daquele existente na realidade. Os sentidos identificam apenas a possível aparência do objeto, pois, ao distanciar-se ou aproximar-se de uma mesa, por exemplo, as modificações em seu tamanho que a visão registra em nada alteram as propriedades do objeto. É a isso que Blikstein (2003, p. 62) chama de estereótipo, a interposição do referente entre o homem e a realidade, cuja função é fingir-se real.

Não parece prematuro lançar a seguinte questão: se o homem nomeia algo que, embora tomado como essencialmente ligado à realidade, é diverso dela, como fazer com que as representações humanas coincidam? Em outras palavras, como é possível que o homem divida um conjunto semelhante de representações?

Uma resposta imediata poderia ser a de que os homens possuem a mesma capacidade sensorial e linguística. Essa é, inicialmente, uma hipótese válida, mas não parece assegurar a suposta equivalência das representações. De acordo com Locke (1952, p. 298), a grande finalidade da linguagem humana é comunicar pensamentos e ideias da maneira mais expedita possível acerca do conhecimento das coisas. Além disso, para Hume (1952, p. 484), o elemento engendrador da relação de causa e efeito é a necessidade, que tem por objetivo atribuir sentido aos eventos do mundo. Entretanto, nenhum deles é mais explícito do que a noção que Berman (2000, p. 44) identifica em Berkeley. Segundo o comentador, queira o homem experimentar as coisas como são, ele precisa se libertar da estrutura sociolinguística em que está inserido. Se os argumentos relativos a Locke e a Hume esboçam o caráter social do homem, é o desdobramento que Berman vê em Berkeley que o põe às claras.

Uma resposta mais satisfatória à questão feita acima diria que o homem é um ser social e que, portanto, necessita repartir seu sistema de convenções de significação para se tornar humano. Berman (2000, p. 50), ecoando a filosofia de Berkeley, acredita ser possível pensar o mundo sem linguagem, mas falha em sua argumentação por confundir linguagem com oralidade, não se dando conta de que, no processo de fabricação dos referentes e em sua consequente transformação em signo linguístico, os sentidos e a cognição já estão fortemente presentes. Ao contrário, em seu cativeiro, Kaspar Hauser não seria apenas capaz de produzir sons comunicativos, como também conseguiria apreender o mundo, significá-lo, unicamente através da percepção e da cognição. A causa de tal inabilidade é a privação do convívio social. A primeira hipótese relativa à questão se mostra inadequada porque a história de Kaspar Hauser prova que o fato de possuir uma estrutura física saudável não gera, por si só, a efetivação das representações. Assim, é sensato criticar Locke (1952, p. 251; p. 253; p. 268-

269) quando ele parece sobrepor arbitrariedade a convenção. Fosse a arbitrariedade garantidora da comunicação, Kaspar Hauser nomearia o mundo através de uma língua criada e praticada unicamente por ele. Em contrapartida, a convenção não anula a arbitrariedade, i.e., a imotivação do signo, e tem como objetivo principal, como bem percebeu Locke (1952, p. 255; p. 298), responder à necessidade de comunicação entre os homens.

É justamente por sistematizar a constituição do referente em respeito à herança filosófica deixada pelos empiristas – a atuação da percepção e da cognição como etapa inicial e fundamental da significação –, e reinvesti-la através da recorrência à concepção da Linguística moderna que vê a linguagem como interação humana, que a teoria de Blikstein (2003) é tão relevante. Aquilo que o pesquisador intitula de corredores isotópicos, traços ideológicos e traços de diferenciação e identificação diz respeito ao conjunto de valores por meio do qual o homem se relaciona com o mundo. Práxis social é o conceito que engloba tudo isso, cuja tarefa consiste em orientar o processo de significação materializado pela linguagem através do fornecimento das formas de ver, sentir e avaliar (*grosso modo*, a ideologia).

Lima (1981), teórico da Literatura interessado em refletir a relação entre a ficção e a realidade, compartilha da premissa de Blikstein ao afirmar que as formas de entendimento pressupõem uma abrangência que nem apenas os sentidos (esfera perceptiva) ou a consciência (esfera cognitiva) conseguem dar conta, uma vez que social (práxis). O teórico transpõe os limites da Linguística e recorre à Sociologia e à Antropologia para defender que todo tipo de classificação (signo linguístico) corresponde a uma ordem hierárquica que uma sociedade utiliza para estabelecer e diferenciar valores, o que gera os processos de identificação. Pode-se, assim, determinar que as identidades não equivalem à essência, mas às representações legitimadas por tal sociedade. O referente deixa de se confundir com o verdadeiro para dizer o representativo. Lima (1981, p. 289) ainda faz a ressalva de que não existe real prévio à representação, e sim o contrário, as representações são o que concedem significado ao real. O teórico executa a separação entre real (mundo significado) e realidade (espaço inacessível), hipótese da qual demonstrou-se pertencerem Locke (1952), Hume (1952) e mesmo Blikstein (2003). Se Berkeley (1952) também apresenta a problematização da realidade é por perseguir o domínio da verdade suprema, algo que, sem dúvida, todos os outros intelectuais recusariam. À diferença dos outros, Lima embica a discussão para a Literatura, que é o seu objeto de estudo.

Aceitando-se a fabricação do referente por meio da interação das estruturas sensoriais e cognitivas sob a orientação da práxis, que papel desempenha a linguagem em relação ao signo linguístico? Seria a linguagem a mera capacidade de materialização e

exteriorização do signo? A palavra deixa de ser cópia objetiva da realidade ontológica para se transformar em simulacro do real produzido? O quadro de Blikstein (2003, p. 81) invalida qualquer resposta afirmativa. Nele, é exposto como o referente se corporifica linguisticamente, assim como a língua passa a reorientar a práxis. Reorientação da práxis pode significar, pelo menos, duas qualidades: semelhança ou diferença. Remetendo-se ao princípio de causação de Hume (1952), o efeito da causa X habitual é Y, embora Z tenha ocorrido. Z, entretanto, guarda semelhanças com Y e, portanto, o novo efeito é prontamente assimilado. Mas também é possível que o efeito da causa X seja A, uma vez que o improvável não se confunde com o inconcebível (RODRIGUES, 2009, p. 27-28). Sendo A distinto de Y e Z e inesperado, a conjunção constante entre a causa X e seus efeitos é corrompida e recebe uma nova possibilidade de configuração. Isso permite a Hume (1952) quebrar a estrutura da conjunção constante, pois o pensador determina que o contrário de uma questão de fato não é falso, porém tem ocorrência possível – por exemplo, um corpo provavelmente queima quando exposto ao fogo, mas é possível imaginá-lo sem queimar. E, embora semelhança e diferença estejam presentes em cada evento e não sejam contraditórios (HUME, 1952, p. 467), a crença na conjunção constante só se estabelece pela probabilidade da semelhança sobre a diferença (HUME, 1952, p. 470). Concretamente, no caso da língua em relação à práxis, enquanto a semelhança expõe o sistema habitual de convenções, a diferença corresponde ao procedimento pelo qual a língua "subverte a percepção/cognição" (BLIKSTEIN, 2003, p. 85), desmontando e revelando a ideologia por trás do processo de significação.

Essa reflexão é próxima à maneira pela qual Lima (1981) concebe a produção e a reatualização do referente. Para o teórico, as representações são estruturalmente organizadas por "*grilles*" (redes de classificações) e "*frames*" (molduras de convenção) que funcionam como o cerimonial social e a vestimenta adequada, respectivamente. São tais estruturas que orientam a interação humana no sentido de torná-la efetiva. Se o comportamento delas é automatizado, entretanto, não se deve supor estanque, pois os "*frames*" operam por dois processos básicos de flexibilidade: a fabricação e a transposição. Enquanto o primeiro designa a mentira, a fraude, o segundo revela uma desestabilização da moldura básica, quando um indivíduo realiza uma ação que gera um significado diferente daquele que parecia indicar. É interessante perceber a conexão entre a forma como Hume sistematiza o conhecimento e a flexibilidade dos "*frames*" de que fala Lima. Para o filósofo (HUME, 1952, p. 458), o mundo é concebido de duas formas: pela relação entre as ideias, que expressa o falso ou o verdadeiro – aquilo que Lima (1981) chama de fabricação; pelas questões de fato, que não se submetem ao juízo de falso ou de verdadeiro, e cujo contrário é aceitável, como se demonstrou no

parágrafo anterior.

O efeito das últimas constatações a) esclarece a impropriedade de um tratamento direto entre referente extraverbal e signo linguístico pela ação dos sistemas de percepção e cognição; b) impede o restabelecimento da ideia de essencialidade ao revelar a flexibilidade de tais sistemas pela atuação da linguagem na prática social. Sua principal consequência para a reflexão sobre a Literatura é a reinterpretação do trabalho da poesia. A concepção essencialista de arte tratou o texto literário como cópia de algo exterior, confundindo o valor do texto com a fidelidade à verdade externa, fosse ele um espelho da sociedade ou da inteligência criadora; servem como exemplo grande parte dos romances vinculados às escolas romântica, realista-naturalista e às tendências regionalistas do século XX, tal como surgiram na América Latina e no Brasil. Comprovada a impossibilidade de se acessar a essência das coisas, portanto, sua verdade, e evitando-se o impressionismo compensatório, é tempo de refletir de que modo a representação literária se efetiva. A aposta de Lima (1981) diz respeito, justamente, à flexibilização dos "*frames*" – uma ação cujo significado parece diferente do que se quer indicar – ou, para pensar com Hume (1952), a ambiguidade das questões de fato – para o qual tanto a conjunção constante quanto o contrário aceitável compartilham a atribuição de sentido. Para Lima (1981), esse comportamento é comum ao jogo e, portanto, pertencente à Literatura, uma vez que a transposição das estruturas tem o poder de despragmatizar os enunciados do texto literário, ressignificando-os. De acordo com o teórico:

> Referindo-nos pois ao que se passa tanto na prosa quanto na poesia, podemos dizer: a mímesis supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade captada nessa distância. Identificação e distância, identificação a partir da própria distância constituem pois os termos básicos e contraditórios do fenômeno da mímesis. Pensando-a pois em relação às representações sociais, diremos que ele é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a mímesis opera a *representação de representações*. Na fórmula, reencontramos sua propriedade paradoxal. Representação de representações, a mímesis supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele. (LIMA, 1981, p. 230.)

Representação de representações, o referente de que se serve a mímesis literária não supõe a cópia de um objeto, cena ou ideia exteriores. O texto artístico deixa de ser uma imagem do mundo para se tornar uma reflexão sobre ele ao cobrar do receptor a alteridade que lhe é ponto de partida. É pelo fingimento que a mímesis faz com que o referente emanado pelo texto estabeleça uma relação com as referências do receptor, assemelhando-se ou

distanciando-se das representações vigentes na sociedade deste último. Na citação, a semelhança se realiza pelo adjetivo “apreciadas”, enquanto o termo “questionadas” se dirige à atividade mimética na qual se ressalta a negação. As duas possibilidades, no entanto, são aglutinadas pelo vocábulo “conhecidas”, que subtraem o compromisso de deleite e didatismo atribuído forçosamente ao texto literário em detrimento da visão potencializadora do ficcional, que considera a mímesis como uma forma de conhecimento do homem e do mundo.

Para pensar a representação através do espelho, é crucial que o analista seja consciente da impropriedade de conferir a esse objeto a reprodução autêntica e essencial do que lhe serve de imagem, pois impossível, uma vez que, se existente, ao homem é impedido o conhecimento da verdade suprema, i.e., das coisas em si; ou a reprodução fidedigna de uma representação, a verdade fabricada, já que a mímesis não coincide com as representações que lhe motivam, como quando, diante do espelho, o sujeito levanta a mão direita, e a mão esquerda é aquela que aparece figurada na superfície do objeto. É isso o que Hume parece indicar ao comparar as memórias aos sentimentos efetivos através da alegoria do espelho:

> When we reflect on our past sentiments and affections, our thought is a faithful mirror, and copies its objects truly; but the colours which it employs are faint and dull, in comparison of those in which our original perceptions were clothed. It requires no nice discernment or metaphysical head to mark the distinction between them. [Quando nós refletimos sobre sentimentos ou afetos passados, nosso pensamento é um espelho fiel e copia os objetos verdadeiramente; mas as cores que ele emprega são embaçadas e opacas em comparação àquelas com as quais nossas percepções originais revestiam-se. Não é requerido qualquer discernimento especial ou reflexão metafísica para marcar a distinção entre eles.] (HUME, 1952, p. 445.)

A cor embaçada com que o espelho reflete a lembrança de sentimentos passados em Hume não detém a habilidade de se apresentar como um signo vicário, i.e., substituidor daquilo a que se assemelha. Ao trazer esse argumento para o caso da mímesis, é plausível considerar que o texto literário é incapaz de atuar como simulacro do real. Ao reconhecer a promiscuidade existente no tratamento do texto e do contexto representado como itens equivalentes e intercambiáveis, torna-se necessário refletir sobre a atuação prática da mímesis. A fim de esboçá-la, deve-se recorrer a outros teóricos.

O interesse de Auerbach, em **Mimesis** (2009), consiste principalmente em analisar como o mundo europeu representou a realidade ao longo do tempo. O próprio subtítulo do livro – “a representação da realidade na Literatura Ocidental” – exprime a ideia de que, para o filólogo, a realidade que pode ser depreendida dos textos ficcionais é representada, ou seja, não se confunde com a ontologia, o mundo das essências. Porém, se Lima (1986, p. 384)

inicialmente considera que Auerbach lança mão de influências múltiplas, evitando conceber a Literatura através de "uma interpretação dissociativa, em que o primeiro plano era ocupado por uma figura única, fosse a individualidade poética, fosse a sociedade condicionante", em todas as suas obras posteriores, Lima (1995; 1994; 1974) defende que Auerbach trata a Literatura sempre como realidade derivada e em consonância com o contexto histórico, pois o texto apenas revela aquilo que já fora conhecido.

A crítica de Lima a Auerbach tem como fonte o conceito de "*figura*" do filólogo. Figural é o modo pelo qual Auerbach concebe a realidade, a História e a representação literária. Por ora, basta dizer de "*figura*" que ela realiza a conjunção de dois eventos reais e históricos em que o segundo é prometido e significado pelo primeiro, assim como o primeiro tem sua existência justificada pelo segundo. Aqui, torna-se imprescindível a remissão a Hume (1952), cujo conceito de causação exprime a tendência humana de unir eventos independentes, caracterizando-lhes como causa e efeito para significar as experiências e produzir conhecimento. Para o filósofo, a conjunção constante entre os eventos é mantida pelo hábito, que testemunha a reincidência desses eventos e os considera semelhantes. Parece ser justamente a semelhança com que Auerbach liga os eventos o principal motivo da crítica de Lima (1994, p. 228), pois, na visão deste, o filólogo "concebe a *mímesis* como uma rua de mão única, que só tivesse por direção o fluxo que viesse da realidade para o texto"; em outras palavras, e remetendo ao quadro de Blikstein (2003, p. 81), é como se Auerbach não se desse conta de que a língua não só assimila e promove a práxis, como também a problematiza. Rosenfield (1994, p. 230-231) discorda de Lima e afirma, com base em Hegel, que Auerbach trabalha apenas com realidades representadas e as configurações que o real recebeu historicamente. Por isso, para ela, o intuito de Auerbach é verificar o que promoveu as modificações literárias que engendraram, de acordo com cada época, uma representação tal do mundo histórico.

Mas se o grande problema para Lima reside no fato de Auerbach supostamente enclausurar-se no campo da semelhança e ignorar a diferença, a filosofia empirista pode oferecer fundamentos para derivar a discussão noutra via. Tanto Locke (1952, p. 257) quanto Hume (1952, p. 462; 467; 470; 503) mencionam a relação entre semelhança e diferença em suas teorias do conhecimento. Ambos os filósofos também destacam que a negação só se constitui a partir da semelhança e que esta é necessária para se alcançar o significado, de modo que é possível imaginar um centauro, porque os sujeitos compartilham o conhecimento empírico de um cavalo e de um homem. Hume (1952, p. 480) vai ainda além ao alegar que, embora haja regularidade entre os homens, não se deve supô-los uniformemente. A

proposição de Hume parece insinuar um conceito que, provavelmente, não fazia parte de seu repertório: o historicismo. É essa noção que permite a Auerbach verificar as modificações que um mesmo referente experimenta ao longo dos anos em sociedades diversas. Entretanto, apesar de ela impedir que se considere os referentes imutáveis, não livra Auerbach da crítica de Lima. Este último é consciente da função que a semelhança desempenha para que se alcance o desconhecido. Isso pode ser observado em sua instrução ao analista atento à tensão da mímesis, uma vez que seria papel deste "desconstruir o significado que aparentemente esgota o produto" (2003, p. 71), considerando a combinação de semelhança e diferença na relação entre as duas partes do signo linguístico; em outras palavras, o que corresponde ou não ao significado do texto artístico em sua mutabilidade histórica. Para Lima, limitar-se à observação da semelhança é enclausurar-se no ambiente realista, i.e., na fidelidade do texto ao que lhe é exterior; tratar a diferença com exclusividade significa reduzir a abordagem a um perfil unicamente formalista. A variação interpretativa dessa combinação se comporta de acordo com a posição histórica do receptor, que põe na obra seu estoque prévio de referências externas e internas à Literatura, estoque de um conjunto de símbolos que lhe permite acessar o real e do qual a linguagem é área de privilégio. O analista deve então aproximar o simbólico da sociedade que o representa, não para entendê-lo como reflexo dessa sociedade, porém para reconstruir os caracteres responsáveis ao conhecimento de sua estruturação, sem pretender encerrá-lo em um significado definitivo. Por esse motivo, Lima (1974, p. 40) defende que o mais adequado, face ao literário, é proceder de uma análise sistêmica, i.e., "aquela que, pela desconstituição da dimensão visível, presente, sintagmática, procura estabelecer o sistema que a obra constitui e, ao mesmo tempo, dentro do qual se constitui", ou seja, em sua dimensão paradigmática.

É inegável que Auerbach parte da estrutura do texto poético, i.e., da linguagem, e aproxima os valores emanados pelo texto daqueles que recupera na sociedade de cada momento histórico com que trabalha. Em ensaio sobre Baudelaire, Auerbach (2007, p. 315) percebe como os temas do gênero romântico-sublime estão ausentes e de que maneira a sexualidade é expressa por termos e sensações abissais; ao tratar de Proust e de Woolf, o filólogo (AUERBACH, 2009, p. 487-491) demonstra como estes escritores buscavam chegar a uma realidade mais genuína que, no entanto, correspondia à desestruturação da realidade exterior e na crença de que a experiência subjetiva fornecia aquilo que era mais autêntico. Auerbach (2009, p. 494) sinaliza a fuga da exterioridade e a impossibilidade de totalização como sintomas desse tipo de Literatura. Contudo, aparentemente, o que realmente interessa ao filólogo é a observação da semelhança. Isso não deixa negar o seu conceito de Literatura,

"*Weltliteratur*" ou "literatura mundial" (AUERBACH, 2007, p. 357), cuja premissa é encontrar, na história interna do homem e em sua multiplicidade, a unidade que orienta a humanidade ao seu destino comum.

É lícito concordar parcialmente com Lima que Auerbach sobrepõe a semelhança sobre a significação pela diferença, porém, pelo exposto, seria injusto endossar a opinião de Lima quanto à posição unilateral da concepção de mímesis em Auerbach. O filólogo é consciente do caráter multifacetado da mímesis e o privilégio que concede à significação pela semelhança não é apenas fruto de sua ideologia, mas também de suas concepções teóricas. Privilégio que não anula a presença da diferença, constantemente implícita. Ora, Auerbach está interessado em captar o comum a uma série de particulares e, por isso, concebe a diacronia como um sistema de sincronias. A semelhança lhe é, assim, realmente crucial porque permite agrupar objetos, à primeira vista antagônicos, sob o mesmo prisma, descortinando a relação entre eles numa visão em progresso.

Merleau-Ponty (1975) possui noções que podem ser aproximadas da ideia de "*figura*" de Auerbach (1997) através de sua investigação acerca da linguagem. Ele argumenta que o homem pertence a um mundo pré-constituído que realiza em seu presente histórico, uma vez que o seu presente cumpre a promessa de seu passado (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 328-329). Isso equivale dizer que todos os objetos já contém sua potencialidade fenomênica, embora ela só se revele numa determinada configuração histórica. Por isso, o filósofo (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 321) rejeita o platonismo, que pressuporia uma representação imutável de um objeto, em favor da "universalidade oblíqua", que dá conta das relações de complementaridade existente entre os objetos particulares. A tarefa do filósofo da linguagem é, para Merleau-Ponty (1975, p. 321), a de encontrar um sentido no devir da linguagem, um equilíbrio em movimento. É talvez esse equilíbrio o que tenha encantado Auerbach (2007, p. 348) quando conheceu o historicismo de Vico e descobriu que este rejeitava uma concepção harmônica ou terrível do homem, buscando a expressão média de sua constituição.

Apesar de tudo isso, o analista que se volte à Literatura com o objetivo de encontrar uma constante face às variedades históricas de representação de um objeto enfrenta um impasse: Hume (1952, p. 460), como se viu, não permitiria esquecer que causa e efeito são eventos independentes, embora o homem os suponha conjugados. Auerbach (1997, p. 31) também é ciente que tal relação não pertence aos eventos, mas ao espírito, que interpreta e une os acontecimentos – o que, em certa medida, se comunica com o conceito humiano de inferência, dispositivo responsável pela conjunção da causa e do efeito a partir da experiência

(HUME, 1952, p. 470). Ademais, ressalta-se que, se a noção de "*figura*" e a causação não correspondem à natureza, elas não deixam o homem esquecer que ele apenas tem acesso às representações. Lembra-se que Hume, de acordo com Rodrigues (2009, p. 22), anulou a possibilidade de conhecimento verdadeiro. Na esteira dessa corrente, situam-se o historicismo de Vico e a filologia de Auerbach (GUMBRECHT, 1994, p. 97; 113), cujo interesse consiste em resgatar o que determinadas sociedades, em estágios históricos específicos, concebiam como verdadeiro ("*certum*") em oposição à verdade absoluta ("*verum*").

O veredito sobre a validade da crítica de Lima a Auerbach deve ser adiado por razões simples: nem a noção de "*figura*" do filólogo está devidamente exposta, nem a revisão crítica de sua teoria da representação é o objetivo deste capítulo. É preciso, então, suspender o embate teórico momentaneamente e assimilar as contribuições mais relevantes aos objetivos imediatos. Com o intuito de examinar o tratamento conferido ao espelho, é significativo observar, como Auerbach (2007; 1997), os aspectos comuns em meio as representações várias que o objeto recebeu sem esquecer o conceito de variação interpretativa que Lima (2003) institui como de domínio necessário ao analista.

Do caminho percorrido, avultam as seguintes noções: a realidade e o real não se confundem. Se a primeira diz respeito ao espaço empírico no qual os seres se constituem vivos, é o segundo o que oferece as diretrizes necessárias para tal reflexão. O princípio não é o verbo. O verbo assinala a ilusão ontológica, como se a nomeação "mundo" pudesse substituir a essencialidade do que quer que seja "mundo". Uma vez que a posse do nome não engendra o objeto, resta ao homem conhecer o que se sabe das coisas ao invés das coisas em si. Mas o princípio é o verbo, pois sendo a ontologia sequer delineável, só através dele se produz o questionamento da impossibilidade. O verbo se torna, assim, o veículo de acesso ao templo das convenções de significação do mundo – o real. Se no plano da realidade o homem vive, é no plano do real que se torna humano. A linguagem, assim, é caracterizada produtivamente devido ao seu poder de expressividade e reatualização da práxis.

Para pensar e verificar como a atividade mimética executa representações do mundo, é imprescindível estabelecer contato com os textos literários e tentar identificar, na dinamicidade do simbolismo dos espelhos, um traço que indique a constituição do fenômeno da mímesis.

ESPELHO E SOCIEDADE

As concepções de realidade e de linguagem com que este estudo trabalha exigem do analista a devida atenção para sua relação mútua, uma vez que o real é tomado como uma construção social na qual a linguagem desempenha função particular: é mantenedora e renovadora das formas de o homem conceber o mundo. Considerar a representação ficcional por via dessas premissas evita tratar o texto literário imanentemente. Contudo, a recusa da imanência do texto não implica que este seja análogo às práticas humanas exteriores a ele.

Para Tynianov (1973, p. 109), "A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função". Embora o teórico formalista reivindique o cruzamento das séries, sobretudo, para identificar o grau de desvio que a Literatura opera em relação às outras formas de expressão social, ou mesmo em relação às séries literárias anteriores e posteriores, seu argumento expõe a impropriedade de se isolar o texto em busca de seus valores. A desconsideração desse princípio é o que, na opinião de Lima (2002, p. 662)[1], faz com que o analista esqueça "que o documento não tem um sentido natural, mas que só se torna documento em função da interpretação que o elege". Assim, o teórico aponta para a inocência das interpretações que acreditam tratar as obras exclusivamente, quando, na verdade, o analista acaba por projetar sobre a investigação o seu sistema de valores sem que o exponha, tornando sua leitura pré-orientada, ou oferecendo a noção de que sua leitura é a única apropriada ao texto. São essas mesmas questões que levam Candido (2006, p. 13) a reivindicar uma interpretação dialética, na qual texto e contexto são fundidos, já que, na obra de ficção, "o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*". A proposição de Candido tem o efeito de integrar os pontos de vista opostos com que a crítica, por muito tempo, tratou o literário, ora privilegiando os fatores externos, ora unicamente atenta à forma.

A dicotomia que rege o relacionamento entre espelho e ficção deve, então, ser repensada. Pelo exposto, constata-se o erro em alternar a propriedade de ambos os elementos,

---

1

Este texto de Luiz Costa Lima, "A Análise Sociológica da Literatura", foi excluído das edições posteriores de **Teoria da Literatura em suas Fontes**, das quais o próprio autor é o organizador. Entretanto, a remissão a ele se faz por considerá-lo bastante significativo a respeito da problematização que oferece.

seja considerando-os cópia de algo, ou destacando a artificialidade deles. É tempo de encontrar os espelhos, ou melhor, de procurar, numa série de representações que as sociedades conferiram a esse objeto, significados que lhe foram atribuídos historicamente para avaliar a relevância da analogia com o propósito de refletir sobre a mímesis.

O procedimento que se empreende diz respeito à análise de trechos de obras a partir da Antiguidade até o século XVII nos quais figuram o objeto espelho, deixando-se para o capítulo final o encontro com "O Espelho" de Assis (2011) e de Rosa (2011), representantes do que se considera a Modernidade. No presente momento, são abordados em confluência textos ficcionais, filosóficos e teológicos da Antiguidade, da Idade Média e dos séculos XVI e XVII a fim de reconstituir a mentalidade do período e, assim, identificar de que maneira o tratamento que é conferido ao espelho dialoga com os valores das sociedades de que faz parte.

O lastro orientador da reflexão acerca do espelho é derivado das investigações de Bradley (1954) e Jónsson (1995). Enquanto a primeira se limita à observação de uma série de obras medievais que apresentam o termo "*speculum*" em seus títulos, o segundo objetiva resgatar as representações do espelho na Antiguidade para verificar uma possível relação entre estas e os "*specula*" da Idade Média. Ambos os historiadores concordam que é a obra de Santo Agostinho aquela que oferece a base do pensamento medieval, porém, quando se trata da Antiguidade, é Jónsson (1995, p. 48) quem aponta Sêneca como aquele que elaborou a síntese das variadas representações assumidas pelo espelho. Surge, então, como procedimento válido, expor a sistematização que Jónsson desenvolve de Sêneca e, através de exemplos concretos, perceber sua relevância. O mesmo deve ser realizado em relação a Agostinho, mas apenas posteriormente. Aqui, não se pretende fazer um resumo do percurso dos historiadores, mesmo porque o interesse de ambos consiste no escrutínio de um gênero literário: os "*specula*" medievais, que, genericamente, podem ser definidos como manuais de comportamento inspirados na **Bíblia** que buscam descrever e refletir uma série de atitudes reais e ideais relativas a papéis sociais específicos, daí existirem o Espelho de Virgens, Espelho de Príncipe, Espelho da Fé etc. Se aos historiadores se recorre é por conta da promissora investigação sobre os espelhos, que, neste caso, pode ser derivada para que se pense a mímesis.

Jónsson (1995, p. 16) intitula de simbolismo catóptrico as diversas metáforas atribuídas à utilização do espelho. Na verdade, o simbolismo catóptrico não corresponde apenas ao objeto espelho, mas à variedade de imagens que tem a capacidade de refletir as coisas, como uma poça d'água ou uma superfície metálica. Para o historiador, a sistematização depreendida das **Questões Naturais** de Sêneca, estudo no qual o filósofo reflete sobre os fins

prático e moral do espelho, não é fruto da criatividade do pensador romano, porém baseia-se nos usos sociais e nas atitudes comuns ao período de vida de Sêneca e durante grande parte da Antiguidade. Jónsson (1995, p. 60) chega a duas funções matrizes que tratam o espelho a) como instrumento do conhecimento de si próprio em via de um melhoramento físico e moral; b) como objeto de visão indireta, que revela aquilo que não pode ser visto naturalmente, i.e., sem o seu emprego. O espelho também estivera sempre associado ao erotismo, ligado à luxúria e à vaidade, algo repudiado por Sêneca.

O registro mais antigo da presença do espelho que manteve sua popularidade no Ocidente até os dias atuais é, provavelmente, o mito de Narciso. De suas diversas versões (VINCENT, 2009, p. 282), a mais famosa delas descreve a surpresa e a súbita paixão de Narciso ao contemplar a si próprio, cuja consequência é sua morte. Nesse evento, a imagem projetada no espelho coincide com o objeto que lhe serve de parâmetro e, embora o espelho funcione como instrumento do conhecimento de si próprio, ele não conduz Narciso a qualquer melhoramento físico ou moral. Em outra versão, de Pausânias (VINCENT, 2009, p. 289), Narciso é apaixonado pela irmã, que lhe é bastante semelhante. Após a morte dela, Narciso busca a imagem da irmã na água e acaba morrendo afogado. Aqui, o espelho revela sua aplicação como objeto de visão indireta, que reflete algo além do que se coloca contra sua face.

Na tradição judaica, em passagem do “Êxodo” (38, 8), a respeito da ornamentação de um altar, lê-se: “Fez a bacia de bronze e seu pedestal de bronze, com os espelhos das mulheres que faziam o serviço à entrada da tenda de reunião” (BÍBLIA, 2007). Ainda que, nesse trecho, o espelho não corresponda a uma das categorias que Jónsson vê em Sêneca, ele é válido como demonstração de um dos usos sociais do objeto. Primeiro, ele parece ter uma função religiosa; segundo, é artigo possuído por mulheres. Em acordo com tais observações está a informação de Jónsson (1995, p. 37), a qual exprime que, no Egito, o espelho era um objeto das classes socialmente privilegiadas, empregado em rituais religiosos, representativo da deusa do amor e da beleza Hathor, além de ser mais comumente utilizado pelas mulheres. Ademais, o modelo egípcio orientou a produção dos espelhos na Grécia, em cujo reverso figuravam deuses da beleza e do amor, além de virgens, ninfas etc. (JÓNSSON, 1995, p. 38-39).

Maior exemplaridade a respeito da função do espelho oferece Platão (1991) em um de seus diálogos. Em **O Sofista**, numa conversa em que um dos interlocutores tenta demonstrar como esse tipo de sujeito busca convencer pela mentira, o idealismo platônico é exposto através da discussão sobre o reflexo das coisas:

> ESTRANGEIRO
> — Em consequência, se afirmamos que ele possui uma arte de simulacro, o emprego de tais fórmulas lhe tornaria fácil a resposta. Facilmente ele voltaria contra nós as nossas fórmulas, e quando o chamássemos de produtor de imagens ele nos perguntaria o que, afinal de contas, chamamos de imagens. Devemos, pois, procurar, Teeteto, o que se poderia responder, com acerto, a este espertalhão.
> TEETETO
> — Evidentemente que responderemos lembrando as imagens das águas e dos espelhos, as imagens pintadas ou gravadas, e todas as demais, da mesma espécie.
> [...]
> ESTRANGEIRO
> — O que há de comum entre todos esses objetos que tu dizes serem múltiplos mas que honras por um único nome, que é o nome de imagem, e que entendes como uma unidade sobre todos eles. Fala agora, e sem permitir-lhe vantagem alguma, repele o adversário.
> TEETETO
> — Que outra definição daríamos à imagem, estrangeiro, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro?
> ESTRANGEIRO
> — Teu "segundo objeto igual" significa um objeto verdadeiro, ou, então, que queres dizer com esse "igual"?
> TEETETO
> — De forma alguma um verdadeiro, certamente, mas um que com ele se pareça.
> ESTRANGEIRO
> — Mas, por verdadeiro, tu entendes "um ser real"?
> TEETETO
> — Certamente.
> ESTRANGEIRO
> — Então? Por não verdadeiro tu entendes o contrário do verdadeiro?
> TEETETO
> — Certamente.
> [...]
> ESTRANGEIRO
> — Atribuindo-lhe o simulacro por domínio e caracterizando por embuste a sua obra, afirmaremos que a sua arte é uma arte ilusionista, e, então, diremos que a nossa alma se forma de opiniões falsas, em consequência da sua arte? Do contrário, que poderemos dizer? (PLATÃO, 1991, p. 258-261.)

O trecho demonstra como, à semelhança do trabalho do artista no “Livro X” de **A República** (PLATÃO, 1997), o reflexo produzido pelo espelho é considerado falso por desviar o homem das ideias e aprisioná-lo no mundo das aparências. Se, no primeiro capítulo, chegou-se a uma concepção de mímesis na qual as categorias de falso e de verdadeiro são suspensas, demonstra-se, agora, como Platão equaliza o efeito do espelho e da arte, que

corresponde a uma reprodução das aparências distante dos originais. É que não só a arte, mas todas as produções humanas, em Platão, são regidas pelo critério do falso e do verdadeiro absolutos, como esclarece a passagem selecionada. De acordo com Lima (1973, p. 21-27), o objetivo do sistema filosófico de Platão é orientado pela submissão à ética, que prescreve a ascensão ao Belo. Por isso, a poesia que direciona o homem ao caminho do Bem não é condenável. A questão que se insinua é a seguinte: haveria alguma forma de, dentro do idealismo platônico, libertar o espelho de seu aspecto negativo?

A resposta é afirmativa, embora seja desconhecida a fonte que a comprova. De acordo com Jónsson (1995, p. 47-48), vários autores atribuem a Sócrates o ensinamento de mirar-se contra o espelho para, a partir da aparência física, corrigir-se moralmente. Segundo tal princípio, o feio deve elevar-se moralmente para compensar sua feiura e o belo agir conforme sua beleza. Sêneca, na esteira do platonismo, é quem mais eficientemente sistematiza e reivindica essa utilização do espelho.

Dos trechos expostos, observa-se como os usos sociais do espelho, correntemente ligados à vaidade, eram reprimidos pelo idealismo platônico. Quando se argumentara sobre a versão popular do mito de Narciso ter se desenvolvido sobre uma sintonia entre o objeto real e aquele representado, não se levara em conta que, na verdade, Narciso é punido com a morte justamente por excitar a vaidade (vício) ao invés da virtude (a correção moral), distanciando-se do conhecimento da verdade em favor do enclausuramento na aparência.

Apesar de a função catóptrica do mito de Narciso de Pausânias (VINCENT, 2009, p. 283) ter sido apresentada como oposta àquela da versão popular, é preciso esclarecer que o simbolismo de visão indireta não é contrário àquele que o concebe como instrumento de autoconhecimento. Embora o primeiro não contenha necessariamente o segundo, o mesmo não pode se dizer deste, uma vez que o espelho do conhecimento de si próprio cobra do indivíduo a consciência de seu estado real e o esforço para que se chegue ao ideal. Indiretamente, a partir do que é, o homem descobre quem deve ser. Por essa razão, Jónsson (1995, p. 32) caracteriza a obra de Sêneca como “une étude sur le point de rencontre entre la nature véritable des choses et la société humaine telle qu'elle est et telle qu'elle devroit être” [um estudo sobre o ponto de encontro entre a verdadeira natureza das coisas e a sociedade humana tal qual ela é e tal qual ela deveria ser]. Considerar que, em frente ao espelho, o homem descobre quem é e quem deve ser implica considerar que há, na autocontemplação, uma atitude bifurcada pela semelhança (como o sujeito aparece) e pela diferença (como o sujeito quer/deve aparecer). Por isso, para Jónsson (1995, p. 63), as duas funções do espelho se constituem sempre como uma forma de conhecimento que corresponde ao ideal grego do

saber. Por ora, basta chamar a atenção para os vetores de semelhança e de diferença que se interpõem sobre a imagem do sujeito no espelho e sua estreita comunicação com a caracterização da mímesis literária. Com exceção da submissão ao Belo e à ética, a concepção clássica dos espelhos, que os trata como forma de conhecimento, é correlata da noção de mímesis que se tem desenvolvido. Porém, o momento não é de maiores reflexões. Entre a Antiguidade e a atualidade, há ainda bastante a analisar.

Existem diversos exemplos que confirmam a predominância das funções matrizes do simbolismo catóptrico na Roma antiga. Em **O Asno de Ouro** de Apuleio (2011), o espelho surge mais de uma vez na descrição de cenas sensuais e também como instrumento de visão indireta; esta segunda característica ainda se verifica na teoria da visão de Lucrécio (1985). Destaca-se a metáfora que Cícero confere ao espelho num diálogo a respeito das qualidades do varão:

> — Agora compreendo o cargo destinado ao varão que eu esperava, e as condições de que necessita.
>
> — Uma só exijo — disse Africano —, pois todas as outras já estão nele compreendidas: estudar sem descanso; trabalhar sem trégua pelo seu aperfeiçoamento; procurar que os outros o imitem; e ser, com o esplendor de sua alma e de sua vida, para os seus concidadãos, como um espelho aberto. (CÍCERO, 1985, p. 337.)

Percebe-se como a descrição do homem ideal está associada à ideologia clássica da submissão à virtude. A novidade diz respeito ao emprego do espelho com o significado de modelo. Jónsson (1995, p. 81) alega que esse é um desdobramento do simbolismo do autoconhecimento. Aliado a ele, está o espelho da alma, que conjuga as propriedades, mesmo porque correspondentes, do espelho de visão indireta e do espelho do conhecimento de si próprio. Enquanto o espelho modelo reflete a imagem ideal que torna a correção possível, o espelho da alma consiste em considerar que, se a alma se revela nas atitudes exteriores, de algum modo, ela reflete a si mesma. Jónsson (1995, p. 138) e Bradley (1954, p. 104) concordam que o espelho modelar é aquele mais caro a Agostinho, cujas concepções influenciaram toda a Idade Média. Mas a fonte do pensamento agostiniano não é Cícero, e sim São Paulo, que, em “I Coríntios” (13, 8-13), prega:

> O amor nunca falha; mas havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá; porque, em parte, conhecemos, e em parte profetizamos; mas, quando vier o que é perfeito, então o que é em parte será aniquilado. Quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, discorria como menino, mas, logo que cheguei

> a ser homem, acabei com as coisas de menino. Porque agora vemos por espelho, em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido. (BÍBLIA, 2007.)

O idealismo é, sem dúvida, a orientação do texto paulino. Semelhante ao mito da caverna de Platão, o homem contempla apenas parte da verdade que lhe é prometida. Porém, ao contrário da teoria platônica, a promessa implica que o encontro com a verdade não seja virtual, mas material. Por isso, o espelho não é considerado completamente pernicioso, já que sinaliza o futuro conhecimento de Deus materialmente. O objeto guarda as propriedades de visão indireta do espelho da alma, pois Deus se revela parcialmente em suas criações. O resultado é um simbolismo que, de acordo com Jónsson (1995, p. 69), "contient la promesse de la transformation de l'homme et d'une future vision directe" [contém a promessa da transformação do homem e de uma futura visão direta].

Há uma ligação latente entre a proposição de Jónsson e aquilo que Auerbach (1997) acredita ser o modo cristão de conceber a realidade: a noção de "*figura*", que supõe que um evento terreno é prenúncio de outro que lhe dá sentido. Assim como o espelho, o preenchimento de "*figura*" está contido no acontecimento antecedente, entretanto, não é revelado até que se torne histórico. Ademais, o preenchimento totalitário corresponde ao Juízo Final, concretização da promessa da vida do homem ao lado da verdade, de Deus. É por essa cadeia de pensamento que Moisés e os mártires se tornam "*figura*"/espelho de Jesus e Jesus é visto como "*figura*"/espelho de Deus. Passado, presente e futuro são fundidos como um tempo único.

Se aqui se argumenta que é Paulo a fonte do pensamento de Agostinho e, considerando que o simbolismo catóptrico que marca a Idade Média é o que se comporta como modelo, é lícito indagar-se de que modo a função modelar do simbolismo catóptrico está presente no texto do apóstolo. Sua remissão não é explícita, nem talvez os versículos a contenham. O espelho modelo só é alcançado pelo desdobramento que Agostinho confere à máxima de Paulo. O amor de que fala o apóstolo é Ágape, que, em latim, fora traduzido por "*charitas*", caridade; Ágape é descendente, representa a mirada misericordiosa de Deus sobre os homens. Já o amor profano diz respeito a Eros, que é ascendente e marca a tomada de direção do homem à unidade. Jónsson (1995, p. 120) tem o mérito de demonstrar como Agostinho elabora a síntese entre Eros e Ágape, pois, para o padre, embora Deus seja caridoso, o homem depende do interesse do Pai e só ascende a Ele quando conduz sua vida de acordo com a virtude. O criador é espelho da criatura; contudo, para que a criatura se converta

em imagem de Deus, ela precisa buscá-lo pela expiação dos vícios. Em **Confissões**, Agostinho (2011) declara:

> És tu, Senhor, quem me julga, porque ninguém conhece o que se passa no homem, a não ser o seu espírito que nele está, todavia há no homem coisas que até o espírito que nele habita ignora. Mas tu, Senhor, que o criaste, conheces todas as coisas. E eu, embora diante de ti me despreze e me considere como terra e cinza, sei algo de ti que ignoro de mim mesmo. É certo que agora vemos por espelho, em enigmas, e não face a face. Por isso, enquanto peregrino longe de ti, estou mais presente a mim do que a ti. Sei que em nada podes ser prejudicado, mas ignoro a que tentações posso resistir e a quais não posso. Todavia há esperança, pois és fiel, e não permites que sejamos tentados além de nossas forças; com a tentação, dás também meios para suportar, para que possamos resistir.
>
> Confessarei, portanto, o que sei de mim, e também o que de mim ignoro, porque o que sei de mim só o sei porque me iluminas, e o que de mim ignoro continuarei ignorando até que minhas trevas se transformem em meio-dia, em tua presença. (AGOSTINHO, 2011.)

O trecho tem o poder de esclarecer a síntese que Agostinho opera entre as concepções de amor cristã e profana ao revelar a projeção de Deus sobre o homem, que seleciona e guia o seu conhecimento, bem como a necessidade de o homem se comprometer ao encontro material com Deus. O espelho modelo bíblico reúne, até porque derivação deles, o espelho do autoconhecimento – considere-se a introspecção em que o sujeito investe para descobrir-se –; e o espelho de visão indireta – uma vez que o homem busca a si para alcançar Deus.

Bradley (1954, p. 104) e Jónsson (1995, p. 114-115) destacam como é Agostinho quem, a partir da leitura do "Salmo 103", caracteriza a **Bíblia** como o espelho modelo que Deus oferece ao homem. Assim, as Escrituras se tornam o guia terreno de costumes a serem copiados e evitados, o que permite dizer que a **Bíblia** contém uma variedade de eventos que mostram ao homem como ele é e como deve ser. Poza (comunicação pessoal, 07 out 2011) argumenta que a ideia de espelho dentro do pensamento cristão e medieval não é de reprodução exata da realidade, e sim de um modelo que pode lançar raios e guiar os indivíduos no caminho certo. Desse modo, a pessoa que se dirige ao espelho, mira a si e ao outro idealizado, mas não vê a si mesmo, porém o encaixe de si e do outro num modelo. O espelho modelo retém a variabilidade entre o real apreensível pelos sentidos e o ideal, cuja origem é o pensamento platônico, porém a suplementa ao se constituir como promessa de realização material do fim ideal.

É mesmo no âmbito religioso que surge a tradição dos "*specula*" medievais e é a

Agostinho que se atribui a autoria da primeira obra deste gênero (BRADLEY, 1954, p. 101-102 & JÓNSSON, 1995, p. 157). Assim, a influência desse tipo de texto se ramificou na Literatura profana. Mas a tradição dos "*specula*" medievais – os manuais de comportamento dirigidos a grupos específicos – corresponde ao século XIII, i.e., há um intervalo de praticamente oito séculos entre a produção agostiniana e a consolidação deste gênero. Isso leva Jónsson (1995, p. 133-153) a definir o simbolismo catóptrico na Idade Média como disperso. Dispersão, para o historiador (JÓNSSON, 1995, p. 146), não significa a existência de incomunicabilidade entre as representações que recorrem ao espelho nesse período; na verdade, elas constituem apenas partes diferentes de um todo comum. Na prática, os escritores exploram as diversas possibilidades que o espelho apresentou historicamente. Em alguns momentos, até mesmo as combinam. Em trecho de poema de Alain de Lille, teólogo e poeta francês do medievo, lê-se:

> Omnis mundi creatura
> quasi liber et pictura
> nobis est in speculum;
> nostrae vitae, nostrae mortis
> nostri status, nostrae sortis
> fidele signaculum.
> [Todas as criaturas do mundo
> como um livro ou uma figura
> servem-nos de espelho;
> signo fiel
> de nossa vida, de nossa morte
> de nosso estado, de nossa sorte.]
> (*apud* JÓNSSON, 1995, p. 224.)

As mensagens que o poema emana reúnem as perspectivas de visão indireta – através das outras criaturas o homem vê a si mesmo; do autoconhecimento – o sujeito conhece o seu estado e o seu destino; e, principalmente, do espelho modelo – é necessário que se atente aos exemplos para que se apreenda o significado dos elementos da vida e, assim, descobrir o dispositivo que liga vida, presente (estado), destino (sorte) e morte e transforma tudo isto em unidade (signo fiel).

Em outras obras, a metáfora de modelo também codivide a cena com antigas funções. Em **A Demanda do Santo Graal** (1988, p. 187; 212), o espelho, em mais de um momento, é mencionado na descrição da rainha Isolda tanto em meio aos aspectos físicos quanto morais. Na tradução de 1500 que Diego López realiza de **O Asno de Ouro** (APULEIO, 2011), ele classifica a obra como "um espelho das coisas desta vida humana". E ainda nos textos que não recorrem às figuras comuns ao simbolismo catóptrico, a própria obra

é oferecida como um espelho moral de costumes cuja função é encaminhar a sociedade à fé e ao bem. Ilustram tal argumento a maior parte dos prefácios dos escritos desse período sobre a validade de sua leitura, dos quais pode se destacar a reedição de **Amadis de Gaula** por Montalvo (2010): “a mi ver, otra cosa no, salvo los buenos ejemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren, porque siendo permitido de ser imprimida en nuestros corazones la gracia del muy alto Señor para ella nos allegar” [a meu ver, outra cousa não, salvo os bons exemplos e as doutrinas que mais à nossa salvação se alegarem, porque tendo sido permitido ser imprimida nos nossos corações a graça do muito alto Senhor para a elas nos chegarmos]; e a introdução da **Chronica de el rei Dom Pedro I** de Fernão Lopes (2010), que defende ser o rei espelho-modelo de seus súditos: “avemdo no Rei virtude de justiça fara leis per que todos vivam direitamente e em paz; e os seus sogeitos, seemdo justos, comprirám as leis que el poser, e comprindo-as, nom faram cousa injusta comtra nenhuum”. Em sintonia com a nova função do espelho, a Literatura também adere à representação modelar.

Embora seja mais adequado falar em dispersão do simbolismo catóptrico na Idade Média (JÓNSSON, 1995), devido ao fato de, no período, o espelho não receber uma representação distinta daquelas que já continha, é inegável reconhecer como a ideologia cristã de base neoplatônica reinveste os sentidos comuns ao espelho e consolida a metáfora modelar. Nos dias atuais, é usual, mesmo no trato cotidiano, que se ouça e fale em espelho com o sentido de modelo. Não é por isso que se deve supor que o simbolismo catóptrico dos últimos tempos seja idêntico ao medieval. Se o limite de Jónsson e Bradley é a Idade Média, é necessário transpô-lo.

Os séculos XVI e XVII são aqueles que, certamente, principiam a fissura na ideologia cristã. Provavelmente, o efeito das conquistas de povos além mar através das grandes navegações é o fato histórico que melhor ilustra a mudança de mentalidade dos tempos (GIUCCI, 1994, p. 28-29). Sabe-se que é por volta desse período que a **Poética** de Aristóteles é redescoberta (LIMA, 1995). Para Lima (1995, p. 77-104), são os tratadistas italianos do Renascimento que conferem à obra do Estagirita a interpretação da mímesis como imitação, pois partem de uma concepção de mundo bem construído, de acordo com a qual a tarefa do poeta consiste em copiar a harmonia do universo. A gradativa substituição da visão teocêntrica pela antropocêntrica é tematizada e promovida pela Literatura, e o espelho não poderia passar incólume pelas transformações da História. Em **Os Lusíadas**, Camões (2011) escreve:

Espelho de aço ou de cristal formoso,

> Que, do raio solar sendo ferido,
> Vai ferir noutra parte, luminoso,
> E, sendo da ociosa mão movido,
> Pela casa, do moço curioso,
> Anda pelas paredes e telhado
> Trémulo, aqui e ali, e desassossegado
> (CAMÕES, 2011).

O espelho do trecho consiste no objeto material. Sua propriedade é refletir a materialidade das coisas. Gil Vicente (2011), em **Auto da Alma**, registra algo semelhante nos seguintes versos:

> Vedes aqui um colar d'ouro,
> mui bem esmaltado,
> e dez anéis.
> Agora estais vós pera casar
> e namorar
> Neste espelho vos tereis,
> e sabereis
> que não vos hei-de enganar.
> E poreis estes pendentes,
> em cada orelha seu.
> Isso si!
> Que as pessoas diligentes
> são prudentes.
> Agora vos digo eu
> que vou contente daqui.
> (VICENTE, 2011.)

O amante pede à amada que observe sua imagem no espelho para assegurar-se de que ele conta a verdade e de que realmente a ama. Ainda que seja conferido uma espécie de poder mágico ao espelho, que revelaria a falsidade dos sentimentos do homem, à semelhança da representação que o objeto recebe em Camões, também em Vicente, ocorre uma sintonia entre o elemento empírico e sua imagem especular. Esse simbolismo só pode ser considerado como de visão direta. Em Shakespeare (2011), na peça **A Tempestade**, a mesma coincidência entre imagens real e projetada se verifica quando a personagem alega que “Não me recordo de ninguém do meu sexo, nem vi nunca feições de outra mulher, tirante as minhas, quando ao espelho estou”. Injusto seria esconder que, nesses mesmos autores e em outros de seu tempo, além do simbolismo de visão direta, aparecem as formas predecessoras do simbolismo catóptrico. Em Camões (2011), o espelho tem sentido de modelo: “Egas Moniz se chama o forte velho, / Pera leais vassalos claro espelho”, bem como no **Henrique IV** de Shakespeare (2011): “He was the mark and the glass, the copy and the book, that fashion'd others. And him, O wondrous him!” [Ele era o modelo e o espelho, a cópia e o livro que guiava os outros.

E ele, maravilhoso seja!] Gil Vicente (1985, p. 41), em **Quem Tem Farelos?**, usa o espelho numa cena galante revestida de informação sensual: “ir ameúde ao espelho / e poer do branco e vermelho”, mas é Lope de Vega quem mais fortemente reconstitui a herança cristã do simbolismo catóptrico na seguinte estrofe de **La Dragontea**:

> Estaba en un espejo que impedía
> la vista al querubín más alto y puro
> de manera que ver no se podía
> presente lo passado y lo futuro.
> [Estava em um espelho que impedia
> a vista ao querubim mais alto e puro
> de maneira que ver não se podia
> o presente, o passado e o futuro.]
> (VEGA, 2007, p. 90.)

É curioso perceber que nos versos de Lope de Vega o espelho é o que impede a visão. O simbolismo catóptrico se realiza pelo querubim, que tem o poder de executar a união do presente, do passado e do futuro. A tradição cristã é que vê os anjos como elementos anteriores de uma hierarquia cuja etapa final é o conhecimento de Deus e da verdade.

Dos exemplos, expõe-se como o simbolismo de visão direta coexistia com as outras funções do espelho. É preciso ainda considerar que, mesmo na Antiguidade, a visão direta sempre fora considerada. É justamente devido a ela que Platão (1991), em **O Sofista**, condena as imagens especulares, separando o falso do verdadeiro. Além disso, tanto nos espelhos de autoconhecimento e de visão indireta como no espelho modelar, só se atinge o nível de idealização a partir do estado real das imagens projetadas. A visão direta já era, assim, pressuposta nesses tipos de espelho, embora as ideologias platônica, neoplatônica e cristã que orientavam as representações classificassem como perniciosa a sintonia do objeto real com a semelhança de seu reflexo. As modificações que o simbolismo catóptrico experimenta a partir dos séculos XVI e XVII demonstram uma fissura no sistema de valores que dirigia as práticas sociais de então. Contudo, tal fissura se caracteriza menos por uma ruptura com as ideias antigas do que pela reinstauração de uma potencialidade dos espelhos, a visão direta, que fora, até o momento, condenada. Por isso, parece possível falar no início de um processo de descristianização do espelho, que tem como efeito expressar e promover o rompimento com os valores neoplatônicos transladados da Antiguidade à Idade Média e suplementados pelo Cristianismo.

A pergunta que se depreende da reflexão acima é a seguinte: se nem na Antiguidade o espelho é confundido com o objeto real e, nos séculos XVI e XVII, o simbolismo de visão

direta codivide as representações com as outras funções catóptricas, o que permite que a Literatura seja considerada espelho da sociedade, no sentido de cópia objetiva do que lhe é exterior? Em outras palavras, o que gera a corrupção tanto da natureza e da função da Literatura quanto do espelho?

O analista conhecedor da história dos espelhos pode argumentar que as transformações concretas pelas quais o instrumento passou, da confecção de espelhos de metal polido até a popularização dos espelhos de vidro entre a nobreza europeia do século XVIII, conduziram o homem, devido à qualidade da imagem refletida, a igualar o objeto real a sua projeção. Na Antiguidade, nem o platonismo, nem o empirismo aristotélico, embora esquecido, permitiam tal ponto de vista. No primeiro caso, porque a cópia de uma aparência é algo distante da verdade; no segundo, porque o verossímil não se confunde com o simulacro, não detém nem pretende deter as propriedades do objeto real, ainda que se apresente como se fosse ele. De fato, a hipótese não é totalmente recusável, porém, é preciso rememorar que, mesmo na Antiguidade, os espelhos sempre serviram como instrumento de visão direta, estivessem ligados à vaidade ou ao erotismo. As representações usuais conferidas ao objeto eram o que enfocavam a visão indireta ou o autoconhecimento em detrimento da visão direta. A justificativa para tal hierarquia entre as funções do simbolismo catóptrico pode ser entendida pelo conceito de controle do imaginário (LIMA, 2009), o qual institui que as relações de poder são, ao longo da História, exercidas por grupos privilegiados sobre a maior parte dos indivíduos. É o controle o que garante a ação das normas padronizadas de estruturação de tais relações. Faz-se necessário, então, rever as concepções de espelho historicamente desenvolvidas e observar de que maneira elas dialogavam com os valores das sociedades de que eram parte.

Quatro foram as funções-chave do simbolismo catóptrico que este estudo destacou: na Antiguidade, o autoconhecimento e a visão indireta do espelho; na Idade Média, a representação modelar, que aglutina as duas concepções anteriores; entre os séculos XVI e XVII, a visão direta, potencialidade do espelho também presente, porém refutada, nas funções anteriores.

O controle do imaginário que orienta as produções da Antiguidade e da Idade Média corresponde, sem dúvida, ao platonismo e ao neoplatonismo em ambas as vertentes pagã e cristã. No primeiro caso, prescreve-se que o homem busque a imagem ideal através da projeção real do espelho. O indivíduo deve operar, assim, a síntese da diferença almejada a partir da semelhança possuída. Tal síntese, entretanto, não é análoga à noção de mímesis baseada na variação entre os vetores de semelhança e de diferença, pois ela submete a arte ao

princípio da virtude conforme os ideais clássicos do Bem e do Belo. Se o simbolismo catóptrico antigo se caracteriza como uma forma de conhecimento, tanto o espelho quanto a obra de arte respondem mais às noções de "*prodesse et delectare*" [instruir e deleitar] do que ao conhecimento emancipador, que permite ao sujeito refletir sobre a rede de representações que o envolve e rege as relações sociais. Assim, derivando a discussão para pensar a mímesis, percebe-se que, se as noções de representação artística antiga e atual trabalham com o princípio de semelhança e de diferença, elas o fazem por meio de propósitos distintos: enquanto uma é submissa à virtude, a outra objetiva a tomada de consciência em relação à organização social. Ao passo que o vetor de diferença da mímesis clássica aponta comumentemente para o ideal, para a Teoria da Literatura, a diferença apenas sinaliza a distinção, não obedecendo uma norma. O imaginário, no mundo clássico, mostra-se controlado por uma perspectiva idealista de bem coletivo que, por não se contentar com o real, valoriza as funções de visão indireta e de autoconhecimento ofertadas pelo espelho e reprime a visão direta de que se serve como base.

No caso do simbolismo catóptrico medieval, foi explícito como até mesmo as obras literárias que não utilizavam imagens recorrentes à representação especular justificavam sua feitura e seu valor por se oferecerem como modelos de atitudes. Literatura e espelho possuem, então, nesse período, função exemplar. Como a noção de modelo não abandona os empregos clássicos do espelho, os vetores de semelhança e de diferença são mantidos, assim como a qualidade atribuída ao objeto é variável: o espelho pode ser negativo ou positivo. É Agostinho quem demonstra tal variabilidade ao defender que o falso tem origem na semelhança. Segundo Jónsson (1995, p. 109), nos **Soliloques**, o padre divide o falso em duas categorias: a) aquilo que finge ser outra coisa do que aquilo que é; b) aquilo que não existe, mas finge existir. Quando Agostinho alega que os espelhos correspondem ao segundo item, ele está tratando das representações baseadas na semelhança, i.e., do espelho como instrumento de visão direta. Seu idealismo cristão não lhe teria permitido perceber que o espelho modelar corresponde à primeira categoria pois, ao reter as propriedades do espelho de visão indireta e do autoconhecimento, o real projeta o ideal para possibilitar a contemplação daquilo que se almeja ser.

A proposição de Agostinho acerca de um objeto que finge ser outra coisa do que aquilo que é se comunica estreitamente com a flexibilização das molduras de significação que Lima (1981) e Blikstein (2003), como exposto no primeiro capítulo, demonstram ser uma característica de reatualização da práxis pela língua e, em especial, da Literatura. Em diferenciação à fabricação, que designa a mentira, a transposição diz respeito a um significado

distinto do que parece indicar. Em Hume (1952), ela se efetua pela renovação dos elementos da conjunção constante, quando uma causa dada tem um efeito diferente daquele que ocasionalmente se verifica. Auerbach (1997, p. 25) nomeia essa potencialidade de alusão velada, a propriedade retórica de "*figura*" de abordar um assunto sem, entretanto, revelá-lo. Mas "*figura*" não é uma característica do falso, e sim anúncio de verdades materiais futuras. Por isso, tal desdobramento seria impensável em Agostinho, uma vez que a) é uma das propriedades do falso e, afinal de contas, o ideal é o que constitui a verdade eterna, Deus, da qual o homem conhece apenas a aparência, o real. O controle idealista mantém o seu poder na Idade Média, desta vez orientado por valores religiosos.

A fratura operada no controle do imaginário idealista foi expressa por trechos de obras que tratam o espelho como objeto de visão direta. Contudo, a transformação promovida e documentada por textos dos séculos XVI e XVII não permite que se atribua ao período a extinção do controle. Esse dispositivo é dinâmico e as mudanças sinalizam o ponto de partida de um processo que apresentará outras formas de conceber a realidade. A alternância entre as funções do simbolismo catóptrico se tornam mais frequentes e uma nova ordem se estabelece. Entre o Renascimento e o século XXI, várias foram as maneiras de considerar o espelho e, consequentemente, o texto artístico. Dessas, Eagleton (2011, p. 90) chama atenção para o realismo socialista, que tratou a obra ficcional como espelho da sociedade, no sentido de cópia, ao preconizar que a Literatura reflete ou deve refletir "a realidade social de uma maneira razoavelmente direta". Porém, nem a recorrência inicial deste capítulo a Tynianov (1973), Lima (2002), Candido (2006), que defendem uma abordagem dialética entre elementos sociais e estruturais, nem o conjunto de citações que Eagleton (2011) agrupa de teóricos e artistas – para os quais, sendo a obra um espelho, este é deformante, pois significa tanto pelo o que reflete quanto pelo contrário, ou seja, dentro de uma estrutura na qual semelhança e diferença são peças fundamentais para que se chegue a um sentido –, autorizaria considerar o espelho-cópia como uma posição hegemônica dos estudos literários.

As constatações trazem implicações urgentes: as representações que o espelho recebeu historicamente mostram como elas foram elaboradas em relação aos valores de seus tempos. O conceito de controle do imaginário serviu para tornar clara a existência de uma ordem social que orienta as produções humanas, embora tais produções possam tanto se submeter como romper com esse dispositivo. Portanto, das representações do espelho, depreende-se que toda noção de mímesis é histórica, i.e., comunica-se com as mentalidades do seu tempo. Assim, torna-se infrutífero perseguir um conceito estático de mímesis, mas também não parece incorreto, devido a sua dinamicidade, investir na busca de uma estrutura

que o oriente.

A respeito dos espelhos, verificou-se como a variabilidade das funções do simbolismo catóptrico não operou rupturas profundas na forma pela qual a História concebeu as representações do objeto. O espelho apresentou significados que não eram estranhos as suas potencialidades, mas, cuja predominância, ora da função do autoconhecimento, ora do perfil modelar, por exemplo, correspondiam às mentalidades de cada época. Em sua teoria da linguagem, Merleau-Ponty (1975) chama isso de "universalidade oblíqua", ou relações de complementariedade existente entre elementos particulares. No caso da mímesis, para pensá-la sob tais premissas, é a teoria da representação de Auerbach (1997), "*figura*", que se insinua como a mais adequada, uma vez que trata da relação entre os termos. Faz-se necessário, portanto, desenvolver a revisão do conceito do filólogo e analisá-la junto a sua fortuna crítica para refletir sobre a representação literária.

"FIGURA": MÍMESIS EM AUERBACH

A tarefa de sistematizar a produção de Erich Auerbach é desafiante a qualquer analista. O motivo é simples: ao recusar a atividade classificatória como um fim em si própria, o filólogo dedicou sua pesquisa à análise de textos, considerando-os particularmente em seu contexto de produção, com o mérito de evitar generalizações, uma vez que cada ideia, em cada mundo, assume uma função peculiar, ainda que passível de uma esquematização global. É isso o que permite a Dias (1994, p. 165) enxergar um cuidado obsessivo de Auerbach, pois, "embora seu sistema permaneça orientado por idênticas coordenadas, estas, porque emergem do interior de perspectivas espácio-temporais distintas, se apresentam diversamente". Resulta daí a elasticidade dos conceitos com que Auerbach trabalhou, somada à dinamicidade das mudanças históricas. O desafio, entretanto, parece fazer a empreitada valer a pena.

O objetivo maior da leitura que aqui se realiza de Auerbach diz respeito à investigação de sua noção implícita do fenômeno da mímesis e, a partir de sua elaboração, da problematização de seus alcance e limite a fim de seu posterior reaproveitamento para refletir sobre uma possível teoria da ficção. O passo a passo do processo requer a leitura atenta de **Figura** (AUERBACH, 1997) e **Mimesis** (AUERBACH, 2009), como também de certa variedade de textos que compõem a fortuna crítica acerca da produção do filólogo, sobretudo, da coletânea **Erich Auerbach: V Colóquio UERJ** (1994).

Figura é, sem dúvida, o texto de Auerbach mais aberto à reflexão conceitual. Nele, o ponto de partida do filólogo consiste na pesquisa dos significados que o vocábulo latino "*figura*" e variações recebeu entre autores diversos (poetas, historiadores, filósofos, padres etc.) na Roma Antiga e no início da Idade Média com o intuito de "mostrar como, a partir da base de seu desenvolvimento semântico, uma palavra pode evoluir dentro de uma situação histórica e dar nascimento a estruturas que serão efetivas durante muitos séculos" (AUERBACH, 1997, p. 64). O argumento do filólogo parece abalar a crítica de Lima (1995; 1994; 1974) – como já exposta, quando este alega que a realidade, em Auerbach, é sempre derivada –, pois supõe que estruturas linguísticas são capazes de produzir e orientar concepções de mundo. Porém, antes de investir no embate entre os intelectuais, é preciso apresentar devidamente o conceito de "*figura*".

Auerbach (1997, p. 17) identifica Lucrécio como quem primeiramente atribui à "*figura*" o sentido de cópia de um modelo, contudo, mesmo nele, "*figura*" ainda funciona como visão de sonho ou fantasma. Com Quintiliano (AUERBACH, p. 24-25), "*figura*" passa

a representar figuras de linguagem, que se opõem ao uso comum da língua (não figurado) em relação à composição poética ou retórica (sentido figurado) até atingir o nível mais alto atribuído a uma "*figura*", qual seja, a alusão velada: a capacidade de expressar ou insinuar algo sem dizê-lo. No capítulo anterior, demonstrou-se como a noção de alusão velada é próxima da ideia de renovação da conjunção constante de Hume (1952) e de transposição dos "*frames*" de Lima (1981). Em outras palavras, ela aponta para a variabilidade entre semelhança e diferença necessária à significação de um referente. No caso de "*figura*", a alusão velada é o que garante a conexão entre o preenchimento e sua prefiguração. Com o intuito de entender melhor esses dois termos, é preciso recorrer ao padres da Igreja.

Tertuliano (2011), no **Tratado sobre a Oração**, a respeito do Pai Nosso, ensina:

> 'Seja feita a tua vontade no céu e na terra'
>
> 1. Prosseguindo a oração, acrescentamos: 'Seja feita a tua vontade no céu e na terra'. Não pensamos que alguém possa impedir que se faça a vontade de Deus, e por isso pedimos-lhe a realização da sua vontade. O que pedimos é que a vontade de Deus se realize em todos os homens. Nesta expressão figurada, o céu é nosso espírito, e a terra é nosso corpo.
>
> 2. Se, entretanto, devemos entender de modo mais simples, é idêntico o sentido dessa súplica. Pedimos que se faça em nós a vontade de Deus na terra, a fim de que possa realizar-se em nós igualmente no céu. (TERTULIANO, 2011.)

Embora o termo "figurada" da citação esteja no sentido de "expressão conotativa", é interessante perceber como o padre reivindica uma ação material, pois "a terra é nosso corpo", tanto na vida quanto após a morte. Esse desdobramento da "*figura*" de alusão velada, que passa a indicar eventos concretos, é, para Auerbach, operado pelos padres da Igreja. Por isso, o filólogo (AUERBACH, 1997, p. 28-30) remete a Tertuliano com o propósito de demonstrar como, para este, os acontecimentos do **Novo Testamento** já estavam prometidos no **Velho Testamento**. Dessa maneira, o sentido que os padres da Igreja deram ao vocábulo "*figura*" toma a forma de "profecia fenomenal", i.e., "*figura*" é um evento real e histórico que anuncia um evento futuro, também real e histórico. Como o acontecimento futuro não é consequência daquele que o antecede, Berg (1994, p. 17-18) chama atenção para a concepção histórica da hermenêutica de "*figura*": ela é vertical e não horizontal, ou seja, os eventos não são significados dentro de uma ordem consecutiva, pois não é o princípio de causalidade o que os supõe unidos. Eles aparecem isolados, fora da ordem contínua dos acontecimentos e apresentam algo de eterno e extra-temporal.

A ênfase na concretude dos eventos permite a Tertuliano negar que a imaginação seja a garantidora da recepção dos relatos bíblicos ao destacar a compreensão como o único fator

espiritual participante no reconhecimento da "*figura*" e de seu preenchimento. O padre recusa as significações virtuais daqueles que não concebem a ressurreição como algo concreto. Assim, o que liga os eventos passado e futuro é a similaridade, que nem sempre é clara e, por isso, indica que há um certo modo de interpretar (AUERBACH, 1997, p. 27). Em razão de o entendimento de "*figura*" ser espiritual, "*intellectus spiritualis*", pode-se ponderar que não há, entre a prefiguração e o preenchimento, uma motivação natural, mas uma tentativa humana de dar sentido a dois fatos históricos e particulares. É inevitável remeter à teoria do conhecimento de Hume (1952), a qual advoga que, embora todo acontecimento não possua qualquer relação intrínseca com outro, o homem é quem o concebe conjugado, devido ao costume de verificar ocorrências similares consecutivamente. Além disso, o princípio que une os eventos na teoria de Hume é o mesmo que Auerbach imputa à "*figura*": a similaridade. Aqui, entretanto, surge um impasse: como é possível observar tal comunicação entre a "*figura*" de Auerbach e a teoria humiana, tendo-se demonstrado que a primeira rompe com a noção de causalidade, estabelecendo um tempo vertical de contato entre dois acontecimentos? Uma hipótese é que "*figura*" não diz respeito a eventos ordinários, mas a fatos históricos específicos. Desse modo, não é o hábito que infere a relação entre as ocorrências A e B, e sim uma interpretação, que é também histórica. Nem por isso se deve pensar que "*figura*" execute um corte na conjunção constante: trata-se apenas de uma conjunção particular. O princípio de similaridade é mantido, mas fica claro que os acontecimentos não são equalizados, uma vez que semelhança não se confunde com igualdade. A alusão velada é retida por "*figura*", pois, embora A e B contenham um ao outro, esse juízo só se efetiva através da interpretação.

Mas não apenas Tertuliano era simpático à noção de "*figura*". Papel fundamental para a instituição do conceito coube a Santo Agostinho, cujo pensamento histórico e concreto não se contentava com abstrações (AUERBACH, 1997, p. 33). Por isso, Agostinho não só adotou, como defendeu a interpretação figural, rejeitando que se ignorasse a factualidade dos acontecimentos constantes no **Velho Testamento**. O real recebe em Agostinho a característica de lastro orientador e fundamental para a significação, ao passo que "*figura*" assume definitivamente o sentido de prefiguração, verdade anunciadora de verdades futuras. Agostinho ainda potencializa a ideia de preenchimento ao caracterizá-la como incompleta, pois sua totalização corresponde ao Juízo Final, fazendo com que os eventos do **Evangelho** sejam bifurcados: são preenchimento daqueles do **Velho Testamento** e "*figura*" do fim derradeiro. Nas **Confissões**, o padre declara:

> O pergaminho será enrolado, e a erva sobre o qual se estendia

> passará com seu esplendor, mas a tua palavra permanecerá eternamente. Agora ela nos aparece no enigma das nuvens e através do espelho dos céus, e não como é na realidade, porque ainda não se manifestou o que havemos de ser, apesar de amados pelo teu filho. Ele nos olhou através da teia da sua carne e nos acariciou, e nos inflamou de amor, e corremos atrás de sua fragrância. Mas quando ele aparecer seremos semelhantes a ele, porque o veremos tal como ele é. Vê-lo tal qual é será nossa felicidade, mas nós ainda não o podemos contemplar. (AGOSTINHO, 2011).

Ainda que se tenha recorrido a um trecho que exprime a presença do espelho, e não de "*figura*", acredita-se que ele é válido para expor a materialidade que revestia a concepção de Agostinho de vida na graça. A vida terrena é espelho dos céus, i.e., oferece apenas uma visão indireta da verdade eterna. Nesse sentido, espelho e "*figura*" são equivalentes, a vida terrena se torna "*figura*" do preenchimento da segunda vida, aquela ao lado de Deus. "*Figura*" também corresponde a uma modalidade do simbolismo catóptrico, pois revela o preenchimento indiretamente, por meio da alusão velada. Por essa via, evita-se desconsiderar que, embora a similaridade seja o elemento de união entre a "*figura*" e o seu preenchimento, devido à noção de visão indireta, explicita-se como os acontecimentos só se revestem de sentido através da variação interpretativa entre semelhança e diferença, pois, embora "*figura*" aponte para o preenchimento, ela não é simulacro dele, mas tão somente a sua menção. Tal prerrogativa também serve para esclarecer como Agostinho modela "*figura*" sob as diretrizes do neoplatonismo cristão – cuja base são os ensinamentos de Paulo, como referido no segundo capítulo –, e, ainda que Auerbach (1997, p. 31) tente neutralizar a supremacia do preenchimento, o real idealizado, sobre a figura, a aparência refutada, em Agostinho, a valorização do evento consequente é manifesta e se ajusta estritamente a suas ideologias.

O motivo de tal desdobramento da noção de "*figura*" pelos padres da Igreja tinha, para Auerbach (1997, p. 44), uma finalidade prática: fora a interpretação figural uma tentativa de dirimir a hostilidade em relação ao **Velho Testamento**, desprovendo-o de seu perfil normativo, uma vez que o respeito às leis se tornara desnecessário. Tal renovação do modo de interpretar o texto bíblico foi essencial para que o Cristianismo pudesse estender seu alcance na conversão de quaisquer povos, uma vez que o **Velho Testamento** não se restringia à história de Israel, mas era, antes, a história de salvação do homem. Foi dessa maneira que "a atitude encarnada na interpretação figural tornou-se um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral" (AUERBACH, 1997, p. 45-46). Seguidamente, Auerbach apresenta o conceito de "*figura*":

> A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois

> acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que 'meu reino não é deste mundo'; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a *figura*, não a *natura* deste mundo passará e a carne ressuscitará. (AUERBACH, 1997, p. 46.)

A apresentação do conceito de "*figura*" resume a sistematização até aqui arquitetada. "*Figura*" diz respeito a dois acontecimentos reais e históricos que se comunicam não consecutivamente, i.e., operam numa dimensão de tempo eterno. A compreensão da ligação entre a prefiguração e o preenchimento é espiritual, ou seja, depende da interpretação, ainda que os eventos sejam concretos, assim como o cumprimento derradeiro, sem contar que tal interpretação se dá no mundo. Lima (1994, p. 223) salienta que é Auerbach quem opera a equivalência entre "*figura*" e preenchimento, já que, para os padres da Igreja, o preenchimento correspondia à verdade e a "*figura*" à imitação da verdade. Tal relação hierárquica ficou clara quando da abordagem dos trechos de Tertuliano e Agostinho. Neles, o preenchimento é mais valorizado do que "*figura*" porque corresponde aos valores neoplatônicos do Cristianismo. Assim, o preenchimento revela o ideal que – à diferença do essencialismo de Platão – não deixa de ser material: haja vista a expressão "face a face" de Agostinho; enquanto "*figura*" se restringe à visão por enigma, espelho, "*umbra*" [sombra] ou "*imago*" [imagem], como nota o próprio Auerbach (1997, p. 31).

A dissonância existente na relação entre a "*figura*" e o preenchimento tal qual se percebe nos padres da Igreja (posições hierárquicas) e tal qual se verifica em Auerbach (ponto de equivalência) não revela uma corrupção fortuita do filólogo, mas, antes, tende a insinuar uma projeção de suas próprias concepções que expande a noção de "*figura*" para além de seu limite temporal. "*Figura*" é, como exposto, "predominantemente cristã-medieval" (AUERBACH, 1997, p. 53), i.e., informa o modo cristão pelo qual a Idade Média e uma parcela da Antiguidade concebiam a realidade. Portanto, a mudança que Auerbach confere, ao igualar a importância da ocorrência precedente àquela que cumpre a profecia, manifesta um possível elastecimento da noção de "*figura*". Afinal, não é à toa que aqui se investe no escrutínio do conceito de "*figura*" de Auerbach: acredita-se que "*figura*" diz respeito à noção

implícita de mímesis do filólogo. Se a hipótese é relevante, faz-se necessário investigá-la; se ela for verdadeira, o elastecimento observado na análise de Auerbach já indica que a mímesis não se trata de um fenômeno estanque, porém aberto a modalizações. **Mimesis** (AUERBACH, 2009), então, oferece-se como a obra guia para tal análise, pois recorta um espaço vasto da Literatura Ocidental.

Segundo Rocha (1994, p. 150) e Lima (1995, p. 219), Bathi é quem descobre "*figura*" como o elemento ordenador de **Mimesis**. Para o crítico, "*figura*" e preenchimento deixam de se relacionar através de fatos para serem representados por uma rede de textos da qual o realismo moderno é o evento que realiza a prefiguração anunciada desde Homero e do Eloísta, o narrador do **Velho Testamento**. A chave para entender a asserção de Bathi é expressa por Auerbach (2009, p. 501) em curto epílogo, no qual revela que a composição da história do realismo artístico nunca fora o seu alvo, "mas da medida e espécie da seriedade, da problematicidade e da tragicidade no tratamento de formas realistas". A citação de Auerbauch parece indicar que, independentemente do modo ficcional por que se crie, é da realidade que os textos partem e para ela que os textos se voltam. Seriedade, problematicidade e tragicidade são os termos essenciais que condensam a herança teórica deixada por Auerbach, como também perpassam e orientam o seu conceito de mímesis. Para alcançá-lo, é preciso partir do início.

"A Cicatriz de Ulisses", primeiro capítulo de **Mimesis**, oferece a base da reflexão que o filólogo executa ao longo da obra. Nele, Auerbach compara os modos de representação entre um trecho da **Odisseia** de Homero e "O Sacrifício de Isaac" do **Velho Testamento** para contrastar a claridade do conjunto de cenas do primeiro à opacidade do segundo. O objetivo fundamental de Auerbach no investimento de tal contraste consiste na demonstração de como as sociedades grega e judaica possuíam formas distintas de ver e de representar o mundo. Sobre o último texto, Auerbach discorre:

> […] a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção do fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer, como uma duração não preenchida, que é, todavia, medida: três dias! Esses três dias reclamam a interpretação simbólica que mais tarde obtiveram. Começaram 'de manhã cedo'. Mas a que hora do terceiro dia levantou Abraão os olhos e viu a sua meta? Não há no texto nada a respeito. Evidentemente não 'tarde da noite', pois restou-lhe, ao que parece, tempo suficiente para subir a montanha e preparar o sacrifício. Portanto, 'de manhã cedo' não está empregado em função de uma demarcação temporal, mas em função de um significado moral; deve exprimir o imediato, o pontual e a exatidão da obediência do desafortunado Abraão. (AUERBACH, 2009, p.7.)

Embora Auerbach opte pela interpretação simbólica da duração da ação – e ela é válida a ambos os seus propósitos: a apresentação do caráter sombrio da história das Escrituras e a sua função moral –, há elementos que contribuem para confirmar a presença de "*figura*" no centro de sua análise. À alegação do filólogo de que o acontecimento é destituído de presente soma-se a relação que se estabelece entre "o que passou" e "o que vai acontecer". O efeito disso é a suspensão da linearidade do tempo, que faz com que eventos passado e futuro não se comuniquem horizontalmente, mas se complementem na dimensão vertical, na qual um dá sentido ao outro.

Da investigação de Auerbach (2009, p. 1-20), pode-se depreender que "*figura*", no texto bíblico, não é apenas projeção de sua interpretação, mas também orientação do próprio relato. Como bem nota o filólogo (AUERBACH, 2009, p. 13), a **Bíblia** visa a fornecer história universal, pois "começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim". Por isso, para Auerbach, enquanto o texto homérico fica preso ao mítico e ao lendário – ainda que não despreze a realidade –, a narração do Eloísta representa o homem de forma problemática, pois "aproxima-se cada vez mais do histórico" (AUERBACH, 2009, p. 15). Aqui, seria impossível não reconhecer o parentesco do elogio do filólogo com a noção de "profecia fenomenal", a condição histórica de um acontecimento que é preenchido por outro também historicamente, ou seja, materialmente, tanto no plano do real quanto no plano do verdadeiro. Porém, ainda que o conceito de "*figura*" seja tributário de uma orientação neoplatônica, verdade, em Auerbach, não corresponde à essência, ao mundo das ideias. Tal perspectiva foi adotada por Auerbach a partir da influência dos textos de Vico, filólogo italiano que desenvolveu o historicismo estético. Essa noção opõe o "*certum*", a forma como determinadas sociedades concebem o real em configurações espácio-temporais dadas, ao "*verum*", a verdade suprema (GUMBRECHT, 1994, p. 97). Assim, a classificação de problemático e histórico que Auerbach confere ao texto do **Velho Testamento** não significa que este ofereça a revelação das verdades eternas do homem, mas que, diferentemente do texto homérico, "O Sacrifício de Isaac" apresenta mais claramente aos seus leitores a maneira pela qual a sociedade judaica concebia a realidade, portanto, aquilo que entendiam como verdadeiro.

Outro ponto positivo do relato bíblico diz respeito, para Auerbach, à representação séria e trágica do cotidiano de homens de todas as classes sociais, ao passo que, na **Odisseia**, apenas os heróis, indivíduos diferenciados, recebem tal tratamento. Por isso, o filólogo

classifica a representação do texto grego como de primeiro plano em decorrência de os personagens da narrativa homérica agirem unicamente em função de seu caráter (suas virtudes e vícios), e não em relação a sua história anterior, impedindo que tais personagens sejam abordados internamente, pois seu destino já fora determinado. É como se, na **Odisseia**, os eventos estivessem aprisionados no presente, enquanto, no relato bíblico, uma tensão contínua em direção a um destino prometido, mas desconhecido, problematizasse o entrelaçamento entre passado, presente e futuro (AUERBACH, 2009). Essa relação de adequação entre o caráter do personagem e o seu destino é o que Lima (1986, p. 415) identifica como mímesis em Auerbach. Fora do mundo cristão antigo e medieval, a adequação do caráter ao destino é, sem dúvida, o que o filólogo trata por mímesis. Contudo, argumenta-se que ela parece mais derivação da noção de "*figura*" do que o contrário.

A ligação entre caráter e destino se torna bem mais explícita no **Mimesis** após a análise que Auerbach realiza da **Comédia** de Dante. Sobre o poeta italiano, o trabalho do filólogo consiste na explanação do método figural e no reconhecimento de Dante como aquele que melhor soube retratar a Idade Média. Mas a sensibilidade e a consciência do artista têm preço: é ele quem destrói o modo de representação figural ao explorá-lo até o seu limite. Na **Comédia**, Dante devolve à vida personagens históricos com um detalhe: agora, o cenário destes não é mais o mundo terreno, e sim Inferno, Purgatório ou Paraíso. A representação que os personagens exercem em um desses três planos se comunica com os eventos de sua biografia verídica. Catão de Útica, por exemplo, apartidário, considerado modelo de virtude e política pelos historiadores romanos, é o guardião do paraíso. Dessa maneira, Dante, escritor, recorre à interpretação figural para compor sua obra, transformando a existência de sujeitos históricos no mundo terreno em "*figura*" de seu preenchimento no além-mundo. O artista liga os acontecimentos desse momento posterior (a vida após a morte), a verdade eterna revelada, ao evento transcorrido no plano transitório, a realidade fragmentária e provisória. Entretanto, no além-mundo, os personagens continuam presos às memórias de sua vida. Para Auerbach, Dante implanta a historicidade terrena nos cenários pós-morte tão fortemente que o evento terreno se sobrepõe ao preenchimento divino:

> […] a existência terrena permanece sempre manifesta, pois em toda a parte é a base da sentença divina e, com isso, da situação eterna na qual a alma se encontra; e, em toda parte esta situação não é somente um estar classificado num determinado grupo de penitentes ou de bem-aventurados, mas uma estampa consciente da essência terrena de outrora e do lugar que lhe corresponde no plano geral divino. É justamente na completa atualização do caráter outrora terreno no lugar que definitivamente lhe corresponde que

> consiste a sentença divina. (AUERBACH, 2009, p. 168.)

A inversão de valores que Dante executa na relação entre "*figura*" e preenchimento estabelece o limite de um modo de conceber a realidade. Concretamente, o poeta italiano, através de sua obra, rompe com o neoplatonismo cristão, uma vez que a mensagem da **Comédia** revela que ao homem é vetado o conhecimento das ideias originais, restando-lhe a contemplação das verdades históricas, i.e., daquilo que foi (caráter) e do que se tornou (destino). Tal noção de ruptura com os valores hegemônicos do período exemplifica a impropriedade do argumento de Lima (1994, p. 228), o qual considera que a realidade, em Auerbach, é sempre derivada do mundo social. A análise que o filólogo realiza da **Comédia** demonstra como a língua, neste caso através da Literatura, é capaz de reorientar a práxis social, divulgando e instituindo novas formas de o homem significar o mundo.

Dante, assim, marca o limite de uma maneira através da qual a realidade, por muito tempo, foi representada. A partir dele, não é mais comum que as representações busquem um preenchimento pós-morte. É por isso que, após a análise de **Comédia**, Auerbach não mais toca na noção de "*figura*", embora, com Dante, "*figura*" e preenchimento reforcem suas características de eventos históricos e concretos.

Sem maiores reflexões, o analista inocente pode acatar a informação de Auerbach de que "*figura*" se limita ao mundo cristão medieval quando não percebe que, na verdade, caráter e destino designam um processo no qual uma forma provisória de ser (caráter) encontra o auge de sua realização, seu preenchimento, numa forma definitiva de estar (destino). Adequação de caráter ao destino também não supõe um modo unilateral de conceber a representação. Se, em Homero, o herói age em conformidade com o plano dos deuses, e seu destino é previamente conhecido, na tragédia grega, os personagens têm de resolver o impasse de obedecer as ordens divinas ou fazer valer suas próprias vontades; no realismo cortês, tal noção diz respeito à etiqueta cavaleiresca, i.e., no ajustamento dos cavaleiros a um comportamento padronizado; no realismo criatural, explora-se a condição efêmera de ser humano; na tragédia elisabetana, atenta-se para a particularidade do destino dos sujeitos, que faz romper a subjetividade, pois é em função do preenchimento/destino, não mais transcendente, que se conhece a "*figura*"/caráter dos personagens de Shakespeare: ela se apresenta no material sensível da vida.

Contudo, a submissão desse conjunto de obras à doutrina da separação de estilos – derivação normativa da leitura da **Poética** de Aristóteles que requeria um tratamento sublime apenas para os homens superiores e na qual o cotidiano só poderia ser configurado de forma

grotesca – teve, para Auerbach, o efeito de impedir que o homem fosse considerado em sua problematicidade. Isso revela que, para o filólogo, os grandes textos literários não só devem almejar um tratamento sério da realidade, como aqueles que assim o fazem são avaliados com distinção.

Por esse motivo, na opinião do filólogo, a produção do Realismo francês do século XIX é a que realiza mais eficientemente a conexão entre caráter e destino do personagem. À semelhança das obras do Eloísta e de Dante, são os romances realistas franceses aqueles que mais séria, trágica e problematicamente representam o homem, porque não são simpáticos à divisão dos estilos ao visar a uma configuração integral dos acontecimentos. Ao comparar a prosa dos irmãos Goncourt aos romances de Zola, Auerbach argumenta:

> A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária." (AUERBACH, 2009, p. 459.)

Ainda que Auerbach (2009, p. 459-460) reconheça que Zola cometeu exageros e simplificações na representação de uma psicologia bastante materialista, o filólogo saúda o escritor por ter guiado sua obra pelos problemas cruciais da época. O elemento fundamental para que, em vez de se retratarem reinos distantes no tempo e no espaço, o poeta considerasse a sua realidade como problemática e a tematizasse se chama historicismo: a base estética do realismo moderno. O presente histórico ocupa lugar central nas obras realistas, além disso, reconhece-se que a sociedade não deve ser julgada em razão de um esquema fixo de preceitos, mas em consonância com o seu próprio conjunto de valores, que se revelam históricos e, portanto, mutáveis. A mutabilidade não impede que tais valores deixem de se apresentar na forma de uma unidade epocal que se impregna em todos os produtos da sociedade. Dessa maneira, inexistem o baixo ou o sublime, porque tudo se torna digno de seriedade.

Se Dante rompeu com a transcendência da "*figura*" e de seu preenchimento e Shakespeare percebeu que o único preenchimento possível dizia respeito ao plano material-sensível da vida, é Flaubert quem reinveste figura com sua marca histórica que, embora não trate mais da história de Cristo, de Virgílio ou de Dante, transmite, através da unidade de sua composição, a história geral de seu tempo, uma parte da história universal do homem. Esses são os motivos que levam Auerbach (2009, p. 462-463) a considerar o Realismo francês do

século XIX como à frente de todas as literaturas europeias devido à singular representação da contemporaneidade que fora capaz de analisar “o destino em formação de toda a sociedade europeia”. A obra literária se torna, assim, preenchimento do mundo que a antecedeu e “*figura*” do que está por vir.

A reinstauração da mistura de estilos do Realismo francês, como bem nota Lima (1995, p. 218) dissolve a separação entre as formas gregas e judaica. No “Epílogo”, Auerbach (2009, p. 500) declara: “Se compararmos, porém, as duas irrupções na doutrina dos níveis, é logo evidente que elas se realizaram sob condições diferentes e que amadureceram em resultados totalmente diversos”. O que Auerbach está a chamar de resultados diversos refere-se, sem dúvida, ao preenchimento divino de “*figura*”, i.e., a sua necessidade de transcendência e à adequação de caráter ao destino histórico do realismo moderno. Quando acima foi mencionado que a citação corroborava a relevância de “*figura*” para entender a concepção de Auerbach do fenômeno da mímesis é porque, em parte, refuta-se a proposição de Auerbach de que tais tipos de representação desembocam em “resultados totalmente diversos”. Adequação de caráter ao destino não evita o neoplatonismo a que a noção de “*figura*” cristã remete e, se a diferença marcante entre elas se dá pela transcendência da “*figura*” cristã e o historicismo do destino moderno, lembra-se aqui que a “*figura*” cristã já pressupõe a participação efetiva da história, rejeitando qualquer tipo de interpretação abstrata. Não se está a afirmar que o conceito é o mesmo; claro que não, ele é tão mutável quanto o realismo artístico caracterizado pelo filólogo. “*Figura*” é, sem dúvida, o modo de Auerbach interpretar a realidade, desde a sua leitura do texto bíblico, que contém “*figura*” de maneira embrionária; na literatura cristã-medieval, que estabelece o modo figural de interpretação da realidade e o seu rompimento em Dante; mas também o seu desdobramento em Shakespeare e em Flaubert. “*Figura*” está presente em Auerbach porque informa que, para o filólogo, o texto judaico do **Velho Testamento** e a **Odisseia** de Homero, dadas a problematização da realidade histórica de um e a relação entre caráter e destino do outro, são essenciais à doutrina de separação dos estilos, sem os quais, não se chegaria a Dante ou a Flaubert. Na interpretação de Auerbach da vida, “*figura*” expõe como, para ele, tudo está contido, embora a realidade se revele fenomenologicamente em aparências diversas ao longo da História.

Diante do percurso, é aceitável defender que a noção de mímesis em Auerbach é figural, mas não à semelhança do conceito de “*figura*” dos padres da Igreja. O princípio de igualdade com o qual o filólogo aborda a correspondência entre “*figura*”/caráter e preenchimento/destino liberta a mímesis do neoplatonismo cristão que advoga o conhecimento da verdade suprema. Se há neoplatonismo em Auerbach, ele não se realiza na

transcendência, porém é observado na vida através das transformações da História. Lima (1986, p. 387) percebe a oposição entre Platão e Vico ao declarar que, enquanto o primeiro opera a condenação da mímesis em razão do enclausuramento nas sombras e do consequente afastamento da verdade una, o segundo entende que a razão, sozinha, não é capaz de elucidar as leis humanas, cujas bases, assim como aquelas das sombras, são a força e a paixão. A implicação do pensamento de Vico corrobora o relativismo histórico de Auerbach, que trata a poesia como fato social, i.e., sujeita às modificações dos tempos.

Sem dúvida, é a ideia de relativismo histórico o que permite a Auerbach oferecer elasticidade ao termo realismo. Para Villanueva (1992, p. 20) e Lima (1974, p. 35), o filólogo trata realismo como tautologia da mímesis ou da Literatura, uma vez que caracteriza todos os textos como realista. Parece bastante sensato que o argumento dos teóricos resulte da carência de reflexão conceitual de Auerbach. Entretanto, a partir da leitura de **Mimesis**, soa correto afirmar que a elasticidade que o filólogo confere ao termo lança, no mínimo, duas perspectivas: o real é presente em todas as obras; realistas são os textos que representam a realidade de forma séria, trágica e problemática. As proposições de Villanueva e Lima são facilmente ligadas à primeira sistematização. De fato, Auerbach comprova a impossibilidade de um texto desvincular-se da realidade, de não dialogar com os valores da sociedade de que faz parte; característica também constante nas reflexões da mímesis dos dois teóricos. Um conto de fadas, por exemplo, ainda que evadido no espaço e no tempo, não se desvincula das ideologias ou do conhecimento dos leitores que o recepcionam, de outro modo, a leitura não se efetivaria. Já a segunda perspectiva informa que o adjetivo realista deve ser concedido às obras que tematizam a realidade historicamente, i.e., em atenção particular ao espaço e ao tempo de sua contemporaneidade, pois, apenas dessa maneira, seriedade, tragicidade e problematicidade podem ser alcançadas. Por isso, o Realismo francês se torna paradigma da qualidade realista de uma obra. Assumindo-se que a segunda perspectiva é a que melhor se ajusta à concepção de Auerbach do realismo artístico, é sensato argumentar que tanto Villanueva quanto Lima tresleem a sistematização do filólogo, porque, para este, mímesis e realismo não são noções equivalentes.

Ainda a respeito da ideia de realismo de Auerbach, Grant (1970, p. 72-74) alterna a classificação do filólogo entre inocente e consciente. Para o teórico, Auerbach é consciente quando define a escrita realista como o mais alto nível de adequação do caráter ao destino, pois revela que o conceito trata de um modo de expressão no qual a coerência interna é destacada; e inocente ao elogiar o movimento francês como a expressão máxima possível de representação realista em razão da objetividade com que os textos de Zola, por exemplo,

buscam retratar o externo. Para Grant (1970, p. 64), é falaciosa a noção de realismo que almeje uma correspondência fiel entre texto e mundo, porque este é impossível de ser representado no sentido de cópia.

Rosenfield (1994, p. 230-232) tem o mérito de afastar a hipótese de que Auerbach acredita ser a Literatura capaz de reproduzir a realidade objetivamente. A propósito do termo representação no subtítulo original de **Mimesis** – "*Darstellung*" –, a teórica demonstra como a concepção de mímesis do filólogo é próxima da "*Darstellung*" hegeliana, que efetua "a tomada de consciência do processo-de-pôr (*das Setzen*), da produção, pelo homem, desta mediação" (ROSENFIELD, 1994, p. 231-232), diferentemente da "*Vorstellung*", na qual "o sujeito tem ainda a ilusão de olhar diretamente para a realidade tal como ela é" (ROSENFIELD, 1994, p. 231). A participação ativa do sujeito na efetivação das representações acaba por sugerir que elas são uma atitude do espírito, sobretudo, uma tarefa humana, já que não possuem nada de natural. Por essa via, a mímesis de Auerbach não nega a teoria da representação de Lima, que entende tal fenômeno como "*representação de representações*" (LIMA, 1981, p. 230). O ponto de discórdia de Lima em relação a Auerbach é que, embora a mímesis suponha semelhança e diferença em relação às representações que tematiza, o filólogo ignora a diferença e enfoca todas as análises literárias no vínculo de semelhança entre estas e o contexto histórico-social. Como Lima defende a variação interpretativa na análise da mímesis, ou seja, o produto da semelhança pela diferença e vice-versa, para o teórico, Auerbach desenvolve uma forma ineficiente de aproximar a série literária da série social (LIMA, 1974). Além disso, ao caracterizar a Literatura da Modernidade como quase exclusiva da negação; em outras palavras, quando a diferença se sobressai, Lima declara a impropriedade de se seguir o esquema do filólogo.

A opinião de Lima é explicitamente endossada por alguns teóricos. Dentre estes, vale recorrer a Gucci (1994, p. 28), para quem a incorporação do Novo Mundo ao Velho Mundo europeu através das navegações impede a significação pela semelhança; a Barck (1994, p. 188-189), cujo argumento acusa a noção de mímesis de Auerbach de nunca produzir conhecimento, mas comportar-se apenas como reconhecimento; e a Rosenfield (1994, p. 239), que considera ser o grande mérito de Auerbach a delimitação da mímesis pela semelhança e a enunciação da crise que certo tipo de Literatura moderna provoca na interpretação figural. Contudo, a comunhão das opiniões dos teóricos não proíbe o desenvolvimento de reflexões contrárias. Neste capítulo, demonstrou-se como a noção de "*figura*" elaborada pelos padres da Igreja já se apresenta como uma produção sobre a realidade que visa a reorientar as práticas sociais. Se "*figura*" surge da necessidade do Cristianismo de estender sua conversão a judeus

e bárbaros, a conquista destes povos apenas é executada através da promoção de uma nova forma de significar o mundo, que acaba por engendrar um novo tipo de controle do qual a Literatura é o principal instrumento. Com Dante, identificou-se como a **Comédia** veicula o rompimento com a tradição cristã e eleva a vida terrena sobre a transcendência divina. A respeito de Woolf e Proust, mostrou-se, no primeiro capítulo deste estudo, como Auerbach também era consciente da divergência que estes autores detinham em atenção à crença de representação totalitária da realidade. Diante de tais observações, soa incorreto classificar o percurso analítico do filólogo como enclausurado no vetor da semelhança. Tal posicionamento gera uma simplificação que ignora as contribuições materiais e potenciais da crítica de Auerbach.

Nem por isso a posição dos teóricos quanto ao enfoque na semelhança de Auerbach pode ser refutada. Se seguirmos o ensinamento de Lima a respeito da variabilidade da interpretação, é justo concordar que o interesse maior de Auerbach consiste na verificação da semelhança das representações em conformidade com as estruturas sociais. Como nota Frazão (1994, p. 159), o homem está no centro do trabalho do filólogo. A fonte do argumento do teórico é, certamente, o conceito de Literatura de Auerbach, "*Weltliteratur*", ou "literatura mundial", que declara ser o propósito da filologia o desenvolvimento de uma história interna da espécie humana capaz de identificar a unidade do homem dentro de sua multiplicidade (AUERBACH, 2007, p. 359). Por essa via, é possível compreender como, apesar de ser consciente da variabilidade entre semelhança e diferença constante nas representações, Auerbach confere mais atenção à semelhança, justamente porque objetiva extrair uma unidade da corrente de representações ocorridas na História.

A crítica de Lima se funda, assim, em razão de este acreditar na impossibilidade de se alcançar qualquer unidade dentro da multiplicidade do mundo moderno. Por isso, o teórico (LIMA, 2003, p.182) divide seu conceito de mímesis em dois tipos: mímesis da representação, quando a semelhança é enfocada; e mímesis da produção, quando se exalta a diferença. Na escala de pensamento de Lima, Auerbach não consegue avançar para além do primeiro tipo, cujo recorte histórico dá conta dos textos de Homero até o início da Modernidade. Corrobora este argumento a posição de Lima (1995, p. 220) que acusa Auerbach de possuir uma concepção exclusivamente harmônica de sujeito, i.e., que encontra, na recepção das representações de sua sociedade, a confirmação das formas de ser através de uma sintonia entre as identidades pessoal e a de sua comunidade.

Entretanto, é lícito refletir que multiplicidade em Auerbach, da qual se deve extrair uma unidade, já supõe uma fratura no sujeito, a qual, para ser descoberta, não precisa esperar

a Modernidade. Ela é presente na opacidade do **Velho Testamento**; na dúvida moral do herói da tragédia clássica, cujo conflito resulta da escolha de atender a uma necessidade particular ou a um compromisso comunitário, mostrando "*aquelas contradições que escapam a qualquer solução racional*" (ROSENFIELD, 1994, p. 241); e em Dante, que recusa a ideologia hegemônica de seu tempo, revelando uma nova forma de pensar o mundo e a si mesmo. Nesse sentido, "*figura*" parece dar conta da mímesis cuja significação se estabelece pela diferença. Ademais, a investigação que se realizou acerca do simbolismo catóptrico da Antiguidade até o século XVII, apesar de não ter alcançado textos classificados como modernos, parece ter demonstrado o mesmo. Além de se constatar a existência de uma unidade nas variações da representação do espelho, verificou-se como a ruptura com o simbolismo de orientação neoplatônica não inaugurava uma nova potencialidade do instrumento, mas apenas enfatizava uma das representações possíveis que, até aquele momento histórico, era incomum de ser elaborada: a visão direta.

As considerações demonstram como, de fato, o trabalho de Auerbach oferece material para a reflexão acerca da mímesis literária. Duas hipóteses prematuramente se insinuam: se a mímesis for concebida dentro do princípio de universalidade oblíqua de Merleau-Ponty (1975), i.e., se é possível captar uma unidade no simbolismo catóptrico ou numa rede de textos desde o mundo clássico até a Modernidade, a consequência inevitável parece ser a neutralização da dicotomia entre mímesis da representação e mímesis da produção de Lima (1981, p. 230); se a poesia da Modernidade realmente opera uma ruptura em relação às representações anteriores, faz-se necessário expandir o conceito de "*figura*", de maneira que ele sirva ao tratamento da poesia de negação. O passo seguinte é justamente esse: avaliar tais perspectivas. Para tanto, recorre-se às teorias de ficção de Lima, Iser e Bakhtin e à filosofia empirista inglesa de Locke, Berkeley e Hume com o objetivo final de refletir a mímesis através de "O Espelho" de Assis (2011) e de Rosa (2011) e identificar se é possível falar em uma unidade do simbolismo catóptrico e, portanto, da mímesis, ou se a Modernidade realmente constrói uma linha divisória em relação às representações antecedentes.

TEORIAS DA FICÇÃO

Uma vez que a motivação que orienta este estudo diz respeito à investigação do fenômeno da mímesis, mais especificamente, à identificação da existência de uma unidade captável na multiplicidade de representações estruturadas ao longo da História, ficou claro, no capítulo anterior, como o percurso proposto ocasionou uma tensão entre a teoria da mímesis de Lima e aquela que implicitamente se depreendeu de Auerbach. Se o primeiro liberta a mímesis da concepção clássica de imitação, demonstrando o erro em considerar a Literatura como cópia de uma realidade objetiva e substantiva, seja ela o meio social ou a mente criadora; o segundo não se afasta desse princípio ao tratar as sociedades e suas representações em atenção a cada momento histórico específico. A tensão que se estabelece entre as concepções de Lima e de Auerbach correspondem, sobretudo, à ênfase que conferem à diferença e à semelhança respectivamente quando da análise de sentido do mímema.

Embora a análise de textos literários que faziam referência ao espelho no segundo capítulo tenda a expor a existência de uma unidade que perpassa as variadas representações, é prematuro tomá-la como resposta definitiva, pois designa principalmente apenas uma das escalas da divisão de Lima, i.e., a Literatura anterior à Modernidade, tempo de ruptura e de negação. Portanto, sem esquecer as particularidades dos posicionamentos de Auerbach e de Lima, e a fim de se alcançar uma concepção mais adequada da mímesis literária, busca-se o diálogo com outros teóricos que refletem sobre o funcionamento da ficção, como Bakhtin (2004; 2002; 1978) e Iser (2002; 2001; 1999), e sobre a produção do conhecimento, como os filósofos empiristas ingleses – Locke (1952), Berkeley (1952) e Hume (1952).

Iser (2002), em “Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional”, oferece a base de sua reflexão sobre o texto ficcional. O teórico sistematiza tais atos em três, sendo a seleção o primeiro deles. Ela dá conta da escolha das referências que serão transformadas pelo texto. De natureza cultural ou literária, os referentes selecionados têm seus valores transgredidos de sua estrutura semiológica habitual. Há de se perceber que a transgressão do ato da seleção impossibilita que se atribua um deslocamento objetivo dos sistemas de referência do mundo extratextual para a atmosfera do texto. As representações que o texto abarca são transgredidas por ele próprio, que suprime, complementa e valoriza tipos determinados de acordo com sua intencionalidade. A pequena amostragem do ato de seleção é rico e estabelece correlações várias: de imediato, ele demonstra como, no texto literário, os enunciados são despragmatizados; ou seja, são significados fora da relação habitual de causa e

de consequência, porque não executam uma ação efetiva sobre o mundo, porém apresentam uma ação cujo sentido só pode ser alcançado através da observação de seu efeito no texto e no âmbito extratextual.

No capítulo anterior, expôs-se como "*figura*" também foge à representação de uma conjunção usual ao realizar uma ligação particular entre dois eventos independentes; tal particularidade acontece, sobretudo, porque "*figura*" rompe com a continuidade entre a causa A e a consequência B e os preenche numa dimensão vertical do tempo. Ademais, a natureza do ato de seleção, que pode ser cultural ou literária, não só permite pensar a obra de arte como "*figura*" e preenchimento de uma série de ações sociais, mas ainda de uma rede de textos; além de confirmar a materialidade essencial à "*figura*" ao caracterizar o real como ponto de partida fundamental de toda representação.

O ato transgressor seguinte da sistematização de Iser é a combinação. Ele diz respeito, principalmente, à organização interna dos elementos textuais, tanto no nível do enunciado quanto na organização da intriga, e interage com o ato da seleção para construir no corpo do texto o sistema de valores almejado por sua intencionalidade. É interessante perceber que Iser opera uma síntese entre forma e conteúdo, sem priorizar qualquer um dos campos, antes, destacando seu relacionamento mútuo.

Na perspectiva dialógica de Bakhtin (1978, p. 35-36), as formas arquitetônicas (a tragédia, a lírica etc.) determinam a escolha das formas composicionais (o romance, o drama, o poema), estabelecendo uma relação necessária entre o conteúdo e seu meio de expressão. No caso de Lima (1974, p. 40), algo correlato se identifica através da defesa de uma análise sistêmica face ao literário, i.e., que parte do material, de sua dimensão sintagmática, para descortinar o sistema desenvolvido pela obra e descobrir o sistema dentro do qual ela se constitui, sua dimensão paradigmática. A atenção conferida ao conteúdo se deve, para Bakhtin (1978, p. 75), ao fato de a palavra isolada não possuir qualquer significado natural, uma vez que seu sentido apenas se torna compreensível a partir do envolvimento ético; em outros termos, em consideração ao sistema de valores que emana. Dessa maneira, o ato iseriano de combinação se caracteriza pela criação de relacionamentos intratextuais que não se esgotam dentro do texto. Ele deixa de funcionar como um único relacionamento para se constituir como representação de relacionamentos, ou, como classifica Lima (1981, p. 230), "*representação de representações*", que, embora implique na incapacidade de agir sobre o mundo, permite ao interlocutor da obra literária pensar a si mesmo no mundo. Tal noção é crucial para a constituição do último ato transgressor.

O terceiro ato de fingir é denominado desnudamento da ficcionalidade. Ele é

responsável pela diferenciação entre a Literatura e a realidade; defende que os textos literários se apresentam historicamente como ficção a partir de um conjunto de convenções que autor e leitor compartilham. Pode-se dizer que o texto ficcional, ao produzir um mundo, não espera ser tomado como dado, empírico, mas *como se* fosse real. A alteridade característica do ato de fingir é o que, para Lima (1974), faz com que a Literatura seja tratada como forma de conhecimento, pois, ainda que não trabalhe com conceitos, permite que o sujeito reflita sobre si próprio e sobre os outros. "*Figura*", por supor a interação de dois eventos históricos particulares, também não desliga o vínculo com a alteridade, já que um evento apenas antecipa e completa aquele que o sucede, sem, entretanto, substituí-lo.

Para Iser, recepcionar os acontecimentos textuais como se fossem reais é possível porque o mundo extratextual retorna como algo reconhecível, mesmo que o texto subtraia o valor pragmático do conjunto de ações de que se serve para ressignificá-lo e revelar um mundo novo, transgredido pelos atos, que, ao guardar uma relação com o real, finge-se autônomo. A autonomia do texto é só aparente, uma vez que seu sentido não pode ser alcançado pela análise exclusiva do eixo sintagmático. De outra forma, privilegiar-se-ia o princípio da combinação sobre os outros, quando, na verdade, os três atos de fingir interagem entre si. Em busca do sentido do texto, é preciso investigar que valores históricos são selecionados por ele e o que o texto faz com tais valores; além disso, não se deve deixar de atentar que esse tipo de investigação só pode ser conduzida pela observação especial da linguagem do texto, sua concretude, a matéria que transmite seu significado.

Bakhtin (1978, p. 26), ao denunciar que a crítica formalista reduz o literário ao aspecto material, apresenta visão semelhante a de Iser na seguinte passagem: "L'autonomie de l'art est fondée et garantie par sa participation à l'unité de la culture, où elle occupe une place non seulement originale, *mais nécessaire et irremplaçabe*" ["A autonomia da arte é fundada e garantida por sua participação na unidade da cultura, na qual ela ocupa um lugar não somente original, *mas necessário e insubstituível"*]. Na perspectiva de Bakhtin (1978, p. 44), a atividade estética consiste justamente na síntese entre as áreas do conhecimento e da ética. O texto de ficção, então, não pode ser completamente autônomo, pois a atividade estética não engendra a realidade, mas organiza e realiza uma realidade em conformidade com a dimensão ética de uma sociedade específica, que é historicamente atualizada. Por isso, para Iser, se o texto se apresenta como análogo de um mundo, como se fosse real, seu caráter de fingimento estabelece uma relação comparativa com o mundo do receptor que o acolhe, atuando neste encontro uma semelhança e uma diferença entre os sistemas de valores do texto e os sistemas do leitor histórico. Nas palavras de Iser:

> O mundo representado no texto é uma materialidade que, por seu caráter de *como se*, não traz em si mesmo nem sua determinação, nem sua verdade, que devem ser procuradas e encontradas apenas em relação com algo outro. Desta maneira, conserva-se formalmente no texto um elemento designativo. Este, entretanto, já não é puramente designativo, porquanto sua função aparece relacionada à função remissiva. Pois, se o *como se* assinala que o mundo representado deve ser visto como se fosse um mundo, então é necessário manter um certo grau de designação para que o mundo se possa transformar na condicionalidade intencionada. (ISER, 2002, p. 976-977.)

Tratar o mundo do texto como materialidade implica dizer que sua base é o ambiente das relações sociais. O papel central que o princípio de materialidade exerce na constituição da mímesis é consenso entre todos os teóricos de que até aqui se lança mão. Na "*figura*" de Auerbach (1997), ele se estabelece pela concretude dos eventos históricos; em Lima (1974), pela ação viva da práxis social; em Bakhtin (2004, p. 33), pela concepção de realidade fundada pela linguagem, "a encarnação material em signos"; por Locke (1952) e Hume (1952), pela função concedida à experiência. O efeito da confluência de opiniões é a libertação do ficcional do reino da fantasia, evitando qualquer associação com o devaneio gratuito, a fuga total do mundo sensível, bem como com a exaltação da forma isolada, incapaz de produzir significado.

Por essa linha de pensamento, parece correto argumentar que o texto ficcional surge como uma tentativa de oferecer sentido a uma realidade dada. Então, para que se descubra o que o texto diz, é necessário compará-lo àquilo que lhe serve de guia. Não é à toa que Tynianov (1973) advoga a importância do cruzamento da série literária com a variedade de séries socialmente produzidas: política, linguística; em suma, com a série literária e com as séries extraliterárias. O conjunto das considerações acima também se acha em Bakhtin:

> L'activité esthétique ne crée pas une réalité entièrement nouvelle. A la différence de la connaissance et de l'acte, qui créent la nature et l'humanité sociale, l'art célèbre, orne, évoque, cette réalité préexistante de la connaissance et de l'acte – la nature et l'humanité sociale – les enrichit et les complète et *avant tout, crée l'unité concrète, intuitive de ces deux mondes, place l'homme dans la nature, comprise comme son environnement esthétique, humanise la nature et «naturalise» l'homme.* [A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato [ético], que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca, essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece e completa-as e, *acima de tudo, cria a unidade concreta, intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, entendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e «naturaliza» o homem*.] (BAKHTIN, 1978, p. 44.)

O trecho de Bakhtin é rico e condensa os atos de seleção e de desnudamento da ficcionalidade que Iser atribui ao texto ficcional. Anteriormente, indicou-se como as formas arquitetônicas e composicionais do primeiro correspondem, em alguma medida, ao ato de combinação do segundo. O suplemento que Iser oferece diz respeito à relação entre remissão e designação entre a série literária e as outras séries. Por isso, para Iser, o texto não pode designar a si mesmo devido ao efeito de *como se*, mas apenas remeter àquilo que não é, uma vez que não é um mundo real, embora assim seja considerado. A remissão prepara o texto para a sua finalidade: tornar-se perceptível ao promover respostas afetivas nos leitores e assim orientar reações sobre o mundo do texto. Sendo o mundo do texto irrealizado, porém análogo – exemplo do mundo –, o texto provoca "uma relação de reação quanto ao mundo" (ISER, 2002, p. 978).

É válido ter em mente que, para que o texto remeta àquilo que não é, faz-se necessário um diálogo entre os vetores de designação e de remissão, porque, ainda que o texto não seja cópia do real, ele também não realiza um real novo. Como argumenta Berkeley (1952, p. 419), o poder da imaginação não se estende além da possibilidade de existência real ou da percepção. Nesse sentido, a produção humana, ainda que enriquecida pelo imaginário, não se separa do conjunto de experiências empíricas que conhece, antes, é o hábito e a memória da empiria o que garantem a atribuição de sentido aos objetos e às ações. Como os objetos e as ações são todos particulares, embora o homem os conceba genericamente, a semelhança se torna o parâmetro fundamental do processo de significação. Em Locke (1952, p. 257), a essência é aquilo que se repete na percepção que o homem tem das coisas, sua origem é, assim, a similitude dos objetos. Também para Hume (1952, p. 467), semelhança e diferença estão presentes na geração de conhecimento, sobretudo, na suspensão da verdade ou da falsidade das questões de fato, cujo contrário não desemboca no impossível, mas apenas dá conta do improvável. A semelhança se torna, na perspectiva de Hume (1952, p. 462), o guia das relações de causa e efeito porque estabelece significados estáveis através da constatação de ocorrências habituais. O produto resultante da estabilidade é a crença (HUME, 1952, p. 470), que apenas se efetiva pela probabilidade da semelhança sobre a diferença. Assim como na teoria de Iser, semelhança e diferença são, para os filósofos empiristas ingleses, fundamentais à constituição de sentido das práticas humanas.

Auerbach, em **Figura** (1997), demonstra como a interpretação, que elabora um vínculo aparentemente essencial entre a "*figura*" e o preenchimento, apenas é ativada graças à semelhança entre os eventos. Nem por isso se deve ignorar a atuação da diferença, uma vez que a "*figura*" e o preenchimento não são igualados, porém executam uma relação de

complementaridade, na qual um justifica a existência do outro. Bakhtin (2004, p. 46-47) opta pela manutenção das duas faces do signo (positiva e negativa, semelhante e diferente), sem desenvolver qualquer hierarquia entre elas.

Paralelamente, é lícito afirmar que Lima acredita na relação proximal indireta, ou seja, não objetiva, entre o mundo e o texto, mais especificamente, entre as representações vigentes no real histórico e as representações presentes no texto ficcional. É preciso reconhecer, ainda, que as investigações de Iser se mostram essenciais à reelaboração do conceito de mímesis por Lima, como bem este revela através da referência explícita ao teórico na maior parte de suas obras. Entretanto, não se deve concluir que Lima seja um mero tradutor ou adaptador da teoria iseriana. Ele vai além ao recorrer a uma análise interdisciplinar dos sistemas de representação social, assim como ao promover uma releitura sobre o fenômeno da mímesis da Antiguidade até a contemporaneidade. Em **Mímesis e Modernidade** (LIMA, 2003), o teórico parte de uma análise da sociedade grega para avaliar como esta concebia o real. Lima conclui, à semelhança do conceito de Lukács (2003) de sistemas fechados, que a sociedade grega antiga tinha uma concepção harmoniosa da natureza ("*physis*") e encontrava nas produções artísticas uma forma de identificação entre o sujeito e a sua comunidade. O teórico elabora ainda o conceito de controle do imaginário, que diz respeito ao controle ideológico que os grupos dominantes exercem sobre a sociedade. Na Grécia Antiga, defende Lima, as subjetividades estavam subordinadas aos valores comunitários, sobretudo, à virtude. Diferentemente, nas sociedade modernas, ou nos sistemas abertos – à moda de Lukács –, as condições sócio-históricas fazem o homem questionar a realidade como algo dado e bem construído, recusando a harmonia da "*physis*". O divisor de águas da concepção de Lima da mímesis corresponde ao triunfo do capitalismo na Modernidade, que executa uma crise no sistema de representações sociais, de modo que as formas do parecer, ao invés de almejaram uma forma semelhante do ser, supervalorizam-se, esfacelando a sintonia entre o indivíduo e seu grupo social, já que a diferença entre o eu e os outros adquire mais prestígio que a semelhança. A consequência de tal transformação social revela que, se nas formas poéticas dos sistemas fechados o homem se dirigia à arte para encontrar-se, contemplar-se em consonância com sua comunidade, nas formas dos sistemas abertos, o homem recorre ao texto em busca de si mesmo. Isso é o que permite a Lima caracterizar a Modernidade como uma ruptura marcante na maneira de o homem conceber o mundo e a si próprio; e, a partir disso, pensar a mímesis sob duas diretrizes:

> *Em suma, toda obra que não tem nem uma relação direta, nem a*

> *possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mímesis da representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – mímesis da produção.* Convém ainda esclarecer: para que uma obra da segunda espécie possa ser acolhida pelo leitor é preciso que contenha indicadores do referente que desfaz. *A categoria da negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho da produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou.* (LIMA, 2003, p. 182.)

A classificação da mímesis que desenvolve Lima mantém a interação entre os eixos de designação (semelhança) e de remissão (negação, diferença) de Iser. Mais especificamente, enquanto a mímesis da representação dá conta da confecção de um texto que expõe a arquitetura habitual da práxis, uma vez que emana valores semelhantes aos da sociedade que o acolhe, a mímesis da produção supõe a elaboração de uma obra que desfaz as convenções sociais, i.e., que revela a inexistência de um processo natural de significação do mundo, reorientando a práxis. Ainda que a sistematização de Lima resulte de uma grande generalização das formas temporais de elaboração do mímema, a investigação do teórico, sem anular a variabilidade entre a semelhança e a diferença na relação da obra com o mundo, recusa o vínculo de paridade entre a remissão e a designação do dialogismo de Bakhtin ou a supremacia da semelhança da filosofia empirista de Locke e Hume e de Auerbach, alternando a ênfase em um dos vetores: na semelhança, até a Modernidade; na diferença, depois da Modernidade.

Iser (2001) demonstra ciência da alternância que defende Lima. Prova disso é a seguinte passagem:

> Em sistemas fechados, todo o existente deveria ser traduzido em algo tangível. Num sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano. […] Conversão de um vir aquém das aparências para captar um modo inteligível a um modo de criação de mundo. (ISER, 2001, p. 105-106.)

E, ainda que Iser (2002) reconheça que o aspecto performativo, ou produtivo para Lima (2003), é característica do mundo moderno: “o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado” (ISER, 2001, p. 105), parece ignorar que o texto ficcional não se constitui apenas pela ênfase em seu aspecto remissivo, mas pode se fazer significativo a partir do predomínio do caráter da designação. O motivo que leva Iser a desconsiderar o realce do vetor de semelhança pode ser a ausência de uma reflexão acerca da mímesis ou uma concepção clássica que toma a mímesis

como imitação – é mesmo este o termo que poderia substituir o vocábulo “mimético” na citação acima. Com isso, demonstra-se como a Teoria do Efeito Estético de Iser releva a produção ficcional anterior à Modernidade; soma-se a tal perspectiva a necessidade destacada pelo teórico de ser o texto ficcional transgressor de limites. Mesmo que Iser chame atenção para o caráter reflexivo do texto ficcional, o enfoque que o teórico dá à transgressão acaba por normatizar o comportamento da obra de arte e transforma a transgressão na própria finalidade do texto literário. Quando Iser declara que o fingimento da ficção, o dispositivo de *como se*, permite que o leitor exerça “uma relação de reação quanto ao mundo” (ISER, 2002, p. 798), parece cobrar do texto uma atitude reacionária que não se deve satisfazer apenas com a representação da práxis, porém objetivar a desestabilização de sua estrutura.

Se Lima não confunde designação com imitação e salva a mímesis anterior à Modernidade da concepção clássica, o modo como compreende o texto literário após tal período é correlato ao de Iser. Toda crítica que o teórico dirige ao trabalho de Auerbach corresponde justamente à acusação de que o filólogo apenas significa as obras literárias em atenção à semelhança que elas estabelecem com o mundo de que são parte. No capítulo anterior, demonstrou-se como Auerbach opera através da consideração da semelhança e da diferença em relação aos valores da obra e os da sociedade, embora opte pela ênfase na semelhança, certamente por estar interessado em captar na multiplicidade de representações históricas uma unidade que lhes dê sentido. A própria noção de “*figura*”, ou mesmo de adequação de caráter ao destino, não permite esquecer a variabilidade entre designação e remissão, o que se era e o que se tornou. No caso de Lima, é o contrário o que se verifica. Em sua divisão histórica dos tipos de mímesis (da representação e da produção), o teórico parece desconsiderar qualquer possibilidade de interação entre tais modos de representação literária em favor da ocorrência isolada de cada uma delas em escalas temporais distintas.

Mas talvez não se esteja fazendo justiça a Lima. O próprio conceito do teórico de controle do imaginário autoriza julgar que um texto pode ser representativo, ainda que inserido nas sociedades abertas, quando, ao invés de denunciar a aparente naturalidade da práxis, submete-se à ela. Assim, na opinião do teórico, a escrita realista tradicional, por exemplo, mais reitera os valores da sociedade que os transgride. Entretanto, Lima não parece levar isso em conta no caso de Auerbach, para quem o realismo francês representa o auge da realização literária ocidental devido ao tratamento sério da contemporaneidade. A questão que se coloca é a seguinte: se é possível falar em mímesis da representação na Modernidade, seria lícito pensar em mímesis da produção antes dela?

Bakhtin (2002) demonstra como a cultura popular medieval por vezes se opunha à

cultura oficial, defendendo que, sob a supremacia do controle do imaginário, coexistiam outras formas de conceber o mundo. A respeito de Rabelais, por exemplo, Bakhtin (2002, p. 408-409) expõe como o artista profana os números, que, na Antiguidade e na Idade Média, recebiam uma conotação sagrada ou como "A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*" (BAKHTIN, 2002, p. 386).

Desse modo, a ênfase na semelhança de Auerbach, que não tenta anular a diferença; e a ênfase na diferença de Lima, que obnubila o elemento designativo em respeito às produções modernas, em certa medida, constituem-se menos por uma descrição do comportamento do ficcional que por uma orientação valorativa de ambos os pensadores. Se Lima (1994) justifica o posicionamento de Auerbach, face ao terror da II Guerra Mundial e do holocausto, como tentativa humanista de comprometer a filologia em busca da unificação do homem pela revelação de seu destino comum, pode-se argumentar que o perfil reacionário que Lima imputa ao texto da Modernidade não deixa de exprimir sua condição de intelectual forçosamente aposentado devido a um regime de ditadura em um país subdesenvolvido.

Bakhtin rejeita a alternância de destaque à semelhança ou à diferença, pois, para ele, o apagamento de uma das faces do signo é característica do exercício de controle da classe dominante sobre as demais. Segundo o teórico:

> Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente.
>
> Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. (BAKHTIN, 2004, p. 47.)

Nesse sentido, a fim de pensar a mímesis na forma de "*figura*", deve-se evitar a ênfase em um dos vetores – ora a semelhança, ora a diferença – na significação das produções culturais e, como bem ensinam Auerbach e Lima, proceder de uma investigação que não esqueça a variação entre os perfis designativo e remissivo no sistema de valores que o texto emana em relação à sociedade que, num dado momento histórico, recepciona-o. Ou, para falar em termos bakhtinianos, sem deixar de lado a perspectiva dialógica.

A partir do embate da reflexão teórica dos pensadores da ficção, é plausível ensaiar

uma sistematização acerca da mímesis literária. Aqui, ela é, sobretudo, correlata à "*figura*", embora não corresponda integralmente ao conceito de Auerbach, mas consista no alargamento de sua concepção da representação literária, além das contribuições derivadas das teorias de Lima, Iser e Bakhtin, e da filosofia de Locke, Berkeley e Hume.

A mímesis se realiza materialmente. Ela não é produto exclusivo da consciência criadora nem configuração independente da realidade. Tanto a consciência criadora quanto a realidade devem ser pensadas como fabricação da estrutura social, pois é a práxis o que orienta e significa as relações humanas. No primeiro capítulo, expôs-se como o isolamento de Kaspar Hauser o impedira de agir efetivamente em seu meio, privando-o do conhecimento das formas de ser, sentir e avaliar o mundo, assim como se verificou, através da filosofia empirista, que o homem não tem acesso ao original dos objetos, e sim à convenção, i.e., a maneira padronizada de concebê-los. Desse modo, a mímesis não pode dar conta da imitação de uma coisa: primeiro, porque o homem não tem conhecimento da ontologia, sendo incapaz de reproduzir a objetividade de um ser; segundo, porque a convenção já supõe a generalização de uma série de particulares, ou seja, ela não revela a natureza da coisa, mas uma compreensão padronizada dela. Assumir que o homem significa uma compreensão do objeto, e não ele mesmo, implica em perceber que o objeto se converte em signo. Para Bakhtin (2004, 32), "O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico". Se o signo é ideológico, uma escala de valores atua na sua constituição. Assim, o signo não apenas preserva o sentido que a sociedade lhe confere, mas também revela o conjunto de valores dessa sociedade.

Então, a fim de obter o significado da mímesis, a obra de arte não pode ser isolada, pois, fora da estrutura social que tematiza e pela qual é tematizada, ela é incompreensível. Como o signo não possui qualquer sentido natural, ele só pode ser significado através da comparação com outros signos adjacentes. De acordo com Bakhtin (2004, p. 33-34), "compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos". A própria compreensão corresponde a uma noção valorativa, já que não conduz o homem à essência do signo, mas exprime as ideologias que o estruturam. O texto literário é um signo que tenta sintetizar a multiplicidade de signos da realidade. O papel da crítica é identificar o sentido da obra a partir do vínculo entre tais signos; a resposta a que a crítica chega é também um signo. Nem a realidade social, nem o texto, nem a crítica estão livres das ideologias. A verdade, então, não se confunde com a descoberta da natureza dos signos,

porém representa apenas uma compreensão histórica do ser, de acordo com a ideologia que rege as relações entre a realidade, o texto e a crítica.

Por isso, a impossibilidade de se acessar a verdade do signo não promove o niilismo. Se a realidade humana é fabricada, os produtos da fabricação constituem a sua verdade; além disso, por fazerem parte da corrente material viva das sociedades, tais produtos não são estáticos. Como a interpretação de um signo só pode ser dada por outros signos, segundo Bakhtin (2004, p. 34), "essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica [i.e., fabricada, e não natural]". Nessa passagem, os signos evoluem e se modificam. O novo signo não se iguala ao anterior, embora só se materialize a partir da existência daquele que o antecede.

O contato entre o signo anterior e aquele por ele gerado faz emergir os vetores de semelhança e de diferença na produção do signo, pois a obra parte da realidade, mas da realidade torna-se distinta. Semelhança e diferença são mutuamente dependentes, ainda que um dos dois possa predominar, não necessariamente graças à orientação do texto, mas, sobretudo, a partir da recepção situada. O predomínio de um, entretanto, não é capaz de apagar a presença do outro. A semelhança completa é utopia, uma vez que só existem particulares; a diferença total é devaneio, porque acarreta na inexistência de parâmetro e, sem ponto de partida, não se alcança a linha de chegada.

Assim, a mímesis literária supõe a interação constante dos vetores da semelhança e da diferença. No caso de um dos vetores se sobressair, diz-se, em conformidade com Lima, que a mímesis da semelhança gera uma representação mais próxima aos valores da práxis social que reflete e refrata. Considerar que um texto ficcional opera em sintonia com a ideologia de um grupo determinado não implica caracterizá-lo como representativo de uma conjunção habitual. Na obra de arte, ressalte ela a semelhança ou a diferença, as ações são sempre despragmatizadas, pois, quando um personagem declara estar com fome, o leitor não pondera se deve comprar-lhe comida ou cozinhar algo. A mímesis da semelhança apenas orienta o leitor a significá-la através da atribuição de um sentido consoante às ações sociais que lhe são análogas no mundo extratextual.

A respeito da mímesis da diferença, e para falar em termos de "*figura*", ela se realiza quando o texto significa uma causa habitual por meio de uma consequência inesperada, inaugurando um novo tipo de conjunção. Materialmente, a mímesis da diferença elabora uma nova maneira de pensar a práxis. Com o passar do tempo, se a consequência inesperada for

constantemente ligada à causa habitual, o que se tinha por diferença se converte em semelhança. Afinal, é a História o que atualiza a forma de as sociedades significarem o mundo. O próprio desenvolvimento do conceito de "*figura*" pelos padres da Igreja demonstra como, inicialmente, um modo tal de conceber a realidade se opõe às ideologias dominantes – neste caso, o platonismo pagão romano da Antiguidade – para, mais tarde, ser assimilado e se tornar a base da concepção medieval de realidade. Por isso, em vez de se alternar o enfoque na semelhança ou na diferença, privilegia-se, neste estudo, a confluência de ambos os vetores com o propósito de observar a função e a potencialidade de significados que a mímesis executa a partir de uma obra literária específica e em relação a uma sociedade dada.

Nessa direção, o afastamento a Lima diz respeito apenas a sua sistematização temporal e, por vezes, aparentemente dicotômica na caracterização da mímesis. Contudo, é preciso considerar que a posição de Lima é endossada não apenas por uma vida inteira dedicada ao tema, como também por um grande número de pesquisadores que definem a Modernidade como o tempo da negação. Aqui, espera-se já ter provado como tal consideração da poesia moderna termina por padronizar o comportamento da obra ficcional como hegemonicamente negativo, seja valorizando o perfil revolucionário como traço de superioridade, seja relevando a existência, na Modernidade, de outros tipos de textos, que se contentam em representar a práxis, como as escolas realistas e neorrealistas.

Ademais, uma ressalva deve ser feita: não se está a defender a neutralidade entre semelhança e diferença – muito embora ela seja possível –, mas apenas a destacar que o predomínio de um dos vetores é observável tanto na Modernidade quanto antes dela. Mais que isso, chama-se atenção para o fato de que as modificações históricas podem assimilar uma conjunção não habitual emanada por um texto e transformá-la em hábito, significando pela semelhança o que antes designava a diferença, como também podem rejeitar uma conjunção usual e, o que até então se achava em conformidade com as práticas sociais, passa a se opor a elas.

A respeito do movimento surrealista, costumeiramente caracterizado pelo perfil reacionário pela crítica, Yves Duplessis oferece a seguinte síntese:

> Not only is psychology overturned by these revelations; the physical sciences are overturned too by the discovery of a world subject to discontinuity and indeterminacy. The task of literature will be to discover the unity of the individual behind the multiplicity of its aspects. Similarly in painting; movements like cubism bring about a genuine dislocation of reality and struggle to get beyond appearences to the essence of people and things. [Não só é a psicologia revirada por essas revelações; as ciências físicas

> também são reviradas pela descoberta de um mundo sujeito à descontinuidade e à indeterminação. A tarefa da Literatura será descobrir a unidade do indivíduo por trás da multiplicidade de seus aspectos. Semelhantemente na pintura; movimentos como o cubismo causam um deslocamento genuíno na realidade e lutam para chegar, além das aparências, na essência das pessoas e coisas.] (*apud* GRANT, 1970, p. 50.)

É interessante perceber que até mesmo a poesia vanguardista pretende “descobrir a unidade do indivíduo por trás da multiplicidade de seus aspectos”. Se o indivíduo de que fala Duplessis se opõe à comunidade, a síntese de si próprio não pode ser dada pela consciência individual. Kaspar Hauser e Bakhtin (2004, p. 36) não deixam esquecer que “se privarmos a consciência de seu conteúdo semiológico e ideológico, não sobra nada”; em outras palavras, sendo a ideologia social, a individualidade apenas se realiza pela assimilação dos valores da sociedade em que vive. O coletivo engloba o particular e é fundamental para que ele se particularize; dito de outro modo, semelhança e diferença são indissociáveis.

Ao reconhecer que a unidade do indivíduo não corresponde à natureza, mas é uma tentativa humana de conferir estabilidade à dinâmica das formas de ser, parece correto pensar a mímesis literária como a produção de *um* sentido dentro da variedade da realidade; em outros termos, da captação de um *Ser* na corrente material de *Seres* possíveis. Assim, as possibilidades de *Seres* são atualizadas historicamente e sempre em relação a outras possibilidades, também históricas. Portanto, a mímesis se caracteriza como uma transformação contínua incessante através de ligações de complementaridade entre as formas de *Ser.*

Tal noção de mímesis é devedora, sobretudo, do trabalho de Auerbach, porque não opera com a ideia de ruptura fundamental que opõe as formas de Ser antes e depois da Modernidade. Na verdade, o filólogo sempre concebe o sujeito de maneira complexa e, nesse sentido, tenta ordenar uma realidade que reconhece múltipla. Impossível seria esconder que a ideia de representação desenvolvida é ainda consoante às concepções de Merleau-Ponty e Bakhtin de língua, que atentam para a relação entre diacronia e sincronia presente na evolução ininterrupta da linguagem, porém historicamente situada a partir das ações dos sujeitos; da teoria da ficção iseriana; das investigações epistemológicas de Locke, Hume e Berkeley; e, principalmente, da reflexão produtiva de Lima a respeito da mímesis.

Entretanto, se a síntese alcançada é coerente, ela não pode ser tomada como definitiva. É mais do que hora de encontrar os espelhos de Assis (2011) e de Rosa (2011) e reavaliar o resultado das constatações.

A MÍMESIS E “O ESPELHO” DE MACHADO DE ASSIS E DE GUIMARÃES ROSA

Os contos homônimos “O Espelho” de Machado de Assis (2011) e de Guimarães Rosa (2011) foram publicados em 1882 e em 1962 respectivamente. Boa parte da fortuna crítica dos escritores, que tratou tais narrativas mútua ou separadamente, considerou “O Espelho” como exemplar da teoria da ficção tanto de Assis quanto de Rosa. Aqui, as contribuições críticas existentes são trazidas para a análise dos contos. O objetivo maior consiste em observar a mímesis em ação. O processo parte, assim, de duas orientações básicas:

— Identificar os referentes mais expressivos dos textos e, a partir deles, captar a variação entre semelhança e diferença na mímesis que os contos efetuam;

— Indagar o papel dos textos no conjunto de representações do simbolismo catóptrico a fim de descobrir se, no contexto da Modernidade, verifica-se realmente uma ruptura na forma de o espelho ser concebido ou se o que se revela é uma transformação contínua incessante através de relações de complementaridade entre as metáforas atribuídas ao objeto. De antemão, é justo assumir que não se está a tratar a Modernidade como um todo uno nem se acredita que o escrutínio de dois contos possa oferecer a síntese da mímesis na Modernidade. Contudo, a tarefa que se imputa não deixa de se mostrar frutífera para a reflexão acerca da representação literária.

A análise guiada pelos fatores acima almeja, sobretudo, à caracterização mais consistente do fenômeno da mímesis porque dispõe da visão prática de sua atuação.

Em “O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, Machado de Assis (2011) lança mão de dois narradores – um heterodiegético (GENETTE, 1995), que introduz e finaliza o conto, e outro autodiegético (GENETTE, 1995) – para contar a experiência de Jacobina, senhor “provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (ASSIS, 2011). A síntese de características aparentemente opostas no mesmo sujeito dá conta da concepção bipartite que Jacobina tem da alma humana: há uma alma exterior e outra interior. Posteriormente, neste estudo, demonstra-se como a convivência pacífica das qualidades antagônicas do personagem se comunica com os valores do presente histórico da obra. Por ora, basta perceber como é a duplicidade de almas o que dá forma ao texto, de modo que não há contradição entre os termos, mas comunhão, uma vez que até

mesmo a hierarquia angelical, “os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna” (ASSIS, 2011).

O narrador heterodiegético cede espaço, então, à explanação de Jacobina acerca da natureza da alma: “– Nada menos que duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (ASSIS, 2011)”. Embora Jacobina considere o homem como uma laranja, constituído de duas metades complementares, é no tratamento da alma exterior que concentra a sua argumentação: “A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação” (ASSIS, 2011). E é quando declara ser a alma exterior cambiante, pois “muda de natureza e estado” (ASSIS, 2011), que a discussão se amplia e Jacobina promete relatar a própria experiência de troca de alma exterior através da rememoração de um evento de seus vinte e cinco anos.

Para Candido (1970), “O Espelho” de Machado é representativo da principal questão detectável na produção literária do escritor: a identidade. E, como suplementa Bosi (1999), da identidade que só se constitui a partir do desempenho da função social: a sociedade está acima do indivíduo, pois molda as personalidades no espaço limitado das relações sociais. Como a alma de que trata Machado toma como base o mundo exterior ao sujeito, soa proveitoso descobrir se há, em “O Espelho”, referências imediatas a um real histórico ou se o escritor, no conto específico, concebe a sociedade como uma superestrutura abstrata. Para tanto, o caso particular de Jacobina pode oferecer as pistas necessárias.

O relato de Jacobina tem como tema central sua nomeação ao posto de alferes da Guarda Nacional. A comoção que a conquista do cargo gera na família é grande, de maneira que a mãe, como o próprio personagem relata, “ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes” (ASSIS, 2011). A mesma alegria é compartilhada por D. Marcolina, tia do personagem, viúva e solitária, que não só exigiu uma visita do sobrinho, mas também que ficasse uma temporada em seu sítio. A tia não o chamava de Joãozinho, como ele pedia, porém “abanava a cabeça, bradando que não, que era o ‘senhor alferes’” (ASSIS, 2011). Inclusive, é por razão do tratamento distinto dirigido ao sobrinho que este declara: “tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples...” (ASSIS, 2011).

A vaidade e o orgulho resultante de “todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim [Jacobina] uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou” (ASSIS, 2011). O personagem se habitua, então, à identidade que lhe deram,

pois, como ele próprio expõe: “O alferes eliminou o homem” (ASSIS, 2011), e a alma exterior, “que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem” (ASSIS, 2011).

A referência à Guarda Nacional focaliza o momento histórico tematizado pela obra: é a sociedade carioca do século XIX; fato que não surpreende, porque, como é sabido, corresponde ao objeto de representação da maior parte da produção machadiana. Mais importante é perceber como a função profissional passa a constituir a identidade que os outros personagens atribuem a Jacobina, o qual deixa de ser Joãzinho para se tornar Senhor alferes. Para Leonel e Nascimento (2008, p. 288), a variedade de nomes com que Jacobina é caracterizado (João, Joãozinho, Alferes, Senhor Alferes, Nhô Alferes, Jacobina etc.) indica o percurso da alma exterior do personagem ou a variação da percepção de si pelos outros. Desse modo, destaca-se como a aparência – no caso de Jacobina, ser alferes, a atribuição de um cargo que ainda nem chegara a ocupar – sobrepõe-se às características particulares do personagem e é confundida com a personalidade dele. Tal confusão, note-se, é socialmente motivada.

Contudo, enquanto a nova identidade é investida e reconhecida pelo grupo, Jacobina não experimenta qualquer desconforto. A crise do personagem apenas se inicia quando tia Marcolina precisa visitar uma filha moribunda e deixa Jacobina responsável pelo sítio. A ausência dos familiares é compensada pela presença dos escravos, que “redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes, de minuto a minuto; nhô alferes é muito bonito; […] um concerto de louvores e profecias que me [Jacobina] deixou estático.” (ASSIS, 2011). O elogio dos escravos é, entretanto, falso: sua finalidade consiste em ganhar a confiança de Jacobina para que este não suspeite do plano de fuga. Os escravos somem e Jacobina acha-se só no sítio, “sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano” (ASSIS, 2011). Entretanto, seu principal problema é menos o medo da solidão do que a ausência de pessoas necessárias ao reconhecimento de sua recente identidade. Longe da tia, das visitas e dos escravos, o alferes desaparece e o eu desconhece outra forma de ser.

Na tentativa de restituir a harmonia a si próprio, Jacobina primeiramente recorre ao sono, que, “eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me [Jacobina] orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; […] e tudo isso fazia-me viver” (ASSIS, 2011). Revela-se, assim, como a alma interior é dependente da alma exterior, como a primeira

toma como essencial a caracterização que os outros conferem à segunda. Por isso, “quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono a consciência do meu [Jacobina] ser novo e único – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava” (ASSIS, 2011). Como registram Leonel e Nascimento (2008, p. 286), “Para Jacobina sobreviver, precisa ver-se num padrão de beleza aceito, padronizado como tal – o alferes”. O desespero do personagem é tão grande que o leva a realizar algo que, por “um impulso inconsciente, um receio de achar-me [Jacobina] um e dois” (ASSIS, 2011), tivera evitado:

> – […] Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim deve ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. (ASSIS, 2011.)

A realidade é problematizada através da visão que o personagem tem de si próprio no espelho, pois, embora Jacobina não duvide de que o objeto o tenha refletido integralmente, a sensação pessoal apresenta-lhe algo diverso. Longe das molduras de significação (“*frames*”), o sujeito perde o sentido de si próprio, porque sua identidade não se confunde com a ontologia – não há essência –, mas é, também a identidade, um tipo de representação. É então que, desesperado, Jacobina tem uma ideia repentina: “vestir a farda de alferes” (ASSIS, 2011), evento que desencadeia uma grande transformação:

> – […] Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (ASSIS, 2011.)

Apenas quando o personagem resgata materialmente a concepção que os outros têm dele pela recorrência à fantasia – no sentido de disfarce, i.e., a farda de alferes – é que Jacobina consegue restabelecer a ordem e, assim, “atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...” (ASSIS, 2011). De acordo com Meyer (1975, p. 66): “Quem tira a farda, quem tenta ver o que há além da fantasmagoria organizada a seu proveito pela inconsciência vital, sente a vertigem de si mesmo e de tudo, acaba falando sozinho diante do espelho, como o Alferes Jacobina. Aliás, logo torna a vesti-la, num momento reflexo de defesa”. O que equivale dizer: longe das relações sociais, do mundo exterior ao sujeito, a alma interior é irrepresentável.

Jacobina finaliza o relato e o leitor descobre que a promoção da introspecção não é característica exclusiva do espelho da juventude do personagem. O conto se converte em espelho e o narrador heterodiegético o encerra com o seguinte período: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 2011). O espelho de tia Marcolina é produzido linguisticamente por Jacobina; hipnotizante, faz com que os narratários expressos busquem suas próprias almas; em outros termos, indaguem quem são e porque são o que são.

Do exposto, parece permitido declarar que o tema de “O Espelho” consiste na revelação de quanto as identidades são caricaturas socialmente motivadas que o sujeito utiliza, abandona e substitui e toma para si como a essência de sua personalidade. Nesse sentido, a caricatura não designa o falso, mas a realidade do sujeito, que não pode ser considerada genética ou estática, porque é sempre atualizada, de modo a corresponder aos anseios dos indivíduos em relação às práticas sociais que os rodeiam.

Um dos grandes méritos do texto machadiano é questionar justamente a noção de natureza/realidade como algo dado e essencial. A experiência e a argumentação de Jacobina instauram uma concepção de realidade fabricada. A principal evidência disso diz respeito à complexidade que confere aos indivíduos, ao alegar que a alma exterior é dinâmica, constantemente cambiante, como ilustra uma senhora gentilíssima, “que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis...” (ASSIS, 2011). Nesse sentido, a perspectiva emanada pelo texto está em consonância com as conclusões deste estudo acerca da investigação da realidade pelos filósofos empiristas ingleses, como também com a teoria da mímesis que aqui se desenvolve.

A ênfase na consciência da opinião alheia como fundamental para o conhecimento de si próprio é endossada por uma cena que pode ser, em certa medida, vista como uma inversão do mito platônico da caverna (PLATÃO, 1997), o qual representa a conquista da verdade pelo homem que descobre a falsidade das aparências e, portanto, recusa-a. No conto, ela se apresenta quando, após a contemplação de si próprio no espelho, vestido de alferes, Jacobina expressa a sensação de harmonia restituída:

> – […] Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; ali está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. (ASSIS, 2011.)

Quando se fala em inversão do mito da caverna é porque aquilo que garante ao sujeito a significação do mundo é o domínio das aparências, estar vestido de alferes, e não o afastamento delas. Sem a farda ou sem a percepção dos outros, o gesto fica “disperso, esgarçado, mutilado...” (ASSIS, 2011). A aparência é indispensável à formação do homem, destituído dela, o homem é incognoscível, porque a alma interior é incapaz de expressar-se. O sentido da alma interior só pode ser dado pela sobreposição da alma exterior, que constitui a verdade do sujeito, não verdade una, mas mutável. De acordo com Leite (1967, p. 194), o enfoque de “O Espelho” na alma exterior corresponde à opinião de Machado, “segundo a qual a maior parte da vida mental é um ajustamento às aparências sociais”.

Schwarz (2000) advoga que tal concepção não é apenas fruto de uma investigação epistemológica, mas resultado de uma posição crítica do escritor em relação aos valores sociais de seu tempo. O teórico empreende uma análise das mentalidades do contexto histórico brasileiro do século XIX, o presente de Machado de Assis. Segundo Schwarz (2000, p. 9-31), viviam-se ideologias de segundo grau, que diziam respeito ao ambiente europeu, mas que aqui eram adotadas de forma ornamental por valorização do estrangeiro. A explicação para tal fato pode ser resumida pela incomunicabilidade entre os ideais liberais da Europa copiados pela colônia e as práticas da sociedade local, escravocrata e baseada no favor. O desacerto entre as ideias e as ações era a consequência imediata da ideologia da independência, que exigia uma autonomia cultural impossível, gerando um sistema de incongruências cujo solo fértil é o capitalismo. Dessa maneira, as modificações do pensamento expostas pelo Neoclassicismo, Romantismo, Naturalismo etc., que se vincularam a mudanças sociais concretas na Europa, atravessaram o mesmo latifúndio aristocrático na colônia. Schwarz argumenta:

> Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria – por isso as chamamos de segundo grau. […] Assim, com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc. (SCHWARZ, 2000, p. 18-19.)

Como os ideais são postos em ação de forma ornamental, i.e., sem finalidade prática, é possível tratar igualmente termos contraditórios, como faz Jacobina, igualando querubins e serafins, defendendo a abstenção ou a participação nas discussões. Tal volubilidade também é sentida pela expressão do narrador heterodiegético através da abundância de conjunções

alternativas “ou”: “quatro ou cinco”, “não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta” (ASSIS, 2011) etc., uma vez que a impressão, a aparência resultante do relato, é mais importante que o detalhamento dos eventos. Prova disso é a descrição de Jacobina acerca da origem do espelho da tia:

> – […] Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a morte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (ASSIS, 2011.)

A atenção à verdade não é, de modo algum, uma orientação das relações sociais representadas pelo texto. Se, produtivamente, “O Espelho” impede a caracterização da verdade como algo uno, isso se deve menos ao questionamento do conhecimento de si próprio e da mutabilidade do ser do que ao investimento na aparência adequada a cada contexto. O espelho do conto se torna, assim, o símbolo maior da incongruência, pois, mesmo que velho, destoa do resto da mobília, e ainda porque é exaltado por uma tradição gratuita, não necessariamente verdadeira.

Por isso, Gledson (2006) vê o espelho da narrativa machadiana como exemplar do problema da identidade nacional, sendo Jacobina a materialização de tal metáfora: uma figura disforme cercada pela moldura alheia, assim como a farda de alferes é fundamental para a contemplação harmônica de si próprio. Aqui, tanto a moldura quanto a farda não carregam quaisquer informações intrínsecas do país ou do personagem, mas, devido à supervalorização com que são tratados, passam a representar a natureza da alma de ambos.

Desse modo, expõe-se como aparência e notabilidade assumem o primeiro plano das relações sociais representadas pelo texto e como tal representação se realiza em consonância com os valores históricos da sociedade de que Machado é parte. A caricatura do personagem, que é tomada como alma exterior, é símile da tentativa de incorporação dos valores europeus pela colônia, que se torna caricatura da metrópole. O presente histórico de Machado é, então, um dos principais referentes do conto “O Espelho”. Certamente, não só deste texto. Gomes (1973) considera “O Espelho” uma espécie de desdobramento das ideias contidas no conto “Teoria do Medalhão” (ASSIS, 2011) – a narrativa machadiana que melhor configura o sistema de representações sociais. Nele, um pai, diante da maioridade do filho, transmite-lhe a etiqueta que visa à manutenção do convívio estável e pacífico; entre suas prerrogativas,

destacam-se: o cuidado com as exterioridades, a vaidade, a vacuidade das relações, os assuntos frívolos e desinteressantes, etc. Assim, o alto investimento de Machado na confecção de narrativas que problematizam o sistema de representações sociais acaba por desnudá-lo. Para Lima (1981), e a respeito do romance machadiano **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, é a exposição da obsessão da honraria e do prestígio das aparências submisso ao medo da opinião pública o que, em vez de apenas reproduzir os valores da sociedade que serve de parâmetro ao escritor, revela a esta sociedade as ideologias que orientam a sua configuração.

Entretanto, se os valores da sociedade brasileira do século XIX ajudam a entender outras dimensões do conto de Machado que não as imediatas, “O Espelho” não pode ser reduzido à correspondência com a matéria social. A recuperação que o escritor faz dessa matéria, mais especificamente, a maneira como o tema da aparência social é internalizado pelo autor em sua narrativa, é o que permite que “O Espelho” diga respeito à organização da sociedade, à problematização da realidade, à constituição da personalidade etc.

Não sendo o objetivo deste capítulo a investigação exclusiva do conto de Machado e, por isso mesmo, antes de tecer maiores reflexões acerca da mímesis e do simbolismo catóptrico com base no texto deste escritor, é tempo de encontrar “O Espelho” de Guimarães Rosa (2011) e proceder de semelhante análise.

“O Espelho” de Guimarães Rosa foi originalmente publicado no livro **Primeiras Estórias** em 1962. Para Albergaria (1977), o conto tem função central no conjunto do volume e orienta a organização e disposição dos outros vinte e um textos. De narração autodiegética (GENETTE, 1995), o conto inicia com um travessão e consiste na reflexão do narrador acerca da busca da identidade provocada pela contemplação de si próprio nos espelhos. Tal reflexão se dirige a um narratário expresso, “homem culto” (ROSA, 2011), que “sabe e estuda” (ROSA, 2011). Porém, antes que o narrador conte sua experiência particular, e mesmo quando passa a fazê-lo, o relato é constantemente entrecortado pela problematização da natureza do espelho e, consequentemente, da natureza da alma. O questionamento deliberado do narrador rosiano é talvez uma resposta ao apego à materialidade de Jacobina. Se, para o último, “Os fatos explicarão melhor os sentimentos: os fatos são tudo” (ASSIS, 2011), o primeiro considera que “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a tusência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2011). Por isso, o ponto de partida do narrador rosiano é a investigação da empiria:

> Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as

> feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os 'bons' e 'maus', os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? (ROSA, 2011.)

Assim, o narrador critica a sintonia entre o sujeito e sua representação no espelho, que é comumente considerada imutável. Os diferentes tipos de espelho atestam a impropriedade de tal juízo, pois eles não revelam a natureza dos sujeitos, também como as fotografias, que são apenas "objeções análogas" (ROSA, 2011). Que dizer, então, a respeito das "máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico" (ROSA, 2011). Dessa forma, parece claro que o interesse do narrador é captar o ser essencial do sujeito, livre das aparências, que falseiam a concepção de si próprio. O desprestígio que o narrador confere aos fatos é resultado desse comportamento, no qual "o explodir da expressão" (a natureza das atitudes) é sobreposto ao "falquejo das formas" (a aparência das ações).

Contudo, é preciso esclarecer que os elementos que promovem a confusão entre aparência e natureza e fazem com que a primeira seja tomada pela segunda não consistem no espelho, e sim nos olhos: "os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. […] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim" (ROSA, 2011). Os olhos de "O Espelho" são os "*frames*", as molduras do processo de significação. Desse modo, o conto informa que a percepção humana não conhece a verdade dos objetos, mas a imagem padronizada das coisas. A relação do homem com o mundo se dá pela produção de sentido, por um esforço de interpretação, e não pela captação do sentido ontológico das coisas do mundo: "a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?" (ROSA, 2011).

Os argumentos do narrador rosiano se conectam com os estudos dos filósofos empiristas ingleses contemplados nesta pesquisa, uma vez que estes, cada um a sua maneira, denunciam a indistinção com que o senso comum trata a ideia e a matéria de um mesmo objeto, julgando que exista um vínculo natural entre ambas. Dessa forma, o homem é incapaz de acessar a realidade ontológica, já que apenas conhece o acordo que os homens têm das coisas. No primeiro capítulo, demonstrou-se como cada filósofo chega a tal consideração por um processo investigativo próprio: Locke (1952) percebe que as palavras não nomeiam a essência dos objetos, pois há somente particulares, por isso, são generalizações que visam à

efetivação das relações sociais; Hume (1952) sustenta que o homem conjuga eventos particulares numa relação de causa e consequência a fim de dar sentido a uma realidade aparentemente desorganizada; ao passo que Berkeley (1952) propõe a desestruturação do processo de significação pelos sentidos com o propósito de livrar-se das convenções. Uma diferença fundamental dispõe Locke e Hume de um lado e Berkeley do outro, pois, enquanto os primeiros declaram ser impossível desvendar a ontologia, o último objetiva o conhecimento da realidade objetiva, natural, i.e., não fabricada.

É o posicionamento de Berkeley o que parece se coadunar ao percurso do narrador rosiano, afinal, ele é ciente de que as relações sociais se efetivam no mundo das aparências; ou seja, das convenções. Além disso, considera a percepção – no caso do conto, representada pelos olhos – como algo orientado e, dessa maneira, questiona as formas habituais de experimentar o mundo ou mesmo o ato humano de significar os eventos, que revela a projeção de um sentido, uma tentativa de interpretação, em vez de extrair do fato seu sentido próprio.

O ponto culminante que marca o início do inquérito do narrador é sua juventude, quando, assim como Jacobina, jovem, consigo "contente, vaidoso" (ROSA, 2011), posiciona-se entre dois espelhos opostos e enxerga "uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me [ao narrador-personagem] náusea aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri..., era eu, mesmo!" (ROSA, 2011). O asco que o narrador tem de si mesmo é o que lhe motiva:

> Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses. (ROSA, 2011.)

O narrador pretende, então, livrar-se das orientações de sentido – ou dos "*frames*" e "*grilles*", o modelo preexistente –, que apenas alimentam a aparência e distanciam o sujeito do conhecimento de si próprio. Torna-se necessário, então, descobrir o eu por detrás de si próprio; em outros termos, na filosofia de Berkeley (*apud* Berman, p. 34-36), a mente

incorpórea, dispositivo transcendental capaz de perceber os objetos de maneira imediata, i.e., desvinculados de qualquer tipo de representação ou de linguagem.

Por isso, Leonel e Nascimento (2008, p. 290), ao compararem os contos de Assis e de Rosa, declaram que, no caso do texto deste último, "O percurso da personagem anônima não se centra no outro, mas no despojamento do seu EU, é a alma interna que lhe interessa conhecer". Na narrativa machadiana, Jacobina advoga a duplicidade da alma ao proclamar que "Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro..." (ASSIS, 2011), embora enfoque seu relato na alma exterior, caracterizando esta, inclusive, como modeladora da outra alma. O ponto de partida do narrador de Rosa parece ser justamente este: investigar a constituição da dimensão que Jacobina não aborda: a alma interior. Para tanto, precisa subtrair de sua experiência aquilo que é fundamental a Jacobina: o sistema de representações, o apego às aparências; de um modo geral, as convenções sociais. Em razão de tal expectativa, anuncia:

> O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se veem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. (ROSA, 2011.)

A surpresa dos personagens do conto machadiano, que se assustam com a declaração de Jacobina de que a alma é não apenas dupla, mas ainda mutável, parece ser também pressuposto do narrador de Rosa em relação a seu narratário. O narrador anônimo expõe a constante transformação das aparências, ignorada pelos homens, que supõem estar familiarizados com sua forma autêntica. Os movimentos do planeta são alegoria das convenções sociais. Nesse sentido, a fim de acessar a "vera forma" (ROSA, 2011), faz-se necessário conhecê-las.

A primeira tarefa do narrador rosiano é investir na variedade das miradas: "o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas" (ROSA, 2011) para, então, passar à contemplação de sua face nos momentos de emoção: "Mirava-me, também, em marcados momentos – de ira, medo, por exemplo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza" (ROSA, 2011). Mas o sentimento que definitivamente alimenta e torna frutífera a busca de si próprio no espelho é o ódio: "Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e

recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo" (ROSA, 2011).

Se Leite (1967) atribui o ódio do processo de descoberta de si próprio do narrador rosiano à teoria de Jung da personalidade, aqui, acredita-se que ele deve ser mais corretamente vinculado a uma recomendação antiga de utilização dos espelhos. De acordo com Jónsson (1995, p. 48), "des philosophes conseillaient à ceux qui voulaient se guérir d'un des sentiments le plus violents, la colère, d'utiliser le miroir" [os filósofos aconselhavam aqueles que quisessem se curar de um dos mais violentos sentimentos, a cólera, a utilizar o espelho], sendo tal função registrada por Aristóteles, Plutarco e Sêneca, por exemplo. Só pelo reconhecimento e tratamento do ódio é que se pode chegar ao domínio do amor virtuoso, sentimento apaziguador, que oferece a síntese do sujeito, como se verificará adiante.

O passo seguinte do narrador é o que melhor demonstra seu distanciamento das relações sociais e sua projeção para a natureza. Ao alegar que cada indivíduo possui um animal com o qual se assemelha, sua tarefa consistiu em identificar aquele que o representava – a onça – e "após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim [narrador-personagem] recordavam o grande felino" (ROSA, 2011). As etapas sucessoras correspondem ao treino da ioga e da meditação até chegar à tentativa de eliminação do "elemento hereditário – as parecenças com os pais e avós – […] E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes […] E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem" (ROSA, 2011).

O progresso da autoanálise do narrador termina por fazer-lhe mal e comprometer-lhe a saúde. É, então, que decide interromper o experimento e, durante meses, evita mirar-se em qualquer espelho. Até que, esquecido da promessa feita a si próprio, relata o seguinte evento:

> Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (ROSA, 2011.)

Na opinião do narrador, nos meses de descanso, o treinamento da introspecção se exercitara e, assim, revelara seu verdadeiro ser: o nada. Diante da liberdade das convenções, do correspondente animal, da marca hereditária, da ação dos sentimentos, a conclusão: "não haveria em mim [narrador-personagem] uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado?" (ROSA, 2011). Distante das molduras de significação, a descoberta: a

mente incorpórea não existe, em contrapartida à posição de Berkeley, estão Locke (1952) e Hume (1952), para os quais, sendo o homem impedido de alcançar a transcendência dos objetos, se é que ela é efetiva, o conhecimento limitado que ele tem dos objetos é o que constitui a realidade, cuja verdade é o consentimento indispensável à manutenção das relações.

Assim, após anos conturbados, “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes” (ROSA, 2011), o narrador defronta-se novamente ao espelho e, surpreendentemente, visualiza “o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância” (ROSA, 2011). O retorno da alma do narrador é consequência de um novo sentimento: o amor, mais especificamente, dos valores que o amor emana: “a conformidade e a alegria” (ROSA, 2011). Dessa maneira, é possível que ele declare: “vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal...” (ROSA, 2011).

O resgate da alma do narrador rosiano deve ser problematizado. Inicialmente, ele parece indicar que a mente incorpórea, a alma original, só pode ser dominada através do amor. Assim, a afetividade que o narrador tentou eliminar de si próprio se torna o requisito primordial do autoconhecimento. Platão (1991), a respeito do mito dos andróginos, filosofa sobre a dupla natureza humana – parte homem, parte mulher – dividida pelos deuses devido ao mau comportamento da sociedade. A fim de restituir a verdadeira natureza, é preciso encontrar a metade de outrora e fundir-se a ela:

> e se disso fôssemos glorificar o deus responsável, merecidamente glorificaríamos o Amor, que agora nos é de máxima utilidade, levando-nos ao que nos é familiar, e que para o futuro nos dá as maiores esperanças, se formos piedosos para com os deuses, de restabelecer-nos em nossa primitiva natureza e, depois de nos curar, fazer-nos bem-aventurados e felizes. (PLATÃO, 1991, p. 62.)

Na filosofia platônica, o amor é o deus e o sentimento essencial ao autoconhecimento, revelação da forma original dos sujeitos. Ele representa a união física e espiritual do indivíduo com sua metade perdida e oferece, dessa maneira, a totalização de si próprio.

Ainda que a visão da luz tênue possa ser interpretada como o desvendamento da alma interior do narrador rosiano, questiona-se, aqui, se tal visão não consiste apenas no processo de reinício de assimilação das convenções. Afinal, é plausível que se argumente que o amor – através da conformidade e da alegria – impeça o exercício da autocrítica. Nesse sentido, o

“ainda-nem-rosto” é um instante captado do processo de evolução daquilo que será reconhecido como o rosto. A totalização de si próprio, a boa estima consigo mesmo, não deriva do resgate dos caracteres originais, e sim da sensação de estabilidade que o amor engendra.

As duas hipóteses são contrárias: uma caracteriza como possível a descoberta da essência individual; a outra atribui ao amor, porque conformista e alegre, a habilidade de gerar no sujeito uma síntese estável de si próprio, no conto, representada pelo retorno da visão especular. Contudo, parece lícito conceber que ambas as alternativas se relacionam mutuamente. A prova disso são as reflexões finais do texto. Como argumentam Leonel e Nascimento (2008, p. 287), diferentemente de Jacobina, o narrador rosiano ainda almeja pensar sobre o ocorrido. Tivesse sido a alma interior realmente desvendada, o narrador não teria necessidade de questionar de que se trata a vida, o que corresponde justamente a seu ponto de chegada e a sua dúvida sem solução: “Será este nosso desengonço e mundo o plano – interseção de planos – onde se completam de fazer as almas?” (ROSA, 2011). O narrador, assim, não consegue decidir se há ou não uma alma interior, se chegou ao conhecimento de sua essência ou se fora novamente desviado de seu propósito, por isso, o julgamento problema: “– *Você chegou a existir?*” (ROSA, 2011). Julgamento rebatido ao narratário e explicitamente desenvolvido no parágrafo seguinte:

> Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, 2011.)

O conto é materializado em espelho. Do narratário, cobra-se semelhante alijamento: a busca de sua alma interior.

É indubitável a existência de contato entre “O Espelho” de Machado de Assis e o conto homônimo de Rosa. Os textos se relacionam não apenas em relação à temática, mas, sobretudo, devido ao princípio de suplementação que o “O Espelho” de Rosa tenta oferecer à obra machadiana. Se Jacobina, o narrador machadiano, declara ter a alma natureza dupla, é somente a dimensão exterior aquela que lhe interessa. A lacuna que sua investigação deixa diz respeito ao conhecimento da dimensão não questionada: a alma interior. É justamente sobre ela que o narrador rosiano se volta.

Para Leonel e Nascimento (2008, p. 290), o texto de Rosa é ainda representativo da crise existencial do século XX oriunda das guerras mundiais e dos consequentes problemas

financeiros e embates de ideologias que tentavam tornar-se hegemônicas. O posicionamento das autoras é bastante plausível, pois, além de ser a questão existencial concretamente expressa pelo conto, diz respeito, ainda, à diferença dos contextos históricos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa. Enquanto, no presente histórico do primeiro, os problemas fundamentais correspondiam à afirmação nacional, à busca da identidade do país, à conquista de autonomia da arte produzida na antiga colônia, Rosa já havia experimentado duas grandes guerras, e, na posição de diplomata, vivia no centro dos dilemas internacionais.

Embora o Existencialismo de Sartre (2010) não se comporte como o modelo da busca de si próprio – ele é apenas um dos indicadores da existência de um tempo de conflito do eu – , é interessante perceber como Rosa opera por uma lógica inversa àquela da teoria sartriana. Se, para o filósofo, a existência antecede a essência, o narrador de Rosa objetiva subverter a existência para conquistar a essência. Por isso, sua tarefa consiste em mirar-se no espelho, apagar os traços informativos e achar o não rosto. A tentativa de apagamento da alteridade é o que Meneses (1996) enxerga como uma característica das políticas totalitárias que acompanharam o século XX. O nazismo, o "*apartheid*" e a divisão da Iugoslávia são seus melhores exemplos. De acordo com o filósofo:

> Ora sucede que a alteridade, no seu surgimento, encontra oposição, rejeição. O outro parece ao mesmo como uma ameaça, como uma negação. Com efeito, esse outro que me enfrenta, revela-me que também sou um outro: uma alteridade como outra qualquer, uma particularidade. O outro me relativiza, reduz minhas proporções ou minhas presunções de ser o detentor exclusivo da razão, do bem e da beleza; de ser 'a medida de todas as coisas'. Meus costumes, meus valores, minhas crenças, etc., são os costumes e valores de minha tribo, mas não os costumes e os valores em si e para si. É um sentimento de insegurança e mesmo de crise existencial. A atitude mais primitiva para reduzir a alteridade é acabar com o outro; exterminá-lo. (MENESES, 1996, p. 7.)

Se os planos de apagamento do outro e de ênfase no domínio de si próprio do narrador rosiano encontram respaldo no conjunto de valores do presente histórico do autor, a mensagem que o texto emana indica que o aniquilamento da alteridade não só oblitera a existência alheia, mas também a existência própria do sujeito inquiridor. Desse modo, o espelho não reflete sequer uma imagem embaçada, como no conto de Machado. O espelho se torna estéril, porque a presença do outro – representada pelo amor – é essencial à consciência de si próprio.

Análises dos contos empreendidas, é momento de retroceder aos objetivos iniciais

deste capítulo e, ordenadamente, refletir sobre a mímesis e o simbolismo catóptrico que “O Espelho” de Machado de Assis e de Guimarães Rosa desenvolvem.

No caso dos dois contos, sinalizou-se, pelo menos, a participação de dois elementos estruturadores em cada um deles. Ambos os textos não só abordam questões filosóficas, epistemológicas e psicológicas através do questionamento da organização da realidade e da relação entre indivíduo e meio social, como também remetem às ideologias contemporâneas a suas produções. Essa constatação tem efeito múltiplo: ela tanto salienta o real como dispositivo primordial e inescapável da produção literária, quanto impede a determinação do sentido dos textos. Os contos homônimos dos escritores são plurais, possuem certamente significações outras com que esta investigação não trabalha e, além disso, têm seus sentidos atualizados historicamente através da recepção situada.

Desse modo, não parece polêmico declarar que as narrativas de Assis e de Rosa configuram uma mímesis em que a diferença prepondera sobre a semelhança, seja a) em detrimento da concepção de essência e de realidade diversa daquela do senso comum, seja b) pela crítica aos valores sociais contemporâneos a suas feituras e com os quais dialogam. Na primeira circunstância, a diferença é ressaltada porque ambos os textos visam à revelação das estruturas de significação com que o homem dá sentido ao mundo, ainda que creia lidar sempre com o original, as coisas em seu estado natural. Enquanto o conto de Machado verifica a fabricação da realidade por meio de uma investigação ascendente, que parte da aparência inicial do sujeito para destacar os índices sociais que à sua imagem são aderidos, o conto de Rosa realiza um escrutínio descendente, pois é a partir do apagamento das convenções que o indivíduo pretende alcançar sua forma verdadeira. Ascendência e descendência são coerentes com a reflexão de Jacobina e do narrador anônimo: representam a busca da alma externa e interna, respectivamente. Porém, nada melhor que o resultado das experiências para igualar o percurso de ambos os inquisidores: a realidade é socialmente produzida e aquele que se põe além das formas padronizadas de significação distancia-se da realidade, perde a existência, seja tornando-se disforme ou invisível. Já na segunda perspectiva, a da crítica social, a diferença é marcada a partir do reconhecimento da denúncia de Machado à valorização do estrangeiro independentemente das particularidades do local, i.e., da incomunicabilidade ocasionada pela transmutação dos ideais europeus em relação às práticas nacionais; no conto de Rosa, no mundo assolado pela rejeição do outro, procura-se a restituição da convivência com o externo. Dessa maneira, ao passo que o texto machadiano expõe o quanto a conduta humana é orientada por valores sociais que ignoram os anseios do indivíduo, “O Espelho” de Rosa advoga que os anseios do indivíduo não podem se

desvincular dos valores sociais. A solução para os sujeitos é encontrar a harmonia entre as almas interior e exterior. Isso equivale a dizer que ambas as noções se contêm e, principalmente, que são complementares.

Contudo, a coexistência de referentes múltiplos não proíbe a atenção a um referente específico a fim de ensaiar o sentido de cada uma das narrativas. Aqui, o critério de escolha é apontado pelas referências materialmente deixadas pelo texto. Por isso, destaca-se que, em "O Espelho" de Machado, a representação efetivada pelo texto questiona a organização social vigente e a corrupção que a sociedade da época infligia a suas próprias práticas. O desacerto das ideias é, então, o tema que orienta e concretiza o texto machadiano, assim como é por este reorientado e reelaborado. No caso de Rosa, inexistem em seu texto referências a acontecimentos históricos, porém ocasionalmente ressoam na sua narrativa frases e eventos que remetem ao texto machadiano, como demonstrado na análise do conto. Assim, é permitido dizer que "O Espelho" de Machado é o guia de "O Espelho" de Rosa, que tenta completá-lo ao abordar o assunto que aquele deixa em aberto: a constituição da alma interior.

Ao pensar a mímesis em termos de "*figura*" – e sem esquecer o princípio de seleção de Iser (2002), cuja natureza é real ou cultural –, é aceitável declarar que o texto de Machado é preenchimento da História, da história nacional, uma tentativa de dar sentido a uma realidade dada, enquanto o conto de Rosa preenche o texto machadiano, que toma como "*figura*". A questão que emerge é a seguinte: se para interpretar a mímesis machadiana é necessário aproximar a obra dos valores do real que lhe serve de parâmetro, como realizado, como tratar a mímesis rosiana, cujo referente marcante é um outro texto?

A resposta é simples e está contida na pergunta. De certo modo, o processo também já foi empreendido. É pela confrontação entre os dois textos que melhor se pode fornecer um sentido ao segundo. Lima (2003) investiga esse tipo de mímesis a partir da prosa de Jorge Luis Borges. O teórico chama de antiphysis a representação que tem o propósito de opor-se a mímesis e, assim, "questionar a própria natureza da experiência ficcional" (LIMA, 2003, p. 243). A antiphysis é, na verdade, um tipo de mímesis levado ao extremo, que tenta igualar a realidade e a literatura, mas com o propósito de ficcionalizar ambas, destacando-as como uma produção diversa da natureza. Para tanto, o escritor investe no rompimento com a dimensão afetiva, subverte as relações de causa e consequência, estimula uma sensação de horror – i.e., distinta do encantamento –, e arquiteta a ficcionalização do real. Nas palavras de Lima:

> A ficção é pensada como antiphysis porque a vida é tomada como experiência de pesadelo. A ficção tramada neste contexto se quer anteparo

> sim, mas anteparo contra a vida, faz-se vida simulada, invenção da vida impossível e não da que, glosando o verso de Manuel Bandeira, poderia ter sido. Esta ficção não remete, sequer como estância mediatizada, a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuram muitas vezes reais, autores e amigos, remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se do real. (LIMA, 2003, p. 248-249.)

A antiphysis, assim, questiona a realidade a partir do que ela parece ser e do que ela pode ser. O ser em si é inalcançável. É mesmo isso o que as dúvidas do narrador rosiano parecem indicar. A pergunta final: "*–Você chegou a existir?*" (ROSA, 2011) representa a impossibilidade do sujeito de sintetizar a si próprio ou mesmo ao mundo a sua volta; em outros termos, de saber em que consiste a vida. Além dessa passagem, ao longo de todo o conto, o narrador irrompe com reflexões que se sobrepõem aos eventos e materializam os aspectos da antiphysis de Lima, como quando alega ter se livrado de qualquer afetividade face ao espelho ou quando declara: "Desculpe-me, não viso a esfeitos de ficcionista, infletindo de propósito, em agudo, as situações" (ROSA, 2011), ou ainda, "Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me" (ROSA, 2011).

Sem dúvida, é a antiphysis o que confere ao espelho do conto rosiano extrema radicalidade. Se, em Machado, Jacobina não deixa de verificar uma mancha no espelho, o narrador anônimo contempla a invisibilidade total. Ao fim da leitura, o interlocutor não pode tomar o texto como se fosse real, mas como se fosse um espelho, espelho questionador, que desafia aquele que o enfrenta a descobrir a si próprio.

Mas os espelhos de ambos os contos não servem apenas ao autoconhecimento do sujeito. Em certo nível, Machado de Assis e Guimarães Rosa realizam o amálgama das várias metáforas do simbolismo catóptrico. Os espelhos das narrativas são espelho da alma, ainda que a alma não seja mais um elemento estável e inquestionável; são espelho de visão direta e de visão indireta, pois revelam, a partir do indivíduo, a estrutura social que regula a práxis, e vice-versa. Sobretudo, "O Espelho" de Assis ou de Rosa demonstra a impropriedade de o objeto ser tomado meramente como algo imitativo, menos por suas qualidades físicas do que pela interpretação humana. Como não deixa esquecer Jacobina quando argumenta que a imagem confusa que verifica no espelho é projeção de sua mente em crise ou ainda quando o narrador rosiano acusa os olhos de projetarem a aparência das coisas e destaca o hábito humano de impor ao mundo "rotina e lógica" (ROSA, 2011). Tanto Machado quanto Rosa, através de suas narrativas, parecem ensinar que o sentido de um texto está na recepção

histórica dos leitores.

O simbolismo catóptrico desenvolvido pelos escritores não parece romper com as utilizações anteriores presentes na Literatura. No caso de Rosa, como destacado, há ainda remissão à correção do ódio pela contemplação de si próprio nos momentos de cólera, ensinamento da filosofia clássica. Mesmo a esterilidade de seu espelho não registra um comportamento inaugural do simbolismo catóptrico, porque, tanto nas histórias de vampiro, quanto na tradição popular, aqueles que não têm alma também não possuem reflexo.

Nem por isso se deve desconsiderar que a visão disforme do espelho de Jacobina se comporta como peça primordial à invisibilidade do espelho do narrador anônimo. Somando-se às experiências de ambos, chega-se a uma síntese da alma, que não deve ser confundida com a sua totalização. Se os narratários não podem responder satisfatoriamente a pergunta “quem sou eu?”, aprendem novos questionamentos necessários à procura de si.

A mímesis se mantém, assim, como processo de transformação incessante, cujo propósito consiste em ressignificar historicamente interpretações que já não dão conta da variabilidade das práticas humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No quarto capítulo deste estudo, descreveu-se o comportamento da mímesis como uma transformação contínua incessante através de ligações de complementaridade entre as formas de *Ser*. Assim, três são os fatores que estruturam o fenômeno da mímesis a que se chegou: a) transformação contínua incessante; b) ligações de complementaridade; e c) formas de *Ser*.

O elemento que garante as modificações contínuas da mímesis é o historicismo. As sociedades possuem formas de conceber a realidade que se atualizam historicamente. O passar do tempo não inaugura realidades, mas ajuda a construir uma maneira diferente de o homem conceber o mundo a sua volta. As transformações que experimentou o simbolismo catóptrico são prova da dinamicidade da História. É plausível considerar que o espelho sempre teve uma função imediata: refletir objetos. Entretanto, as representações conferidas ao objeto em determinados períodos – ora como instrumento de visão indireta, ora como meio de visão direta, por exemplo – registraram utilizações diversas de acordo com os valores dos grupos que elaboraram tais representações. O que se quer destacar é que, embora o espelho tivesse/tenha um uso consagrado, a diversidade dos modos de representação do simbolismo catóptrico atesta modificações na maneira de os homens lidarem com o objeto. Tomando o espelho como um signo, atenta-se para o caráter mutável com que os signos se fazem presentes na História. Eles se modificam, i.e., não se descobrem signos novos, mas se produz uma nova dimensão dos signos.

Além disso, viu-se que tal mutabilidade não rompe com formas anteriores. No caso dos espelhos, por exemplo, expôs-se como, por vezes, verificava-se a coexistência de diferentes potencialidades do espelho ainda que se quisesse tratar apenas de uma delas, como ilustra o espelho do autoconhecimento, que, apesar de enfatizar a descoberta de si próprio pela visão indireta – aquilo que se deseja ser –, tinha como ponto de partida a visão direta – aquilo que se é. As transformações contínuas incessantes, então, apenas se materializam por ligações de complementaridade. Como o signo não é natural, mas socialmente fabricado, a nova dimensão de um signo só pode ser conhecida através do contato com outros signos. Assim, as ligações de complementaridade dizem respeito à relação entre signos. Sistematicamente, pode-se dizer que os signos se relacionam por meio de duas bases: a realidade e a cultura, mas apenas sistematicamente, porque, sendo o real uma organização de signos e estando a cultura nele englobada, o que existe, de fato, é uma rede de signos que se comunica constantemente. Sobre “O Espelho” de Machado de Assis (2011), argumentou-se que o conto dialoga mais

diretamente com a realidade histórica contemporânea a sua produção. Diferentemente, a respeito de Rosa (2011), destacou-se o vínculo de seu texto com aquele de Machado. O motivo de realce a tais referentes se deu pelas pistas que os próprios contos lançaram: referências a instituições históricas no caso do primeiro; referências a trechos do conto machadiano no caso do segundo. Porém, é óbvio que tanto "O Espelho" de Machado se vincula a representações literárias – e não apenas históricas –, como o simbolismo catóptrico de autoconhecimento, quanto "O Espelho" de Rosa não se desliga dos valores de seu presente histórico, como demonstrado no capítulo anterior. Isso se efetiva porque os signos penetram todas as instâncias sociais.

São através de tais ligações de complementaridade que as transformações contínuas da mímesis refletem e refratam as formas de *Ser*. O *Ser* do signo é a sua aparência histórica. Um signo, então, não se confunde com um *Ser*, antes, é uma possibilidade de *Seres*. O espelho-signo de Machado reflete o sujeito de modo opaco; o de Rosa apaga qualquer imagem; o dos padres da Igreja representam a transitoriedade da vida terrena, mas também convertem o objeto no instrumento de contemplação de promessas eternas etc. Se o signo não é natural, seu *Ser* é menos ainda. A captação do *Ser* do signo não pode nunca, assim, corresponder à verdade do signo, mas somente a uma interpretação dele. Ao se tratar do texto ficcional, diz-se que o leitor aproxima do *Ser* que recepciona formas de *Ser* de seu repertório próprio. Como a recepção é um ato histórico, uma vez que as formas de *Ser* se atualizam, o significado que o leitor confere ao *Ser* emanado pelo texto depende da interação deste com seus valores, i.e., o repertório do leitor é fundamental à identificação do *Ser* do texto, ao seu sentido. Se atua uma variação de semelhança e de diferença no contato entre o *Ser* do texto e o *Seres* trazidos pelo leitor, o predomínio de um dos vetores só pode ser conhecido pela recepção historicamente situada, e não pelo surgimento do texto em um dado período histórico, seja antes ou depois da Modernidade, como pensa Lima (2003). O motivo é simples: como as formas do *Ser* são dinâmicas, o *Ser* da diferença de hoje pode ser assimilado e significar pela semelhança amanhã e vice-versa. Pensar a mímesis sob tais premissas não evita apenas confundi-la com imitação, perspectiva em que se inscreve Lima, como também quebra a hierarquia existente entre a mímesis anterior ou posterior à Modernidade.

Para Lima, enquanto a mímesis da representação meramente reflete uma forma habitual de *Ser*, a mímesis da produção questiona a fabricação das formas de *Ser*, revelando quão pouco naturais elas são. Aqui, ao enfatizar-se o sentido do mímema na interação das formas de *Ser*, i.e., não em detrimento de sua ocorrência histórica, e sim como resultado da interpretação que o julga, potencializa-se o efeito da mímesis. É por esse motivo que se

recorreu ao conceito de "*figura*" de Auerbach (1997). Afinal, "*figura*" condensa os três fatores que se atribuiu ao funcionamento da mímesis. A ligação entre o evento antecedente e aquele consequente se realiza por uma relação de similaridade em que ambos os signos são particulares e geram incessantes transformações das formas de *Ser*. O evento A que prefigura o evento B não pode ser por ele substituído. Além disso, o evento B preenche o evento A e prefigura um novo evento. Enquanto a História produz os eventos, é a interpretação o que os supõe conjugados, já que correspondem a acontecimentos particulares.

A respeito dos contos de Assis e de Rosa, procurou-se demonstrar como, na verdade, ambos os textos prefiguram e preenchem realidades de fontes diversas, sejam estas oriundas da variedade do simbolismo catóptrico, dos valores sociais, enfim, das modificações da História de um modo geral. É tal consideração que permite definir a mímesis como *síntese de uma realidade dada*. Síntese que se efetiva tanto no ato da produção do *Ser* que é a obra, uma interpretação de uma realidade, quanto no ato da recepção, a interpretação da interpretação de uma realidade. A atividade da mímesis consiste, assim, na *confecção de um Ser resultante da interpretação das formas de Ser captadas na corrente dinâmica da História*.

REFERÊNCIAS

A DEMANDA DO SANTO GRAAL: manuscrito do século XIII. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

AGOSTINHO. **Confissões**. Disponível em: http://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da Linguagem no Grande Sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

APULEIO, Lúcio. **O ASNO DE OURO**. Disponível em: http://www.librosgratisweb.com/html/apuleyo-lucio/la-metamorfosis-o-el-asno-de-oro/index.htm. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

ASSIS, Machado. **O Espelho**: esboço de uma nova teoria da alma humana. Disponível em: http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/578.pdf. Acessado em: 13 de janeiro de 2011.

_____. **Teoria do Medalhão**. Disponível em: http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/654.pdf. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Ensaios de Literatura Ocidental**. São Paulo: 34, 2007.

_____. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AYERS, Michael. **Locke**: ideias e coisas. São Paulo: UNESP, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 2004.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Esthétique et Théorie du Roman**. Paris: Gallimard, 1978.

BARCK, Karlheinz. “Figura” e “Imagem Dialética” (A Concepção de História de Erich Auerbach na Perspectiva de Walter Benjamin). *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BERG, Walter Bruno. Figura – Modelo para armar outra história? (Reflexões acerca do conceito em Auerbach e Cortázar). *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BERKELEY, George. **The Principles of Human Knowledge**. Chicago: Britannica, 1952.

BERMAN, David. **Berkely**: filosofia experimental. São Paulo: UNESP, 2000.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave-Maria, 2007.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOSI, Alfredo. **O Enigma do Olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BRADLEY, Sister Ritamary. Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature. *In*: SPECULUM: a journal of mediaeval studies. Massachusetts: Cambridge, 1954.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Disponível em: http://www.oslusiadas.com/. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CÍCERO. Da República. *In*: EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DIAS, Tânia. Entre o Homem e o Sujeito. *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

EAGLETON, Terry. A Teoria Reflexionista. *In*: _____. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Unesp, 2011.

FRAZÃO, Idemburgo Félix. O Mímesis e a “Poiesis”. *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GIUCCI, Guillermo. Interseções (Resposta a Walter Bruno Berg). *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GLEDSON, John. **Por um Novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. Apresentação. In: _____. (Org.) **Machado de Assis**: contos. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

GRANT, Damian. **Realism**. London: Methuen, 1970.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Phatos da Travessia Terrena” – O Cotidiano de Erich Auerbach. *In*:

ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HUME, David. **An Enquiry Concerning Human Understanding**. Chicago: Britannica, 1952.

ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. O Jogo do Texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A Literatura e o Leitor.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JÓNSSON, Einar Már. **Le Miroir**: naissance d'un genre littéraire. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: EDUSP, 1967.

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. Frente ao Espelho. **Revista Anpoll**, n. 24, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário & A Afirmação do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____.**Mímesis e Modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. A Análise Sociológica da Literatura. *In*: _____ (org.).**Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. Figura e Evento. *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. Auerbach: História e Metaistória. *In*: _____. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Representação Social e Mímesis. *In*: _____. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **A Metamorfose do Silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LOCKE, John. **An Essay Concerning Human Understanding**. Chicago: Britannica, 1952.

LOPES, Fernão. **Chronica de el rei Dom Pedro I.** Disponível em: http://www.triplov.com/historia/fernao_lopes/D-Pedro. Acessado em: 5 de maio de 2010.

LUCRÉCIO. Da Natureza. *In*: EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO

AURÉLIO. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MENESES, Paulo. Filosofia e Tolerância. **Síntese Nova Fase**, Belo Horizonte, n. 72, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos sobre Linguagem. *In*: HUSSERL, Edmund; _____. **Investigações Lógicas**: sexta investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. **Textos Escolhidos**: São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 317-365.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

MONTALVO, Garcí Rodrígues. **Amadis de Gaula.** Disponível em: http://www.funcaragol.org/html/bibliosl.htm#RDTEXTOS. Acessado em: 16 de junho de 2010.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **O Sofista**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ROCHA, J. C. de Castro. A História Literária entre o Estético e o Estetizante: A Escrita e a Reflexão de Erich Auerbach. *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

RODRIGUES, Alexandre Amaral. Introdução. *In*: HUME, David. **Investigação sobre o Entendimento Humano**. São Paulo: Hedra, 2009.

ROSA, João Guimarães. **O Espelho**. Disponível em: http://xa.yimg.com/kq/groups/24137146/1051274132/name/O+ESPELHO+-+Jo%C3%83%C2%A3o+Guimar%C3%83%C2%A3es+Rosa.pdf. Acessado em: 13 de janeiro de 2011.

ROSENFIELD, Kathrin. Debate de “Figura e Evento” de Luiz Costa Lima. *In*: ERICH AUERBACH: V Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SARTRE, Jean Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Disponível em: http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/tempest1.pdf. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

_____. **Henry IV**. Disponível em: http://shakespeare.mit.edu/2henryiv/2henryiv.2.3.html. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

SHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

TERTULIANO. **Tratado sobre a Oração**. Disponível em:

http://www.4shared.com/document/J-wsNQdI/Tratado_sobre_a_Orao_-_Tertuli.html. Acessado em: 10 de março de 2011.

TYNIANOV, Juri. Da Evolução Literária. *In*: TEORIA DA LITERATURA: formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1973.

VEGA, Lope de. **La Dragontea**. Madrid: Cátedra, 2007.

VICENTE, Gil. **Auto da Alma**. Disponível em: http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE00_AutoAlma.pdf. Acessado em: 15 de fevereiro de 2011.

_____. **Quem Tem Farelos?** Lisboa: Comunicação, 1985.

VILLANUEVA, Darío. **Teorías del Realismo Literario**. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

VINCENT, Gérard. O Corpo e o Enigma Sexual. *In*: ARIÉS, Philippe & DUBY, Georges (org.). vol. 5. **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.