

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

Rui Uchoa Dornelas

MÍMESIS E FICÇÃO: Por uma ontologia da representação literária

Recife
2017

RUI UCHOA DORNELAS

MÍMESIS E FICÇÃO: Por uma ontologia da representação literária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB4-1719

D713m Dornelas, Rui Uchoa
Mímesis e ficção: por uma ontologia da representação literária / Rui Uchoa Dornelas. – Recife, 2017.
120 f.: il.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Ficção. 2. Literatura. 3. Mímesis. 4. Fenomenologia da linguagem. 5. Representação literária. I. Bezerra, Antony Cardoso (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-53)

RUI UCHOA DORNELAS

MÍMESIS E FICÇÃO: Por uma Ontologia da Representação Literária

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 1/9/2017.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Eduardo Melo França
LETRAS - UFPE

Recife
2017

A Luciana, por toda a luz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Jairo e Mércia, e a minha irmã, Helga por todo o apoio, pelo cuidado e por toda a orientação extraoficial nesse longo e, decerto, árduo percurso.

Agradeço a todos os familiares que em um e outro momento me concederam um sorriso de apoio ou um abraço de incentivo. Um agradecimento especial a Nina, por toda a doçura.

Agradeço ao Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra, pela orientação e suporte concedidos a uma especulação teórica num tempo de culturalismos. Agradecimento que estendo ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pela orientação suplementar e pelo contraponto amigo.

Agradeço aos amigos Breno Barbosa e Danilo Catão, pela conversa sincera em tempos de incerteza.

Agradeço, em última instância, mas por isso mesmo a mais importante delas, a Luciana: por todo o amparo, por todo o alento, por todas as noites, por toda a abnegação e por todo o afeto nessa existência companheira. Sem ela esse trabalho não teria tido sequer um início e a ela se dedica toda e qualquer linha.

Le propre de la réalité est de nous paraître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres [...], si bien que naturellement il nous arrive parfois de nous demander laquelle de ces deux réalités est la vraie.

(Claude Simon)

RESUMO

Embora estes temas estejam comumente associadas diretamente no senso comum, sendo assim, apresentando as características das noções de ficção e literatura as mesmas carregam certas divergências epistemológicas, que apresentam diversas variações em termos estruturais e operativos. Nesse contexto citado, a tentativa de melhor e definir a interseção entre os seus limites que se depara com a ampla necessidade de investigar as suas relações referenciais das quais ambas são capazes de manter com a realidade objetiva. E é com esse intuito, portanto, que este trabalho se delineia aqui com um percurso bem reflexivo de feição teórica, com base na revisão de certas esferas conceituais – como a apresentada na noção aristotélica de *mímesis* e de certos aspectos fenomenológicos da linguagem verbal. De modo a elucidar de forma eventual e como a produzir uma imagem bem significativa do real, da ficção e de literatura que se interseccionam em um potencial heurístico diante do próprio mundo.

Palavras-chave: Ficção. Literatura. *Mímesis*. Fenomenologia da Linguagem. Representação Literária.

ABSTRACT

Although commonly associated within the common sense, the notions of fiction and literature maintain certain epistemological distinctions, which differ in structural and operative terms. In this context, the attempt to define the intersection between its limits comes across the need to investigate the referential relations that both notions are able to keep with the objective reality. Therefore, in order to clarify those relations, the review of a few conceptual spheres – such as the Aristotelian notion of *mimesis* and certain phenomenological aspects of the verbal language – become imperative within the frame of a theoretical enquiry. An enquiry that aspires to eventually elucidate how, by producing a meaningful image of the reality, both fiction and literature are able to share a heuristic potential towards its own world.

Keywords: Fiction. Literature. *Mimesis*. Phenomenology of Language. Literary Representation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UMA ARQUEOLOGIA CONCEITUAL: ENTRE REALIDADES POÉTICA(S), FICCIONAIS E LITERÁRIAS	17
2.1	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES – FICÇÃO, LITERATURA: FICCIONAL, LITERÁRIO.....	18
2.2	POÉTICA, A ESTA ALTURA DA HISTÓRIA? (OU ARISTÓTELES... SEMPRE ARISTÓTELES).....	28
2.2.1	Mímesis: Do poético ao ficcional, e reciprocamente.....	29
2.2.2	Mímesis e a episteme: Arqueologia de um conceito.....	36
2.2.3	Mímesis (é) ficção.....	42
3	ENTRE GESTOS, FORMAS E IMAGENS: POR UM ESBOÇO FENOMENOLÓGICO DA LINGUAGEM COMO GESTO SIGNIFICATIVO, MIMÉTICO E FICCIONAL	51
3.1	PRELÚDIO: MÍMESIS, IMAGEM, FICÇÃO.....	52
3.2	HOMEM) (SIGNO) (MUNDO – DO SIGNO LINGUÍSTICO COMO INTERFACE DIALÉTICA ENTRE HOMEM E O MUNDO.....	55
3.3	INTERLÚDIO: DA EPISTEMOLOGIA DA AÇÃO À TESSITURA DO GESTO LINGUÍSTICO.....	60
3.4	DO GESTO AO SIGNO AO MUNDO: UMA PRODUÇÃO ONTOLÓGICA DO REAL.....	65
3.4.1	Sentido e expressão: A linguagem como realização do pensamento.....	65
3.4.2	Símbolo e transposição: A linguagem como apreensão do mundo.....	74
3.4.3	Coda: Por onde andam mímesis e ficção?.....	87
4	LINGUAGEM, FICÇÃO E LITERATURA: POR ONDE ANDA A MÍMESIS	91
4.1	LITERATURA E A RE-INAUGURAÇÃO DA LINGUAGEM.....	92

4.2	POIESIS (É) FICÇÃO LITERÁRIA.....	96
4.3	POR UM PEQUENO ESBOÇO DE EPÍLOGO: FICÇÃO LITERÁRIA E A TRANSGRESSÃO MIMÉTICA.....	105
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
	REFERÊNCIAS.....	116

1 INTRODUÇÃO

Se é possível determinar uma questão permanente no decorrer da história da humanidade e de suas ideias, esta perpassa pelas relações, necessárias e incontornáveis, do homem com a realidade objetiva que se estende para além dos limites de sua própria ontologia. Mesmo a mais solipsista das consciências ou o mais idealista dos ideólogos se veem obrigados a recorrer à substancialidade do mundo para denegá-lo como meio de assunção de sua pretensa autossuficiência ontológica. De maneira semelhante, mesmo o mais obstinado dos realismos ou o mais cético dos empiristas depende da existência humana para conferir, em contraponto, alguma preeminência ao âmbito fenomenal da realidade objetiva. Em suma, de um extremo ao outro desse espectro reflexivo (ou filosófico), homem e mundo se entremeiam numa dialética que, não obstante a pretensão à soberania de um diante do outro, é incapaz de resolver-se em uma síntese que não contenha um e outro – homem e mundo – em sua formulação e em existência.

No caso da arte, atividade humana por excelência e, mais especificamente da arte verbal que constitui a literatura, longe de se esvair sob o pretenso nune da criação estética *ex nihilo*, essa mesma contenda vê seus contornos revisitados de acordo com a especificidade da linguagem que constitui a obra literária como objeto artístico no interior do próprio mundo. Daí que se é possível dizer que “a vida não está localizada somente fora da arte [literária], mas em si, em seu interior, com toda a plenitude de seu peso axiológico – social, político, teórico” (BAKHTIN, 1978, p. 44¹), essa introjeção só se efetiva a partir de um esforço mediativo no qual a realidade se vê refratada em gradações diversas na composição de uma forma discursiva.

Sendo assim, qualquer tentativa de compreender a atualização desse embate entre homem e mundo no interior da arte e das formas literárias se vê às voltas com ao menos dois aspectos importantes: com a) a exiguidade da dimensão verbal do discurso literário que engendra b) uma referência sempre enviesada, portanto, à realidade contingente. Posto de outra forma, em quaisquer das esferas opostas em que se encontrem as pretensões referenciais de um poema ou de um romance, a sua natureza linguística funciona como ponto nodal a partir do qual a obra literária é

¹ Todas as traduções de referências em língua estrangeira são nossas.

capaz de aspirar a alguma posição entre a autotelia imaginativa e a reprodução fidedigna da realidade contingente.

Em qualquer um dos casos, essa mesma natureza linguística se desvela, no entanto, como sinal manifesto de falibilidade a qualquer uma dessas duas aspirações extremas. À criação pura, uma vez que a linguagem só é capaz de se materializar como objeto estético em contraponto ao seu uso mais corriqueiro e a partir de suas relações com os objetos revestidos de realidade. À reprodução pura, visto que a unidimensionalidade da linguagem não seria capaz de dar conta de toda a riqueza dimensional contida na experiência ontológica de estar-no-mundo (BARTHES, 1996). De onde se pode inferir um certo hibridismo em sua constituição: nem completamente autônoma, nem estritamente referencial, a natureza linguística que perfaz a obra literária delinea a literatura como uma atividade ontológica na qual certos aspectos da realidade são submetidos a uma transposição intersêmica que seria inviável sem uma espécie de “colaboração criativa” entre o homem e o próprio mundo.

Toda essa dinâmica se torna tanto mais aguda e adquire uma nova dimensão no âmbito literário mais estrito da diegese e das formas narrativas, entremeado que está com o campo epistemológico das formas ficcionais. Aqui, as relações de (des)semelhança que se estabelecem entre a ficção e a realidade efetiva permitem uma aproximação conceitual pertinente à compreensão dos mecanismos discursivos e referenciais que conferem à literatura o potencial não só de referir como de reformular a realidade na qual se insere.

Dessa forma, ainda que nem todo os eventos, ações e personagens descritos nas narrativas literárias possam ser tomados impreterivelmente como ficcionais, elas não deixam de conter em sua natureza linguística uma dimensão ficcional que resulta justamente do arranjo verbal específico desse material temático, seja ele imaginário, fictício ou não. Uma dimensão ficcional que se revela, ao cabo, como etapa imprescindível à operação transpositiva que se depreende do caráter híbrido inerente à literatura e, eminentemente, à narrativa de cunho literário. Assim, tomadas à *rebours* como ponto de partida, essas hipóteses conclusivas demandam, não obstante, um longo percurso reflexivo, no intento de se verem demonstradas e, quem sabe, comprovadas as suas próprias premissas.

Num *primeiro momento*, a investigação deverá se voltar, portanto, para o estabelecimento das bases arqueológicas que permitem aproximar ficção e literatura

tanto em termos conceituais, quanto em seus desdobramentos heurísticos e referenciais diante do próprio mundo. Nesse intuito, além de uma ponderação conceitual preliminar, a retomada da reflexão aristotélica ao redor da **Poética** se revela como momento hermenêutico importante para a compreensão das relações estabelecidas entre *mímesis* e *poiesis* como um modelo inaugural para as relações posteriores entre ficção e literatura. De modo que a premissa que se pretende auferir dessa aproximação epistêmica não saberia escapar à conjunção de dualidades segundo a qual tanto a *mímesis* poderia ser considerada como uma espécie de precursor da ficção, quanto a *poiesis* assumiria a condição de ascendente da produção literária de teor ficcional (RICŒUR, 1983; GENETTE, 1993).

Nessa perspectiva, o primeiro dos pares – *mímesis* e ficção – encontra uma base elucidativa na reconsideração do percurso estabelecido pela *mímesis* desde suas origens até seu possível espólio epistemológico para além da cosmologia grega. Aqui, se por um lado a revisão desse percurso é capaz de despir a *mímesis* do estigma platônico de mera “semblância” imitativa (VERNANT, 2010); de outro, a constatação de seu ocaso conceitual não deixa de suscitar uma hipótese correlata: a de uma possível transição epistêmica. A partir dessa transição, o potencial imaginativo que se depreende da acepção que Aristóteles imprime à *mímesis* poderia ter sido absorvido por outros conceitos e noções, dentre os quais a própria ficção (RICŒUR, 1983; HALLIWELL, 2002; LIMA, 2007; 2014).

No sentido aberto por esta hipótese, assim como a *mímesis* – que para Aristóteles não se restringe apenas à produção poética (BLUMENBERG, 2010; LIMA, 2014) –, a ficção poderia ser tomada como uma operação (ou produção) ontológica capaz de constituir uma imagem de uma realidade possível, mas num contraponto referencial necessário à realidade que circunscreve efetivamente o ser humano. De modo que, amparadas no imaginário – ou nos aparos impostos à capacidade imaginativa do ser humano pelas contingências do possível –, *mímesis* e ficção, estariam sujeitas à necessidade dupla: de um lado, a necessidade de buscar o seu conteúdo significativo no universo do real e do possível; de outro, a necessidade de assentar esse esforço transpositivo em uma superfície material e expressiva para adquirir uma existência contrapontística no interior do próprio mundo. Uma superfície que pode assumir, afinal, contornos distintivos de acordo com as diferentes modalidades em que a figuração própria à “consciência

imageante” (SARTRE, 1986, p. 15-39) é capaz de tomar uma forma objetiva – seja ela, por exemplo, pictórica, cinematográfica ou verbal.

Dessa forma, o intento de elucidar o segundo dos pares, composto por *poiesis* e a ficção literária, se depara com a necessidade suplementar de compreender as relações estabelecidas entre *mímesis*, ficção e a linguagem verbal em sua especificidade. É nessa perspectiva que, *num segundo momento* investigativo, um esboço fenomenológico tentará elucidar como a linguagem verbal pode servir como substância conformativa a partir da qual *mímesis* e ficção adquirem uma realidade linguística – realidade que, eventualmente, assume contornos poéticos e literários. Nesse sentido, ao tomar o signo como modelo exegético incipiente para a compreensão da linguagem como interface entre homem e mundo, essa tentativa de compreensão fenomenológica se divide em dois momentos secundários.

No primeiro deles, a gestualidade de que se revestem a língua e a fala na concepção de Merleau-Ponty (1945;1960;1969) aponta para como essa interseção com uma teoria da ação é capaz de determinar a linguagem como uma realização (ou produção) intencional e significativa do pensamento humano. Quanto ao segundo, se por um lado a linguagem verbal seria capaz de apreender e significar a realidade objetiva que se concede à experiência humana; de outro, a natureza ontológica e transcendental dessa significação “*nos força a definir o referente*” contido nas palavras “*nos termos de uma entidade abstrata que aliás é apenas uma convenção cultural*” (ECO, 1976, p. 66, grifo do autor).

De onde resulta que, incapaz de produzir ou representar o mundo efetivo em sua complexidade, a linguagem verbal se desvela antes como a produção ontológica de um “mundo significativo” a partir do qual “o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível” ao entendimento humano (CASSIRER, 2011, p. 22). Numa espécie de transposição que, ao menos em sua inauguralidade, em muito semelha à produção de uma “imagem do real”, capaz de ser reencetada tanto pela *mímesis* quanto pela ficção. Com a distinção fundamental, no entanto, de que no uso mais corriqueiro e trivial da linguagem, esse processo perde toda a sua proeminência, de forma que a imagem verbal termina por se emaranhar com a própria realidade.

É a partir desse contexto, portanto, que se enseja o *terceiro e último momento* investigativo do presente estudo. Nessa etapa, a retomada da dualidade, entre

poiesis e literatura de teor ficcional deverá se estabelecer à luz dos desdobramentos dos momentos anteriores. Desdobramentos que poderiam ser resumidos à premissa de que, como produção ontológica de uma significação e de uma imagem real do real, “cada ato de expressão literária [...] contribui a realizar o voto de recuperação do mundo que se pronunciou com a aparição de uma língua” (MERLEAU-PONTY, 1960, 119).

Nessa perspectiva, a lição que a *poiesis* (e a **Poética**) aristotélica oferece à interseção entre literatura e ficção poderia muito bem ser posta de acordo com o potencial oferecido à linguagem verbal pela *mimesis* de reencenar o seu processo produtivo inaugural, a partir da “transposição metafórica” de aspectos da realidade possível para o interior da unidade do *mythos* poético (RICŒUR, 1983, p. 93). De modo que, a exemplo da metáfora, a produção de uma nova significação que decorre desse esforço transpositivo estaria amparada num processo duplo e entremeado. Pois se por um lado essa produção repousa na transgressão tanto do sentido quanto do referente que estão naturalizados no uso corriqueiro das palavras; de outro, ela depende necessariamente dessas significações e referências mais usuais para poder constituir seja um novo sentido, seja uma nova realidade em potencial (RICŒUR, 1975).

Dessa forma, quando se retoma a hipótese de uma transição epistêmica entre *mimesis* e ficção, não seria imprudente defini-la, aqui, como a manutenção dessa *transposição transgressiva* que, ao alcançar a esfera moderna da literatura, encontraria um correlato mais imediato na conformação da unidade das narrativas literárias. É essa, afinal, a hipótese secundária que se espera ver corroborada pela reflexão de Iser (2002;2013), para quem a interseção entre ficção e literatura se comporta como um transgressão ontológica que se direciona à realidade contingente a partir da linguagem e da forma literárias.

De sorte que, não obstante o ocaso histórico e epistemológico da concepção aristotélica, seria possível entrever uma espécie de persistência subjacente da esfera da influência da *mimesis* no interior da interseção das esferas modernas da ficção e da linguagem literária. Uma persistência que repousa, afinal, justamente no embate incontornável entre a atividade ontológica e a realidade objetiva – entre o homem e o próprio mundo –, que permeia, como *leitmotiv*, todas as etapas e perspectivas do presente percurso reflexivo.

Ao cabo, se na *mimesis*, na ficção, na literatura ou na própria vida o homem e sua capacidade criativa não saberiam escapar a uma inerência à própria realidade objetiva, não seria o caso de se indagar se o mundo não é, por sua vez, incapaz de se desvencilhar de uma relação necessária com a própria humanidade? Aqui, ainda que as relações estabelecidas entre o real e o ficcional no interior de uma narrativa literária não sejam suficientes para resolver uma das aporias fundamentais de todo o pensamento ocidental, elas não deixam de permitir a elaboração de um sentido e de uma verdade possíveis para as relações entre a subjetividade ontológica e seu mundo objetivo.

2 UMA ARQUEOLOGIA CONCEITUAL: ENTRE REALIDADES *POÉTICA(S)*, FICCIONAIS E LITERÁRIAS

Muito já se versou no âmbito da filosofia e da teoria da literatura sobre os alcances e limites da ficção; seja como elemento primordial de certas produções estéticas, seja como modalidade possível de representação da realidade, à qual a ficção, supostamente, se coloca como contraponto. Desde a refutação enfática de seu valor mimético, até o enaltecimento de seu potencial heurístico, os discursos críticos parecem oscilar entre uma cisão epistemológica na qual a ficção equivaleria unicamente ao falseamento do real e a sua instituição como elemento de verdade e conhecimento diante do próprio mundo. Em suma, uma distinção epistêmica que desdobra, historicamente, preceitos estéticos e filosóficos que remontam, respectivamente, a Platão e Aristóteles (SEGRE, 1985).

Essa ambivalência se torna mais premente no domínio artístico da literatura, âmbito no qual uma configuração verbal e imaginativa entra em relação, conflitiva ou não, com a própria realidade, e que em muitos aspectos parece se confundir com as próprias noções de ficção e de produção ficcional. Ora, uma vez que

a maior parte das obras literárias são ficcionais é possível confundir a definição de ficção com a definição de literatura, mas a existência de exemplos de ficções que não são literatura e exemplos de literatura que não são ficcionais é o suficiente para demonstrar que isso é um erro. E mesmo que não houvesse tais exemplos, ainda assim seria um erro pois o conceito de literatura é um conceito diferente daquele de ficção. (SEARLE, 1979, p. 59)

Em outras palavras, na medida em que ficção e literatura se entremeiam, seja para o senso comum ou numa esfera crítica, em certa irresolução conceitual, qualquer tentativa de compreendê-las não poderia deixar de se beneficiar de uma análise mais esmiuçada das possíveis intersecções e divergências entre ambas as noções. Nessa perspectiva, o exame preambular e, por que não, arqueológico, de certas formulações conceituais que inaugura aqui o curso reflexivo se torna antes um proêmio à indagação crítica do que o mero desenlace argumentativo.

2.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES – FICÇÃO, LITERATURA: FICCIONAL, LITERÁRIO

De maneira bastante genérica e portanto densa em possíveis implicações, a ficção pode ser definida como um “artefato cultural produzido pela imaginação e insubmisso a condições de verocondicionamento [*vériconditionnalité*] fundadas na referência ao mundo empírico” (LAVOCAT, 2016, p. 31), de onde se podem deduzir alguns pontos determinantes: a instituição de uma relação ambivalente com a verdade e com a realidade contingente que perfaz a ficção como ato de produção cultural e imaginário. Esses pontos parecem refletir as variações semânticas do próprio termo *ficção*, atrelado que está à sua ascendência latina nos termos *fingere* e *fictio*. Se por um lado, no interior sêmico de *fingere*, “os valores de ‘plasmar’, ‘formar’ e de ‘imaginar, figurar-se, supor’ (ou seja, ‘formar com a fantasia’) podem mudar de matiz até ‘dizer falsamente’, isto é, chegar até o conceito de ‘mentira” (SEGRE, 1985, p. 245); de outro, a proximidade entre os termos *fictio* e *inventio* estabelece certos valores denotativos que aludem a um potencial criativo tanto em termos propriamente retóricos quanto linguísticos, tomados aqui em acepção ampla (SEGRE, 1985).

Parece evidente, afinal, que uma fundação ambivalente engendra e perpassa não somente o campo semântico, mas também as diversas atitudes tomadas diante da ficcionalidade, sejam elas lúdicas, estéticas ou especulativas. Nisso, se é lícito tomar tal amplitude conceitual como ponto de partida, não seria imprudente considerar a ficção de maneira dúplice: em sentido lato, como equivalente à capacidade humana de estruturar um constructo ou artifício a partir de suas próprias experiências imaginativas diante do mundo; ou em sentido mais estrito, como a profusão de resultados dessa mesma capacidade. Resultados que podem encerrar desde os “universos ficcionais autógenos” dos jogos e devaneios imaginários da infância – que, segundo J.-M. Schaeffer (1999, p. 165-179), serviriam de preâmbulo ontogenético à competência ficcional mais ampla – aos “universos ficcionais alógenos” que compõem certas formas artísticas de linguagem, como um romance, um filme ou uma peça teatral.

Aqui, enquanto na primeira das acepções haveria um pendor à ênfase aos procedimentos constituintes da ficcionalidade, ao “formar com a fantasia”, na segunda, a ênfase recai no artefato constituído, no produto derivado da *inventio*

humana em toda a sua diversidade cultural. Uma binariedade decerto esquemática e portanto indissociável como contrapartes de uma mesma experiência ontológica, que parece carregar a ficção ora para o âmbito da especulação filosófica, ora para o campo da reflexão estética.

Em qualquer uma das duas, bem como na síntese dialética que se distingue de seu entendimento conjunto, desponta um elemento primordial que consiste nas relações entre a ficção e a realidade no que esta tem de factual e contingente, isto é, em suas aspirações à verdade e em seus liames com um determinado recorte sociocultural. E em qualquer uma das possíveis soluções (ou respostas) para essa contenda histórica que revolve ao redor da referência ao real e ao verdadeiro, as relações com a realidade que condicionam a ficção como categoria ontológica e construto cultural parecem ineludíveis, de modo que, “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos” ficcionais, “contamos com o nosso conhecimento do mundo real” (ECO, 2009, p. 89).

Posto de outra maneira, em imagem formulada ainda por Eco (2009, p. 91), “os mundos ficcionais” seriam “parasitas [estritos] do mundo real”, imagem na qual a ambivalência apensa à ficção literária – a de organismo vivo e autônomo, porém estreitamente dependente de um outro, que concede à ficção os meios de subsistência – resulta prodigiosa e aplicável ao ficcional em geral. Isto, pois se esse caráter autônomo e “insumisso” não é suficiente para referenciar (ou suplantar) a experiência usual mais ampla de estar-no-mundo, em sua riqueza perceptual, cognitiva e fenomenológica – daí a tendência a identificar a ficção com o falso, mentiroso –, ele enseja ainda assim a formulação de

“pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade (ECO, 2009, p. 91).

Explorá-lo, portanto, tanto em suas semelhanças quanto em seus desacordos com a realidade que o “alimentou” em um primeiro momento. Assim, se há na ficção qualquer espécie de suspensão do valor referencial e da aspiração à verdade, esse despreendimento não se dá de maneira absoluta, pois tanto o “real” quanto o

“verdadeiro” permanecem inerentes à sua feitura, mesmo que como mero “pano de fundo” (ECO, 2009, p. 89).

Ademais, a despeito da amplitude conceitual ou do viés epistêmico que se conceda à ficção em sua relação com o real, e aqui a noção de mundo ficcional tomada de empréstimo vem bem a calhar, soma-se ainda ao seu escopo operativo um último elemento, entrevisto em todo o curso da argumentação: a mediação necessária por uma forma de linguagem. Nisso, a título de exemplo, a ficção pode ser considerada como uma modalidade de “fabricação de fatos” que integra a aptidão humana à criação de “versões-de-mundo [*world-versions*]”, como pretende Goodman (1978, p. 91-108) – no que ela se equipara à reflexão que engendra o teor exegético dos discursos lógicos e científicos. Ou pode se ver restrita, por outro lado, ao problema da narração, segundo o qual é a partir da confecção de um mundo narrado “que se deixam mostrar as relações lógico-epistemológicas e gramático-semânticas que distinguem a ficção da realidade” (HAMBURGER, 1986, p. 45).

Mas em qualquer um dos casos esboçados, uma vez que a ficção se estabelece como atividade e produto reais e manifestos, capazes de suscitar uma maior reflexão sobre o estar-no-mundo, a qualquer um dos dois aspectos parece imprescindível um suporte linguístico – e aqui podem ser incluídas, por exemplo, a linguagem desordenada e figurativa do imaginário; a linguagem encenativa de jogos e atividades lúdicas, infantis ou não; a linguagem audiovisual da cinematografia ou dos jogos virtuais; bem como a linguagem verbal do discurso literário. Ao cabo, se a ficção pode ser estabelecida de fato como “pequeno mundo” constituído por um esforço imaginativo, a sua experiência depende de uma estrutura discursiva, variável de acordo com as condições específicas de produção e recepção.

Assim, se para “a maioria dos teóricos da ficção hoje, uma ficção não é necessariamente narrativa, nem literária, nem, de maneira mais ampla, estética, como testemunham os jogos de faz-de-conta infantis” (LAVOCAT, 2016, p. 31), essa tendência a considerá-la em acepção mais ampla não revoga as possíveis inferências de uma compreensão mais restrita nem ao campo estético, nem ao campo literário. Aqui, uma vez demovida a mera superposição ou redundância conceitual entre ficção e literatura, resta ainda assim irresolvida a razão de uma aproximação tão eminente: seria esta o resultado de distinção categorial hierárquica, de uma mera subsunção do literário ao ficcional? Se assim o fosse, a distinção pragmática levantada por Searle (1979) e apontada aqui mais cedo resultaria

também revogada. É tempo, afinal e a fim de melhor elucidar essa questão, de reorientar a reflexão para o segundo sujeito aqui em análise e contraponto: a literatura e seus pontos intersectivos com a ficção.

“Há, de fato, ainda que amiúde esquecido, um consenso relativamente universal segundo o qual a literatura é, entre outras, coisas, uma arte, com evidências não menos difundidas de que a matéria bruta e específica dessa arte é a ‘linguagem’” (GENETTE, 1993, p. 1), mas uma linguagem eminentemente verbal, o que a distingue a princípio de outras formas de arte. Em contrapartida, como bem pontua Genette (1993, p. 2), se “o uso de palavras e frases não é o suficiente pra definir a literatura”, talvez seja oportuno debruçar-se antes sobre o componente artístico dessa sua definição mais genérica para melhor delinear, quem sabe, seus contornos epistemológicos.

A noção de arte, segundo a concepção de cunho sociológico e bastante repisada (mas nem por isso menos relevante) de Candido (2010, p. 63), pode ser compreendida como uma

transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

Concepção ampla e imprecisa, decerto, e que em muito se assemelha – ainda que nela se apliquem as distinções próprias à arte literária – à definição já esboçada de ficção: em ambos os casos haveria uma relação com o real, mediada por uma forma imaginativa de linguagem. À objeção, não obstante, de imprecisão ou indiscernimento conceitual, ao menos dois aspectos distintivos se interpõem, depreensíveis da concepção em si, e estabelecem a arte em geral como entidade singular: o “elemento de manipulação técnica” e a relação comunicacional que se estabelece necessariamente em cada etapa de sua experiência estética.

O primeiro deles aponta para a relevância que se confere tanto ao material artístico quanto às diversas maneiras de manejá-lo, de sorte que a estrutura discursiva resultante – a “obra de arte” em si – torna-se um elemento primordial para a definição de cada uma das formas artísticas. Já o segundo designa a inserção

sociocultural da arte como uma espécie de relação dialógica mediada por esta mesma obra em todas as suas etapas existenciais – da feitura à fruição –, e a define, portanto, como um “um sistema simbólico de comunicação interhumana” (CANDIDO, 2010, p. 31). Um sistema que se mostra capaz de definir uma certa norma estética a partir de um conjunto de convenções que é variável no decorrer do tempo.

Ora, se a ênfase nos mecanismos internos a cada forma artística permite esquivar o que se configura como arte propriamente dita, esse caráter específico se vê integralmente permeado pela existência em um âmbito comunicacional, o que permitiria a coexistência da questão de pendor normativo e formalista: “o que é arte?”, com a sua reformulação nos termos propostos por Goodman (1978, p. 57-71), segundo os quais tão ou mais válido seria indagar-se “quando é arte? [*when is art?*]”. Uma questão de fundo pragmático e a partir da qual seria possível discernir que para determinar “se um objeto é arte – ou uma cadeira – [isso] depende do propósito [*intent*] ou se ele ocasional ou usual ou invariável ou exclusivamente funciona como tal” (GOODMAN, 1978, p. 70). Entremeadas, pois, em relação dialética, ambas as questões terminam conferindo à arte um caráter híbrido, no qual o seu fundo formalista se depara sempre com as necessidades pragmáticas de sua existência como atividade e experiência humanas no que elas têm de histórica e culturalmente contingentes.

No caso da literatura, a adequação desse modelo a suas especificidades estéticas revelaria que se, por um lado, o “uso de palavras e frases” se complementa do seu arranjo específico em verso, narrativa, poema, romance, etc.; de outro, a questão de ordem pragmática se transfigura também em acordo com a natureza eminentemente verbal de seu material artístico. Nisso, dado que “as relações entre palavra e mundo concernem não somente à arte verbal, mas na verdade a todos os tipos de discurso” (JAKOBSON, 1960, p. 351), a indagação “quando é arte?” se desdobra na averiguação diacrônica das diversas possibilidades em que um conjunto de frases poderia ser considerado artístico – ou *poético* – diante da infinidade de outros conjuntos e de outras possíveis funções no interior desse âmbito comunicacional (GENETTE, 1993). De maneira mais esquemática, quando interposta no interior dessa relação dialógica, a obra literária não poderia deixar de adotar o comportamento de uma estrutura linguística, dotada de certas funções em acordo ou não com as expectativas instituídas no interior de uma dialética diacrônica

entre a arte e o seu próprio sistema simbólico, que termina por condicionar as relações entre autor e o seu público (CANDIDO, 2010).

Ora, uma vez que a “diversidade repousa não no monopólio de alguma dessas várias funções” comunicativas, adotáveis e reconhecíveis por ambas as partes nessa espécie de diálogo, “mas em uma ordem hierárquica diferente” (JAKOBSON, 1960, p. 353), duas delas se destacam como fundamentais à literatura e à literatura de ficção. A primeira delas, a função referencial, seria responsável em seu caráter denotativo pela vinculação do discurso literário ao seu contexto, à realidade que a ensejou em uma primeira instância ideativa. Pois ainda que as imagens e eventos expostos no interior de uma obra literária não sejam reais ou efetivos, eles não deixam, ainda assim, de apresentar um certo isomorfismo com eventos reais ou passíveis de ocorrer na realidade (SEGRE, 1985). De forma semelhante, “ainda que não sejam históricos” os personagens evocados, por exemplo, em uma narrativa literária “assemelham-se às pessoas que se movem no teatro da vida” (SEGRE, 1985, p. 248). De onde resulta que,

por mais que as características e qualidades dos personagens e suas ações se diferenciem das conhecidas pela experiência, a existência de uma relação é inegável, e resta somente examinar, historicamente ou em abstrato, as possibilidades de oscilação entre o real e o imaginário (SEGRE, 1985, p. 248).

Posto de outra forma, num viés fenomenológico, ao (de)codificar a experiência ou o sentido subjacentes à obra literária, torna-se imprescindível tanto ao autor quanto ao seu público uma “pré-compreensão de aspectos do agir humano”, em toda a sua complexidade semântica, simbólica e temporal (RICŒUR, 1983, p. 125), de modo que a obra literária se desvela como referência, seja explícita ou somente entrevista, à sua realidade contingente. E ainda que seu discurso se dobre, afinal, ao ponto da suspensão de qualquer valor referencial em sentido estrito e adentre a esfera da ficção, a ficção literária (ou literatura ficcional) que daí se enseja se vê permeada ainda assim, como já visto, pela inerência humana ao dito mundo real que modaliza as suas experiências.

É na segunda dessas funções que reside, entretanto, o cerne hierárquico da comunicação literária: na função poética e em sua ênfase na conformação da mensagem (ou obra) a ser transmitida. Numa definição de cunho linguístico e semiótico, a função poética pode ser definida a partir de sua propensão a promover

“a palpabilidade dos signos”, no intento de salientar a “dicotomia fundamental entre signos e objetos” (JAKOBSON, 1960, p. 356). Em outras palavras, na medida em que o discurso literário se debruça sobre as diferentes possibilidades de combinação linguística, sejam elas semânticas, lexicais ou sintagmáticas, essa preocupação termina por se equiparar em importância ao valor referencial dos signos dispostos na superfície do texto, de modo que a arbitrariedade imaginativa de que se reveste a escolha que resulta num verso ou numa narrativa pode ser considerado um dos fatores determinantes de seu teor literário (JAKOBSON, 1977).

Ao reestabelecer uma diferenciação intrínseca entre signo e objeto, as implicações da concepção jakobsoniana sobre a função poética terminam por recair em ambas as partes dessa relação dicotômica, de modo a suscitar uma questão importante: seria essa distinção uma espécie de cisão que estabelece uma solução de continuidade entre forma verbal e referência ao dado sensível? Aqui, o risco eminente de um imanentismo pode ser atenuado por uma solução intermediária: a singularização discursiva do objeto, definida por Chklovski (2001, p. 94) como a “transferência de um objeto de sua percepção habitual à esfera de uma nova percepção” que é própria à imagem literária². Uma transferência que resulta em uma “mudança semântica específica” no interior mesmo da relação linguística estabelecida entre signo e objeto, entre estrutura e referente.

Nessa perspectiva, o realce concedido à distinção signo-objeto se transforma antes numa espécie de reencenação dos processos linguísticos que acomodam a realidade objetiva nas relações pragmáticas do discurso mais corriqueiro, de maneira a instituir “a sensação [estética] do objeto como visão e não como [mero] reconhecimento” (CHKLOVSKI, 2001, p. 82). Posto de outra forma, uma vez que as relações entre a linguagem e o real só adquirem a tendência a uma certa indissociabilidade apriorística após uma primeira conformação ontológica, ao promover uma “palpabilidade dos signos” no interior de seu emprego usual, não

² A noção de *imagem literária* traz consigo, a despeito de seu pendor construtivo à plasticidade do visível, o benefício dúplice de remeter ora ao que Vernant (2010, p. 56) determina como “semblância”, segundo a qual a imagem não teria “outra realidade senão essa similitude com o que não é, com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória”; ora ao caráter propriamente imaginativo que confere à sua estrutura verbal uma certa autonomia existencial, derivada do imaginário como modalidade específica da consciência humana (SARTRE, 1986). Um benefício que, ao ressaltar o possível teor imitativo/representativo implícito na noção de *imagem*, termina por constituir-se como prenúncio das questões ao redor da *mimesis* poética e de suas relações de (des)semelhança com o a realidade contingente.

estaria a função poética promovendo ao mesmo tempo uma palpabilidade referencial que extrapola o nível imediatamente linguístico? Se a hipótese é lícita, o risco de um possível descolamento literário de sua conjuntura sócio-histórica se torna antes uma tendência a ressaltar (ou incitar) as diferentes maneiras em que se estabelece essa relação entre a linguagem e sua realidade contingente.

Assim, se no caso das formas poéticas esse processo se desvela de maneira mais aguda na própria urdidura sintagmática do poema, o mesmo não parece ocorrer com sua contraparte narrativa. Pois ao passo em que a poesia se mostra propensa a revisitar o valor sêmico investido no emprego usual dos signos, nas narrativas literárias a ênfase recai num nível temático, de modo que uma nova luz é lançada sobre o objeto, ou seja, sobre as tais “características e qualidades dos personagens e suas ações” (SEGRE, 1985, p. 248), transpostas do mundo real para o mundo narrado. Em qualquer uma das duas formas, a “imagem” que se destaca de seu discurso não deixa de auferir os seus “elementos cênicos” no interior das contingências socioculturais que as determinam como atividade que integra a inerência humana ao próprio mundo.

Torna-se evidente, no fim das contas, que a escolha subjacente à função poética contém em si uma liberdade criativa responsável por engendrar os mecanismos internos da sua estrutura artística e literária. Em contrapartida, ainda que ela reclame para si uma certa autonomia, essa subjetividade autoral só é capaz de se estabelecer a partir das relações que tanto a obra literária quanto o seu autor constituem com a linguagem em si e com as suas diversas utilizações: do uso teórico-científico, passando pelo revestimento ideológico da linguagem cotidiana, até a “sua relação com uma parte ao menos da história da produção literária, que lhe transmite os instrumentos essenciais de seu trabalho” (MACHEREY, 2014, p.63). De onde é possível inferir a existência no interior do discurso literário de uma segunda espécie de referencialidade que o determina como contraponto a uma série de outros discursos, sejam eles artísticos ou não.

Nesse sentido, ao se debruçar sobre a próprio esforço de produção e escrita, “em larga medida, o autor *encontra* também uma solução, e se contenta em transmiti-la. Antes de inventá-la, ele descobre” a especificidade de sua produção literária, e isso “porque certas direções lhe seriam definitivamente interditas” (MACHEREY, 2014, p. 58, grifo do autor). Dessa forma, não seria insensato definir com Macherey (2014, p. 58), em imagem significativa, que “o autor é o primeiro leitor

de sua obra; [pois] antes de nos surpreender, ele mesmo se surpreende e se dá o prazer de manipular uma escolha livre quando na verdade ela é dirigida” por uma certa tradição discursiva, capaz, por sua vez, de traçar os meandros e limites históricos da produção literária. Esse direcionamento se faz sentir, no entanto e de maneira mais clara, no interior mesmo das obras literárias, de acordo com as diferentes variações históricas quanto à pertinência e à admissibilidade de certas formas e materiais temáticos. Um processo não só identificado, mas codeterminado em termos linguísticos, ideológicos ou estéticos, pelas diversas formas de recepção crítica no decorrer do tempo.

Em outras palavras, para que se concretize a relação comunicacional necessária e inerente à literatura, a dinâmica de sua produção demanda uma contrapartida receptiva que concretize um poema ou uma narrativa como objeto tanto de fruição estética quanto de especulação crítica. Pois desde o advento de uma estética da recepção, uma obra “não pode ser considerada realizada, a não ser no estrito sentido material, senão a ser acolhida pelo leitor”, sob pena de se ver resumida à mera disposição sintagmática de sua superfície textual ou à pretensa autotelia de sua intenção autoral (LIMA, 1980, p. 77). Nessa perspectiva, o texto deixa de ser entendido como “um enunciado autossuficiente ao qual se juntaria de maneira contingente um intérprete” para se ver imerso em um “quadro hermenêutico” historicamente variável, que segundo Maingueneau (2010, p. 56) seria responsável pelo reconhecimento sociocultural de uma produção textual como literária propriamente dita.

Sendo assim, na medida em que se extrapola o plano singular de uma obra literária em direção ao plano mais amplo da literatura como instância histórica, inconstante e mutável, não seria imprudente definir esse seu desenvolvimento como uma dialética entre produção e recepção em suas diversas acepções e modalidades. Ou ainda, de forma mais esquemática, como uma sucessão gradativa de sistemas literários, nos quais uma tradição discursiva se depara sempre com um quadro hermenêutico, ambos em constante reformulação dialética dos próprios limites (TYNIA NOV, 2001). E se de seu lado a produção literária enfrenta restrições à liberdade criativa, impostas justamente pela adoção de uma posição específica nesse desenvolvimento histórico, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com os limites interpretativos de sua recepção, seja ela propensa à fruição ou à crítica literária. Por conseguinte, a exemplo do arcabouço referencial que subjaz ao esforço

da escrita, “nós nunca confrontamos realmente um texto” que assim ganha forma “de maneira imediata, em todo o seu frescor como uma coisa-em-si.”

Ao invés disso, os textos se nos apresentam como o sempre-já-lido; nós os apreendemos através de camadas sedimentadas de interpretações prévias, ou – se o texto é novo em folha – através de hábitos sedimentados de leituras e categorias desenvolvidas pela herança de tradições interpretativas (JAMESON, 2002, p. IX-X).

Vê-se daí, portanto, que quando tomada no interior dessa dinâmica histórica, torna-se possível à função poética guardar o seu potencial conformativo sem por isso recair em um imanentismo estéril. E ao fim, se é lícita e pertinente a aproximação simbólica, a literatura poderia ser considerada como uma espécie de conjunto ontológico de leituras do mundo no qual ela se insere: seja ela a leitura do mundo que precede a conformação da obra, seja ela a releitura que concretiza a obra como objeto estético e literário imerso no mundo.

Digressão à parte, ao fim de um exame preambular, parece possível e pertinente delinear um horizonte de divergências e interseções entre ficção e literatura, como previsto ao início, mas uma questão permanece, ainda assim, sem uma resolução aparente: ficção e literatura compartilham, enfim, definição e campo epistemológico? À negativa enfática de Searle (1979), tomada e retomada aqui como ponto de partida, parece preferível um desdobramento argumentativo que coloque em cotejo não somente os conceitos enrijecidos de ficção e literatura, mas também os seus correlatos categoriais respectivos, sejam eles o *ficcional* e o *literário*. Pois se aqueles apontam para a simples refutação ou admissão da sobreposição conceitual, estes têm a vantagem de delimitar os benefícios das aproximações e distanciamentos operativos entre ambas.

E se é possível, afinal, tratar de uma *ficção literária* ou de uma *literatura de ficção*, isso se deve tanto às simetrias conceituais e operativas quanto ao caráter híbrido que permeia os seus próprios contornos epistemológicos: o de “parasita do real”, para retomar a imagem de Eco (2009), pertinente tanto à ficção quanto à literatura. Assim, parece evidente que o intuito de definir como ambos os conceitos terminam por se entremear numa forma enunciativa se depara com a necessidade correlata de determinar como se efetivam as relações que ficção, literatura e, ao cabo, a *ficção literária*, estabelecem com a realidade efetiva ou contingente. Aqui, ainda que o intuito não se volte à recapitulação histórica, a reflexão parece se

encaminhar às considerações primevas (e para muitos inevitáveis, por imprescindíveis) de Aristóteles.

2.2 POÉTICA, A ESTA ALTURA DA HISTÓRIA? (OU ARISTÓTELES... SEMPRE ARISTÓTELES)

Embora a iteração de que os preceitos da **Poética**³ aristotélica, em maior ou menor grau de amplitude e relevância, “dominaram a consciência literária ocidental, como nós a conhecemos, por mais de 20 séculos” (GENETTE, 1993, p. 6), talvez não exceda a trivialidade do lugar-comum, o reconhecimento de sua preeminência diacrônica no âmbito da filosofia ou da teoria literária não deveria ser suficiente para minorar a importância de sua inauguralidade, no que tange à reflexão sobre as especificidades do fazer poético e, por extensão, do discurso literário. Nisso, ainda que estejam inseridas num recorte histórico e epistêmico em que os conceitos de literatura e ficção não poderiam alcançar condição diferente da de um esboço derivativo, as elaborações de Aristóteles sobre a arte poética delineiam um teor teórico-operacional que se não é capaz de se referir, por anacronismo, a tais conceitos em sua especificidade, não deixa de encerrar em si, ainda assim e de maneira incipiente, um desdobramento argumentativo sobre a estruturação dos discursos literários e ficcionais.

Não é de se admirar, portanto, que a espécie de sùmula aventada em seu capítulo XXV contenha em germe prenunciativo uma argumentação sobre os indícios de referencialidade que determinam a atividade poética como derivada de uma experiência ontológica e estética diante de seu próprio mundo. Pois se para Aristóteles o “poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário”⁴, [...] sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os

³ As citações são extraídas da tradução realizada por Eudoro de Souza – **Poética**. Lisboa: Casa da Moeda, 4^a ed., 1994.

⁴ A opção de Eudoro de Souza (1994) pela maior amplidão sêmica de “imaginário” – aproximável de “criador de imagens” [*maker of images*], como na tradução de Sachs (2006), ou “imaginador” [*imagero*], em traduções de Yebra (1974) e Bacca (1946), ou mesmo “artífice de imagens” [*artifici di imaginì*], na tradução de Valgimigli (1988) –, em detrimento da especificidade conceitual inerente a “artista” [*artista*], seguindo a tradução mais antiga de Butcher (1898), parece mais proveitosa pela possibilidade de uma aproximação entre o discurso poético e outras modalidades imaginativas de linguagem, sejam elas imbuídas de um teor artístico ou não.

outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser”. Por outro lado, esse ato de imitação objetiva só pode ser levado a termo “mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1460b, 8-12). Em outras palavras, se o material temático empregado na composição poética é auferido necessariamente na esfera do real, essa espécie de “imitação imaginativa” só adquire tal caráter a partir de um cuidado incontornável com a construção de sua forma verbal. Um cuidado que se condiciona à anuência ou refutação de seu público.

Em terceiras palavras, se é plausível considerar a existência de um estatuto capaz de definir um discurso qualquer como poético (ou literário), parece imprescindível considerá-los, estatuto e discurso, sob um caráter ambivalente que comporta em si aspectos formais e temáticos, linguísticos e referenciais – ou seja, nada que já não tenha sido exposto no excursus preliminar sobre a literatura como forma artística. Aqui, à pertinente objeção de redundância, conceitual e reflexiva – “Aristóteles, ainda e mais uma vez?” –, opõe-se, portanto, uma constatação pertinente: se o desenvolvimento histórico da teoria da literatura encontra as suas bases na **Poética**, de maneira semelhante, a reflexão sobre as relações entre o real, o literário e o ficcional podem ser consideradas como uma possível derivação parafrástica das relações que Aristóteles estabelece, por intermédio da *mímesis*, entre a realidade e a *poiesis* (GENETTE, 1993, p. 6-7). Nisso, para além de pisar o repisado, a revisão dessas relações se desvela antes como parte importante do processo de remexer o chão arqueológico em que essas concepções se assentam, no intuito hermenêutico de melhor apreender os desdobramentos que se desprendem de sua inauguralidade conceitual e operativa.

2.2.1 Mímesis: Do poético ao ficcional, e reciprocamente

Poiesis, para o grego antigo, “significa não somente ‘poesia’, mas, mais amplamente, ‘criação’”, de sorte que “o próprio título **Poética** indica que o assunto do tratado é o modo pelo qual a linguagem pode ser, ou se tornar, meios para criação, isto é, meios de se produzir uma obra” poética (GENETTE, 1993, p. 6). Aqui, o que poderia ser tomado como simples indicações para o uso adequado de

“palavras estrangeiras e metáforas” se acresce de um teor sêmico que “deixa a marca de produção, de construção, de dinamismo em todas as análises” de seus desdobramentos conceituais (RICŒUR, 1983, p. 69). É nesse sentido que para Aristóteles “o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (ARISTÓTELES, *Poét.*: 1451b, 27-31), de onde se pode inferir a preeminência concedida à construção de uma unidade composicional – a fábula, que constitui o *mythos* –, a partir da ordenação imaginária de um material prático e efetivo – a imitação fabulatória. Isso equivaleria a dizer que no ato de composição poética a escolha do objeto referencial e temático adquire uma posição de relevo diante da conformação sintagmática e expressiva de sua mensagem.

Assim, se entremeados em dialética operativo-estrutural, *mimesis* e *mythos* tornam-se o cerne do fazer poético, esta relação se define, segundo Aristóteles, pela imitação de uma “ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, uma e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, *Poét.* 1459a, 17-28). Um prazer que se atrela tanto à experiência dolorosa que advém “da piedade e do terror [despertados] pelos sofrimentos do protagonista”, quanto à consciência espectadora de vislumbrar e sentir “uma dor que”, por ser imaginária, “no plano da realidade inexistia” (LIMA, 2014, p. 29). O que resulta numa experiência catártica que reveste o caráter imaginativo dessa unidade estética de dimensões propriamente éticas.

Posto de outra forma, visto que a obra poética incita em seu público o reconhecimento de uma vivência factível, porém mediada por uma imagem imitativa do real, torna-se evidente que o elemento “decisivo na constituição da *mimesis*”, bem como do fazer poético que dela deriva, “é a produção de uma *encenação*, que menos repete um modelo [de realidade] do que implica a *organização de uma resposta diversa ao mesmo, empreendida ao nível do sensível*” (LIMA, 2007, p. 76-77, grifos do autor). Não à toa, a tragédia surge no sistema aristotélico como forma poética por excelência, apta que está a articular, de maneira literal e manifesta, um quadro cênico no qual a imitação fabulatória da *mimesis* seria capaz de “habilitar o cidadão para o enredado”, seja ele apazível ou doloroso, “da vida” (LIMA, 2014, p. 30) – um potencial que, no entanto, o próprio Aristóteles não deixa de estender à forma narrativa das epopeias.

Desta feita, se o fazer poético constitui-se para Aristóteles como a conjunção de um “organismo vivo” e imaginário que a partir de uma dialética operativo-estrutural delimita “a maior parte de nossa competência do mundo real” (ECO, 2009, p. 91) aqui desponta uma questão importante para o curso reflexivo. Não seria a relação estabelecida entre *poiesis* e *mimesis* uma aproximação semelhante às preocupações epistemológicas mais modernas que subjazem à aproximação estabelecida entre os discursos literário e ficcional? Se esse é o caso, a análise da inauguralidade aristotélica se desvela como peça importante para a compreensão do desenvolvimento incipiente não só da ficcionalidade, mas também de sua forma discursiva e, eventualmente, literária.

O cerne de toda a reflexão sobre a possibilidade de um discurso ficcional na **Poética** reside evidentemente nos limites da *mimesis*, mas em um de seus aspectos até então apenas tangenciado: a natureza do material sobre o qual se debruça a sua operação mimética, constituído pelas tais “coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1460b, 8-12). Pois se a atividade poética consiste, de fato, na imitação imaginativa de certos aspectos da realidade, sejam eles objetos ou ações, esse caráter transpositivo não vai sem algum critério de admissibilidade e distinção. Um critério que se estabelece de maneira mais clara – e aqui não deixa de ser proveitoso ressaltar o caráter didático de que se reveste, ao fim e ao cabo, o tratado aristotélico – a partir do célebre contraponto estabelecido no capítulo IX da **Poética** entre *poiesis* e *historia*: entre o fazer poético e o relato histórico.

Para Aristóteles (*Poét.*, 1451a, 36), “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”, de modo que as bases da distinção estabelecida entre o discurso poético e o relato histórico se apoiam em um teor sobretudo referencial e temático. Segundo essa perspectiva, ainda que a atividade de ambos resultem em produções discursivas e imbuídas de uma forma verbal específica, a diferença entre o historiador e o poeta não se dá por um ou outro

escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz

um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451a, 36 – 1451b, 10).

Opostas segundo a maior ou menor particularidade dos objetos e eventos que ingressam em sua composição, *historia* e *poiesis* se veem imersas, portanto, em uma espécie de axiologia discursiva, estruturada de forma que as contingências temporais do material narrado – seja este o *sucedido* ou o *sucessível* – desdobram-se no alcance e escopo epistemológicos de cada modalidade discursiva: do registro do factual ao desvelamento do possível, diante do universo fenomenal e intelectual do próprio mundo.

No caso da *historia*, ao debruçar-se sobre o *sucedido*, a natureza do seu material constitutivo termina por imprimir-lhe uma restrição dupla. Se por um lado a retrospectiva temporal se mostra inerente à construção do seu objeto discursivo, de outro, essa restrição diacrônica se torna antes um impeditivo à reflexão que transcenda o caráter pretérito dos eventos de fato ocorridos até o momento histórico em que se estabelece o discurso. Esse parece ser, ao menos, o desdobramento epistemológico implícito na relação comparativa estabelecida por Aristóteles, segundo a qual “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal”, ou a natureza possível das coisas; “e esta o particular” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451b, 1-10), constricta que está à rigidez epistêmica do evento efetivo e contingente. Um juízo desvalorativo que, segundo Boulay (2006, §11⁵), termina por irrogar “uma dupla condenação, poética e epistemológica, à narrativa histórica” – uma censura que virá a permear, em certa medida e como herança, o próprio desenvolvimento da História como instituição e disciplina: “nem literatura (poesia, criação literária), nem ciência (conhecimento dos fatos gerais), a História se vê reduzida ao processo de registro cego das contingências”.

Do lado oposto desse balanço judicativo encontra-se a *poiesis*, debruçada sobre o *sucessível* e, por isso, sobre a amplitude hipotética que se deduz do caráter de seu material constitutivo, atrelado ao possível ou passível de acontecer. Desobrigada de uma referência comprovativa ao evento histórico efetivo, a operação

⁵ Optamos pela referência ao parágrafo em todas as citações utilizadas, pois o artigo consultado pode ser encontrado disponível, porém sem uma paginação específica, em: http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_et_narrativit%26eacute%3B_Autour_des_chapitres_9_et_23_de_La_Po%26eacute%3Btique_d%27Aristote.

mimética intrínseca ao discurso poético termina por abrir diante de si um espaço de prospecção de seu objeto composicional sem amarras ao transcorrido, o que resulta num pendor reflexivo à especulação categorial e ontológica. Pois ao “atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451b, 1-10), a universalidade que Aristóteles credits à *poiesis* termina por aditar à *mímesis* poética um potencial heurístico que, mesmo “incapaz de oferecer uma explicação abrangente do mundo”, não deixa de possibilitar “o acesso à compreensão intuitiva dos padrões que governam a experiência” humana do estar-no-mundo (LIMA, 2014, p. 30).

Em contrapartida, uma vez que mesmo o “meramente possível [...] reside no interior do efetivo [*actual*]” (GOODMAN, 1978, p.104) e se vê sujeito ao confronto com as suas contingências socioculturais, tanto a conjectura quanto a conformação poética das “coisas que poderiam suceder” não saberiam nem poderiam escapar a um ponto de ancoragem histórico e epistêmico, responsável por ensejar-lhes a existência. E não poderia ser diferente, pois de que outra forma a *mímesis* poética veria materializada todas as suas dimensões – sejam elas: estética, ética, didática e heurística – senão por intermédio das relações entre o seu ato de produção discursiva e a realidade contingente? Assim, se na concepção aristotélica *historia* e *poiesis* divergem em densidade especulativa e filosófica segundo o “estatuto mimético” investido em sua produção discursiva (HALLIWELL, 2002), elas não deixam, entretanto, de convergir na pretensão de dar conta, cada uma a seu modo, de aspectos do mundo dado e sensível.

As implicações da axiologia que Aristóteles deriva desse contraponto discursivo podem ser apreendidas, ainda que de maneira enviesada, e aqui faz-se pertinente introduzir um pequeno parêntese, da polêmica em torno da tradução e exegese do termo *mímesis* e de sua forma verbal, *miméisthai*, descritos até aqui, respectivamente, como imitação e imitar. Ora, se a *mímesis* é definida, como já visto, por uma operação transpositiva na qual o objeto real se vê despido de uma singularidade referenciável, ao selecionar “abusivamente a interpretação do [caso] acusativo como modelo”, o verbo imitar⁶ seria, na compreensão filológica de Dupont-

⁶ A unidade acerca da opção por imitação/imitar beira a unanimidade, como pode ser auferido numa revisão meramente consultiva e de intuito ilustrativo das traduções em língua inglesa por Butcher

Roc e Lallot (*apud* LIMA, 2014, p. 31), insuficiente em sua transitividade exígua para dar conta do potencial intrínseco à operação mimética.

Ademais dessa restrição sintática, a subsunção hierárquica que se divisa no interior sêmico do par imitar/imitação, ilustrada de maneira elucidativa pela dualidade modelo/cópia, estaria propensa a minorar em relevância e autonomia o objeto estético produzido pela *mímesis*. Diante dessa limitação dúplice, a solução proposta pelos filólogos recai na transitividade mais larga e na polissemia do verbo *representar* e de seu cognato substantivo, *representação*. Seja pelo maior equilíbrio entre as duas partes, real e mimética, colocadas agora em relação substitutiva; seja pela possibilidade de se referir aos “meios de representação publicamente acessíveis e inventados pelo homem *enquanto* meios de representação” (SCHAEFFER, 1999, p. 104-105, grifo do autor), como uma montagem cênica ou uma tela figurativa. Uma aproximação que não deixa de ser compatível com o relevo que Aristóteles concede ao elemento dramático no interior da **Poética**.

De forma semelhante, Fyfe (1932⁷) precede os tradutores franceses na opção pelo par representação/representar, sob a justificativa em nota explicativa de que “a vida ‘apresenta [*presents*]’ ao artista o fenômeno sensível, o qual o artista ‘representa [*re-presents*]’ em seu meio próprio, atribuindo coerência, desenhando um padrão”. Essa acepção, uma espécie de correlato fenomenológico da solução filológica, traz consigo o benefício de tornar manifesta a natureza da transposição estética efetivada pela *mímesis*, calcada que está na sedimentação de uma realidade sensível em uma forma ordenativa e variada de linguagem. Nesse sentido, não seria imprudente fundar esse processo transpositivo numa mudança de esfera ontológica, que vai da percepção sensível à formulação linguística, de sorte que o

(1895) e Sachs (2006); em língua espanhola por Yebra (1974); em língua francesa por Saint-Hilaire (1858) e Batteux (1874); em italiano por Valgimigle (1988); as traduções para o português de Eudoro da Silva (1986) e Bruna (1981). Algumas dissidências são a tradução de Bacca (1946) para o espanhol, que adota a forma composta “reprodução por imitação/imitar [*reproducción por imitación/imitar*]”, mas atém-se ainda assim à acepção imitativa; a tradução para língua inglesa de Haliwell (1995), que mantém os termos gregos, com substituições eventuais por representação/representar, no que serve de transição às traduções de Fyfe (1932), para o inglês e versão francesa de Dupont-Roc e Lallot (1980 *apud* RICŒUR, 1983; BOULAY, 2006; LIMA, 2014) que traduzem o par *mímesis/mimeísthai* por “representação/representar [*representation/represent, représentation/représenter*]”.

⁷ Optamos pela referência ao sítio virtual pela impossibilidade de obtê-la em cópia física, com a paginação adequada: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-eng1:1447a>.

produto artístico poderia reclamar para si tanto uma equivalência em importância quanto uma certa autonomia face à realidade que lhe concedeu a origem.

De maneira análoga e em termos mais específicos, faz-se evidente, portanto, que “mesmo quando a semelhança com o modelo seja visível” na forma verbal de linguagem que resulta da *mímesis* poética, “não é essa visibilidade em si que importa, isto é, *não é o seu caráter de cópia o traço substantivo, mas sim o processo de transformação que se opera*” (LIMA, 2007, p. 76, grifo do autor). De onde resulta uma questão importante: seria a ênfase concedida à comparação estrutural que se depreende de ambas as acepções – *modelo* e *cópia*, no caso da imitação; *presença* e “*re-presença*”, no caso da representação – suficiente para dar conta da riqueza (inter)sêmica que se imiscui na concepção aristotélica?

Uma solução profícua para essa questão seria o deslocamento dessa ênfase justamente para a natureza da operação transpositiva que perfaz a *mímesis*, de modo que

se nós continuarmos a traduzir *mímesis* por imitação, é preciso entender exatamente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de uma imitação criadora. E se nós traduzirmos *mímesis* por representação, não se deve entender por esse termo alguma reduplicação [*redoublement*] de presença, como poderíamos ainda esperar da *mímesis* platônica, mas a cesura que inaugura o espaço ficcional (RICŒUR, 1983, p. 93).

Nessa perspectiva, a despeito da acepção ou tradução escolhida, resta assegurado o “processo de transformação” que estabelece a *mímesis* não como uma mera cópia ou re-presentação de um modelo real, mas como a produção de um objeto ou, por que não, de uma realidade estética singular. Seria este ato produtivo, como pretende a análise de Ricœur (1983), a instituição incipiente de um espaço próprio à ficção?

Aqui, a retomada sumária de alguns pontos permitem, senão uma resposta, ao menos uma elucidação inicial da questão:

1. como na ficção, a “*mímesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior”, numa relação que, não obstante, “adquire um acentuado grau de liberdade quanto a este algo anterior, seja por seu próprio ato de feitura, seja pelo efeito que causa” (LIMA, 2014, p. 31);

2. do mesmo modo, essa relação depreende de si uma espécie de suspensão imaginativa de uma sujeição ao crivo comprovativo do factual: seja este a “referência ao mundo empírico” de Lavocat (2016, p. 31), ou a referência aristotélica à contingência das coisas e eventos *sucedidos*, como estabelecido no contraponto entre *poiesis* e *historia*;
3. além disso, tanto a *mímesis* quanto a ficção necessitam de um suporte linguístico que seja responsável pela sedimentação dessa relação transpositiva em uma estrutura discursiva, responsável pela ensejar-lhes materialidade e existência.

Sendo assim, a considerar apenas as interseções de seus aspectos operacionais, *mímesis* e ficção teriam os seus limites borrados entre si, o que equivaleria a dizer, de maneira diversa, que os “pequenos mundos” ficcionais de Eco (2009, p. 91) seriam, afinal, constituídos por mimese. Uma possibilidade decerto plausível, mas que se sujeita, caso admitida de maneira precipitada, ao risco de incorrer em uma leitura no mínimo apressada do conceito aristotélico, e isso não só pela restrição à abstração operativa, mas também pela propensão a confundir o contexto histórico e epistêmico de cada um dos campos conceituais.

Nisso, embora o percurso aqui empreendido não seja dado necessariamente à análise histórica, a melhor compreensão desse enlace possível deduz de si a necessidade de dar um passo em direção tanto ao mundo em que a *mímesis* se insere, quanto à sua conformação em uma estrutura discursiva. Quem sabe assim seja possível vislumbrar não só a abertura do parêntese filofenomenológico ao curso da reflexão, mas também as possíveis contribuições da concepção aristotélica para as relações, posteriores no tempo, entre a ficção e a literatura.

2.2.2 Mímesis e a episteme: Arqueologia de um conceito

O primeiro dos passos para uma compreensão mais aguda e apropriada dos desdobramentos conceituais implícitos na *mímesis* aristotélica se dá, portanto, em direção às suas inter-relações com as concepções de arte e natureza no interior da cosmologia de seu tempo. De maneira bastante esquemática, esse contexto epistêmico pode ser descrito como um universo em que “o mundo do sentido é

palpável e abarcável com a vista”, e diante do qual “saber é apenas alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidade visíveis e eternas” (LUKÁCS, 2009, p. 29). Em suma, como uma “cultura fechada”, no interior da qual todas as possibilidades de sentido e existência encontram-se dadas *a priori* à compreensão humana pela realidade natural e essencial das coisas.

Se os fundamentos dessa uniformidade eidética encontram origem na rigidez hermética do pensamento mítico e sua forma dogmática na metafísica da Ideia em Platão, para Aristóteles essa relação de constância entre ser e sentido se volta para o mundo natural da *phýsis* e para a “eternidade do mundo” em contraponto à “eternidade [platônica] das ideias” (ISER, 2013, p. 386). Daí resulta que, na cosmologia aristotélica, a natureza se torna “a encarnação do possível”, uma espécie de reduto originário capaz de delimitar o sentido imanente da realidade e que bem poderia ser resumido na máxima de que “o existente provém apenas do existente” (BLUMENBERG, 2010, p. 106).

Não à toa, ao se deparar com a “pergunta sobre o que o homem poderia produzir no mundo e do mundo, por força e destreza”, Aristóteles apresenta como solução axiomática a concepção de que a “arte é imitação da natureza” (BLUMENBERG, 2010, p. 87), de onde sobressai a relevância mediadora da *mímesis* entre a primazia da *phýsis* e a atividade artística que dela deriva. Assim, se inicialmente essa perspectiva parece justificar a subsunção hierárquica entre natureza e arte sob a dualidade imitativa modelo/cópia, essa conclusão corre o risco de apoiar-se em uma possível incongruência epistêmica, pois considera a arte e a natureza em acepções anacrônicas diante das concepções vigentes no mundo grego e na cosmologia aristotélica.

Para Aristóteles, a noção de arte deve ser considerada no interior de uma concepção mais ampla, que delinea o potencial de toda a atividade do ser humano: a *tékhne*. Esta, uma noção que extrapola os limites da acepção moderna do termo “técnica”, pode ser compreendida como uma síntese de “todas as habilidades humanas de operar e configurar” o dado real, no que ela “abrange o que hoje tão fortemente distinguimos: tanto o ‘artificial’ como o ‘artístico’” (BLUMENBERG, 2010, p. 87). Nessa perspectiva, tanto a *tékhne* quanto a arte se tornam antes uma forma de intervir no próprio mundo, por meio de uma atividade humana que “perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita” (ARISTÓTELES, *Fís.*, 199a, 8-20), o que não deixa de trazer consequências para ambas as partes envolvidas

nessa relação. Para a natureza, visto que a sua ubiquidade parece depender, não obstante, da mediação de uma atividade humana para exibir todo o seu potencial; para a arte, já que os limites de sua atividade parecem estar, afinal, circunscritos à realidade e a o sentido possíveis que emanam da *phýsis*.

É nesse sentido que Aristóteles pode definir, numa passagem não da **Poética**, mas do livro II da **Física** (199a, 8-20), que

se a casa contasse entre aquilo que por natureza vem a ser, viria a ser do mesmo modo tal como agora vem a ser pela técnica [*tékhne*]; por outro lado, se as coisas que são por natureza vierem a ser não apenas por natureza, mas também por técnica [*tékhne*], é plausível que venham a ser do mesmo modo pelo qual surgem por natureza.

Em outras palavras, tendo em vista que é possível determinar uma equivalência estrutural entre uma casa possível e uma casa habitável – entre a plenipotência da natureza e o artifício humano –, de maneira que “os traços característicos imanentes de uma esfera podem ser conferidos aos da outra” (BLUMENBERG, 2010, p.88), fica claro que a relação entre ambas não se reduz ao caráter da simples imitação. E isso não só pela distinção patente entre o fenômeno natural e a produção humana, mas também pela mudança, já anunciada, de esfera ontológica entre o campo do sensível e o campo da expressão de que se reveste a mediação entre a *phýsis* e a *tékhne*. Desta feita, se por um lado a revisitação histórica do parêntese filofenomenológico ao redor da *mímesis* parece ratificar a sua exegese como uma representação da realidade dada, de outro, essa análise não deixa de evidenciar a natureza transpositiva da operação mimética que é inerente à concepção aristotélica de arte.

Revista no interior de seu próprio contexto e interposta, portanto, entre esferas que sobre-excedem em muito a esfera da *poiesis* e da **Poética**, torna-se evidente que “a *mímesis* recebe menos uma definição do que encerra um raio de ação”, pois ela “abrange a arte [poética] e não se confunde com ela” (LIMA, 2014, p. 30). De maneira semelhante, mas em grau hierárquico distinto, visto que a *mímesis* não é capaz de transpor os limites que lhe são naturalmente impostos, sua atividade não pode se confundir com a atividade da *phýsis*, o que vincula estreitamente o seu raio de ação às atividades humanas, reunidas sob o signo da *tékhne*. Nesse contexto, se esse conjunto das atividades humanas se desvela como uma imitação ou representação da natureza como entender a possibilidade que Aristóteles

concede à *mimesis* de constituir um objeto que, como uma casa habitável, não seja elaborável por essa mesma natureza? Uma questão que bem poderia ser reformulada em termos mais pragmáticos: que relevância pode assumir a *mimesis*, como operação eminentemente ontológica, no interior da *phýsis*, se esta comporta em si toda a possibilidade de sentido e existência?

A considerar a estrutura hierárquica no interior dessa episteme, é inconteste que “a natureza não necessita de *mimesis*”, visto que, universal e autossuficiente, ela “sempre conta com a possibilidade intrínseca de completar-se a si mesma enquanto realidade” (ISER, 2013, p. 387). Do lado hierárquico oposto, a *mimesis* desponta, em raciocínio análogo, como uma necessidade e uma atividade imanentes à insuficiência humana, em resposta à questão de suas possibilidades no interior da natureza. Uma necessidade que se desdobra, antes de tudo, numa experiência ontológica mais elementar, pois “o imitar é congênito no homem [...] e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1448b, 4-8). Posto em forma sumária, e aqui se chega a um ponto primordial da reflexão aristotélica, a assunção da *mimesis* se insere, portanto, num contexto mais amplo de “rejeição ou aceitação de um modo capital na forma de o homem responder ao mundo” (LIMA, 2014, p. 29), em contraponto a refutação sistemática do mimético até então empreendida pela metafísica platônica.

Ora, para Platão não só a atividade humana, mas também o mundo sensível se reportam ao “cosmo ideal, em que as ideias dessas coisas *sempre estiveram*” (BLUMENBERG, 2010, p.102, grifo do autor) e de onde só podem ser auferidas, como vislumbre da verdade, por meio da reflexão filosófica. Em seu sistema, são duas, portanto, as partições hierárquicas que se estabelecem na cosmologia do universo: a primeira, incontornável, entre a ideia e o fenômeno; a segunda, mais nuançada, entre as possibilidades ontológicas, encerradas que estão na esfera inferior do mundo sensível. Nessa segunda partição, se o *logos* da compreensão racional irrompe como a atividade ontológica primordial, a *tékhne* encontra-se cindida entre as produções do artesão e do artista, de modo que o pragmatismo funcional da primeira sobressai em validez e importância à semelhança mimética da segunda.

É nesse sentido, portanto que, “distante três graus do real e do verdadeiro, a *mimesis* do pintor” ou de um poeta se dirige ao mundo dos fenômenos e da técnica

para “representá-las não como são [...] mas como *parecem* em seu aspecto exterior visível” (VERNANT, 2010, p. 62, grifo nosso). E a arte, incapaz de produzir algo além da aparência – ou, nos termos de Vernant (2010), do “falso-semblante” – contida em pálidas imagens da realidade fenomenal, é relegada a um plano ainda inferior à esfera da *phýsis*.

Desta feita, ao assaltar o sistema platônico em seus flancos hierárquicos, a contestação aristotélica se revela antes como um empreendimento mais amplo de reavaliação dessa sujeição da natureza e do homem tanto à transcendência da Ideia, quanto à primazia da reflexão filosófica. Ao passo que, de maneira análoga, a reabilitação da *mímesis* se estabelece como contraparte da preeminência concedida à *phýsis* em um processo mais amplo de reabilitação: o de uma modalidade estética de experiência e compreensão do mundo, calcada na percepção e no sensório que se intuem do sentido originário do grego *aísthēsis*.

Assim, em contraste e equivalência ao *logos* da compreensão racional, a *mímesis* da experiência fenomênica se desvela como “uma relação com o mundo irreduzível a qualquer outra” – como um “comportamento antropológico de base” capaz de intervir e se estabelecer como fenômeno *sui generis* no interior da natureza e do seu próprio mundo (SCHAEFFER, 1999, p. 51). Seja por meio da *tékhne*, visto que, no fim das contas, esta não deixa de realizar

algo de relevante para a própria natureza: como conjunto de “todas as coisas reais e possíveis”, a natureza não pode apresentar todas as suas possibilidades como coisas já realizadas (enquanto realizadas, elas não poderiam ser mais possibilidades) (ISER, 2013, p. 388).

De sorte que um artifício como uma casa poderia ser considerado como uma configuração humana de uma possibilidade já presente, porém sem forma específica na natureza. Seja pelo uso da *mímesis* com finalidade artística em acepção mais estrita (ou moderna), do qual a *mímesis* poética se mostra como exemplo importante e elucidativo, ao ponto de ganhar um tratado para si.

Em qualquer um dos casos, salta à vista a presença de um esforço humano que, se não pode ser caracterizado como invenção original, chega, não obstante, a distender essa rigidez epistêmica ao ponto de dobrá-la em favor de uma possível liberdade de re-figurar o dado sensível da natureza em conformações diversas. Beiram-se aqui, decerto, os limites da mera “semblância” que, em Platão, aparentam

a imagem mimética ao real (VERNANT, 2010), mas em direção diversa, numa desconstrução da subsunção diminutiva da arte à Ideia. Pois na concepção de Aristóteles, a *mímesis* estabelece-se não como cópia desbotada, mas antes como o “um rico *locus* de questões estéticas relacionadas ao status, ao significado e aos efeitos de vários tipos de [produção e] representação artística[s]” (HALLIWELL, 2002, p. 152). Ou ainda, como uma operação na qual a reflexão imaginativa do homem trabalha em coparticipação com a natureza na transposição do possível para uma forma efetiva: da casa em potencial à casa habitada pelo próprio homem.

Dessa forma, se é claro que, sincronicamente, “o *topos* da imitação da natureza encobre a incompreensibilidade da originalidade humana, considerada uma violência metafísica” na cosmologia aristotélica (BLUMENBERG, 2010, p. 95), quando endossada em uma crítica diacrônica, essa censura parece não enxergar ou deixa velado o possível potencial da *mímesis* em seu próprio universo. Pois uma vez observadas as exíguas possibilidades para a subjetividade no interior da cosmologia grega, não seria ainda assim a reabilitação aristotélica da *mímesis* uma espécie de brecha epistêmica na qual o homem poderia exercer a pequena fração que lhe cabe de liberdade e potencial imaginativos?

Se essa última tese é justa, seria lícito também suscitar a hipótese consequente de um potencial subversivo em germe, direcionado não só à esfera transcendente das ideias, mas também à ubiquidade imanente da natureza. Um potencial que encontra sua materialização não só no âmbito pragmático da técnica, mas, também (e, por que não, eminentemente) no âmbito estético da produção artística. Pois ainda que as diferentes representações em objeto ou imagem do já existente não concedam à *mímesis* o mesmo status metafísico da *phýsis*, elas não deixam de se constituir como re-figurações da realidade sensível, capazes de complementar e atualizar as possibilidades estritas da natureza da qual fazem parte. Uma posição sem dúvida secundária em seu próprio mundo, mas que se configura como experiência ontológica plena de sentido para a própria humanidade, por permitir a construção, em uma linguagem que lhe é específica, de um artifício que lhe é próprio: seja ele técnico, como uma casa por se morar; ou artístico, como uma tragédia, um ditirambo ou um quadro.

E se a esse esforço é vedado a capacidade de adicionar algo novo ao sentido imanente da realidade, as conformações diversas que se originam da *mímesis* não deixam de simbolizar uma espécie incipiente de insurgência da criação humana

contra a unidade hermética da natureza. De modo que à arte e à *Poética* resta assegurada, muito a contragosto de Platão, a possibilidade de ser, não uma mera cópia desvirtuada da Ideia, mas uma *poiesis* artística e efetiva.

2.2.3 Mímesis (é) ficção

Não é de se admirar, afinal, após esse exíguo excursus epistêmico, que a complexidade da *mímesis* tenha sofrido todas as sortes de revisitação na história de sua recepção crítica, num espectro que vai da refutação enfática ao seu acolhimento como elemento primordial de criação artística. Não obstante, se a exposição empreendida até aqui de sua formulação aristotélica permite dotar a *mímesis* de uma amplitude operativa que aflora como correlato do *logos* na (re)produção de uma verdade presente e dispersa no mundo (LIMA, 2014), esta não parece ter sido a sua sorte histórica. Pois no momento em que põe os pés fora do limiar de sua própria cosmologia, “a lição aristotélica assume [antes] um matiz diferenciado desde o império romano, ao ser entendida como *imitatio*” (LIMA, 2010, p. 8), numa alteração de seu escopo conceitual que se perpetuou como a tradução axiomática segundo a qual a arte imita a natureza.

Essa concepção passou a circunscrever a *mímesis* desde então até as presentes linhas, ao ponto de tornar-se um verdadeiro *leitmotiv* crítico tanto para seus ecos quanto para as suas censuras no tempo. É nesse sentido, por exemplo, que após “uma longa fase de imposição normativa” como axioma de uma doutrina artística a partir do Renascimento, sobreveio-lhe em fins do século XVIII um declínio abrupto diante de um conjunto epistêmico que inclui “o culto da voz individualizada, [e] o surgimento de uma reflexão estética efetiva” (LIMA, 2010, p. 8). E se ainda assim a *mímesis* manteve uma espécie de “vida quase subterrânea” em modelos estéticos díspares, como o hegeliano, o realismo decimonônico ou o marxismo literário do Lukács tardio, ela não deixou de ser vista, segundo Costa Lima (2010, p. 8-9) como uma espécie de “conformação a algo externo à obra” artística ou literária.

Em todos os pontos desse esquema histórico simplista é possível notar, portanto e em gradações diversas, a sombra da *imitatio* como conceito e procedimento constrictos à produção de semelhança, seja para endossá-la ou refutá-la como elemento pertinente à produção artística. E embora a insuficiência dessa

tradução já tenha sido evidenciada aqui em termos operativos e “arqueológicos”, um olhar mais atento sobre os termos envolvidos na pretensa “imitação da natureza” não deixa de ser pertinente à compreensão de algumas questões importantes em relação ao espólio histórico e à contemporaneidade da *mímesis*.

A princípio, a despeito da aparente obviedade, é relevante notar que se o trespassar da cosmologia grega implica uma mudança de matiz na concepção aristotélica da *mímesis*, essa mudança não deixa de ser um reflexo de uma reformulação correlata nos elementos envolvidos em sua experimentação: homem e natureza. Aqui, séculos de história das ideias permitem evidenciar um movimento dúplice: de um lado, a ruptura gradual da unidade metafísica da *phýsis* aristotélica (bem como de outros idealismos), na qual o “antinaturalismo do século XIX” e a sua compreensão da natureza como “constrainstância da vontade técnica e artística” se revelam um exemplo elucidativo (BLUMENBERG, 2010, p. 97). De outro, um árduo percurso da humanidade em direção à pretensa liberdade de seu pensamento diante do mundo, no qual a sistemática cartesiana do possível se desvela como marco histórico fundamental.

Assim, à proporção que se faculta ao homem a possibilidade de uma invenção oriunda de seu próprio esforço racional, a sua criação passa a rivalizar em relevância com o mundo e a realidade sensível, e, em algumas concepções, mesmo a suplantá-los como realidade potencial (de novos idealismos). Daí resulta que,

na vivência estética da natureza, agora já se impõe a restrição dos muitos mundos possíveis e infinitos, pois, desde Descartes, não mais podemos dizer com certeza, do ponto de vista das ciências da natureza, qual dessas possibilidades se realizou na natureza, senão e apenas com qual dessas possibilidades *funcionalmente nos entendemos*. (BLUMENBERG, 2010, p. 133, grifo do autor.)

Aqui uma questão importante se insinua: como conceber a manutenção do estatuto mimético da arte herdado das concepções aristotélicas no interior de uma realidade efetivamente expansível pela criação ontológica? Ou ainda, se o sentido e a existência da realidade se tornam um produto da tensão entre o pensamento humano e o mundo sensível, como conceber a *mímesis* e a arte (mimética) no interior dessa dialética?

Além de inviável, uma resposta simples às questões corre o risco de um inexorável e irresponsável anacronismo, dada a infinidade de subtransições dentro

dessa transição epistêmica mais ampla entre uma “cultura fechada” e o mundo histórico em que se abriu um “abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser” (LUKÁCS, 2009, p. 79). E se uma pretensa tentativa de traçar os contornos para essa transição, como no caso de Lukács (2009), padece de sua própria inclusão no interior desse processo histórico, não deixa de ser possível entrever uma hipótese relevante em seu argumento. Ora, numa episteme em que “tanto as partes quanto o todo de um tal mundo exterior escapam às formas de configuração imediatamente sensível”, a confecção de uma forma e de uma significação para o mundo só seriam possíveis “quando relacionadas seja à interioridade vivenciadora dos homens que nela vagam, seja ao olhar contemplativo e criador da subjetividade expositiva do artista” (LUKÁCS, 2009, p. 80).

Em outras palavras, num juízo derivativo, enquanto o mundo contém em si todas as formas possíveis, as possibilidades dispostas ao homem e à arte se restringem a “multiplicar a semelhança” (LIMA, 2007, p. 805) de um sentido apriorístico já impresso nas coisas. Se a *mímesis* surge no interior dessa conjuntura como categoria ontológica relevante e operação artística por excelência, a sua sistematização crítica não saberia escapar às mesmas contingências cosmológicas. É dentro desses limites que ela oscila, com foi visto, entre a condenação como confecção de uma imagem inautêntica do real, de um lado; e o elogio do seu (ainda que restrito) potencial imaginativo de outro, capaz de integrar-se senão como coautor, ao menos como coadjuvante na conformação do sentido do mundo. Em novo resumo: uma oscilação entre a imitação e a re-figuração da realidade sensível, que adota uma forma eminente no interior da produção artística.

No entanto, à medida que o mundo perde a ordem e o sentido imanentes, ao homem se descerra, por meio da “*phantásia*, uma imaginação não mais dependente da *mímesis*, [...] capaz desse mesmo poder de contemplar o invisível, de ultrapassar a aparência” do mundo sensível em direção à liberdade imaginativa. (VERNANT, 2010, p. 86). Um potencial e uma originalidade que se estendem, portanto, pelas esferas do pensamento e produção humana, de modo que o resultado da reflexão racional, do trabalho técnico e da produção artística sejam, afinal, a construção de um sentido possível para o mundo. Nesse contexto, as possibilidades dispostas ao homem e à arte se veem agora imersas em uma nova correlação de forças, na qual não há mais uma realidade única a ser contemplada, mas realidades diversas, dispostas numa relação dialética entre a percepção e a elaboração imaginativa da

própria humanidade. E se agora a *mímesis* emerge como uma categoria e operação sujeita a um grau variável de descrédito no decorrer do tempo, não deixa de ser curioso constatar que essa (des)valorização encontra suas bases justamente em uma assunção redutiva e, por que não, um tanto distorcida da interpretação que Aristóteles concede ao conceito.

A título de mero exemplo, é o que ocorre, como identifica Costa Lima (2007, p. 48), com as poéticas clássicas do renascimento, pois “ainda quando estivessem traduzindo ou comentando Aristóteles, dele se mantinham radicalmente afastados”; um afastamento que pode ser colocado de maneira esquemática como uma reformulação dos aspectos operacionais implícitos no axioma creditado ao filósofo grego. Enquanto a noção aristotélica de *tékhne* foi cindida entre o produto da técnica, cada vez mais sob domínio das tais “ciências da natureza”, a *mímesis* se viu às voltas eminentemente com a arte e com as formas verbais derivadas da *Poética*.

De forma semelhante, a derrocada da *phýsis* e, por conseguinte, de um modelo unívoco do possível (ou *sucessível*), terminou por levar a arte a se debruçar antes sobre o “verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro” (LIMA, 2007, p. 48). Restrita à arte e à construção da verossimilhança, a *mímesis* se vê, portanto, imersa numa relação dialética que oscila não mais entre a imitação e a re-figuração do dado sensível, mas agora entre o real e a ilusão de realidade, conformada esteticamente.

Como resultado, a releitura da *mímesis* sob a fórmula da *imitatio* terminou por ensejar uma espécie de forma híbrida, ao articular elementos das concepções platônicas e aristotélicas do conceito grego. Por um lado, o reparo redutivo da fórmula auferida na *Poética* de que a arte imita a natureza imprime à *mímesis* um “absoluto privilégio da semelhança, terminologicamente representada pela categoria da verossimilhança” (LIMA, 2007, p. 54). De onde resulta uma reaproximação da dicotomia platônica entre duas esferas de sentido: entre o modelo de verdade e a sua iteração artística, que é fortemente oposta à concepção que Aristóteles tem da *mímesis*. Por outro lado, a propensão ao verossímil em lugar do possível encerra a feitura da obra artística numa relação dialética não só com as pretensas verdades de seu tempo, mas com o que o próprio Costa Lima (1980, p. 79) delimitou como a “atmosfera envolvente das representações sociais, que, de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade”. Ou seja, com as contingências socioculturais

que funcionam como modelo referencial para a produção artística e são capazes de cercear, em graus variáveis, os limites de sua liberdade criativa.

Aqui desponta um paradoxo importante: se a ruptura da *phýsis* aristotélica distende os limites da natureza a ser imitada e a amplia com as reflexões e produções humanas, essa ampliação da esfera do possível se acompanha, não obstante, de uma restrição importante do escopo operacional da *mímesis* ao modelo verossímil de realidade. Uma restrição que não só se afasta do potencial que Aristóteles concede ao conceito, como engendra o seu próprio ocaso conceitual. Pois na medida em que os limites da realidade são distendidos pela “descoberta da ilimitação do possível” a partir da reflexão imaginativa, “contra a finitude do fático” de um modelo singular de realidade (BLUMENBERG, 2010, p.89), a fórmula axiomática de imitação da natureza entra em franca decadência artística e ontológica.

Em outras palavras, com a ascensão da liberdade imaginativa e do “*páthos* moderno da autêntica produção humana na arte e na técnica” (BLUMENBERG, 2010, p. 98), é o próprio modelo verossímil de realidade que vê os seus limites expandidos em direção aos inúmeros modelos possíveis do real. E a imitação ou ilusão de uma realidade implícitas na acepção redutiva da *mímesis* cedem espaço à criação de novos mundos possíveis – sejam eles filosóficos, técnicos ou artísticos.

Assim, se a derrocada de uma unidade metafísica da natureza e a assunção correlata da liberdade imaginativa do pensamento humano romperam de maneira irremediável a episteme original da *mímesis* ao ponto de torná-la um conceito incongruente ou datado, seria esse movimento o suficiente para dirimir também o potencial auferido em sua interpretação aristotélica? Aqui, ainda que mais uma vez uma resposta simples esteja fadada ao risco de uma generalização irresponsável e anacrônica, um retorno à hipótese epistêmica de Lukács (2009), não deixa de se mostrar elucidativo.

Ora, se a ruptura de uma “cultura fechada” viu surgir a ascensão da liberdade imaginativa tanto da “interioridade vivenciadora dos homens” quanto da “subjetividade expositiva do artista”, esse potencial criativo só ganha vida quando impelido pelo desejo de constituir um novo sentido para si mesmo e para o mundo (LUKÁCS, 2009, p. 80). Dessa forma, e se a tese é justa, “qualquer tentativa de um entendimento pleno do ser”, seja ele reflexivo ou artístico, estaria fatalmente sujeito ao “contraste com a experiência efetiva” do próprio mundo, que é sempre “fragmentária, particular e incompleta” (DE MAN, 1971, p. 55). É nesse sentido, por

exemplo, que se na esfera do verossímil e da experiência usual “o homem vive em contato com múltiplas realidades [...] sucede que estas múltiplas realidades se constituem a partir de uma dominante, a realidade cotidiana” (LIMA, 2007, p. 77). Ou ainda, que se na esfera do possível e da produção artística a “ilusão da realidade” produzida pela tal imitação da natureza deixa de ser

a demanda artística primária, a ilusão e a realidade podem se entrelaçar. Sim, funda-se uma nova realidade do mundo: aquela realidade imaginária de “mundos possíveis” de que Klee falava, na qual cada coisa encontra seu eco e em que o mundo de nosso aqui e agora se irmana com todas as metamorfoses apenas pensáveis. (HOFMANN *apud* LIMA, 2010, p. 47.)

Aqui, num último diálogo com o relevante ensaio de Blumenberg (2010, p. 135, grifos do autor), não seria, afinal, o caso de se indagar se esses “mundos infinitos que Leibniz regalou à estética são apenas reflexos infinitos de *uma* figura básica do ser?” Segundo o filósofo alemão, a solução para essa aporia reside na “diferença decisiva entre termos de *aceitar* o dado [real] como inevitável ou reencontrá-lo como núcleo de evidência no espaço do possível infinito e poder *reconhecê-lo* com nosso livre assentimento”. Mas seria este realmente um argumento em favor da derrocada da *mímesis* aristotélica em tempos modernos?

Talvez sim, se a ênfase conceitual continuar repousando em uma derivação de sua revisão redutiva e distorcida como mera imitação artística ou ilusão da realidade. Ou seja, se as relações estabelecidas entre a produção estética e a realidade em todos os seus espectros continuarem a ser tomadas em termos antagônicos, de maneira que a mediação entre as duas esferas sob uma oposição hierárquica seja, de fato, impraticável. Mas talvez não, se essa ênfase for reconduzida mais uma vez ao caráter transpositivo da *mímesis*, e à possibilidade que ela confere ao homem de re-figurar as constrações impostas pelas diferentes contingências históricas em uma forma estética. Nessa perspectiva, a percepção do dado real que perfaz a *mímesis* se desdobra não como uma aceitação inevitável de uma realidade única a ser copiada, mas antes como uma participação ativa e compartilhada com a realidade efetiva na construção de uma conformação singular e artística de uma realidade possível. Ou ainda, por que não, na criação de um pequeno mundo possível sobre o pano de fundo do real: um mundo ficcional (ECO, 2009).

Desta feita, se a *mímesis* tornou-se de fato anacrônica e limitada para um largo espectro da crítica artística e literária, o mesmo não poderia ser afirmado com veemência quanto ao seu potencial estético e imaginativo. Este, por sua vez, se torna tanto mais relevante ao se despir de qualquer tendência axiomática em direção a uma leitura que ressalta a *mímesis* no interior de uma oposição entre *logos* e *aísthēsis* como modalidades de elaboração e compreensão do possível. Em suma: quando se retoma uma leitura em consonância com a interpretação que Aristóteles concede à transposição mimética das realidades possíveis em uma composição estética. E se aqui é possível afirmar de maneira aproximativa que o desenvolvimento moderno do *logos* desaguou no domínio do pensamento filosófico ou científico, não seria imprudente delimitar a manutenção moderna do potencial da *mímesis* nos desdobramentos de uma experiência subjetiva dúplice: fenomenológica e artística, fundadas que estão no domínio da percepção e da experiência estética.

Pois por um lado, ainda que a autonomia imaginativa do ser humano no interior dessa perspectiva se avizinha de uma pretensa autossuficiência de sua produção técnica e artística, a realidade não deixou de ser uma espécie de “tecido sólido que não espera os nossos julgamentos para anexar a si os fenômenos mais surpreendentes nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. V). E a não ser que haja alguma forma específica de escapar à condição de “ser no mundo” de que trata Merleau-Ponty (1945) como inerente à humanidade, a lição fenomenológica que a *mímesis* permite corroborar é a de que a percepção e a experiência do próprio mundo continuam a permear a formulação do conhecimento que o homem tem não só de si mesmo, mas de sua própria realidade. Seja essa compreensão uma formulação filosófica ou científica, estética ou artística.

De outro, não é à toa, afinal, que numa de suas críticas à superfatura da razão, Adorno (2008, p. 68) seja capaz de determinar a arte como “refúgio do comportamento mimético”, isto é, como um *locus* onde a racionalidade se vê desnudada de sua pretensão à soberania sobre o mundo. Pois em seu interior, a “arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem de seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente de sua irracionalidade, de sua absurdidade” (ADORNO, 2008, p. 68).

Posto de outra forma, a partir do comportamento mimético que delineia a sua feitura, a arte seria capaz de manter evidente a existência de uma realidade não

ordenada pelo conceito e pelo pensamento humanos, e isso justamente pelo esforço de conformar a desordem do mundo num objeto estético. De onde resulta um caráter ambivalente que é capaz de reviver o teor subversivo implícito na *mímesis* aristotélica, agora voltado para a autossuficiência não mais (ou somente) da Ideia ou da natureza, mas da própria razão. Pois, paradoxalmente, um dos desdobramentos desse esforço estético é que ele “fortifica na arte o momento racional e exorciza-o ao mesmo tempo” (ADORNO, 2008, p. 69), e dessa forma, à *mímesis* seria possível manter, mesmo que como peça de resistência no interior da racionalidade, a sua relevância como modalidade ontológica capaz de desvendar algum sentido para o desordenado da vida.

Ao cabo, se essa espécie de insubordinação que Adorno (2008) credita a um comportamento mimético observado nas artes se mostra incapaz de impedir a ruína conceitual mais ampla da *mímesis*, não haveria aqui, ainda assim, um indício de que o potencial estético e imaginativo de sua acepção aristotélica poderia ter sido reformulado ou mesmo absorvido por outras formulações conceituais no decorrer do tempo? Se a hipótese não é descabida, esse pequeno esboço histórico se desvela não mais como a mera ilustração de um ocaso, mas antes como a expressão de uma aproximação (ou transição) conceitual, já prenunciada em congruência operativa, e que agora distende a sua interseção para um âmbito histórico e ontológico. Seria a ficção, afinal, uma tradução moderna ou contemporânea para a *mímesis*?

Aqui a revisão sumária de alguns pontos do percurso promete ser, mais uma vez, elucidativa:

1. enquanto a *mímesis* oscila entre a imitação e a re-figuração do real a partir de uma conformação estética, essa dialética crítica pode ser aproximada sem maiores riscos de uma oscilação entre o fingimento ou ilusão e a criação imaginativa de uma realidade – entre *fingere* e *fictio/inventio* (SEGRE, 1985) –, que circunscreve a ficção;
2. de modo semelhante, qualquer uma das duas (concepções e dialéticas) se vê permeada por uma dialética mais ampla, na qual a insubmissão imaginativa ao crivo do factual se desdobra em um teor ontológico que pode variar entre um

possível falseamento do real e um potencial heurístico diante da própria realidade;

3. ademais, tanto a *mimesis* quanto a ficção mantém uma certa estreiteza de relações com certas formas artísticas e literárias, que em medidas diversas é capaz de emaranhar os seus limites conceituais. É o caso da normativa “imitação da natureza”, derivada de maneira distorcida da *Poética* (LIMA, 2007; BLUMENBERG, 2010); ou da indistinção usual entre ficção e literatura, como vista na denúncia de Searle (1979).

Não é de se admirar, portanto, dadas as congruências operativas e agora histórico-ontológicas, que algumas reflexões teóricas contemporâneas demonstrem uma certa tendência a aproximar a *mimesis* da ficção. E embora o enlace conceitual dê aqui um passo além da plausibilidade, essa espécie de transição tradutória não se dá sem algumas dissonâncias, que resultam não só do distanciamento histórico e epistêmico interposto entre ambas as noções, mas também da sorte crítica que cada uma das noções viria a enfrentar numa esfera em que encontram grande afinidade: da arte poética à literária. Assim, no intuito de melhor compreender o parêntese apostado ao título da subseção, bem como as suas possíveis implicações para a literatura, resta ainda um itinerário por se desbravar no interior da sedimentação de ambas as noções em linguagem, capaz de consubstanciar todo esse esforço intersectivo.

3 ENTRE GESTOS, FORMAS E IMAGENS: POR UM ESBOÇO FENOMENOLÓGICO DA LINGUAGEM COMO GESTO SIGNIFICATIVO, MIMÉTICO E FICCIONAL

Uma vez assente a hipótese de uma aproximação mais estreita entre *mímesis* e ficção, outra questão aqui naturalmente se enseja: seja a *mímesis* de fato um precursor em potencial das formulações conceituais modernas ao redor da ficção, que dizer de suas possíveis implicações para o desenvolvimento subsequente das formas poéticas e literárias? Ainda que aproximativa, a possibilidade de responder a tal questão se depara ainda com um momento (ou necessidade) incontornável em seu percurso – momento que se refere às relações que tanto a *mímesis* quanto a ficção são capazes de estabelecer com a linguagem, consideradas aqui como gesto ou produção ontológicos.

Nessa perspectiva, a tentativa de esboçar uma fenomenologia tanto do signo quanto da linguagem que o tem como emblema deverá permitir uma maior compreensão de como a conformação de suas formas verbais, imersa entre a produção do pensamento e a representação da realidade sensível – em suma: entre *logos* e *aísthēsis* –, não se depara, afinal, com as mesmas congruências operativas e histórico-ontológicas que aproximaram, até aqui, *mímesis* e ficção. E se a reflexão se vê diante de um grande desvio em seu curso inicial, essa inflexão em direção às considerações da linguagem em sua natureza mais elementar não tem outra intenção que não seja a de elucidar como a palavra pode se tornar um campo de trabalho proeminente tanto para a *mímesis* quanto para a ficção.

Antes de tomar, no entanto, esse novo curso no interior da linguagem verbal, um segundo olhar sobre as hipóteses conclusivas levantadas até aqui permite entrever, de antemão, a dimensão que adquire a estrutura discursiva no interior da referencialidade que perfaz tanto a *mímesis* quanto a ficção em suas relações com a realidade – seja esta possível e/ou contingente. Uma referencialidade que, em larga medida, não só se assemelha a como é capaz, ao cabo, de reencenar as relações estabelecidas entre a palavra e o próprio mundo.

3.1 PRELÚDIO: MÍMESIS, IMAGEM, FICÇÃO

Ora, quando tomados em correlação e recapitulação sumárias, os aspectos operativos e ontológicos que fazem convergir *mímesis* e ficção em um plano de equivalência podem ser redistribuídos em uma formulação mais abrangente (ou elementar), mas que guarda uma tripartição estrutural semelhante:

1. *Uma imagem (do) real.*

Tanto a *mímesis* quanto a ficção podem ser consideradas como uma atividade humana capaz de produzir uma imagem⁸ autônoma de uma realidade possível. Sendo assim, se por um lado o resultado dessa atividade se reveste de um “acentuado grau de liberdade” (LIMA, 2014, p. 31) que resulta de um esforço imaginativo eminentemente ontológico, de outro, a imagem produzida guarda em si certos traços iterativos que remetem a um processo de transposição de possibilidades presentes no mundo efetivo que a circunscreve.

2. *Um horizonte de ressonâncias.*

De maneira concorrente, a “autonomia referenciada” que se deduz da *mímesis* e da ficção tem como resultado a instituição de uma espécie de plano de comparação que subjaz entre a imagem produzida e a realidade contingente. Latente, esse quadro comparativo se revela como esteio sobre o qual se assenta o juízo que, ao emancipar essa imagem de uma sujeição estrita à dimensão do factual, termina por estabelecer a dialética crítica que faz oscilarem *mímesis* e ficção entre o falso e o heurístico. Ademais, uma vez reconhecida a eventual participação do esforço humano na concepção e/ou elaboração da própria realidade, esse mesmo quadro comparativo se desdobra antes num verdadeiro horizonte de reverberações no qual a mera comparação dá lugar a um contraponto construtivo em potencial entre o real e o mimético/ficcional.

3. *Uma contextura discursiva.*

Nesse contexto, torna-se evidente que se *mímesis* e ficção necessitam de um suporte expressivo para reclamar a própria existência como experiência e,

⁸ V. nota 2.

eventualmente, como objeto estético imersos no próprio mundo, é através dessa forma específica de linguagem, seja ela verbal ou não, que ambas podem ser definidas como “imagem real do real”. Nessa perspectiva, a estrutura discursiva que resulta desse esforço produtivo se desvela, afinal, como superfície imediata sob a qual se desdobra o horizonte de ressonâncias entre a realidade mimética/ficcional da imagem e a realidade fenomenal do mundo efetivo.

Em síntese, torna-se evidente que se por um lado *mímesis* e ficção são capazes de encontrar concretude nas diversas linguagens ou formas expressivas, estas assumem uma dimensão que excede em muito a função de mero meio material ou de veículo para existência efetiva. E isto se dá pois é justamente no interior da estrutura discursiva, bem como da natureza intersêmica inerente à sua conformação expressiva, que se desenvolve toda a dialética crítica ao redor da imagem mimética e/ou ficcional e das relações que ela estabelece com a “figura básica do ser” que define a existência do mundo no qual ela se insere (BLUMENBERG, 2010, p. 135).

Se a hipótese é justa, na medida em que se cruza o limiar entre a experiência ontológica e a experiência estética própria à produção artística, não seria insensato divisar uma maior amplitude no que diz respeito ao relevo assumido pela linguagem não só como interface entre *mímesis*, ficção e realidade, mas também como o possível *locus* no qual as duas noções se entrecruzam com as formas poéticas e literárias. Em ambas as perspectivas, a comunicabilidade implícita na noção de arte seria responsável por tornar deliberado e manifesto, ao estendê-lo à fruição e exegese alheias, o horizonte de ressonâncias que permeia a linguagem agora duplamente especializada: mimética ou ficcional e, *ao mesmo tempo*, artística. Em contrapartida, o segundo dos elementos distintivos na acepção proposta por Candido (2010, p. 63) para a arte, vista aqui mais cedo: a presença necessária do “elemento de manipulação técnica” que confere à forma artística a sua especificidade, pressupõe uma possível gama de “subespecialidades discursivas” capazes de reivindicar essa posição intersectiva e materializar-se como forma mimética e/ou ficcional de arte.

Dessa maneira, se a “imagem (do) real” produzida pela *mímesis* ou pela ficção adquire contornos mais evidentes ao ser posta a serviço de modalidades e linguagens artísticas propriamente imagéticas – como no exemplo das artes visuais

e do cinema –, o mesmo não ocorre quando ela é tomada no âmbito das formas poéticas e literárias. Aqui, a despeito de sua aparente obviedade, a constatação da natureza verbal inerente à linguagem que perfaz tanto à *poiesis* aristotélica quanto à literatura em acepção moderna, não deixa de lançar luz sobre dois aspectos importantes.

O primeiro, de fundo ontológico, concerne ao caráter alusivo ou simbólico dos signos verbais. Reiterado desde Aristóteles (*Da Interpret.*, 16a, 19-20), este aspecto pode ser resumido na definição do filósofo grego segundo a qual se por um lado o “nome é um som articulado e significativo”, de outro, esse processo de significação só se efetiva “conforme convenção” coletiva, ou, em termos mais modernos, cultural. De modo que se é possível tratar de “sons pronunciados que são símbolos das afecções na alma, e [d]as coisas que se escrevem que são os símbolos dos sons pronunciados” (ARISTÓTELES, *Da Interpret.*, 16a, 1-5), essas associações representativas não se encontram dispersas pela natureza de maneira unívoca, nem são retomadas tal qual por todos os seres humanos. Prova disso é que

nem a escrita é a mesma para todos, nem os sons pronunciados são os mesmos, embora sejam as afecções da alma – das quais esses são os sinais primeiros – idênticas para todos, e também são precisamente idênticos os objetos de que essas afecções são as imagens (ARISTÓTELES, *Da Interpret.*, 16a, 4-10)

O segundo, de fundo estrutural ou operativo, repousa na constatação decorrente de que, ao se deparar com o próprio mundo, a materialidade verbal do nome é incapaz de reencenar a complexidade fenomenal que subjaz tanto à realidade dos objetos quanto às suas respectivas “afecções na alma”. De onde se enseja que, como correlato verbal determinado por convenção coletiva, as diferentes formas enunciativas só seriam capazes de constituir uma imagem defectiva (ou refratada) da própria realidade.

Assim, fica claro que o intuito de determinar como *mímesis* e ficção são capazes de estabelecer uma “imagem poética ou literária (do) real” se depara com a necessidade correlata (ou antecedente) de determinar como, entretecidos, os diferentes nomes são capazes de estabelecer uma “imagem verbal ou significativa” do próprio mundo. Ou ainda, o que vem a ser o mesmo, com a necessidade de determinar se não é por meio da linguagem que se define a tal “figura básica do ser”

de que trata Blumenberg (2010, p. 135) como possível marco zero para a construção dos mundos possíveis – miméticos ou ficcionais.

3.2 HOMEM) (SIGNO) (MUNDO – DO SIGNO LINGUÍSTICO COMO INTERFACE DIALÉTICA ENTRE HOMEM E O MUNDO

Verdadeira trincheira entre o homem e a própria realidade, a linguagem verbal se estabelece como experiência ambivalente, da qual a palavra – o signo linguístico – pode ser tomada como ponto paradigmático de partida. Nesse sentido, a breve revisão de algumas das implicações estruturais e operativas ao redor desse pequeno modelo de linguagem deverá servir para melhor elucidar uma questão deixada até aqui em suspenso: em que medida a linguagem verbal já não carrega em si a possibilidade de se tornar um sedimento material para a produção oriunda tanto da *mimesis* quanto da ficção? Ao signo e à linguagem, afinal.

Em sua célebre definição linguística, tomada hoje por axioma (ou ponto pacífico), o signo carrega em seus contornos fonéticos e estruturais tanto uma unidade de sentido quanto um componente imagético (BENVENISTE, 1966; SAUSSURE, 1995; BARTHES, 2006). Posto de outra forma, se por um lado o signo encerra em si a ideia ou o conceito de um determinado objeto, de outro, a enunciação de sua sonoridade é responsável pela figuração do seu correlato material como “imagem acústica” no pensamento humano (SAUSSURE, 1995, p. 98-99). De onde resulta que a sua superfície verbal se desvela na verdade como o emblema estrutural de um processo de significação dúplice que correlaciona uma formulação cognitiva (o significado) com uma reminiscência da realidade (o significante).

É nesse sentido que, enquanto *significado*, o signo reflete a possibilidade de materialização da reflexão humana, visto que

sem o auxílio dos signos, nós seríamos incapazes de distinguir duas ideias de uma forma clara e constante. Tomado em si mesmo, o pensamento é como uma nebulosa na qual nada pode ser necessariamente delimitado. Não há ideias pré-estabelecidas, e nada se distingue antes do aparecimento da língua (SAUSSURE, 1995, p. 155.)

Daí que, se o pensamento humano pode ser considerado, ainda que de maneira experimental, como substância amorfa, resultante de uma rede de estímulos neuropsíquicos, ele só se torna capaz de reclamar uma existência efetiva e partilhável a partir de sua sedimentação em forma linguística.

Em outras palavras, ainda que o pensamento possa ser tomado como recanto silencioso e interno ao sujeito reflexivo, “esse pretense silêncio” se desvela antes como o “rumorejar de palavras” próprias de uma “linguagem interior” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 213). De sorte que a sua existência em forma pura – ou, como coloca ainda Merleau-Ponty (1945, p. 206; 213), “para além dos embaraços da palavra e da comunicação” inter-humana –, não passaria de “um certo vazio da consciência”, ou de uma mera abstração, incapaz de extrapolar, portanto, os limites do instante fugaz de seu próprio surgimento.

Em contrapartida, como *significante*, na medida em que reencena, como “impressão psíquica [...], a representação [do mundo] que nos é dada pelo testemunho dos nossos sentidos”, o signo se comporta como elemento distintivo de reconhecimento (ou apreensão) da realidade (SAUSSURE, 1995, p. 98). É nesse sentido que “para o sujeito falante” é capaz de se desenvolver, em sua experiência corriqueira, uma “completa adequação entre a linguagem e a realidade”. Quando, segundo Benveniste (1966, p. 52), o “signo recobre e ordena a realidade” ao ponto de instituir uma espécie de identificação imediata entre signo e coisa: entre a forma linguística e a substância objetiva do real.

No entanto, ainda que na imediatez de seu emprego mais usual esse signo seja capaz de identificar-se com o objeto real referido, essa relação não poderia estar contida *a priori* nem nos limites do pensamento humano, nem nos contornos materiais da realidade para além da linguagem. Do contrário, seria possível tratar de um elo evidente ou necessário entre duas esferas fenomenais distintas – entre o pensamento que a formula e a realidade que se concede à linguagem; de modo que a significação estabelecida por cada signo pudesse ser tomada como uma evidência material impressa na realidade e reconhecida como tal por uma ou mais consciências. Mais ainda, seria considerar que, em sua especificidade, cada comunidade linguística seria dotada seja de um arranjo neuropsíquico *sui generis*, seja de uma realidade distintiva umas das outras diante de si, no intuito de ver conformados os signos de sua própria língua.

Sendo assim, embora essa relação se torne naturalizada ao ponto de uma assimilação mútua e normativa, essa pretensa identificação não deixa de encobrir (ou conter em si) os traços de um esforço constitutivo que é capaz de estabelecer esse vínculo inaugural entre o signo e a realidade representada. E se esse processo não pode ser de fato retomado em sua instância originária, ele encontra ao menos um esboço, ou exemplo virtual, na coexistência da estrutura significativa do signo no interior dos mais variados sistemas linguísticos.

A princípio e a considerar a possibilidade de um conteúdo comum à reflexão ou cognição humanas, a existência de diferentes sons, traços ou significantes para representar uma mesma experiência ontológica diante do mundo pressupõe a existência correlata de uma labilidade inerente à organização psíquica do signo como estrutura ontológica de significação. Posto de outra forma, isso equivaleria a dizer que “assim como os mesmos grãos de areia podem formar desenhos dissemelhantes e a mesma nuvem pode assumir constantemente formas novas”, a existência correlata de significantes (e, conseqüentemente, de sistemas linguísticos) distintos para o mesmo “sentido” assume o caráter de (re)atualização do processo que materializa a bruma do pensamento em precipitado linguístico (HJELMSLEV, 1975, p. 57).

No espectro oposto, mas de maneira análoga, a coexistência de signos como /nuvem/, /nuage/, /nuvola/, /cloud/, /Wolke/, etc.⁹, para referir (ou refratar) a mesma realidade objetiva pressupõe que a materialidade do mundo seja capaz de ser constantemente remodelada em signo e linguagem. De modo que, ao se comportar como prisma através do qual a experiência ontológica da realidade que precede à linguagem é capaz de adquirir um contorno específico, a labilidade própria à estrutura do signo permite delinear um processo de significação do mundo que, longe de unívoco, encontra uma roupagem singular no interior de cada contexto linguístico.

Assim, se por um lado a iteração dessa estrutura com roupagens distintas permite definir a conformação inaugural do signo como arbitrária ou imotivada a

⁹ No intuito de tornar uniformes as convenções gráficas, quando considerados em sua unidade significativa, os signos serão descritos entre barras inclinadas segundo o exemplo aqui empregado – /nuvem/. Ao passo que, no que concerne ao objeto ou entidade real representada pelos signos em questão, eles serão descritos aqui sem qualquer destaque, de modo que o fenômeno nuvem corresponda ao signo /nuvem/. Qualquer suspensão dessa convenção só se dará em respeito à integridade de citações diretas aqui empregadas.

cada língua; de outro, essa arbitrariedade se desvela antes como a existência de um modelo elementar de significação, interposto entre o homem e o mundo. Um modelo que assume o caráter de um verdadeiro plano dialético a partir do qual, em inter-relação mediada pela linguagem, pensamento e mundo são capazes de tomar forma e sentido. Assim, o que seria a mera revisão de um outro ponto pacífico – a natureza arbitrária ou imotivada do signo linguístico – adquire aqui uma nova dimensão, que poderia muito bem ser descrita conforme o “problema metafísico do acordo entre o espírito e o mundo” (BENVENISTE, 1966, p. 52).

Desta feita, parece evidente que, para além de suas implicações estruturais, o esboço (ou exemplo virtual) de inauguralidade implícito na coexistência das diferentes línguas suscita, na verdade, a existência uma esfera agentiva (ou operativa) a partir da qual o pensamento humano é capaz de conceder a si mesmo um “valor intersubjetivo e, finalmente uma existência efetiva” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 106); num movimento ontológico que, ao cabo, termina por conformar a realidade objetiva do mundo em linguagem. Nessa instância, é possível inferir que, se por um lado o signo (assim como a linguagem) demanda um esforço do ser humano para se definir como unidade autônoma de significação, de outro, esse processo depende essencialmente da soma das experiências (ante)predicativas no interior de uma realidade que se concede à refração em palavra.

Nessa perspectiva, a considerar que nem o homem nem o mundo podem ser considerados como entidades (ou essências) uniformes e estáveis no tempo, é de se esperar que esse entorno conformativo da linguagem sofra reformulações constantes no curso de sua história. Daí se enseja, como hipóteses entremeadas, que: a) o processo de significação esteja sujeito a uma variabilidade semelhante, atrelado que está à experiência diacrônica que o ser humano tem de *si*, da própria *expressão verbal* e de sua *realidade contingente*. E que: b) cada momento desse curso histórico estabeleça um *contexto expressivo específico*, no interior e a partir do qual a linguagem se desvela como “um substituto” dessa experiência ontológica, “apto a ser continuamente transmitido no tempo e no espaço” (BENVENISTE, 1966, p. 61).

Assim, “à medida que se retorna à língua falada ou viva” no interior desse contexto expressivo, é possível descobrir a existência de um plano de significação no qual o “valor expressivo” impresso no encadeamento das palavras não se resume à “soma dos valores expressivos que pertenceria por conta própria a cada elemento

da ‘cadeia verbal’” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 110). Um plano de significação no qual esse valor expressivo se vincula tanto ao esforço subjetivo por detrás de cada ato enunciativo, quanto à própria relação inter-subjetiva e comunicacional que se estabelece por meio da linguagem (cf. SEARLE, 1969; 1979).

É nesse sentido, portanto, que em seu uso corriqueiro, a palavra se vê “pregnante de uma significação legível na própria textura do *gesto linguístico*, ao ponto de uma hesitação, uma alteração da voz, a escolha de uma certa sintaxe serem suficientes para modificar” (ou modular) a mera adequação entre o contorno verbal do signo e a presunção de seu significado (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 111, grifo nosso). De modo que se, ao cabo, a matéria verbal das palavras só parece capaz de adquirir sua existência simbólica e significativa quando tomada como ato enunciativo de um sujeito imerso em um contexto expressivo; de outro, o gesto significativo que decorre dessa conjunção termina por situar a dimensão estrutural do signo linguístico, na “interseção entre uma teoria da linguagem e uma teoria da ação” (SEARLE, 1969, p. 17).

Nessa perspectiva, uma vez que a linguagem adquire os contornos do agir humano, o seu uso corrente ou discursivo se revela, afinal, como um gesto subjetivo que encontra uma possível “ancoragem [epistemológica] na nossa competência a utilizar de maneira significativa a *rede conceitual* que distingue estruturalmente o domínio da *ação* daquele do movimento físico” (RICŒUR, 1983, p. 109, grifos do autor). Daí que, como em qualquer ação, quando considerado em sua porção mais pragmática, o emprego dos signos subentende de si certos pressupostos, dentre os quais se destacam, para aproveitar a terminologia proposta por Ricœur (1983, p. 109-110), as noções implícitas e concorrentes de fim, motivo, agente e interação.

Sendo assim, uma vez definida a linguagem como entidade estrutural que se realiza como desdobramento de um gesto ou ato significativo, parece evidente que a compreensão desse seu comportamento como fenômeno ambivalente deduz de si a necessidade de um breve excuro no âmbito epistemológico da ação e de seus desdobramentos ontológicos no interior do próprio mundo. Pois é justamente através desse gesto ontológico que perfaz a linguagem que o plano dialético entre pensamento e mundo, inerente ao signo linguístico, é capaz de tomar forma. E se, de resto, deste ponto em diante um passo largo e manifesto é dado para além dos limites estruturais mais exíguos do signo, a dinâmica constitutiva por detrás de sua unidade autônoma de significação não deixa de se estender como motivo ou

paradigma subjacente, aos demais níveis de complexidade e conformação linguísticas.

3.3 INTERLÚDIO: DA EPISTEMOLOGIA DA AÇÃO À TESSITURA DO GESTO LINGUÍSTICO

No que concerne, portanto, à ação humana, se no interior de sua rede conceitual é possível determinar, a princípio, que “as ações implicam *fins [buts]* cuja antecipação não se confunde com o resultado previsto ou predito, mas engaja aquele de cujo a ação depende”, essa definição depreende de si uma dupla necessidade (RICŒUR, 1983, p. 109, grifo do autor). De um lado, a participação de “agentes que fazem e podem fazer coisas que são tomadas por *sua obra*”; de outro, a existência de “*motivos* que explicam por que alguém faz ou fez alguma coisa” e a distingue da simples ocorrência na qual um “evento físico conduz a outro evento físico” (RICŒUR, 1983, p. 109, grifos do autor).

Ademais, uma vez que tais ações não poderiam ocorrer em suspenso ou destacadas do próprio contexto, parece possível inferir que seus

agentes agem e sofrem em *circunstâncias* que eles não produziram e que pertencem, não obstante, ao campo prático precisamente na medida em que elas circunscrevem a sua intervenção de agentes históricos no curso de eventos físicos e oferecem à sua ação ocasiões favoráveis ou desfavoráveis (RICŒUR, 1983, p. 110, grifo do autor.)

De onde resulta que as ações em geral depreendam de si certos níveis de *interação* estabelecidos entre os sujeitos que agem e são responsáveis, portanto, pelos próprios atos e as contingências inerentes ao seu próprio “campo prático”.

De modo que, ao cabo, seja possível definir, como no corolário proposto por Ricœur (1983, p. 110), que “agir, é sempre agir ‘com’ outros”: outros agentes e suas respectivas obras ou ações, que, em conjunto com as tais circunstâncias não intencionais, delineiam os diferentes recortes históricos das possibilidades disponíveis à práxis e à experiência humana. Aqui, à objeção de uma possível trivialidade, a revisão de alguns desses elementos descerra ao menos duas dimensões importantes em torno da ação e de seus pressupostos, divididas aqui de maneira meramente esquemática.

A primeira delas, mais evidente, poderia ser definida como a dimensão *volitiva* ou *intencional* que resulta de sua relação necessária com um “agente capaz de se reconhecer como o sujeito de seus atos” e de imprimir uma certa intenção na tessitura tanto dos *fins* quanto dos *motivos* que são próprios de seus gestos (RICŒUR, 2014, p. 26). Nessa perspectiva, à diferença da contingência dos fenômenos naturais, as ações como o movimento de um braço ou a própria expressão verbal, depreendem de si uma certa atividade (ou distensão) da consciência, capaz de efetivá-los como resultante de um desejo subjetivo – ou de um “estar disposto a...” que antecede o gesto realizado (RICŒUR, 2014, p. 25). De modo que as suas repercussões – sejam elas um aceno verbal ou mesmo um enunciado verbal mais complexo, como um romance –, possam ser considerados como uma decorrência necessária de um gesto humano.

Dessa forma, ainda que esse desejo nem sempre assuma a forma de uma motivação consciente ou premeditada, o elo necessário entre a ação e uma consciência que age termina por inseri-las numa espécie de plano hermenêutico, no interior do qual cada gesto poderia ser interpretado de acordo com uma *razão específica* para a sua realização (cf. ANSCOMBE, 1963; DAVIDSON, 1963; WRIGHT, 1997). Ou ainda, posto em outros termos, termina por levá-las para o interior de um horizonte no qual a ação poderia ser determinada de acordo com a presença ou ausência de uma intenção subjacente. Seja essa intenção aqui considerada, como descreve Anscombe (1963, p.1, §1), em acepção expressiva: “quando um homem diz ‘eu vou fazer tal ou tal coisa’”; seja em acepção descritiva: no momento em que se pode “falar de uma ação como intencional” ou mesmo “perguntar com que intenção tal coisa foi feita”.

De maneira que, se uma ação pode ser definida quanto à sua intenção ou razão subjetiva, esse juízo parece repousar não só na experiência singular de um agente diante do próprio gesto, mas também na sujeição de ambos à observação crítica conduzida em (ou por) seu entorno pragmático. E ainda que a primeira face desse juízo termine preterida por Anscombe (1963, p. 9, §4), pela tendência à inobservância filosófica na análise da intenção como “algo cuja existência está puramente na esfera da mente”, essa face não deixa de se fazer presente na contraparte mais objetiva de sua investigação. Pois uma vez que a “intenção emerge [issues] nas ações [...], isto é, [n]o que um homem faz de fato”, a resposta à questão “Por quê?”, que em certo sentido define uma ação como intencional, não poderia

prescindir de um exame da disposição subjetiva que perfaz, em gradações diversas, as repercussões desse gesto ontológico em seu contexto efetivo (ANSCOMBE, 1963, p. 9, §4).

A segunda dimensão, por sua vez, revela-se como uma dimensão *conjuntural* ou *histórica* que resulta, afinal, de rede de inter-relação entre agentes, ações e *circunstâncias* contingentes que constituem um determinado campo prático. Ora, conforme “a ação se destaca, de certo modo, do seu próprio autor como a escrita destaca o discurso da fala [*parole*] e lhe concede um destino distinto”, as suas repercussões ou “consequências distantes” se veem imersas em uma realidade que excede em muito os limites da natureza em sua acepção mais restrita ao fenômeno físico ou natural (RICŒUR, 2014, p. 28). Pois uma vez que ao ser humano é permitido acrescentar algo ao próprio entorno sociocultural e histórico, essa realidade termina por se adensar em seu tecido fenomenal a partir de um verdadeiro “emaranhado de ações [individuais] e coletivas”, bem como das realizações que delas se ensejam (RICŒUR, 2014, p. 28). De onde resulta que, ao cabo, cada gesto humano se vê envolto, seja ele linguístico ou não, por uma conjuntura específica, composta por elementos que vão além da dimensão intencional que a conformou em um primeiro momento.

Nesse contexto, e aqui o exemplo descrito por Ricœur (2014, p. 28) vem bem a calhar, a autonomia relativa que o enunciado verbal adquire quando se desgarrar de seu autor (ou agente) em uma forma textual específica permite entrever como as *circunstâncias* históricas são capazes de modular as etapas que regem esses gestos: da formulação ao desenlace no interior de seu “campo prático” (RICŒUR, 1983, p. 110). No que tange à sua etapa performativa, assim como, por analogia, a fala guarda um nexos evidente com a voz que a enuncia, a substância discursiva de um texto escrito é capaz de manter os laços necessários que a vinculam a uma intenção subjetiva por detrás do seu gesto linguístico inaugural. Por outro lado, uma vez estabelecida a interposição desse enunciado em um entorno histórico-pragmático, a sua formulação se vê “entrelaçada”, no curso de seus desdobramentos objetivos, “com os efeitos de forças, de estruturas e de instituições” de diversas ordens (RICŒUR, 2014, p. 33).

Nessa perspectiva, se por um lado o gesto que enseja esse enunciado pode ser definido, de fato, a partir de uma “razão primária” para sua realização (DAVIDSON, 1963, p. 686), de outro, a interpretação de ambos – gesto e razão –

nos termos apenas dos “desejos, vontades, impulsos, motivações” que perfazem a intenção de seu agente se mostraria no mínimo incompleta ou insuficiente. É nesse sentido, portanto, que Davidson (1963, p. 686) é capaz de incluir, nessa espécie de horizonte hermenêutico,

uma grande variedade de visões morais, princípios estéticos, preconceitos econômicos, convenções sociais, objetivos privados e públicos, desde que [estes] possam ser interpretados como atitudes de um agente direcionadas para um certo tipo de ação.

De modo que, à intenção, acrescenta-se toda um espectro de fatores externos que, como razões em potencial, terminam por codeterminar não só a sua contraparte interna e volitiva, mas também o próprio desenlace desse gesto em seu contexto histórico.

Dessa forma, à medida que toma as formas concretas mais variadas, esse gesto termina por adquirir o caráter de um fenômeno (ou evento) real, dotado de certas semelhanças com as instâncias envolvidas em sua conformação incipiente. Desta feita, à semelhança do que ocorre com seu autor, a materialidade desses enunciados – seja ela um romance ou um tratado filosófico; uma peça jornalística ou um compêndio científico – insere-se numa rede semelhante de *interações* com os mesmos elementos externos que compõem a conjuntura histórica e cultural que ensejou a sua produção (RICŒUR, 1983).

De maneira concomitante, uma vez que essa produção carrega consigo um processo de significação que se desvela como cerne existencial dessas formas da linguagem, não é de se admirar que esse processo se veja também às voltas e em inter-relação com os estratos constitutivos dos mais diferentes discursos. Dessa forma, se por um lado “o autor” se mantém sempre como “aquele que tomou a iniciativa, ou seja, aquele que começou” a elaboração do sentido (ou significado) que se desprende de sua escrita (RICŒUR, 2014, p. 28); de outro, a efetivação desse processo significativo depende da participação de um conjunto de fatores que podem ser adjuvantes ou alheios ao próprio sujeito que escreve. E nesse quadro se inclui um amplo espectro: dos sujeitos (ou agentes) receptores do enunciado às instituições que integram o seu entorno sociocultural; das diferentes formas ou estruturas de linguagem aos diferentes sistemas linguísticos e estéticos.

Assim, não seria insensato inferir que, em sua concretude significativa, esses diferentes enunciados se desvelam, a um só tempo, como *produto* e *efeito*. Ou melhor, como: a) uma *decorrência necessária* de um sujeito cognoscente, dotado de uma certa intenção e responsável por estabelecer a existência dessa forma discursiva; e b) uma *decorrência eventual* das contingências culturais e sociolinguísticas que determinam a sua historicidade. De sorte que o nexo intencional que se depreende da primeira premissa tem seu interior permeado e distendido pela interposição dos condicionantes externos da segunda.

Ao cabo, uma hipótese dúplice desponta como corolário desse mero esboço epistemológico em que as teorias da linguagem e da ação se entremeiam, como previsto por Searle (1969, p. 17). Pois na medida em que ela deriva das expressões verbais mais simples, não seria imprudente definir, por um lado, a existência fenomenal da linguagem como *produção ou realização ontológicas*, de modo que os seus desdobramentos enunciativos estejam sujeitos à dialética entre intenção e historicidade. De outro, o emprego encadeado das palavras que perfaz a composição desse gesto linguístico permite caracterizá-lo, não obstante, como um gesto especializado, pelo fato de estar sempre atrelado a um *processo de significação* – processo do qual, como já visto, o signo linguístico poderia ser tomado como emblema estrutural ou modelo paradigmático.

Dessa forma, parece evidente que uma melhor compreensão da linguagem como fenômeno depende de uma certa confluência dos seus entendimentos tanto como *gesto linguístico* – como pressuposto a partir da reflexão de Merleau-Ponty (1945;1960;1969) —; quanto como *estrutura de significação* que se debruça por sobre o mundo – como auferido das reflexões de Searle (1995), Peirce (2005) e Eco (1976). Com esse intuito em mente, o percurso que se impõe não saberia escapar à retomada da noção de interface dialética definida no contexto do signo linguístico, mas à luz, agora, de sua existência gestual, como produção ontológica. Para quem sabe assim chegar a elucidar como esse mero arranjo verbal se desvela, na verdade, como *gesto significativo* a partir do qual ambas as partes envolvidas em sua dialética conformativa – homem e mundo – são capazes de adquirir uma significação ou, quem sabe, uma possível interpretação significativa.

3.4 DO GESTO AO SIGNO AO MUNDO: UMA PRODUÇÃO ONTOLÓGICA DO REAL

Quando se retoma, afinal e por completo, a esfera significativa da linguagem, não é de se admirar que a ambivalência (ou duplicidade) gestual traga consigo certas reverberações para ambas as faces da relação dialética que perfaz a estrutura do signo linguístico (BARTHES, 2006). Assim, no que tange às suas relações com o pensamento, é de se esperar que a precipitação da “nebulosa” reflexiva em uma forma linguística, para retomar a metáfora atmosférica de Saussure (1995, p. 155), sofra algum sismo com a interposição de um gesto linguístico por detrás de sua efetivação. De onde resulta que, tanto em sua inauguralidade, quanto em sua capacidade de produzir novos sentidos, essa sedimentação adquire antes o caráter de um movimento constitutivo no qual, em conjunto, ambas as partes – pensamento e linguagem – são capazes de assumir uma forma específica (MERLEAU-PONTY, 1960).

Num espectro oposto, na medida em que, como diria Strawson (1950, p. 326, grifo nosso), “referir’ não é algo que uma expressão faz; é algo que *alguém ao utilizar uma expressão* pode fazer”, não seria descabido presumir que, de maneira semelhante, o processo de apreensão (ou reconhecimento) do mundo esteja suscetível aos torneos de cada gesto empreendido em sua significação. De sorte que, se em sua natureza transpositiva a linguagem não faz mais do que desenhar uma “imagem acústica” (SAUSSURE, 1995, p. 98-99) da realidade, não seria essa imagem uma produção ontológica capaz de ser reencetada a cada gesto linguístico e significativo? Aqui, se a hipótese não é de toda insensata, quem sabe dela não se esboce como *mímesis* e ficção, consideradas, em suma, como produção ontológica de uma imagem possível do mundo, são capazes de encontrar um chão conformativo nos limites da linguagem.

3.4.1 Sentido e expressão: A linguagem como realização do pensamento

Concedida aqui a licença para um preâmbulo recapitulativo, a considerar o caráter pragmático que deriva de seu itinerário pela epistemologia da ação, a linguagem verbal poderia ser definida, de maneira bastante sumária, como o

emprego intersubjetivo das palavras que resulta numa forma significativa – seja ela o produto da fala ou da escrita. Em linhas gerais e mais objetivas, essa premissa implica que ao tomar

um ruído ou um traço num pedaço de papel como instância de comunicação linguística, como uma mensagem, uma das coisas que eu devo assumir é que esse ruído ou traço no papel foi produzido por seres mais ou menos como eu mesmo e produzido com certos tipos de intenção (SEARLE, 1969, p. 16.)

De sorte que, se por um lado a linguagem se revela como um “comportamento intencional”, partilhado e concebido como tal em seu contexto sociolinguístico, de outro, ela não saberia escapar a um conjunto de “regras” ou restrições estruturais que permitem diferenciar o seu arranjo verbal da larga vicissitude dos fenômenos naturais ou contingentes – como o ruído decorrente do “vento nas árvores” ou o traço de “uma mancha no papel” (SEARLE, 1969, p. 16-17).

Ambivalente, essa definição preliminar comporta em si ao menos duas perspectivas, de naturezas e viés epistemológico distintos. A primeira, de teor estrutural, considera a “linguagem como um fato consumado”, ou seja: como uma série de núcleos ou partículas de significação que, em conjunto, constituem “a longa história de uma língua, com todos os acidentes, todos os deslocamentos de sentido que finalmente fizeram dela o que ela é hoje” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 107). A segunda, de teor expressivo, carrega a linguagem para a esfera de sua existência como decorrência necessária de um gesto ontológico: para a experiência de um “sujeito falante que usa a sua língua como um meio de comunicação com uma comunidade viva” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 107).

Isoladas uma da outra, nenhuma das duas perspectivas seria capaz de abarcar a linguagem em sua integralidade, pois do contrário, seria possível tomá-la seja como um apanhado de ruídos ou traços gráficos, seja como a aptidão natural do ser humano a emití-los a partir de suas próprias faculdades enunciativas. Seria ignorar, portanto, que a “língua [*langue*]” é, na verdade, “um tesouro depositado pela prática da fala [*parole*] nos sujeitos pertencentes a uma mesma comunidade” (SAUSSURE, 1995, p. 30).¹⁰ De onde é possível concluir que a tentativa de

¹⁰ A despeito de sua aparente obviedade, não deixa de ser importante notar que por “fala [*parole*]” subentende-se aqui o fenômeno vivencial da língua em seu uso expressivo – seja em sua forma mais

compreender a linguagem em sua amplitude ontológica não poderia escapar à interdependência entre estrutura e expressão, pois se por um lado “a língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos”; de outro, a fala se faz sempre “necessária para que a língua se estabeleça” como sistema de regras e convenções compartilhadas pela *práxis* expressiva de uma certa comunidade linguística (SAUSSURE, 1995, p. 37).

Assim, na medida em que a fala se vincula de maneira mais imediata ao gesto significativo do ser humano, transiente e expressivo por natureza, é de se esperar que o seu esforço expressivo termine por irrogar certas abalos na estrutura das gramáticas enunciativas que o legitimam no interior de um determinado contexto expressivo. É nesse sentido que, embora a língua se comporte como “um sistema dotado de uma lógica interna” que é incorporada pela fala a cada instante sincrônico de sua existência expressiva, a sua inserção na inconstância (ou movência) característica da fala termina por estabelecer um plano diacrônico no qual esse sistema “comporta, a cada momento, fissuras onde o evento bruto” de novas significações “pode vir a se inserir” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 106-108).

Nesse contexto, não seria imprudente deduzir, afinal e numa espécie de axioma, que a linguagem “implica, a um só tempo, um sistema estabelecido e uma evolução; a cada momento ela é uma instituição atual e um produto do passado” (SAUSSURE, 1995, p. 24). De modo que, não obstante a possibilidade prevista por Saussure (1995) de uma linguística calcada apenas no “sistema gramatical” que subjaz às línguas e à própria linguagem, esta só seria capaz de encontrar sua unidade como fenômeno a partir de uma dialética demarcada pelo devir de uma estruturalidade que se quer sempre expressiva.

Nessa perspectiva, a linguagem deixa de ser somente, como coloca Merleau-Ponty (1960, p. 107), “o resultado de um passado caótico de fatos linguísticos independentes”, para se revelar como um “sistema no qual todos os elementos”, gestuais ou linguísticos, “concorrem para um esforço singular de expressão”. Um esforço que se volta “para o presente ou para o futuro e governado, portanto, por

corriqueira e usual, seja em suas formas especializadas (filosóficas, científicas, estéticas, etc.). Assim, a não ser onde (ou se) expresso de maneira explícita, o emprego do termo nas linhas que sucedem deve se ater a essa acepção mais abrangente do termo, na qual a própria modalidade oral da linguagem verbal vem se inserir.

uma lógica que decorre do seu próprio meio expressivo (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 107).

Ao cabo, não é de se admirar que a retomada do contraponto entre o signo linguístico e o pensamento humano se veja às voltas com as reverberações dessa dialética entre estrutura e expressão que circunscreve a linguagem verbal de maneira mais ampla. Aqui, ainda que seja possível simplesmente aproximar cada um dos pares – pensamento e expressão; signo e estrutura –, essa afinidade evidente contém em si um desdobramento implícito, que remete à confluência entre um gesto humano e a substância significativa das palavras na síntese produtiva de uma forma enunciativa. Pois, de maneira análoga às relações estabelecidas entre a língua e a fala, se a linguagem depende do signo linguístico como unidade estrutural, esta só se torna significativa quando empregada pela expressão humana como possibilidade de conceder contornos materiais à sua própria reflexão.

No que tange ao pensamento, portanto, embora não se anule aqui a assertiva saussuriana (1995, p. 155) segundo a qual ele dependa do “auxílio dos signos” para subsistir como ideia ou especulação, essas relações não deixam de adquirir uma nova perspectiva, à luz da natureza expressiva que perfaz a fala, bem como a própria atividade cognitiva do ser humano nos limites da linguagem. E isto pela simples constatação de que, a despeito de sua aparente inexistência para alguém de um contorno verbal, a indissociabilidade incontestada entre o pensamento e uma consciência não deixa de conferir à sua sedimentação linguística uma *dimensão experiencial* que é inerente ao sujeito que se posta como princípio expressivo de todo esse processo.

Dessa forma, na medida em que assume a condição de um “comportamento intencional governado por regras”, para retomar tanto a premissa de partida, quanto a tese de Searle (1969, p. 17), essa sedimentação termina por se despir de uma possível inação para revestir-se do caráter de gesto ontológico que poderia ser descrito segundo o fim pragmático de produzir um enunciado. Ou, o que vem a ser o mesmo, segundo a intenção de produzir um sentido, dado o processo de significação intrínseco ao encadeamento de ruídos ou traços gráficos reconhecíveis como signos linguísticos.

De onde é possível inferir, por um lado e à guisa de hipótese conclusiva, que, o “esforço para cerrar nossa mão sobre o pensamento que habita” um enunciado não deixaria outra coisa “entre nossos dedos que [não seja] um pouco de material

verbal” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 111). De outro, no entanto, essa espécie de transubstanciação da “massa amorfa do pensamento”, na acepção de Hjelmslev (1975, p. 57), à massa verbal das palavras não seria possível sem a concepção cognoscente de uma intenção que precede à composição do enunciado.

É nesse sentido, portanto, que Merleau-Ponty (1960, p. 113) é capaz de definir a existência de uma “intenção significativa” que, como distensão de “um desejo mudo”, por que originário de uma consciência em busca da própria expressão, subjaz ao gesto constitutivo que efetiva essa passagem do pensamento à palavra. Nessa perspectiva, isso equivaleria a dizer que

aquele que fala ou escreve está inicialmente mudo, inclinado para o que ele quer significar, para o que ele *vai dizer*, e que de repente o fluxo de palavras vem ao socorro desse silêncio e lhe dá um equivalente tão exato, tão capaz de devolver ao próprio escritor o seu pensamento quando ele o tiver esquecido, que é preciso crer que esse pensamento já estava falado no avesso do mundo (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 11, grifo do autor)

Dessa forma, seria possível definir o esforço expressivo por detrás desse gesto como o movimento responsável pela “mediação entre a minha intenção ainda muda e as palavras, de tal sorte que”, quando organizadas em forma discursiva, “as *minhas palavras* surpreendem a mim mesmo e me ensinam o meu [próprio] pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 111, grifo nosso).

Posto de outra maneira, ao assumir a forma de um anelo ou ímpeto subjetivos que são capazes de (re)encetar (e, em acepção fenomenológica, inaugurar) o processo de significação inerente à linguagem, essa intenção se desvela antes como um “*vazio determinado a ser preenchido por palavras*” que permeia tanto a consciência quanto a fala de seus possíveis interlocutores (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 112, grifo do autor). Ao mesmo tempo em que, ao preencher essa ausência inaugural, o “ato de expressão” não seria “uma operação secundária, à qual só recorreríamos para comunicar nossos pensamentos ao outro, mas a tomada de posse, a aquisição de significações que, de outro modo, só se nos apresentam surdamente” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 113). Ou seja, que, de outro modo, despontam apenas na forma de um silêncio especulativo que, como intenção em branco, não passaria de uma certa distensão da consciência ou de uma disposição subjetiva a produzir um significado.

Aqui, não parece de todo insensato definir, como corolário (ou axioma) que decorre desse paradigma no qual linguagem e ação intersectam-se em um “ato de expressão”, que “a fala para aquele que enuncia não traduz um pensamento já feito, mas o realiza [*l’accomplit*] (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 207). Pois, concedida aqui a licença tradutória, na ausência de um gesto linguístico e significativo, nem o pensamento seria capaz de encontrar a *realidade tangível* que lhe outorga a palavra; nem a palavra poderia adquirir a condição de *preenchimento* de uma intenção que a define como elemento significativo.

Nesse contexto, embora sejam mais evidentes no que se refere ao pensamento, as consequências desse paradigma não deixam de alcançar o conjunto de regras que pré-determinam o contorno dos signos linguísticos no interior das diferentes línguas. Nesse contexto, para além de uma unidade sêmica dentro de um sistema linguístico, o signo se torna um dos “torneios [*tourneures*] necessários para conduzir a minha intenção significativa à expressão” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 110). De modo que, se dispostos em uma forma enunciativa “eles querem dizer e dizem alguma coisa, não é porque cada signo veicula uma significação que lhe pertenceria” como um *a priori* de sua matéria verbal, mas “sim porque em conjunto eles fazem alusão a uma significação sempre em *sursis*”: uma significação alcançável apenas por meio do gesto que (de)codifica o seu próprio conteúdo expressivo (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 110).

Em outras palavras, isso equivaleria a dizer que os signos só seriam capazes de exprimir ou significar algo “por referência a certas ferramentas mentais” que dependem, por sua vez, de “uma certa disposição de nossos utensílios culturais”, pois do contrário não passariam de uma espécie de “formulário em branco” à espera de uma ordenação e de um preenchimento específico (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 110). Ou ainda, como no caso de um indivíduo que se depara com os signos de uma língua desconhecida, não passariam de sons, traços e convenções que, a despeito do processo de significação que se presume de seu conjunto, mantêm-se inalcançáveis pelo mais intencional dos seus gestos linguísticos. Assim, se ao cabo um signo se torna o depositário de um significado que pode ser entendido como sedimento de um pensamento em busca de sua forma, esse processo não saberia escapar à dialética constitutiva na qual ambos – pensamento e signo – só seriam capazes de adquirir uma existência efetiva e, conseqüentemente, produzir um sentido, quando enleados em um movimento expressivo.

Não obstante, como o próprio Merleau-Ponty (1945, p. 112) concede em nota, “naturalmente há que se distinguir entre uma fala autêntica, que formula pela primeira vez e uma expressão secundária, uma fala sobre falas, que define o usual da linguagem empírica”. Pois, enquanto, no primeiro dos casos, a dialética entre pensamento e palavra assume um relevo proeminente, no segundo, esse processo se vê sujeito à “cristalização social” que resulta do fato de que “todos os indivíduos ligados pela linguagem” no interior de um contexto sociolinguístico “reproduzirão – não exatamente, decerto, mas aproximadamente – os mesmos signos unidos aos mesmos conceitos” (SAUSSURE, 1995, p. 28).

Nessa perspectiva, quando tomados em recorte sincrônico, as diferentes línguas se revelam, afinal, como a soma dos sedimentos expressivos que resultam desse processo dialético que é próprio à fala, mas que subjaz de maneira latente às diferentes estruturas gramaticais. Ao passo que o processo de significação que se depreende de cada um dos signos assume antes a natureza de verdadeiros “polos” em que “um certo número de atos de expressão convergentes [...] imantam o discurso” com o sentido de seu uso mais corriqueiro (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 112). De onde se enseja que, a despeito de sua pretensa normatividade, a língua se depara, a cada momento, com a retomada em potencial da processo originário que a institui como elemento constitutivo e estrutural da linguagem.

Nesse sentido, a considerar a sua condição de “equilíbrio em movimento”, o “dever da linguagem” poderia muito bem ser revisitado conforme a possibilidade concedida ao ser humano de romper diacronicamente essa espécie de redoma significativa circunstancial, ao produzir (ou encetar) novas significações de seu próprio esforço expressivo (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 108). Aqui, ao contrário, no entanto, de um hipotético momento embrionário em que pensamento e linguagem começam a conjugar-se em forma e significado, esse novo ímpeto produtivo confronta-se sempre com uma conjuntura histórica na qual certas contingências linguísticas em conjunto com uma tradição cultural são capazes de modular os contornos de sua expressão.

Diante desse horizonte, a “intenção significativa” que permeia o pensamento em sua inclinação a expressar e produzir um novo sentido só “se concede um corpo e conhece a si mesma”, nesse percurso que vai de um silêncio inaugural à sua realização enunciativa, “ao procurar um equivalente no sistema de significações disponíveis que representam a língua que eu falo e o conjunto de escritos e da

cultura dos quais eu sou herdeiro” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 113). Assim, ao se deparar com a ausência de um forma correspondente ao seu desejo originário, restaria a essa intenção a necessidade de

realizar um certo arranjo dos instrumentos já significativos ou das significações já expressivas (instrumentos morfológicos, sintáticos, lexicais, gêneros literários, tipos de narrativa, modos de apresentação de um evento, etc.) que suscita no auditor o pressentimento de uma significação nova e consoma naquele que fala ou escreve a ancoragem da significação inédita nas significações já disponíveis (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 113.)

De modo que, imersa de maneira irremediável na experiência mais usual tanto de seu sistema linguístico, quanto de sua própria tradição cultural, a produção de novas significações só se tornaria possível, como no corolário proposto por Merleau-Ponty (1960, p. 113), quando “ao utilizar todos esses instrumentos já expressivos, eu os faço dizer algo que eles jamais disseram”.

Dessa forma, ao preencher os próprios desejos e intenções no intuito de produzir novas significações, a expressividade da fala termina por lograr ao menos três outras realizações, entremeadas e em planos distintos. Num *plano linguístico* e em acordo com a assertiva segundo a qual “*tudo o que é diacrônico na língua o é apenas por meio da fala*” (SAUSSURE, 1995, p. 138, grifo do autor), essa interposição de novas significações se torna responsável pelas contínuas reformulações no conjunto de regras e convenções que constituem o cerne estrutural da linguagem. Mudanças estas que oscilam entre uma variante discreta e momentânea – como quando uma mera inflexão ilocutória é capaz de subverter a significação aparente na superfície de uma sentença de tenção irônica; e variantes estruturais mais duráveis – quando certas alterações lexicais chegam a remodelar os contornos gráficos e/ou fonéticos das palavras.

Já num *plano sociocultural*, ao assumir uma forma enunciativa específica – seja ela um conceito ou uma expressão idiomática; uma figura de linguagem ou uma obra literária –, o preenchimento expressivo dessa “intenção significativa [...] se revela capaz de incorporar-se à cultura” de seus próprios interlocutores (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 115). Assim, uma vez estabelecida como elemento cultural capaz de interagir com outras instâncias de seu meio expressivo, essa nova significação seria capaz, a exemplo (ou em decorrência) de seu potencial linguístico, de

“transformar os instrumentos culturais” responsáveis tanto pela formação quanto pela reformulação diacrônica de um determinado contexto sociolinguístico (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 115). E se nesse movimento essa intenção “se torna ‘disponível’, por sua vez”, no interior de sua tradição cultural e linguística, isso ocorre pois “ela nos dá, posteriormente, a ilusão de que estava contida nas significações já disponíveis, quando, por uma espécie de *astúcia*, ela só as desposou” num primeiro momento, “para infundir-lhes uma nova vida” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 115, grifo do autor).

Num *plano ontológico*, por fim, à medida que se destaca da consciência que lhe concede o ímpeto inicial e adquire uma existência distintiva capaz de integrar-se ao próprio contexto cultural e linguístico, “a palavra e a fala” deixam de ser apenas “uma maneira de designar o objeto ou pensamento, para se tornar a presença do pensamento no mundo sensível” – não mais “a sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 212). É nessa condição ambivalente, segundo a qual a “quase-corporeidade do significante” é capaz de materializar o espectro transcendental do significado¹¹, que o signo e, por extensão, a linguagem ensejam tanto a realização quanto a própria apreensão interlocutiva do pensamento humano (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 110).

Desta feita, ao fim desse excursão no interior das relações que se estabelecem entre a soma de dualidades – expressão e estrutura; fala e língua; sincronia e diacronia – ao redor do par pensamento e signo linguístico, duas hipóteses despontam de maneira mais premente. A primeira delas, de teor conclusivo, não faz mais do que revisitar a hipótese dúplice que encerra o interlúdio precedente.

Nesse sentido já renunciado, se a linguagem de fato se caracteriza como produto de um gesto linguístico e intencional, ela não se reduz à mera tradução ou acomodação verbal de uma significação prévia, presente no interior da consciência de seu agente enunciativo. Pelo contrário, a produção desse sentido repousa antes

¹¹ Não é de se admirar que as significações que decorrem dessa dialética possam ser consideradas, como coloca ainda Merleau-Ponty (1960, p. 112), como “ideias no sentido kantiano”. Ora, uma vez que o sentido que permeia as palavras não é capaz de encontrar uma existência fora dos limites da expressividade que perfaz o gesto linguístico, não seria imprudente aproximá-lo da noção de um produto ou “conceito necessário da razão ao qual”, na concepção de Kant (2001, p. 343, A327/B383), “não pode ser dado nos sentidos um objeto que lhe corresponda”. Do contrário, seria o caso de considerar a possibilidade de um sentido linguageiro imanente seja às próprias palavras, seja ao conjunto de fenômenos que constitui a realidade objetiva: um sentido que existiria para quem de sua conformação inaugural ou para além de sua reconhecimento subsequente em signo e enunciado por parte de ao menos um par de consciências.

na própria tessitura do gesto significativo como forma de conceder existência ao pensamento humano, a partir da conjunção de uma intenção significativa com a matéria verbal ainda inanimada. E ainda que todo esse processo se mostre mais evidente seja nas formas enunciativas de caráter especulativo, seja nas formas em que haja uma experimentação deliberada com a ambivalência impressa nas palavras, ele não deixa de se fazer presente, de maneira dormente ou simplesmente intuitiva, no uso mais corriqueiro da linguagem verbal.

A segunda hipótese, de teor especulativo, assume a forma de uma questão somente entrevista até então e que, por isso, mantém-se irresolvida. A princípio, uma vez que o percurso expressivo que vai da intenção ao enunciado carrega consigo a produção de um sentido, a transitividade inerente ao gesto (e ao próprio verbo) permitem presumir a existência irremediável de *algo* por se significar. Nesse sentido, a considerar que em sua condição de interface entre o ser humano e próprio mundo o signo demonstra, como já visto, uma certa simetria funcional, é de se esperar que, em sua produção de sentido, o “gesto fonético” seja capaz de realizar (e significar), “para o sujeito falante e para aqueles que o escutam, uma certa estruturação da experiência” ontológica do estar-no-mundo (MERLEAU-PONTY, 1945, p.225).

Nessa perspectiva, se por um lado é possível afirmar que “o sujeito pensante está ele mesmo em uma espécie de ignorância de seus pensamentos enquanto não os tenha formulado para si” – seja por “dito ou escrito”; de outro, e de maneira análoga, não seria insensato afirmar que “o objeto mais familiar nos parece indeterminado enquanto não tenhamos encontrado o seu nome”, isto é, uma conformação linguística correspondente (MERLEAU-PONTY, 1945, p.206). De onde se enseja a questão propriamente dita. Ora, ainda que em sua tangibilidade fenomenal a realidade objetiva seja capaz de preexistir ou existir de maneira concorrente à palavra, de que outro modo o ser humano seria capaz de apreender e, eventualmente, significar a sua existência no interior do próprio mundo, senão por meio da linguagem?

3.4.2 Símbolo e transposição: A linguagem como apreensão do mundo

Naturalmente, uma questão desse gênero contém em si uma série de desdobramentos que, em última instância, apontam para uma das grandes aporias

da história do pensamento ocidental, a saber: a distinção entre o sujeito e o objeto – ou, o que vem a ser o mesmo, as relações que se podem estabelecer entre a consciência subjetiva e o conjunto de fenômenos que compõe a realidade objetiva. Nesse sentido, embora o ímpeto de conceder à questão uma solução simples seja no mínimo convidativo, esta resposta estaria fadada ao risco inevitável de um reducionismo ou de uma *tabula rasa* epistemológica, calcada na correlação necessária entre o pensamento e a linguagem na formulação ontológica de um sentido ou de uma forma significativa para o próprio mundo.

Posto de outra forma, num silogismo de ascendência kantiana (cf. 1997), se a) o passo entre a apreensão sensível e a compreensão da realidade que reside no fenômeno objetivo repousa na capacidade reflexiva do ser humano; e se b) esta capacidade depende necessariamente da linguagem; não seria o caso de resumir toda a questão proposta a c) uma transposição – da percepção à compreensão da realidade – por meio da palavra? Longe de incorreta, essa hipótese se mostra antes em conformidade com a experiência mais usual do ser humano diante do mundo, pois, e aqui se retoma a formulação de Merleau-Ponty (1945, p. 226) na forma de um exemplo, de que outra maneira seria possível significar e, eventualmente, compreender a apreensão sensível de uma árvore em sua realidade objetiva sem o signo /árvore/ ou suas inúmeras paráfrases em potencial?

Não obstante, ainda que essa seja uma solução adequada à experiência humana diante da própria realidade, a sua assunção mais apressada parece esbarrar na inconveniência de uma simplificação excessiva. E isso pelo risco de considerar tais processos – percepção, transposição e compreensão – como relações simples, que se estabelecem entre entidades mais ou menos homogêneas – realidade, linguagem e consciência. Ou ainda, pelo risco de considerar essas entidades apenas como parte integrante dessa inter-relação, isto é: como instâncias sujeitas a uma certa interdependência entre si, numa espécie de extensão indutiva das conclusões alcançadas na correlação anterior entre a linguagem e o pensamento.

Assim, parece evidente, afinal, que a tentativa de elucidar como, ao conjugar tais processos, a linguagem é capaz de *representar* a realidade para as mais diversas consciências se depara com a necessidade de um confronto epistemológico com a complexidade que subjaz tanto à noção de *realidade*, quanto às suas relações com o ser humano e sua expressão verbal. E se por um lado esse

confronto demanda um esforço argumentativo que sobre-excede a pretensão exegética aqui empreendida, de outro, ele não deixa de encontrar um ímpeto incipiente no desdobramento de duas generalidades, derivadas da hipótese que enseja e dá início à presente seção.

Desta feita, quando se toma essa hipótese em sua forma concisa – seja ela: *é por meio da linguagem que o ser humano é capaz de apreender e significar o próprio mundo* – uma primeira generalidade que desponta consiste na pretensa univocidade impressa na noção de *realidade*, como se esta pudesse ser considerada como um bloco uniforme em oposição à consciência humana. A princípio, a considerar o ser humano como foco ou prisma interpretativo, seria no mínimo lícito supor que, num “sentido ontológico”, os termos “objetivo” e “subjetivo” sejam considerados como “predicados de entidades e tipos de entidades” distintas, de modo a “designar modos [também distintos] de existência” no interior do próprio mundo (SEARLE, 1995, p.8).

É nesse sentido, portanto, que Searle (1995, p. 8) é capaz de definir, em termos mais pragmáticos, que certos fenômenos, como as “dores” de quaisquer natureza, sejam consideradas como “entidades subjetivas, porque o seu modo de existência depende” da experiência, corpórea ou cognitiva, de um ou mais seres humanos. Ao passo que fenômenos de ordem natural como “as montanhas, por exemplo, em contraste com as dores”, seriam consideradas como “ontologicamente objetivas, porque o seu modo de existência independe”, em suma, “de qualquer perceptor ou qualquer estado mental” concorrente (SEARLE, 1995, p. 8).

Seria então essa distinção o suficiente para fundamentar a oposição entre o ser humano e a realidade, como uma espécie de polarização categorial entre ambas as partes? Pelo contrário, na medida em que discerne dois “modos de existência” presentes no mesmo espaço fenomenal, essa partição categorial aponta antes para uma maior permeabilidade entre as duas esferas. De sorte que, ao se deparar com esse espaço, o sujeito (ou sua consciência) se vê diante de uma *realidade* heterogênea, composta não só por “montanhas”, mas também pelo resultado de suas próprias experiências e atividades. Sejam elas de natureza eminentemente particular – como no caso das “dores”, ou qualquer experiência sensível; ou de natureza sociocultural – como no caso de entidades como “dinheiro, propriedade, governos e casamentos” (SEARLE, 1995, p. 1).

Nesse contexto, à medida que o foco interpretativo se volta para o polo mais objetivo desse contraponto, torna-se evidente que o intuito de assinalar os diferentes aspectos que constituem a *realidade* não saberia escapar à “distinção entre aqueles aspectos que podemos chamar de *intrínsecos* à natureza e aqueles [...] que existem *de maneira relativa à intencionalidade de observadores, usuários, etc.*” (SEARLE, 1995, p. 9, grifos do autor). Em outras palavras, ainda que sejam omitidas as experiências mais particulares do ser humano – cognitivas, sensitivas, afetivas, etc.¹² – na pretensão de descrever o mundo em termos estritamente objetivos, esse esforço descritivo se depara com ao menos duas subclasses concorrentes de realidade. Subclasses estas que podem ser definidas, e aqui se retoma de maneira elucidativa uma premissa auferida no interior da epistemologia da ação, de acordo com a essência de seus fenômenos em: a) uma “realidade bruta”; e b) uma “realidade socialmente construída” (SEARLE, 1995, p. 190).

Quanto à primeira dessas subclasses, ela seria composta, portanto, por um conjunto de fatos, eventos e entidades que, em sua essência de “fenômenos físicos brutos” ou *naturais*, poderiam ser considerados como correlatos e independentes da experiência humana de maneira geral – seja ela individual ou coletiva (SEARLE, 1995, p. 191). A segunda, por sua vez, reúne em si o conjunto de fatos, eventos e instituições que, a exemplo de ferramentas, mercadorias, governos ou casamentos, dependem não só da atividade humana como elemento fundacional, mas também de uma espécie de concordância ou compromisso *cultural* como elemento conformativo de sua própria existência (cf. ECO, 1976; SCHNEIDER, 1980; WAGNER, 1981; SEARLE, 1995).

E embora ambas possam reclamar uma certa autonomia objetiva no interior do espectro mais largo da *realidade*, não seria imprudente definir a existência de uma espécie de inter-relação segundo a qual a “realidade socialmente construída

¹² A despeito de sua natureza subjetiva incontestável, mesmo essas experiências cognitivas, sensitivas, afetivas, etc. podem assumir, por sua vez, uma existência de ordem objetiva. Seja quando uma dessas experiências se torna um “fato epistemicamente objetivo” – ou seja, quando diante da própria sensação dolorosa alguém declara ter “uma dor em minha região lombar”, de modo a instituir a “existência de um fato efetivo que não depende de quaisquer posicionamento, atitudes ou opiniões de observadores” (SEARLE, 1995, p. 9). Seja em um nível mais elementar (ou fundacional), quando em sua passagem de sensação a fato (ou evento) socialmente reconhecível, a *dor* adquire o caráter de uma “unidade [...] definida culturalmente e distinguida como uma entidade” capaz de transpor os limites mais exíguos da subjetividade que lhe dá ensejo e existência (SCHNEIDER, 1980, p. 2). Ademais, a considerar, como o faz Searle (1995, p. 12), que o ser humano seja parte integrante do próprio mundo, não seriam os “estados mentais” que determinam essas experiências considerados também como “aspectos intrínsecos da realidade”?

pressupõe uma realidade” bruta e, portanto, “independente de todas as construções sociais”, como sua contraparte constitutiva (SEARLE, 1995, p. 190). Afinal, como conceber, por exemplo, a existência de entidades como “dinheiro, propriedade e linguagem, por exemplo”, sem a preexistência respectiva de “materiais brutos como metal, papel, terra, sons e traços” gráficos (SEARLE, 1995, p. 190)? Ou ainda, em termos mais abstratos, como considerar a existência de uma *cultura* sem uma *natureza* que lhe sirva, a um só tempo, de princípio e matéria bruta?

Nisso, se ao cabo e apesar dessa partição categorial, a *realidade* é capaz de ser tomada como um bloco uniforme por uma ou mais consciências em sua experiência mais usual do próprio mundo, isso se dá pelo fato de que

nós aprendemos a perceber e a usar carros, banheiras, casas, dinheiro, restaurantes e escolas sem refletir a respeito dos aspectos especiais de sua ontologia e sem nos darmos conta de que eles possuem uma ontologia especial (SEARLE, 1995, p. 4).

De onde é possível inferir que, embora em sua vivência habitual esses objetos e instituições “pareçam tão naturais para nós como pedras, água e as árvores”, essa distinção ontológica termina por permear, ainda que de maneira latente, as relações que se estabelecem tanto entre o sujeito cognoscente, quanto entre a linguagem e a própria realidade (SEARLE, 1995, p. 4).

Dessa forma, não é de se admirar que, após essa breve e, decerto, exígua reflexão sobre a natureza constitutiva da realidade, a hipótese de partida encontre alguns desdobramentos em suas implicações. Pois uma vez que o mundo não pode ser considerado como uma unidade objetiva singular, mas antes como um conjunto heteróclito no qual fenômenos naturais e culturais tomam parte, é de se esperar que essa partição ontológica venha a condicionar (ou modular), em larga medida, o gesto significativo que perfaz a linguagem.

De onde se enseja, afinal, a consideração da segunda generalidade que se depreende da forma concisa dessa hipótese de partida. Ora, se é *por meio da linguagem que o ser humano é capaz de apreender e significar o próprio mundo*, seria a interposição da estrutura significativa do signo uma etapa de fato imprescindível ou incontornável de todo esse processo? Mais do que uma resposta exata, a tentativa de esmiuçar essa premissa se depara com a necessidade de elucidar como a linguagem se comporta diante da realidade considerada tanto em

seu segmento mais bruto ou natural, quanto no âmbito ontologicamente subjetivo das construções socioculturais.

Um mero ponto de partida para essa questão, dada a ausência de um teor propositivo mais manifesto, pode ser encontrada em dois “aspectos estruturais da nossa visão de mundo”, auferidos mais uma vez da reflexão de Searle (1995, p. 150). O primeiro, uma derivação das observações precedentes sobre a complexidade constitutiva da realidade, consiste na asserção de que, em seu segmento mais elementar ou natural, “o mundo (ou alternativamente, a realidade ou o universo) existe independentemente de nossas representações dele”.

Posto de outra forma, a despeito da controvérsia ao redor dessa concepção no interior dos idealismos e materialismos da história da filosofia, isso equivaleria a reconhecer que mesmo a mais subjetiva das experiências ou das construções culturais subentende a existência de um espaço fenomenal de onde obter as condições para a sua realização. De modo que, ainda que em última medida o mundo só venha e existir por intermédio e/ou como corolário dessas experiências e construções, estas não deixam de pressupor *algo* por ser apreendido e, eventualmente, realizado como pretense constructo ontológico.

Nessa perspectiva, não seria insensato definir, como um segundo aspecto, que, a partir de suas experiências no interior desse espaço fenomenal, “os seres humanos” são impelidos a experimentar e/ou produzir “uma variedade de maneiras interconectadas de acessar e representar aspectos do mundo para si mesmos” – no que elas incluem atividades e entidades como “percepção, linguagem, crenças e desejos, assim como fotos, mapas, diagramas, etc.” (SEARLE, 1995, p. 150). Dessa forma, ao passo que uma interdependência irrestrita entre a linguagem e a realidade se mostra insustentável, parece pouco provável dar suporte irrestrito à hipótese subjacente de uma pretensa exclusividade da palavra como elemento de mediação entre o ser humano e o próprio mundo.

Assim, o que poderia ser visto como uma resolução em potencial da generalidade suscitada há pouco se desdobra, na verdade, em duas características inerentes à palavra em seu intento significativo. A princípio, na medida em que ela se define como resultado da conjunção de gestos expressivos, como visto na correlação precedente com o pensamento, a linguagem se desvela como uma produção que, ao menos em termos ontológicos, não difere substancialmente da conformação de outras instituições “socialmente construídas”. Além disso, uma vez

que no caso da linguagem essa produção tem como resultado uma espécie de meio intermediário, capaz de “significar o seu objeto por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado”, o signo resultante assume antes a natureza de um estrutura simbólica diante do mundo (PEIRCE, 2005, p. 10, §369).¹³

De onde resulta, numa conclusão mais evidente, mas nem por isso menos importante, que as relações entre a linguagem e o mundo não se conformam a um paradigma segundo o qual uma porção da realidade objetiva seria o conteúdo (ou o preenchimento) dos contornos verbais das palavras. Pelo contrário, uma vez que em sua tangibilidade a linguagem pode ser considerada “como corpo do pensamento” no interior do próprio mundo, não seria imprudente defini-la, como Merleau-Ponty (1960, p. 106), na esteira dos últimos textos de Husserl, como uma “maneira original de visar certos objetos”. Seja em sua realidade bruta de fenômeno natural, seja na complexidade ontológica que determina a sua natureza sociocultural. E se essa maneira é capaz de trazer os dois tipos de entidades a uma espécie de existência verbal correspondente que se desdobra em uma superfície *significante*, esta não saberia escapar à condição entremeada de *símbolo*, *significado* e “*unidade cultural*” (cf. ECO, 1976; SCHNEIDER, 1980).

Ora, de maneira bastante genérica, um “símbolo” pode ser considerado como “algo que se coloca no lugar [*stands for*] de outra ou outras coisas, quando não há uma relação necessária ou intrínseca entre o símbolo e aquilo que ele simboliza” (SCHNEIDER, 1980, p.1). É dessa forma, por exemplo, que a substância verbal contida nos signos /cão/ ou /pai/ pode ser considerada como uma representação da realidade de uma cão ou de um pai, ainda que não haja qualquer elo imanente entre a emissão sonora ou traço gráfico e a substância material e/ou cultural que perfazem a existência objetiva de ambas as entidades.

Em contrapartida, se por um lado a condição de símbolo parece descrever com justeza as relações usuais entre o linguagem e o mundo, de outro, essa estrutura depreende de si a existência necessária de uma atividade cognitiva capaz não só de ensejar como de consolidar a mediação entre objeto e signo. Assim,

¹³ Não obstante as três possibilidades funcionais concedidas por Peirce (2005) à estrutura significativa do signo, considerada em sua forma mais abrangente – sejam elas: *ícone*, *índice* e *símbolo*; não seria equivocado afirmar que é somente por meio de sua *forma simbólica* que o signo linguístico se torna capaz de efetivar o processo transpositivo que apreende e significa as diferentes modalidades de realidade objetiva.

quando visto por esse prisma cognoscente, “todo símbolo é, em sua origem”, como bem coloca Peirce (2005, p. 40, §222), “ou uma imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora”.

Imagem, reminiscência ou metáfora, todos apontam, portanto, para a construção de uma espécie de unidade cognitiva que remete, respectivamente, seja a uma outra unidade cognitiva, a uma porção objetiva da realidade ou a uma construção verbal preexistentes à conformação do símbolo em questão. De modo que, ao cabo, é através dessa unidade cognitiva – ou seja, através de “uma relação que consiste no fato de a mente associar o signo com seu objeto”, ideia ou discurso que o antecede (PEIRCE, 2005, p. 11-12, §372) – que a estrutura simbólica de qualquer signo é capaz de produzir um significado e, eventualmente, representar ou referir qualquer objeto ou construção ontológica.

Nesse sentido, quando se retoma o contexto específico do signo diante da própria realidade objetiva, parece evidente que embora “qualquer palavra comum, como ‘dar’, ‘pássaro’, ‘casamento’” possa ser considerada como “exemplo de símbolo, a palavra em si “não identifica essas coisas. [Ela] não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de *imaginar* essas coisas e a elas *associar* a palavra” (PEIRCE, 2005, p. 73, §298, grifos nossos).

De onde é possível concluir que embora o signo de fato represente algo, ele não poderia ser identificado de maneira imediata ou estrita com um fenômeno ou evento efetivos. Ao invés disso, “*toda tentativa de estabelecer o que é o referente de um signo nos força a defini-lo em termos de uma entidade abstrata que, aliás, não é mais do que uma convenção cultural*” (ECO, 1976, p. 66, grifos do autor). Em termos peirceanos (2005, p. 28, §92, grifo nosso), isso equivaleria a dizer que a “virtude significante” de um signo em sua natureza simbólica “se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu *Interpretante*”. Ou seja, com a ajuda de um conjunto de diferentes construções e representações culturais que também efetuam essa associação entre um objeto ou entidade e o significado contido na superfície significante do signo correspondente.

Assim, ao se deparar, por exemplo, com o signo /cão/, em seu uso mais rotineiro da linguagem, um sujeito se depara antes de mais nada com as possíveis paráfrases simbólicas do animal cão no interior de sua própria cultura. Seja ela, por

exemplo, a) uma representação equivalente “em um outro sistema semiótico” – como no caso de uma gravura ou mesmo de uma imagem mental de um cão; b) uma “associação emotiva que adquire o valor de uma conotação bem estabelecida: /cão/ significa ‘fidelidade’ (e vice versa)”; c) “uma definição científica (ou ingênua) nos termos do mesmo sistema semiótico”, quando /cão/ equivale a um /espécime da raça *Canis lupus familiaris*/, dentre várias outras (ECO, 1976, p. 66).

É nesse sentido, portanto, e aqui se retoma por um prisma sociocultural uma premissa já abordada nas seções precedentes, que “quando isolados e vistos como ‘coisas’ em si” qualquer signo ou expressão “aparentam ser meros ruídos, padrões de luz ou movimentos arbitrários” (WAGNER, 1981, p. 35). E isso pois “esses elementos” só se tornam “significativos para nós por meio de suas associações, que eles adquirem ao serem associados ou opostos uns aos outros” e às outras formas simbólicas de representação no interior de um contexto sociocultural (WAGNER, 1981, p. 35, grifos do autor). Assim, mais do que uma referência imediata, o significado suscitado pelo signo se desvela como um constructo ontológico que depende ultimamente da “*mediação da convenção*” cultural – que equivale à “*ilusão que algumas associações de um elemento simbólico são ‘primárias’ e autoevidentes*” – para consolidar a sensação correspondente de que o signo /cão/ é capaz de tornar presente a realidade do animal cão no interior de um determinado contexto expressivo (WAGNER, 1981, p. 36, grifos do autor).

Ademais, a considerar que a linguagem é capaz de representar tanto a “realidade bruta” quanto a “realidade socialmente construída”, para retomar a distinção de Searle (1995, p. 190), é de se esperar que essa dinâmica se aplique tanto aos objetos e entidades físicos ou naturais, quanto às entidades de ordem institucional ou culturalmente definidas. Se a tese é lícita, ela se depara, no entanto, com uma diferença importante no que concerne à representação de entidades culturais como pai, governo ou casamento por seus respectivos signos. Uma diferença que se torna tanto mais aguda quanto divisada numa hipotética instância inaugural de cada uma dessas modalidades de representação simbólica.

No caso de signos como /cão/, /árvore/ ou /montanha/ o conjunto de interpretantes que delinea o seu significado se reporta, ao menos em seu momento inaugural ou originário, à experiência perceptiva do ser humano diante de entidades que existem independentemente de qualquer atividade ontológica – sejam elas: um cão, uma árvore e uma montanha. Do contrário, seria o caso de considerar a

“percepção como o resultado de um ato semiótico precedente” e recair num idealismo já denunciado para o qual não somente o significado, mas a própria a realidade não seria mais do que um constructo ontológico (ECO, 1976, p. 165). Seria, ao cabo, destituir o mundo de sua existência para aquém do conjunto dos sistemas semióticos que definem os diferentes interpretantes ao redor dos signos /cão/, /árvore/ ou /montanha/. De onde seria possível inferir, com Eco (1976, p. 167) que, numa origem conformativa e hipotética, o “significado semiótico” inerente aos signos que representam uma porção de realidade bruta se revela antes como “a codificação social de uma experiência perceptiva” – ou ainda, como a “atribuição de uma unidade cultural para o campo dos estímulos perceptivos”.

Já no caso das entidades socialmente construídas, quando se toma o signo /pai/ como exemplo, a tentativa de esmiuçar o conjunto de interpretantes que circunscrevem o seu significado revela que essa palavra

carrega as associações [semânticas] de parentesco biológico (como numa ação judicial relativa à paternidade), de relações de parentesco (agir como um pai), de cosmologia religiosa (“Pai nosso, que estás no céu...”) e de ofício religioso (“os padres jesuítas” [“*The Jesuit Fathers*”], dentre muitas outras (WAGNER, 1981, p. 36).

De maneira que, se à semelhança do exemplo precedente esse conjunto se reporta a uma experiência perceptiva e originária do ser humano, esta se vê diante não somente de um indivíduo do sexo masculino, mas antes de um indivíduo do sexo masculino *investido de uma ou outra funções* que o definem como entidade (ou unidade) cultural distinta da entidade bruta que vai pelo nome de /homem/ (cf. ECO, 1976; SEARLE, 1995).

Assim, na medida em que se mantém a hipótese fenomenológica subjacente à conformação de um “significado semiótico”, torna-se evidente que, como unidade cultural, o signo /pai/ codifica a experiência perceptiva de uma atividade ontológica que, em si – ou seja, fora dos limites observáveis de uma convenção ou concordância cultural –, não seria capaz de reclamar uma existência objetiva. Posto de outra forma, a exemplo de uma grande formação rochosa, o cuidado que um indivíduo do sexo masculino concede a um indivíduo mais jovem, por exemplo, é capaz de se apresentar como fenômeno à percepção humana e ser *transposto* para o interior do constructo ontológico que determina o significado implícito nos signos /montanha/ e /pai/.

Mas, ao contrário da montanha, que independe de qualquer um de seus interpretantes no âmbito de sua existência física singular, entidades como pai, dinheiro ou propriedade são incapazes de adquirir existência sem o auxílio de certos “dispositivos simbólicos para demarcar esses fatos institucionais” no interior de um contexto cultural e expressivo (SEARLE, 1995, p. 72). De onde resulta que a existência de tais entidades socialmente construídas perpassa, em larga medida, pelo conjunto de interpretantes que circunscreve os signos /pai/, /propriedade/ e /dinheiro/.

Desta feita, o que seria o risco de uma circularidade ao redor da conformação inaugural do significado contido nesses signos – em suma: a entidade pai existe *porque* representada pelo signo /pai/, e vice versa – aponta, na verdade, para uma particularidade do processo inaugural que determina, de sua parte, a fundação das entidades culturais ou socialmente construídas.¹⁴ A princípio, esse processo encontra um modelo elementar (ou abstrato) na “atribuição coletiva de funções a fenômenos nos quais a função não poderia ser realizada em virtude dos puros aspectos físicos dos fenômenos” ou de suas instâncias mais elementares (SEARLE, 1995, p. 228)

É dessa maneira que se pode afirmar que não há nada na instância singular de um ato de cuidado intersubjetivo que defina ambos os participantes como pai e filho. Assim como “não há nada nas relações físicas entre mim e um pedaço de terra que o torne minha propriedade”, nem qualquer elemento “na composição química [...] [de um] pedaço papel” que o torne papel-moeda (SEARLE, 1995, p. 72). Pois em qualquer um dos casos é a *função* de que se reveste a atividade ontológica *em* ou *com* cada uma dessas instâncias que pode, em conjunto com as instâncias em si, adquirir a existência de uma unidade cultural.

No entanto, para que isso ocorra, ou seja, para que a conjunção de uma atividade humana e/ou objeto físico com uma determinada função se torne uma realidade objetiva em seu próprio direito, é preciso que se estabeleça uma espécie

¹⁴ Uma ilustração bastante didática desse possível processo inaugural é descrito por Eco (1976, p. 22), para quem, ao tomar uma ferramenta como exemplo, a “cultura nasce quando: (i) um ser pensante estabelece a nova função para a pedra (independentemente se ele a manipula e a transforma em uma pederneira [*flint-stone*]); (ii) ele a chama ‘uma pedra que serve para algo’ (independentemente se ele a denomina assim para outros ou em voz alta); (iii) ele a reconhece como a ‘pedra que corresponde à função F e que tem o nome Y’ (independentemente se ele a usa uma segunda vez: é suficiente que ele a reconheça como tal)”.

de “dispositivo mnemônico”, capaz de reencenar “como a função pode ser *repetida*” e *reconhecida* como entidade para além de sua instância original (ECO, 1976, p. 23-24, grifo nosso). Do contrário, nem o objeto em si (o papel), nem a atividade ontológica (a troca de objetos), conseguiriam transcender a sua condição ou instância inicial num movimento ontológico que os reveste de uma função (o valor de troca) no interior de uma entidade cultural (o dinheiro).

Em outras palavras, é preciso que essa conjunção seja “representada coletivamente como existente” e, para tanto, ela “requer um veículo” capaz de torná-la “pública e convencional” (SEARLE, 1995, p. 74). E que veículo seria esse, senão o signo (/dinheiro/) em sua forma simbólica? Assim, à diferença de entidades naturais – para as quais o signo /gato/ cria “apenas a possibilidade de referir-se a gatos [...] em uma maneira publicamente acessível”; não seria descabido considerar essa “simbolização” como parte essencial do processo cultural que “cria as próprias categorias ontológicas como dinheiro, propriedade” ou família (SEARLE, 1995, p. 75).

Em contrapartida, é esse mesmo processo de simbolização que estabelece também as “categoria[s] de referentes [ou interpretantes] em potencial” para cada um dos signos – /dinheiro/, /propriedade/ ou /família/ – que ocupa o *locus* síntese de todo esse processo (SEARLE, 1995, p. 75). De onde é possível inferir, à guisa de corolário, que a existência de entidades socialmente construídas depende não, ou não somente, da existência de um signo correspondente, mas antes da conformação concomitante de um dispositivo mnemônico, simbólico e cultural em sua própria conformação inaugural.

Em termos objetivos, seria o caso de definir não que a entidade pai existe *porque* representada pelo signo /pai/, e vice versa; mas antes que a entidade pai existe porque foi conformada de maneira concorrente ao signo /pai/ diante do mesmo conjunto de objetos e fenômenos em sua instância inaugural. Em suma, seria o caso de definir que uma porção da realidade só é capaz de ser socialmente construída por meio da construção conjunta de uma forma simbólica que, em larga medida, assume os contornos da linguagem. Ou ainda, nos termos axiomáticos, e por isso mesmo elípticos, de Geertz (1973, p. 5) que “o conceito de cultura é [...] essencialmente um conceito semiótico”.

Digressão à parte, se a dissolução aparente da circularidade entre signo e entidade cultural não é capaz de desfazer o risco correlato de uma interdependência

idealista segundo a qual a entidade pai seria um mero interpretante do signo /pai/, resta a salvaguarda de que esse constructo ontológico se reporta, em última instância, à materialidade física, natural e/ou humana que subjaz à qualquer realidade socialmente construída. De sorte que mesmo a mais abstrata das unidades culturais termina por assumir a condição de uma das “formas em que uma subestrutura biológica subjacente pode se manifestar” a partir de atividade ou experiência ontológicas. Atividade ou experiência que não deixam de ser, de seu lado, a manifestação de uma “subestrutura biológica subjacente” em si (SEARLE, 1995, p. 227).

Ao passo que, mesmo diante de uma realidade socialmente construída, “o significado semiótico” contido num signo poderia ser considerado como uma “atribuição de uma unidade cultural para o campo dos estímulos perceptivos” – ou, o que vem a ser o mesmo, para o campo da experiência pré-linguística ou antepredicativa do ser humano (ECO, 1976, p. 167). Ainda que a atribuição nesse caso seja, na verdade, uma conformação conjunta, a partir da qual a experiência pré-linguística adquire os contornos de sua realidade objetiva à medida que a iteração de sua instância singular adquire a roupagem simbólica própria à linguagem.

Assim, embora um esforço especulativo de natureza fenomenológica seja incapaz de determinar ao certo por que critérios tal sequência de sons ou traços no papel veio a ser definida como representação simbólica de tal entidade natural ou cultural, ele não deixa de apontar para certos mecanismos constitutivos que subjazem às relações entre a linguagem e próprio mundo. É nesse sentido que, ao menos em termos inaugurais, a conformação da linguagem se desvela aqui como uma espécie de transposição entre esferas fenomenais distintas – da experiência humana diante do mundo, tomada em sentido lato, para uma superfície verbal.

E se ao cabo esse percurso reflexivo se depara com a própria circularidade ao desaguar na conclusão auferida do silogismo que o encetou num primeiro momento – seja ela: a palavra efetiva a transposição da apreensão sensível à compreensão da realidade pela reflexão humana; essa retomada se dá não tanto para corroborar a sua prenunciada adequação à experiência humana mais usual das relações entre a linguagem e o mundo. Mas antes para atenuar a inconveniência de seu simplismo com a interposição especulativa de uma etapa essencial em todo esse processo. Pois se é realmente *por meio da linguagem que o ser humano é*

capaz de apreender e significar o próprio mundo, esse processo não se concretiza sem a produção de um constructo ontológico e cultural: a forma simbólica do signo, que funciona como epicentro de suas inúmeras paráfrases e interpretantes, bem como das diversas formas enunciativas que o tem como modelo paradigmático.

3.4.3 Coda: Por onde andam *mímesis* e ficção?

Ao fim desse tortuoso excuro por entre signos, gestos, pensamentos e sentidos, entre interpretantes, símbolos, realidades e culturas, uma pergunta naturalmente se enseja, dado o evidente desvio das questões centrais do presente estudo: por onde andam *mímesis* e ficção? Uma resposta preliminar, mas nem por isso incorreta, coloca ambas em uma posição externa à própria linguagem, como observadoras em potencial de um fenômeno que pode se entremear com seus próprio limites operativos. O que justificaria, não sem o recurso a um subterfúgio aparente, a sua ausência em cada uma das etapas do argumento que precede: compreender como *mímesis* e ficção podem constituir uma “imagem (do) real” em meio às palavras é compreender, em suma, como a linguagem em si já não o faz em um primeiro lugar.

Se este é bem o caso, ou seja, se tanto a *mímesis* quanto a ficção podem, ao cabo, amparar suas operações nos limites constitutivos e ontológicos da linguagem, uma conjectura mais consistente à questão que aqui se impõe reside numa retomada desses limites, dispostos até aqui no interior das relações que se estabelecem entre o pensamento, o signo e a realidade. Desse modo, a revisão entremeada de certas conclusões que se desdobram de todo o percurso argumentativo tem diante de si um objetivo duplo: tanto a construção de uma espécie de epítome do que tange às relações entre a linguagem, em acepção fenomenológica, e o mundo, quanto a instituição, afinal, de um modelo inaugural para o que poderá ser retomado, *a posteriori*, pela *mímesis* ou pela ficção nos âmbitos respectivos da **Poética** e da literatura.

Assim, quando se toma esse percurso a partir de seu desenlace, tem-se que a linguagem poderia ser definida de acordo com ao menos três instâncias: a) uma *realização (ou produção)* do pensamento humano; b) uma *transposição de aspectos da realidade* a partir de uma experiência pré-linguística que, em termos sumários,

baseia-se na percepção e no sensório; e c) o estabelecimento de um *constructo ontológico e cultural*. De modo que, ao cabo, todas elas se veem urdidas na tessitura da superfície verbal (ou significante) do signo, bem como de seus encadeamentos enunciativos.

Em linhas gerais e sob o signo da circularidade que encerra, dessa vez, o próprio capítulo, essas mesmas três instâncias parecem permear os limites operativos tanto da *mímesis* quanto da ficção, descritos, ainda no prelúdio, como “uma *atividade humana* capaz de produzir uma *imagem autônoma* de uma *realidade possível*”. Nessa óptica, seria então aqui a linguagem nada mais do que um constructo ontológico que resulta, em suma, de uma conformação mimética e/ou ficcional? Por tentadora e epistemologicamente exequível que seja a hipótese – qual seja: como símbolo e unidade cultural, a linguagem não é mais do que uma forma mimética ou ficcional de representar a realidade efetiva –; a sua assunção passa ao largo de uma incongruência ontológica entre ambas as esferas. Uma incongruência que, ao cabo, distingue, por um lado, a forma simbólica da linguagem tomada aqui em sentido lato e na acepção fenomenológica de seu uso corrente; e de outro, as formas miméticas ou ficcionais (de linguagem), como posturas ou atitudes distintas diante do próprio mundo.

Ora, se no intuito de elucidar essa possível ontologia da linguagem diante do mundo é lícito definir, como Heidegger (2011, p. 16), que “mundo é o nome que damos à quadratura de céu e terra, mortais e divinos, que perdura com unidade no fazer-se coisa das coisas”, duas premissas despontam aqui de maneira mais premente. A primeira delas consiste na existência de coisas que, em sua unidade, constituem o espaço fenomenal pelo qual a existência humana em toda a sua amplitude ontológica se vê circunscrita. A segunda, por sua vez, define-se na necessidade de um meio: o nome, pelo qual as coisas tanto podem “fazer-se coisas” para além de sua existência material, quanto, apreendidas como tal, podem constituir-se como a unidade ontológica que perdura: o mundo.

É nessa perspectiva, portanto, que o filósofo alemão afirma, como corolário dessas duas premissas, que “no nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa”, de modo que, “fazendo-se coisa, as coisas” não só “des-dobram” como “dão suporte ao mundo” (HEIDEGGER, 2011, p. 16-17). Em termos mais objetivos, isso equivaleria a dizer que, apesar de sua condição primeira de coisa, é a partir de sua nomeação que a existência material do mundo é capaz de “fazer-se

mundo” para o ser humano. Ou ainda, o que vem a ser o mesmo, que é a partir da instituição inaugural da linguagem como meio de *apreender*, *significar* ou mesmo *constituir* a realidade objetiva, como se viu ao fim da subseção que precede, que o mundo pode ser realizado como tal por uma ou mais consciências.

Sendo assim, ainda que em sua forma simbólica a nomeação levada a termo pela linguagem seja incapaz de exceder a condição de um “mundo significativo” produzido pelo pensamento em sua intenção e expressão significativas, não deixa de ser por essa espécie de *imagem verbal* que a realidade das coisas “pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível” para o entendimento humano (CASSIRER, 2011, p. 22). De onde é possível inferir que, embora a linguagem não seja capaz de recuperar ou mesmo manifestar o mundo em toda a complexidade fenomenal que se oferece à experiência ontológica mais abrangente (sensorial, perceptiva, afetiva, etc.); é por meio de seus contornos expressivos que essa experiência adquire, no entanto, uma forma inteligível e manipulável pelo próprio ser humano.

Assim, se o processo inaugural que associa todos esses pares – nome e coisa; signo e objeto; expressão e percepção; constructo ontológico e espaço fenomenal; mundo efetivo e mundo significativo – termina por emaranhar a imagem verbal com a realidade ao ponto da quase-identidade, essa assimilação se desvela, afinal, como o cerne ontológico das relações que a linguagem estabelece com mundo. Uma ontologia que assume, portanto, o caráter de um investimento (ou acordo) humano e cultural, a partir do qual, do mesmo modo que /gato/ e /pai/ referem e/ou constituem a existência de gatos e pais, a linguagem é capaz não só de representar o mundo, mas de revesti-lo de uma existência inteligível aos olhos da humanidade.

Desta feita, quando se retoma a superposição operativa entre essa acepção fenomenológica da linguagem, *mímesis* e ficção, torna-se evidente que embora todas as três instâncias sejam capazes de produzir uma “imagem (do) real”, apenas uma dessas imagens tem a ambição de representar esse real tal qual ele se apresenta à sensibilidade humana. As imagens produzidas pela *mímesis* e pela ficção, pelo contrário, têm como aspiração ontológica, o reiterado e “acentuado grau de liberdade” diante da realidade factual (LIMA, 2014, p. 31). Uma aspiração que, no entanto, não se homologa por completo, dada a necessidade de ancorar a própria criação imaginativa num chão conformativo que, em suma, não é outro que não o

próprio mundo efetivo: um mundo representado, afinal, pelo “mundo significativo” da linguagem (CASSIRER, 2011, p. 22).

Em contrapartida, se essa imagem verbal produzida pela linguagem, poderia ser considerada como *uma* ou mesmo a “figura básica do ser”, de que trata Blumenberg (2010, p. 135), quando vista em sua inauguralidade, essa figura não difere substancialmente de “uma imagem autônoma de uma realidade possível”, que se desdobra, nesse caso, a partir de uma conjunção de gestos ontológicos e significativos. De onde se enseja, afinal, a hipótese que encerra o presente excuro: ora, de que outro modo, tanto a *mímesis* quanto a ficção seriam capazes de aspirar a construir, de sua parte, seja uma “imagem (do) real”, seja um mundo significativo em meio às palavras, senão ao reecenar o processo inaugural que faz da linguagem uma imagem verbal do mundo? E mais, que novo arranjo discursivo e significativo seria esse, senão um cuidado próprio ao domínio da **Poética** e, eventualmente, da literatura?

4 LINGUAGEM, FICÇÃO E LITERATURA: POR ONDE ANDA A MÍMESIS

Uma vez assente a hipótese de que a imagem mimética ou ficcional de um mundo possível pode encontrar um chão conformativo no âmbito do mundo significativo da linguagem, resta ainda um último itinerário por se percorrer no intuito de se ver elucidada, afinal, a eventual interseção entre ficção e literatura, ponto exordial do presente estudo. Um itinerário que poderia muito bem ter seu ponto de partida, conforme a dupla hipótese que encerra a seção precedente, na seguinte questão: ora, na medida em que a ficção é capaz de motivar uma forma verbal ou modalidade discursiva a reencenar as relações inaugurais entre a linguagem e o mundo para constituir-se como “imagem (do) real” em meio as palavras, que modalidade seria capaz de assumir essa posição, senão a expressão literária?

Complexa em sua tendência latente à especulação categorial, essa hipótese não poderia se ver corroborada, ao menos no que tange à sua contraparte literária, sem a correlação de uma série virtual de modalidades discursivas, num esforço hermenêutico que demandaria espaço e fôlego incompatíveis com as aspirações do presente excuro. Em outras palavras, uma vez que a produção de novas significações, ou de novos mundos significativos, não é de forma alguma um privilégio das formas poéticas e literárias, não há nada *a priori* que estabeleça a literatura seja como “forma reencenativa”, seja como forma ficcional por excelência.

Assim, para além de uma demonstração exaustiva ou de uma confirmação categórica dessa hipótese, o itinerário que aqui se descerra não poderia ter outro intuito senão o de demonstrar esse processo em sua especificidade. Ou seja: como, ao cabo, ficção e literatura se conjugam na produção de um mundo significativo a partir de um arranjo verbal específico, um arranjo que se ampara, afinal, na reencenação da conformação de um mundo significativo, levado a termo pela linguagem em sua instância inaugural.

E se por um lado esse processo carrega tanto o mundo efetivo, quanto o mundo significativo da linguagem usual como possíveis interpretantes; de outro, ele encontra, como era de se esperar, um modelo inaugural tanto nas relações referenciais, quanto no arranjo discursivo que a *mímesis* é capaz estabelecer nos limites produtivos da **Poética**. De modo que os pontos chaves que se elencam aqui devem ser entendidos antes como indícios de uma ontologia de que se reveste a

ficção literária, do que uma resposta definitiva à questão que se coloca como ponto de partida.

4.1 LITERATURA E A RE-INAUGURAÇÃO DA LINGUAGEM

Ainda que não seja o caso de retomar toda uma análise conceitual da arte literária tal qual empreendida há muito, nas considerações preliminares, ao menos duas de suas premissas se mostram aqui elucidativas no que tange às relações empreendidas tanto entre a expressão literária e a linguagem em sua forma bruta, quanto entre a literatura e a realidade em sua acepção mais ampla. A primeira, de caráter elementar, mas nem por isso menos importante, repousa no reconhecimento de que “a matéria bruta e específica dessa arte é a ‘linguagem’” em sua forma verbal (GENETTE, 1993, p. 1). Ao passo que a sua natureza pode ser descrita de acordo com o manejo das palavras, tanto no que concerne à forma específica de seu arranjo verbal – o verso, a narrativa –, quanto em relação ao conteúdo que se depreende do processo de significação no interior dessa estrutura discursiva – o conjunto de personagens, eventos, ações, etc. representado pelo encadeamento dos signos de um romance, por exemplo.

Posto de outra forma, isso equivaleria a dizer que uma obra literária assume o caráter de um artifício ou produção ontológicas que pode ser considerada em seu cuidado com qualquer um dos aspectos constitutivos da matéria significativa dos signos. Seja ele um cuidado “*temático*, ou seja, “relativo ao conteúdo do texto (do que ‘trata’ o texto)” – de onde desponta a ficcionalidade que reveste uma boa parte da tradição literária; seja ele um cuidado “formal, ou seja, e amplamente falando, *remático*: relativo ao caráter do texto em si e ao tipo de discurso que ele exemplifica” (GENETTE, 1993, p. viii).¹⁵ Em contrapartida, uma vez que palavra e discurso não

¹⁵ No que concerne a distinção defendida entre *formal* e *remático*, Genette (1993, p. 23) sustenta que “*remático* é, em meu sentido, um termo mais amplo do que *formal*, porque forma (se uma vogal é brilhante ou escura, se uma frase é longa ou curta, se um poema é escrito em octossílabos ou em alexandrinos) é apenas um dos aspectos essenciais de um texto, ou um dos seus elementos”. Além disso, o signo é capaz de exemplificar, no que o teórico francês toma de empréstimo uma concepção devida a Goodman (1968, cf. p. 52-57), propriedades que excedem as suas características formais. É assim que o termo francês para noite: “nuit” é capaz de exemplificar o “fato de ser uma palavra francesa do gênero feminino” e ensejar certas conotações associadas – gênero, sexualidade, etc. – em seu emprego significativo (GENETTE, 1993, p. 23).

são capazes de se desvencilhar por completo de sua ambivalência de estrutura significativa, torna-se evidente que ambos os cuidados devem se fazer presentes, ainda que em graus distintos, no interior de qualquer discurso literário.

Assim, se ao cabo é possível discernir, como o faz Genette (1993, p. 21, grifo nosso), uma “literatura de *ficção*” que “se impõe essencialmente pelo caráter imaginário dos seus objetos” e uma “literatura de *dicção*” que “se impõe essencialmente por suas características formais” ou discursivas, nenhuma dessas duas entidades poderia reclamar uma existência em completo isolamento uma da outra. De onde se supõe que a tentativa de delinear os contornos da literatura como fenômeno ontológico subentende de si a necessidade de observar em que medida cada uma das preocupações significativas – temáticas e formais/remáticas – permeia cada um dessas possíveis instâncias categoriais.

A segunda das premissas consiste, por sua vez, na retomada da noção devida a Chklovski (2001, p. 94) e segundo a qual o artifício poético ou literário resultaria na “transferência de um objeto de sua percepção habitual à esfera de uma nova percepção”. Uma percepção de fundo estético e engendrada por uma possível ressignificação das relações habituais entre signo e objeto – entre a linguagem e realidade –, a partir de um arranjo verbal específico. Sendo assim, se por um lado essa produção significativa não faz mais do que “suscitar no auditor [ou leitor] o pressentimento de uma significação nova” ao rearranjar as significações já existentes em uma estrutura verbal distintiva (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 113); de outro, não seria esse processo, afinal, uma possível instância da já repisada reencenação da conformação inaugural da linguagem diante do próprio mundo?

Se a tese é lícita, quando se tem em vista a natureza intencional do gesto significativo por detrás dessas formas estéticas, não seria imprudente afirmar que

cada ato de expressão literária [...] contribui para realizar o voto de recuperação do mundo que se pronunciou com a aparição de uma língua, ou seja, de um sistema finito de signos que se pretendia capaz, em princípio, de captar todo o ser que se apresentasse [à percepção humana] (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 119).

Nesse sentido, não seria insensato definir a expressão literária como uma tentativa de reencetar o processo transpositivo inaugural que, embora tenha sido capaz de conceder uma existência significativa ao mundo, não constrói mais, em suma, do

que um “mundo significativo” ou uma imagem verbal do mundo (CASSIRER, 2011, p. 22).

Ademais, fica claro que, quando tomadas em conjunto, essas duas premissas permitem entrever uma terceira consideração a respeito da literatura como fenômeno verbal capaz de produzir novas significações. Ora, a considerar a ambivalência constitutiva tanto do signo quanto das duas categorias literárias suscitadas há pouco, é de se esperar que a retomada da conformação inaugural da linguagem que aqui se desvela possa debruçar-se com uma ênfase mais proeminente tanto por seu lado estrutural quanto por seu lado referencial ou, por assim dizer, recognitivo.

No que concerne à literatura de *dicção*, essa ênfase recairia nos contornos estruturais do signo e de seu encadeamento discursivo, de modo a refigurar as relações normatizadas pela “*mediação da convenção*” cultural no interior do seu processo significativo (WAGNER, 1981, p. 36, grifo do autor). Nessa perspectiva, ainda que assumam um relevo auxiliar, as preocupações temáticas se fazem ainda assim bastante presentes na tendência a revisitar, refigurar ou mesmo desconsiderar as associações “*primárias*” ou “*autoevidentes*” que relacionam, para retomar a noção de Wagner (1981, p. 36), a materialidade verbal do signo e a substância real do objeto. Mas cedem, não obstante, um espaço importante aos cuidados com os elementos eminentemente formais ou estruturais – fonéticos, prosódicos, gráficos, estilísticos, etc. – tanto da palavra em si, quanto de seu encadeamento discursivo.

De onde resulta, por um lado, que a linguagem deixa de ser vista, em parte como um “meio transparente de comunicação” para assumir o caráter de um “material bruto, não-intercambiável, autônomo e perceptível” em sua substância verbal (GENETTE, 1993, p. 13). Ao passo que a forma enunciativa que resulta dessa produção ontológica e significativa poderia ser considerada, em sua “*intransitividade*”, como um discurso cujo processo de “significação [não só] é inseparável de sua forma verbal”, mas tem como propósito imediato a urdidura desse seu arranjo sintagmático (GENETTE, 1993, p. 25, grifo do autor). Daí que, tomadas em si, no interior, por exemplo, de um poema,

essas palavras agem em nós (ou ao menos em alguns de nós), sem nos dizer muito. Elas nos dizem, talvez, que elas não têm nada por

nos dizer; que, pelos mesmos meios que eles usualmente nos dizem algo, elas estão exercendo uma função diferente. Elas agem em nós como um acorde musical. A impressão produzida depende amplamente da ressonância, do ritmo e do número de sílabas; mas é também o resultado da simples reunião de significados (VALÉRY, 1985, p. 74-75)

E se essa pretensa categoria encontra um representante eminente, como atesta a célebre passagem de Valéry (1985), nas formas poéticas, um cuidado *diccional* não seria em si um privilégio dessas formas não-temáticas ou não-referenciais, visto que mesmo a mais temática das obras contém em si esse cuidado como parte essencial de sua composição. Do contrário, como manter intacta a presunção de um arte literária – ou seja, de um arte que consiste justamente em arranjar palavras em um forma discursiva que as diferencie tanto do uso mais comum da linguagem, quanto de modalidades ditas não-literárias da linguagem verbal?

Desta feita, não é de se admirar que as formas enunciativas que finalmente interseccionam literatura e *ficção* se vejam sujeitas, afinal, a implicações de ordem tanto temática quanto estrutural. Mas à diferença do que ocorre com a literatura de *dicção*, a ênfase produtiva não mais recai sobre as características intrínsecas à estrutura do signo e de sua unidade significativa, mas antes sobre a ambivalência do conteúdo temático que se desdobra de seu encadeamento discursivo. Uma ambivalência que desponta da constatação de que, apesar da presença evidente de objetos, personagens e eventos imaginários, esse conteúdo é composto ainda pela “repetição no texto da realidade vivencial” que “não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional” (ISER, 2013, p. 32).

Nessa perspectiva, se a literatura de *ficção* se vê capaz de produzir “pequenos mundos” imaginários, na reiterada noção de Eco (2009, p. 89-91), não seria imprudente definir o enunciado que dela se enseja como “uma forma determinada de tematização do mundo” que circunscreve a experiência (ante)predicativa de cada autor, em sua realização inicial, bem como de cada leitor, no curso histórico de sua fruição estética (ISER, 2002, p. 960). Dessa forma, ou seja, na medida em que realiza “a conversão da realidade vivencial repetida em signo”, o “ato de fingir” que Iser (2013, p. 33) credita à ficção literária pressupõe a conformação de um lastro estrutural que remete suas intenções significativas à

capacidade inerente à linguagem de significar (ou recuperar) o próprio mundo. De onde resulta que, se por um lado esse gesto pode ser considerado aqui em sua capacidade de produzir uma realidade possível, a exemplo da linguagem em sua hipotética instância inaugural, é de se esperar que *algo em sua natureza significativa e estrutural* seja capaz de realizar tanto: a) a conjunção (ou mediação) entre o imaginário e o mundo tematizado; quanto b) uma distinção entre as formas literárias e outras formas referenciais de discurso.

Assim, se ao cabo a ficção contem em si uma espécie de mecanismo capaz de motivar a expressão literária a reencenar o processo inaugural que faz da linguagem uma produção de mundos significativos, não seria a capacidade produtiva que a linguagem auferir da *mímesis* na elaboração das formas poéticas uma possível referência paradigmática? Se a tese é lícita, embora ela não ofereça uma solução unívoca e categórica para esse *algo* ou mecanismo específicos, dadas as distinções históricas e epistêmicas, a convergência entre *mímesis* e ficção se enseja novamente, dessa vez não tanto como cerne reflexivo, mas antes como um instrumento hermenêutico em potencial. Nesse sentido, o retorno às relações que a *mímesis* estabelece com a linguagem no interior da **Poética** não tem aqui outro intento senão o de entrever como a *poiesis* – em suma: a *mímesis* poética –, na acepção aristotélica, pode ser considerada como modelo inaugural para a própria ficção literária.

4.2 POIESIS (É) FICÇÃO LITERÁRIA

Quando as lições da **Poética** são retomadas *a posteriori*, não parece insensato afirmar que conforme as concepções de Aristóteles não poderia “haver criação por meio da linguagem a não ser que a linguagem se torne um veículo para *mímesis*, isto é, para a representação, ou antes para a simulação de ações e eventos imaginários” (GENETTE, 1993, p. 6-7). Por essa perspectiva, a *mímesis* só poderia, por sua vez, catalisar a capacidade produtiva da linguagem verbal ao “inventar histórias [*stories*], ou ao menos [...] transmitir histórias que já tenham sido inventadas”, de onde se enseja, como axioma em potencial, que “a linguagem é criativa”, ao menos no que tange à criação poética, “quando ela se coloca *ao serviço da ficção*” (GENETTE, 1993, p. 7, grifo nosso).

Posto em outros termos, que abrangem também uma perspectiva estrutural, na medida em que a

caracterização da *mímesis* [poética] é restringida a “personagens em ação” [...] parece explicável que a **Poética** se contente em analisar gêneros propriamente narrativos e exclua a lírica. Como nesta a narrativa pouco ou nada importa, é coerente que o tratado aristotélico a ela não se refira (LIMA, 2014, p. 35).

De sorte que, concedida a licença a essa revisão *à rebours* das premissas aristotélicas, seria possível supor que embora o escopo de suas contribuições inaugurais para a esfera da literatura se voltem eminentemente para os cuidados temáticos, estes não deixam de pressupor a existência de uma estrutura discursiva específica – sejam elas histórias ou narrativas –, para ver desdobrada a sua pretensa ficcionalidade.

Sendo assim, para além do risco premente de um anacronismo já denunciado, a leitura da *poiesis* sob o signo de sua convergência ulterior com a expressão literária termina por lançar luz sobre um cuidado de ordem diccional que lhe é inerente, para retomar a partição categorial de Genette (1993). E se esse cuidado não se volta especificamente para os ornamentos próprios à elocução poética – dispostos, em seu caráter auxiliar, por não menos do que quatro capítulos do texto aristotélico (XIX a XXII) –, os limites de sua feitura devem se encontrar no interior das próprias construções temáticas levadas a cabo pela *mímesis*.

Um possível indício ou ponto exordial para essa correlação necessária entre tema e forma pode ser auferido, portanto, em uma espécie de adendo à composição do material poético, contido no repisado capítulo IX da **Poética**. Ora, ainda que a natureza desse material se ampare eminentemente, como visto, no *sucessível* ou passível de acontecer, o próprio Aristóteles (*Poét.*, 1451b, 27-31) concede que “ainda que lhe aconteça fazer o uso de sucessos reais” em seu artifício discursivo, “nem por isso deixa [o poeta] de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas”. De onde é possível inferir que, não obstante a mediação pelo imaginário, fundamental à *mímesis* poética, nada impede que o processo de imitação/representação que a constitui tome como modelo a realidade efetiva.

Nisso, se à *mímesis* não seria vedado o acesso ao *sucedido* ou ao evento efetivo e contingente, esse pequeno adendo à natureza do material poético, bem como seus desdobramentos reflexivos parecem lançar uma nova luz sobre a comparação aristotélica entre *poiesis* e *historia*. Aqui, na medida em que parece possível sustentar a hipótese de uma “poesia mimética referencial” (BOULAY, 2005, §34) – isto é, a hipótese de uma composição poética que não repouse necessariamente no caráter imaginário de seus elementos temáticos –, é de se esperar que a distinção entre o discurso poético e o discurso denotativo ou referencial da *historia* encontre um esteio importante num arranjo verbal ou estrutural específico.

Dessa forma, se por um lado a *poiesis* faculta à *mímesis* a possibilidade de se debruçar por sobre um amplo espectro referencial – dos eventos imaginários à realidade efetiva; de outro, a sua “imitação de ações” só se torna, de fato, artística (ou produtiva) quando encadeadas em uma unidade composicional, na qual “os acontecimentos devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451a, 30-35). Em suma, quando a *mímesis* se desdobra num *mythos* poético, de modo que ao cabo não seria imprudente afirmar que “o valor filosófico” que Aristóteles credits à poesia não se relaciona só ou necessariamente “ao caráter imaginário dos seus objetos”, mas sobretudo “à sua configuração no seio de uma intriga” (BOULAY, 2005, §21).

Posto de outra forma, isso equivaleria a dizer que ademais da natureza do material fabulatório e, conseqüentemente, da amplitude dos traços referenciais que se imprimem na fábula assim conformada, o elevado valor heurístico concedido à *poiesis* advém também da completude e coerência que se imprimem a uma ordenação causal de ações, personagens e eventos que encontram-se dispersos e não necessariamente associados em seu ambiente de origem – seja este a concretude da realidade ou a indeterminação do imaginário. De onde é possível concluir, com Ricœur (1983, p. 85), que, para além de somente imitar ou representar o possível, “compor a intriga” que perfaz o *mythos* poético “já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verosímil do episódico”.

Assim, na medida em que se retoma a formulação axiomática proposta há pouco, mas dessa vez no interior da cosmologia aristotélica e sob o jugo da

episteme grega, se a *mímesis* é o meio capaz de conceder uma licença produtiva à linguagem diante da natureza elementar e apriorística da *phýsis*, ela se depara com ao menos três etapas substanciais em seu processo:

1. a primeira consiste num movimento ontológico que poderia ser considerado em sua qualidade perceptiva e sensorial diante das possibilidades ofertadas pela própria experiência do ser humano no interior da natureza. Um movimento que, calcado na *aísthēsis*, faz-se complemento do *logos* tanto na apreensão quanto na compreensão do próprio mundo;
2. a segunda adquire, por sua vez, o caráter de uma “transposição estética” dessa experiência ontológica mais abrangente diante do mundo para uma forma expressiva. Uma etapa que repousa na re-figuração do dado sensível da natureza e de suas relações com a experiência humana, de modo que, ao cabo, o possível disperso no mundo possa adotar uma forma distintiva a partir das faculdades imaginativas que são próprias ao ser humano;

Aqui, se por um lado essas duas etapas não fazem mais do que recapitular de maneira genérica os aspectos operativos subjacentes tanto à *poiesis*, quanto, em termos mais anacrônicos e/ou hipotéticos, à instância inaugural da linguagem – ambas abordadas com maior cuidado e densidade em seus momentos respectivos; de outro, no entanto, essa indistinção deliberada não deixa de apontar para uma terceira etapa, capaz de convergir as semelhanças operativas de ambos os esforços produtivos.

3. essa terceira etapa se desvela, afinal, como a composição de uma forma efetiva que, a exemplo da casa descrita na **Física** (ARISTÓTELES, 199a, 8-20), concretiza a mudança de esfera ontológica entre o campo do sensível e do possível, e o campo da expressão humana. Com a diferença de que, ao adotar a materialidade verbal das palavras, essa forma assume aqui a estrutura de uma unidade composicional e significativa – o *mythos* poético. Uma estrutura que, apesar de “una e completa, qual organismo vivente”, seria incapaz de se desvencilhar por inteiro tanto da semelhança quanto de uma referência

enviesada ao próprio mundo que lhe deu origem (ARISTÓTELES, *Poét.* 1459a, 17-28).

De onde se enseja, à guisa de um possível corolário, que se a licença produtiva mediada pela *mímesis* é capaz de levar a *poiesis* a reencenar o gesto ontológico e significativo que inaugura a linguagem, esse processo se dá não tanto ou somente pelo caráter efetivo ou imaginário de seu material temático, mas antes pela conformação de um pequeno mundo significativo por meio do arranjo verbal próprio ao *mythos*.

É nesse sentido, portanto, que Else (1957, p. 321) pode afirmar, em sua leitura do adendo à natureza do material fabulatório, presente no capítulo IX da **Poética**, que

o que o poeta ‘produz’, portanto, não é a efetividade dos eventos, mas a sua estrutura lógica, o seu significado. O fato deles terem acontecido é acidental diante do fato deles terem sido compostos, e vice-versa. Não é o seu próprio status que conta, mas a intervenção criativa do poeta.

Ou seja, é o aproveitamento desses elementos temáticos na unidade estrutural e, por que não, narrativa do *mythos* poético que conta. Nesse contexto, uma vez que não diferem substancialmente em estrutura lógica e em significado – considerado aqui em seu caráter de constructo ontológico –, não seria essa consideração extensível aos elementos propriamente imaginários (eventos, ações, personagens, etc.) que permeiam as formas poéticas previstas por Aristóteles? Se a tese é lícita, tanto a efetividade dos eventos *sucedidos*, quanto o caráter imaginário (ou, por que não, fictício) dos eventos *sucessíveis* se revelariam, senão como secundários, ao menos somente como significativos quando tomados no interior e na coerência da *imagem verbal (do) real* que perfaz, por exemplo, a unidade significativa do *mythos* poético de uma tragédia ou de uma epopeia.

Desta feita, embora aqui se faça uma nova concessão ao anacronismo, as implicações dessa possível interseção entre as concepções aristotélicas e certas noções semióticas sob prisma fenomenológico não deixam de trazer alguns desdobramentos para a dialética operativo-estrutural entre *mímesis* e *mythos*. No que tange ao *mythos* poético, parece sensato inferir daí que o caráter estrutural que

se depreende de sua descrição aristotélica sobrepõe a natureza eminentemente temática de sua concepção vigente na antiguidade grega.

Em outras palavras, embora “o mito” como “*história verdadeira*, que se passou no início do Tempo e que serve de modelo ao comportamento dos humanos”, na definição de Eliade (1957, p. 22, grifo do autor), mantenha-se como material temático evidente, as variadas indicações temáticas e, sobretudo, estruturais que permeiam a sua descrição na **Poética** permite pressupor o *mythos* poético como a unidade estrutural e significativa definida até então.¹⁶ Ademais, se essa unidade encontra uma conformação proeminente (ou exemplar) na tragédia, o próprio Aristóteles (*Poét.*, 1459b, 8-16) reconhece um certo isomorfismo estrutural entre as formas enunciativas da tragédia e da epopeia – esta diferindo daquela apenas pela ausência da “meloquia e [do] espetáculo cênico”, ou seja, de um componente imagético mais explícito. De modo que, num juízo derivativo, essa forma discursiva poderia assumir, na verdade, o papel de uma espécie de modelo estrutural para as formas descritas no texto aristotélico.

Sendo assim, uma vez concedida a licença aproximativa entre “nome” e “discurso”, tais quais definidos no tratado **Da Interpretação** (ARISTÓTELES, 16a, 19-20; 16b, 25 a 17a, 1) como um “som articulado e significativo, conforme convenção”, não seria a unidade discursiva do *mythos* poético uma espécie de símbolo, a exemplo da estrutura significativa do signo? Se a despeito de sua aparente fragilidade a aproximação se sustenta, e aqui o anacronismo inerente à essa interseção epistemológica atinge o seu ápice, não parece impensável considerar a produção poética decorrente da *mimesis* como a produção de verdadeiras estruturas simbólicas. Ainda que, ao cabo, essas estruturas não assumam uma forma convencionalizada, “no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente” – como no caso da

¹⁶ Em uma formulação mais extensa, Eliade (1957, p. 21, grifos do autor) define o “valor do mito de tal qual ela foi elaborada por sociedades ‘primitivas’ arcaicas”, como algo que “supostamente exprime a *verdade absoluta*, porque ele conta uma *história sagrada*, isto é, uma revelação trans-humana que se passou na aurora do Grande Tempo, no tempo sagrado de todos os princípios (*in illo tempore*)”. Nessa perspectiva, “por ser *real e sagrado*, o mito se torna *exemplar* e por conseguinte *repetível*, pois ele serve de modelo, e conjuntamente de justificação, a todos os atos humanos” (ELIADE, 1957, p. 21-22, grifos do autor). Não é de se admirar, portanto, dado o seu teor ético, didático e heurístico, que ele possa ter sido tomado, nessa acepção, como material temático de partida para certas formas poéticas da antiguidade grega. E é nesse sentido, portanto, que Aristóteles trata em mais de um momento seja de “mitos tradicionais” (cf. 1451b, 26; 1453b, 21), seja de mitos específicos *Édipo*, *Linceu*, *Antígona*, etc. como material temático para a tragédia no interior da **Poética**

linguagem em seu uso mais corriqueiro; “mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja o seu próprio mundo significativo” (CASSIRER, 2011, p. 22).

Nessa perspectiva, quando se retomam as maneiras em que, segundo Peirce (2005, p. 40, §222) os símbolos têm sua origem – sejam elas: “uma imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou [...] uma metáfora” –, parece evidente que a produção simbólica que se acredita, aqui, à *poiesis* se inclinaria antes à terceira das categorias. Não obstante, assim como nome e discurso não possuem ou são, por óbvio, uma mesma estrutura, nem a narrativa do *mythos* poético poderia ser tomado em equivalência estrita ao signo em sua forma simbólica; nem a sua produção por meio da *mímesis* seria simplesmente a produção de uma metáfora. Pelo contrário, uma vez que ambos os pares – nome e discurso; *mythos* e signo – podem apenas ser aproximados conforme o valor significativo de “uma unidade semântica comum” (RICŒUR, 1975, p. 22), é de se esperar que, à diferença de outras produções simbólicas ou discursivas, a *poiesis* guarde em si certas congruências com a produção significativa das metáforas.

Aqui, o juízo aristotélico sobre a *historia* assume um novo sentido, pois visto que sua constrição à rigidez epistêmica da realidade efetiva se desdobra num mero registro discursivo do *sucedido*, tanto o gesto significativo, quanto o enunciado que dele resulta não teriam outra intenção subjacente que não a de estreitar as relações simbólicas já bem estabelecidas entre a linguagem e o próprio mundo. Ou ainda, o que vem a ser o mesmo, o de reiterar ou, eventualmente, reajustar os contornos do mundo significativo tal qual convencionalizado a cada contexto cultural, desde a inauguração da linguagem.

Ao passo que, reducionismos à parte, quando considerados em seu intuito de (re)constituir um pequeno mundo significativo para além da realidade efetiva, o mesmo não poderia ser dito da intenção ou do gesto responsáveis pela forma poética que resulta da *mímesis*. Ora, se em termos temáticos essa produção se ampara na re-figuração do dado sensível disperso no mundo a partir da faculdade imaginativa do poeta; em termos formais ou expressivos, e aqui se (re)toma a lição fenomenológica de Merleau-Ponty (1960, p. 113), a “intenção significativa” subjacente ao gesto poético (ou mimético) só se vê capaz de produzir uma nova estrutura simbólica ao “realizar um certo [re]arranjo dos instrumentos já

significativos” que produzem a imagem verbal que reveste, por assim dizer, a realidade efetiva.

Sedo assim, na medida em que utiliza porções variáveis do mundo objetivo para “representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451a, 36-38) a partir de uma (re)disposição das relações simbólicas mais usuais da linguagem, seria sensato afirmar que o *mythos* poético conformado pela *mímesis* seria capaz de instaurar “uma nova pertinência semântica” e referencial que em muito semelha ao potencial subjacente à estrutura significativa da metáfora (RICŒUR, p. 1975, p. 369). Dessa forma, se a aproximação nocional é lícita, é de se esperar que as suas reverberações se façam sentir no polo oposto dessa pretensa relação, de modo que a metáfora também possa ser considerada em suas congruências com a *mímesis* poética.

É nesse sentido, portanto, que Dupont-Roc e Lallot (1980, p. 367 *apud* LIMA, 2014, p. 32, grifo dos autores) podem afirmar que

entre as espécies do nome, a metáfora é aquela que se apresenta mais nitidamente como uma *produção mimética*. À diferença do nome corrente, que, de algum modo, denota diretamente a coisa e das outras espécies de nome (*xenika*), de que só o significante é estranho, a metáfora pode-se descrever como um processo de transformação do sentido que seria, dentro da linguagem, o *analogon* do movimento de *mímesis*, que transforma uma ação humana em história, *mythos*.

De onde é possível inferir que, em sua conjunção, ambas – *mímesis* poética e metáfora – terminam por ensejar a produção imaginativa de uma espécie de “impertinência semântica” que seria capaz, em certa medida, de transformar tanto a referência usual à materialidade apreensível do mundo, quanto o “sentido literal” do discurso “lexicalizado” e convencionalizado como sua descrição efetiva (RICŒUR, p. 1975, p. 369).

Não obstante, a considerar, com Searle (1979, p. 85), que, o “princípio básico” das construções metafóricas repousa na premissa de que “a enunciação de uma expressão com o seu sentido literal e condições correspondentes de verdade pode, em maneiras diversas e que são específicas da metáfora, trazer à mente outro sentido e outro conjunto de condições de verdade”, fica claro que essa impertinência semântica se esteia num lastro subjacente de semelhança entre a referência e o sentido metafóricos e as suas contrapartes literais ou usuais. De modo que, a

transformação (ou re-figuração) das relações simbólicas entre a linguagem e o próprio mundo dentro dos seus próprios limites enunciativos se desvela antes como uma possível *transgressão desses limites, sejam eles referenciais ou significativos*.

Sendo assim, se em termos mais prosaicos a “metáfora é, ao que parece, uma questão de ensinar novos artifícios [*new tricks*] a palavras antigas” (GOODMAN, 1968, p. 69), a sua aclimatação às formas discursivas não deixa de oferecer à *poiesis* a possibilidade de produzir “novas significações” a partir dessa “impertinência semântica e de trazer à luz novos aspectos da realidade” (RICŒUR, p. 1975, p. 370). Aspectos que, sob a sombra da lexicalização semântica e referencial, mantêm-se inertes como mera potencialidade da *phýsis*, na cosmologia aristotélica, mas que podem adquirir uma (nova) existência simbólica quando despontam como parte do mundo significativo que perfaz as formas poéticas. De onde resulta, afinal, que a desvalorização aristotélica da *historia*, ou do discurso de aspirações denotativas mais estritas que ela representa, assume antes uma posição contrapontística a partir da qual a referência ao “particular” (ARISTÓTELES, *Poét.*, 1451-b, 1-11) se vê minorada diante da operação mimética que engendra uma “transposição ‘metafórica’ do campo prático” da realidade efetiva por meio do arranjo estrutural e narrativo do *mythos* (RICŒUR, 1983, p. 93).

Assim, se por um lado a re-figuração do mundo que se opera dessa sua transposição repousa no esforço imaginativo que o poeta imprime à *mímesis*, de outro, o mundo significativo que daí se enseja só é capaz de se ver realizado a partir da “tessitura da intriga [*mise en intrigue*]” (RICŒUR, 1983, p. 66-104; 1994, p. 55-84), responsável por sedimentar a conjunção dessa dimensão imaginária com o mundo refigurado na unidade estrutural e metafórica do *mythos* poético. Do contrário, essa produção significativa não passaria de uma conjectura e seus contornos permaneceriam dispersos, seja como esboço no interior do imaginário, seja como possibilidade apenas realizável no interior da *phýsis* ou do mundo em sua acepção mais abrangente.

Dessa forma, ainda que a análise dos limites semânticos, estéticos e epistemológicos da metáfora excedam aqui o fôlego e o escopo investigativos, não seria imprudente considerar que ela “se apresenta [...] como uma estratégia” (ou, por que não, um mecanismo) “de discurso que, ao preservar e desenvolver o potencial [*puissance*] criativo da linguagem” (RICŒUR, p. 1975, p. 10), coloca-se como coadjuvante da *mímesis* tanto na conformação do *mythos* poético, quanto na

motivação da linguagem a reencenar o seu processo inaugural. Ademais, se como o próprio Ricœur (1975, p. 11) conclui, a estrutura significativa da metáfora poderia ser considerada como o “processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que certas ficções comportam de redescrever a realidade”, não seria essa conjunção entre transposição refigurativa e estrutura metafórica – em suma: entre *mímesis* e *mythos* poético –, a grande lição que a **Poética** é capaz de legar tanto para a literatura, quanto para a ficção literária?

4.3 POR UM PEQUENO ESBOÇO DE EPÍLOGO: FICÇÃO LITERÁRIA E A TRANSGRESSÃO MIMÉTICA

Desta feita, se a hipótese que encerra, afinal, a (re)leitura da **Poética** não é de todo impertinente, para usar um termo apropriado, ela não deixa de carregar consigo alguns desdobramentos importantes. A princípio, se por um lado a restrição dos seus princípios estéticos às formas cênico-narrativas se mostraria como um impeditivo para considerá-los em maior abrangência diante de sua contraparte moderna e literária, de outro, essa especificidade não deixa de ser um índice comprovativo de suas contribuições tanto para as preocupações temáticas (ou ficcionais) em literatura, quanto para a estrutura discursiva (ou diccional) subjacente à *ficção literária*.

Nessa perspectiva, o pressuposto de uma “poesia mimética referencial” (BOULAY, 2005, §34) não deixa de ser emblemático no que tange às preocupações estruturais, estas tomadas senão em equivalência, ao menos em grande importância diante das considerações temáticas no interior do tratado aristotélico. Ora, na medida em que não há *poiesis* sem a construção mimética de um *mythos*, não seria essa ordenação concedida a uma sucessão de eventos e ações um constructo ontológico que em muito se assemelha à natureza imaginativa que Aristóteles (*Poét.*, 1451b, 1-2) credita às “coisas que poderiam suceder”?

Se esse é o caso, seria o caso também de atribuir à forma poética uma dimensão imaginária que, ao cabo, poderia ser equiparada às questões ao redor da referencialidade de seus elementos temáticos, ou seja, da referencialidade que subjaz à dicotomia entre o *sucedido* e o *sucessível*. De modo que, reais, referenciáveis ou não, quando encadeados na unidade significativa e narrativa do

mythos poético, ações, eventos e personagens terminariam imersos em um arranjo ou ordenação específicos que pode, em si, submeter-se ou não ao crivo comprovativo do mundo empírico ou factual. Eles terminariam imersos, em suma, em um mundo significativo que pode ser tomado como uma espécie de *correlato metafórico* (ou, por que não, como um interpretante em potencial) do mundo significativo que acomoda o mundo empírico ou factual no uso mais comum e convencionalizado da linguagem.

Ao cabo, se para *reinstanciar a conformação inaugural da linguagem*, no intuito de *produzir uma imagem verbal (do) real e realizar uma forma poética*, distinta de outras modalidades de discurso, a *poiesis* se ampara na concretização da *mímesis* pelo *mythos*, essa conjunção carrega consigo, como ontologia em potencial, a conjunção correlata de uma *transposição refigurativa da realidade* com uma *transgressão metafórica de seus contornos simbólicos*. De sorte que, mantida a tese de uma transição epistêmica entre *mímesis* e ficção, as conclusões auferidas desse retorno à inaguralidade do texto aristotélico permitem tanto: a) sustentar a hipótese de uma ancestralidade da *poiesis* (ou da *mímesis* poética) diante da literatura de ficção; quanto b) pressupor a reverberação dessa ontologia tanto na produção quanto na concepção crítica que circunscrevem a ficção literária em tempos modernos.

Assim, na medida em que se (re)toma, por exemplo, o “ato de fingir” com que Iser (1990; 2002; 2013) caracteriza a ficção literária, não é de se admirar que o gesto significativo que dele se depreende concentre em si, sob luz e denominação diversas, uma série de congruências com a lição estética e ontológica contida na **Poética**. Em linhas gerais e, em vários aspectos, recapitulativas, o ponto de partida da perspectiva iseriana poderia ser definido como uma reformulação da oposição usual e, em larga medida, vigente entre o real e o fictício. Isso no intuito de reconhecer que

as ficções não são o lado irreal da realidade, e muito menos o oposto da realidade, como o nosso “saber tácito” ainda as considera; elas são, na verdade, condições que permitem a produção de mundos cuja a realidade, por sua vez, não deve ser posta em dúvida (ISER, 1990, p. 940).

E de ressaltar, por conseguinte, a existência de uma forma singular de referencialidade que, ao se desdobrar de sua articulação com a faculdade

imaginativa do ser humano, concede, por exemplo, às obras de ficção literária a possibilidade de “falar daquilo que não existe, ainda que elas apresentem a sua irrealidade [*nonreality*] como se *realmente* existisse” (ISER, 1990, p. 939, grifo do autor).

Nessa perspectiva – uma perspectiva que recupera a amplitude ontológica de sua ascendência latina na “força do [termo] *ingere*”, definida de maneira sumária como “uma faculdade de configuração do informe” (STIERLE, 2006, p. 13) –; a ficção adquire antes uma “base antropológica” que permeia as diversas “manifestações de seu uso” (ISER, 1990, p. 940-941). Base esta que poderia muito bem ser resumida, como (entre)visto e repisado desde as considerações preliminares, na propensão humana a estruturar diferentes construtos ou artifícios de sua faculdade imaginativa, a partir de experiência ontológica no interior das realidades que definem a efetividade do próprio mundo.

Dessa forma, não parece insensato definir que as ficções são capazes de adquirir atribuições e funções diversas nos limites mais abrangentes da atividade e da reflexão humanas – limites que inclusive sobrecedem a esfera da atividade artística ou literária, no qual a ficção costuma encontrar um refúgio acolhedor. É assim que “na epistemologia nós encontramos a ficção como pressuposições; na ciência elas são hipóteses; as ficções fornecem a fundação para as imagens de mundo [*world-pictures*] e as suposições que guiam as nossas ações também são ficções” (ISER, 1990, p. 941). Ou que, a considerar as suas congruências com a *mimesis*, na esfera da arte elas se desvelam como o meio de se produzir uma imagem autônoma (do) real.

Aqui e a despeito de suas especificidades, em todos esses casos desponta um elemento comum no fato de que a ficção é capaz de produzir “esquemas de situações, cenários de ações, constelações emotivas e éticas, etc.”, que, em seu isomorfismo imaginativo com a experiência efetiva do estar-no-mundo, “são suscetíveis de ser interiorizadas [...] e (eventualmente) reativadas de maneira associativa” (SCHAEFFER, 1999, p. 47). Ou ainda, nos termos do princípio que se toma aqui como ponto exordial, no fato de que a ficção é capaz de produzir fragmentos variáveis e imaginários de mundo, que se reportam, em intenções designativas e graus referenciais variáveis, à experiência ontológica mais abrangente do mundo dado.

De onde se enseja que se ainda assim é possível sustentar a existência de “uma relação opositiva entre ficção e realidade”, essa relação assume antes uma roupagem contrapontística ou dialética em detrimento da prenoção que “caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade” (ISER, 2013, p. 32). Um contraponto que repousa no fato de que tanto a “ficção” quanto a “ficcionalização implicam uma dualidade”: a existência da correlação necessária entre um (fragmento de) mundo imaginado e um (fragmento de) mundo dado no interior da forma ficcional resultante; de sorte que “a natureza dessa duplicidade dependerá do contexto” efetivo (e expressivo) que “precede às suas formas de realização” (ISER, 1990, p. 940).

Desta feita, não é de se admirar que, uma vez no interior do âmbito em que a ficção se acomoda às formas literárias, esse contraponto encontre um desdobramento distintivo de acordo com natureza verbal e simbólica de seu material expressivo. De modo que se por um lado a ficção literária pode ser considerada como a produção de um mundo significativo – no que aqui apenas se reitera tanto a transição entre *mímesis* e ficção, quanto as possíveis congruências entre a *mímesis* poética e a ficção literária; de outro, esse mundo ficcional não deixa de conter em si “elementos do real”, ainda que a sua produção de maneira alguma “se esgote na descrição deste real” (ISER, 2013, p.31).¹⁷

Sendo assim, quando se toma a “relação opositiva entre ficção e realidade”, mas agora pelo prisma das formas literárias, torna-se evidente que a assunção de sua mais acepção comum, de ascendência platônica, “retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade” que pertence à esfera do mundo efetivo e não pode ser creditada unicamente à esfera da irrealidade ou da fantasia humana (ISER, 2013, p. 32). Nessa perspectiva, posto que “estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas”, é no mínimo lícito supor que essa

¹⁷ Como coloca em nota, por “real”, Iser (2013, p. 53) compreende e engloba “o mundo extratextual que, enquanto facticidade é prévio ao texto e ordinariamente constitui seus campos de referência”. Nessa acepção, que em certa medida se aproxima da caracterização defendida por Searle (1995), como visto mais cedo, esse campos de referência que compõem (ou descrevem) a realidade, “podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade” (ISER, 2013, p. 53). De onde resulta que, para além de sua materialidade apreensível pelo esforço perceptivo, “o real se determina [aqui] como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto” (ISER, 2013, p. 53).

repetição seja mediada por um movimento do “imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” no intuito de convertê-la em material de sua produção significativa (ISER, 2013, p. 32).

É nesse sentido, que, diante não só da esfera mais abrangente da realidade, mas também das formas simbólicas e institucionais que a revestem de significação, o autor se vê levado (a exemplo do poeta) a *selecionar* certos elementos que podem variar em magnitude e estreiteza referencial. E isso no intuito de dispô-los de modo que, inter-relacionados de maneira distintiva pelo imaginário, eles terminam por se desvincular “da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” num primeiro momento – sejam eles perceptivos ou simbólicos; naturais ou culturais (ISER, 2013, p. 35). De onde seria possível inferir, como implicações decorrentes desse paradigma proposto por Iser (2013, p. 35-36), que os “elementos [reais] que o texto integra não são em si fictícios”, mas podem vir a sê-lo à medida que são *rearticulados entre si* no interior do mundo significativo que se desdobra do texto e adquirem, assim, “um valor diferente daquele que tinham no campo de referência existente”.

Em outras palavras, isso equivaleria a dizer, afinal, que as “ficções literárias incorporam uma realidade identificável, submetida a um remodelamento imprevisível” conforme o esforço imaginativo de cada autor (ISER, 1990, p. 939). E se por um lado esse processo de re-figuração do real permite considerar a

ficcionalização como um ato de transgressão, nós temos que ter em mente que a realidade transgredida [ou re-figurada] não é deixada para trás: ela se mantém presente, imbuindo, dessa forma, a ficção de uma dualidade que pode ser explorada para diferentes propósitos (ISER, 1990, p. 939)

Propósitos que, no caso da ficção literária, poderiam, dentre outros, ser descritos segundo o potencial heurístico que se desdobra da correlação subjacente à essa dualidade: uma dualidade inerente, como se reitera aqui, à ficcionalidade, e que assume, nesse caso, os contornos de uma dialética entre o mundo dado e o mundo significativo do texto ficcional.

Ora, guardadas as devidas nuances semânticas (e tradutórias), não seria essa *repetição do real* levada a termo, nessa perspectiva, pela ficção literária um processo que em muito semelha à *imitação de ações* levada a termo, por sua vez, pela *mímesis* poética? Para muito além, no entanto, de uma simples tradução ou

mesmo de uma equivalência estrita, essa aproximação aponta aqui, na verdade, para uma possível concordância no que tange às preocupações epistemológicas ao redor da maneira como a realidade objetiva se vê absorvida e/ou reaproveitada pelas obras poéticas e literárias.

Dessa forma, embora cada uma das perspectivas guarde as suas fronteiras epistêmicas – não à toa o paradigma de Iser é capaz de alargar o escopo do real repetido (ou imitado) para incluir as realidades socialmente construídas, na acepção de Searle (1995) –, elas não deixam de compartilhar certas premissas operativas e, por que não, ontológicas. Isso, pois ambas parecem sustentar a existência de: a) uma transposição de elementos reais para o mundo do texto; e b) uma re-figuração desses elementos a partir do imaginário do poeta e/ou do autor.

Não obstante, assim como na *poiesis* aristotélica, um terceiro movimento produtivo (ou expressivo) desponta como etapa fundamental nesse percurso que vai da intenção significativa à conformação do mundo significativo que subjaz tanto à *mimesis* poética, quanto, por sua vez, à ficção literária. Um movimento que, até o presente estágio descritivo do ato de fingir iseriano, manteve-se apenas entrevisto sob o signo da *inter-relação*, da *rearticulação* e da *transgressão* que advém da conformação de uma unidade verbal e significativa – o texto, narrativa ou obra ficcional. E que, ao cabo, a exemplo da unidade estrutural e metafórica do *mythos* poético, seria capaz de concretizar tanto o esforço imaginativo por detrás da ficção literária, quanto a redistribuição dos campos referenciais da realidade em uma nova forma simbólica.

É dessa maneira, portanto, através da reordenação de elementos do real num arranjo verbal específico, que o componente imaginativo desse gesto significativo pode ser “transladado a uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções e sonhos diurnos e ideações sem fim, pelas quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência” (ISER, 2002, p. 959). Assim, se nessa instância o “imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria”, é justamente a partir dessa “transgressão de limites que conduz do difuso ao determinado” de uma forma verbal e literária que o mundo significativo não só adquire “um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real”, mas se vê capaz também de “penetrar no mundo e aí agir” conforme a ordenação de seu material temático (ISER, 2002, p. 959).

E é dessa maneira também, ou seja, a partir do *relacionamento* entre os elementos textuais (eventos, ações, personagens, etc.) que se enseja dessa determinação do imaginário pelo texto ficcional, que a transposição (ou incorporação) de elementos do real efetuada pela *seleção* é capaz de re-figurar as relações usuais entre esses elementos no interior do mundo dado. Posto de outra forma, na medida em que integra o “ato de fingir, a combinação cria *relacionamentos intratextuais*” (ISER, 2013, p. 38, grifo do autor) que, em sua imprevisibilidade imaginária, podem diferir, em organização e natureza, dos relacionamentos que se estabelecem por elementos semelhantes. Sejam eles na esfera extratextual, sejam eles na esfera significativa dos discursos que aspiram a significar o mundo dado. De onde se enseja que, “quando tais relacionamentos são convincentes, sem que possuam uma regularidade comandada por um código” ou convenção como os que regem a linguagem em seu uso mais trivial, “os elementos agora interligados logram transgredir os valores” semânticos e referenciais que os vinculam à realidade efetiva (ISER, 2013, p. 39).

Assim, se a estrutura simbólica inerente ao arranjo verbal do texto ficcional é capaz de *realizar-se* como um mundo significativo, esse processo repousa não tanto ou somente no fato de que muitos de seus elementos não possuem uma existência para além dos limites do texto, mas antes pela sua participação na economia das relações intratextuais. É nesse sentido, afinal, que, em conjunto com transposição subjacente à *seleção*, a “*combinação dos elementos textuais*” assume para Iser (2013, p. 37, grifo do autor) um papel fundamental no interior da ficção literária, numa correlação que reitera, em larga medida, a importância da “tessitura da intriga” que define, na tradução ricœuriana (1983; 1994), o *mythos* poético.

E se, a exemplo da correlação precedente entre repetição e imitação, a *combinação* não se vê restrita à configuração de “ações [...] unas e completas” de modo que “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão”, como prescrito por Aristóteles (*Poét.*, 1451a, 30-35), essa disparidade não anula as congruências encontradas aqui entre *poiesis* e ficção literária. Ela aponta, na verdade, para a manutenção diacrônica (ou inter-epistêmica) da relevância concedida ao cuidado com a unidade estrutural das formas poéticas ou ficcionais – ainda que, em várias instâncias modernas da literatura de ficção, essa unidade não assuma o caráter hermético ou linear proposto pelo tratado aristotélico.

Nessa perspectiva, não seria imprudente definir que, a exemplo do *mythos* poético, o mundo desdobrado pela ficção literária “alcança esta ‘facticidade’ específica [não só] pelo grau correspondente de determinação” que se origina dessa combinação intratextual, “mas também pela influência exercida nos elementos que ele relaciona entre si” (ISER, 2013, p. 38). De modo que, se por um lado a unidade simbólica e estrutural que resulta dessa combinação é capaz de conferir à realidade ficcional uma “aparência de ser um real”, de outro, essa reordenação termina por alterar a própria “facticidade dos elementos” envolvidos em sua configuração (ISER, 2013, p. 38).

Dessa forma, a “transgressão de limites” levada a cabo pela “conversão da realidade da vida real em signo” que advém do remodelamento imaginário se desvela antes “como uma forma de irrealização” do mundo efetivo (ISER, 2013, p. 33). Ao passo que a linguagem utilizada pela ficção literária no intuito de revestir essa irrealidade se revela como uma nova produção significativa, a exemplo de sua instância inaugural. Num movimento que termina por afastá-la tanto da linguagem em seu uso mais comum ou convencionalizado, quanto das formas discursivas referenciais que aspiram à significar o próprio mundo.

É nesse sentido, portanto, e aqui se revela uma última instância transgressiva, que a “ficção [literária] pode reunir no interior de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de foco, de pontos de vista, que seria contraditória em outros tipos de discurso organizados com vistas a um fim empírico particular” (CULLER, 2004, p. 304). De onde é possível inferir que a tessitura da intriga subjacente ao

relacionamento converte a função designativa [da linguagem] em função figurativa. Se no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece entretanto a referência. Mas a referência de uso figurativo, nascida do relacionamento não, é mais resgatável a partir dos sistemas de referência existentes (ISER, 2013, p. 41)

Ora, na medida em que esse caráter figurativo termina, ao cabo, por re-figurar as relações simbólicas entre a linguagem e o mundo no interior dos seus próprios limites enunciativos, não seria essa produção significativa uma produção que, a exemplo da correlação entre *mímesis* e *mythos* poéticos, poderia ser aproximada dos mecanismos produtivos da metáfora? Se a hipótese conclusiva é lícita, não

parece insensato afirmar que a produção de mundos significativos levada a termo pela ficção literária termina por revisitar os contornos da *transposição transgressiva da realidade* que é levada a termo, por sua vez, pela *mímesis* poética, conforme a sua descrição inaugural no interior da **Poética**. De sorte que, guardadas as divergências históricas, conceituais e terminológicas entre ambas as perspectivas, não seria imprudente definir, ao cabo, a existência concorrente de uma transição inter-epistêmica entre *mímesis* e *ficção*, e entre *poiesis* e *ficção literária*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cabo de todo o percurso reflexivo, parece evidente que a comprovação dessa pretensa ontologia, que se desdobra da correlação entre a inauguralidade da **Poética** e o exame dos contornos fenomenológicos da linguagem, vê-se às voltas com a necessidade de um esforço argumentativo que em si é inexequível sem a verificação diacrônica dos limites produtivos e críticos da interseção entre ficção e literatura. Em suma, de um esforço que requereria o exame das inúmeras variantes históricas tanto da ficção literária, quanto das concepções e teorias ao redor dessa modalidade artística e discursiva.

Nessa perspectiva, qualquer contextualização das duas premissas que perfazem essa ontologia não saberia escapar à condição de ilustração de um percurso histórico que não se prevê unívoco ou uniforme, mas que é capaz de guardar ao menos duas constantes em cada um de seus momentos. Quais sejam: as preocupações temáticas e formais, de ondem sobressaem, respectivamente, as variantes referenciais e estruturais que são próprias de cada “sistema literário”, para retomar a noção de Tynianov (2001).

E foi justamente nesse intuito, ou seja, o de ilustrar as relações que a ficção literária é capaz de estabelecer com a ontologia que se depreende da *mimesis* poética, que a revisão das considerações teóricas de Iser (1990; 2002; 2013) ganhou algum espaço contrapontístico. De sorte que, mais do que a confirmação um paradigma ou de um modelo epistemológicos, a elucidação das convergências entre as perspectivas de Aristóteles e do teórico alemão não tiveram outro intuito que não o de demonstrar a interseção de algumas de suas preocupações hermenêuticas ao redor da referencialidade singular que se desdobra da arte que tem a linguagem verbal como “matéria bruta e específica” (GENETTE, 1993, p. 1).

É nesse sentido, portanto, que nos limites da conjunção entre *transposição refigurativa* e *estrutura metafórica* – conjunção que em larga medida perfaz tanto a *poiesis* (segundo Aristóteles), quanto a ficção literária (no consistente sistema de Iser) –, é possível entrever várias das relações e pontos argumentativos suscitados até aqui. Desde as relações necessárias entre o ser humano e o próprio mundo, até as possibilidades produtivas que a linguagem é capaz de estabelecer como elemento mediador de um sentido para a experiência ontológica do estar-no-mundo.

De onde resulta que a transposição transgressiva que se desdobra como premissa ontológica se desvela aqui, afinal, como um *locus* especulativo promissor ao redor do potencial heurístico contido na produção de mundos significativos inerente tanto à linguagem em si, quanto à *mimesis* poética e à ficção literária.

E é nesse sentido também, que se o rumo árido e tortuoso tomado aqui por toda a reflexão não é capaz de ir além de suas pretensões especulativas, as bases teóricas que dele se ensejam não poderiam ser consideradas como um possível estatuto da ficção literária, ou seja, da interseção entre ficção e literatura. Da mesma maneira, as suas hipóteses conclusivas não saberiam, nem poderiam ter a intenção de escapar à sua condição de conjectura e pressuposto, de modo que, mais do que um desenlace argumentativo, elas suscitam, antes, a necessidade de uma complementação especulativa. E nessa perspectiva, tanto os limites semânticos, estéticos e epistemológicos da metáfora, quanto o contraponto, fundamental, com o fenômeno literário em suas linhas efetivas despontam, por exemplo, como perspectivas necessárias, mas que em muito excederiam o fôlego e as fronteiras do presente estudo.

Ao cabo, quando se toma em perspectiva a premissa de Iser (1990, p. 941) segundo a qual a “transposição de fronteiras vem à tona como a epítome da ficcionalização, por meio da qual dois mundos diferentes são reunidos no intuito de encenar as suas diferenças”; não é de se admirar que o esforço especulativo não tenha chegado, ou mesmo tenha tido a intenção de chegar a uma resposta efetiva sobre a questão que relaciona elementos tão díspares como: o ser humano, o mundo, a linguagem, a *mimesis*, a ficção, a produção poética e a literatura. No entanto, enquanto houver homens, mundos, ficções e literaturas por se transpor e se transgredir, essa questão continuará a encontrar novas respostas e novos esforços especulativos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wirsung. **Teoria Estética**. Lisboa: Ed. 70, 2008.

ANSCOMBE, Gertrude Elizabeth Margaret. **Intention**. Cambridge: Harvard University Press, 2. ed., 1963.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Casa da Moeda, 1994.

_____. **Aristotle in 23 Volumes**, Vol. 23, trad. de W.H. Fyfe. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1932. Texto disponível em <<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-eng1>>, acesso em 21 ago. 2017.

_____. **Física I e II**. Trad. de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. **Da Interpretação**. Trad. de José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

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

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Elementos de Semiologia**. 16. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

BENVENISTE, Emile. **Problèmes de Linguistique Générale**, 1. Paris: Gallimard, 1966.

BOULAY, Bérenger. Histoire et Narrativité. Autour des chapitres 9 et 23 de La Poétique d'Aristote *in* **Revue LALIES n°26**, disponível em <http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_et_narrativit%26eacute%3B_Autour_des_chapitres_9_et_23_de_La_Po%26eacute%3Btique_d%27Aristote>, acesso em 21 ago. 2017.

BLUMENBERG, Hans. "Imitação da Natureza": Contribuição à Pré-História da Ideia do Homem Criador *in* LIMA, Luiz Costa (org.). **Mímesis e a Reflexão Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, (p. 87-136)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. 4. ed, 3ª reimpressão São Paulo: Ed. Perspectiva, , 2011.

CHKLOVSKI, Viktor. L'Art comme Procédé *in* **Théorie de la Littérature**. Textes des Formalistes Russes, Réunis, Présentés et Traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 2001, (p. 75-97).

CULLER, Jonathan. **Structuralist Poetics**. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

DAVIDSON, Donald. Actions, Reasons, and Causes *in* **The Journal of Philosophy**, Vol. 60, No. 23, American Philosophical Association, Eastern Division, Sixtieth Annual Meeting (Nov. 7, 1963), 1963, (p. 685-700).

ECO, Umberto. **A Theory of Semantics**. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

_____. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mythes, Rêves et Mystères**. Paris: Gallimard, 1957.

ELSE, Gerald F. **Aristotle's Poetics: The Argument**. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

GENETTE, Gérard. **Fiction and Diction**. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, Inc., 1973.

GOODMAN, Nelson. **Languages of Art**. An approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs-Merril Company, INC., 1968.

_____. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Harvester Press, 1978.

HALLIWELL, Stephen. Inside and Outside the Work of Art: Aristotelian Mimesis Reevaluated *in* **The Aesthetics of Mimesis**. Ancient Texts and Modern Problems. Princeton: Princeton university Press, 2002, (p. 151-176).

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 5a ed., 2011.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions *in* **New Literary History**, 1990, Vol. 21, p. 939-955.

_____. Os atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional *in* LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Vol.2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O Fictício e o Imaginário**. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2013

JAKOBSON, Roman. Closing Statement: Linguistics and Poetics *in* SEBEOK, Thomas (ed.). **Style in Language**. New York: John Wiley & Sons, 1960, p. 350-377.

_____. Fragments de “La Nouvelle Poésie Russe” *in* **Huit Questions de Poétique**. Paris: Seuil, 1977, p. 11-39.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. New York: Routledge Classics, 2002.

KANT, Immanuel. **Prolegomena to Any Future Metaphysics**. With Selections from the Critique of Pure Reason. New York: Cambridge University Press, 1997.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 5. ed., 2001.

LAVOCAT, Françoise. **Fait et Fiction: pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade**. São Paulo: Graal, 1980.

_____. **Trilogia do Controle**, Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. Introdução geral *in* **Mímesis e a Reflexão Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010

_____. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2. ed. revista, 2014.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

MACHEREY, Pierre. **Pour Une Théorie de la Production Littéraire**. Lyon: ENS Éditions, 2014

MAINGUENEAU, Dominique. **Le Discours Littéraire**. Paris: Armand Colin, 2014.

DE MAN, Paul. Georg Lukács’s *Theory of the Novel in Blindness & Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1945.

_____. Sur la Phénoménologie du Langage *in* **Signes**. Paris: Gallimard, 1960, p. 105-122.

_____. **La Prose du Monde**. Paris: Gallimard, 1969.

PEIRCE, Charles Sander. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3a ed., 2a reimpressão, 2005.

RICŒUR, Paul. **La Métaphore Vive**. Paris: Gallimard, 1975

_____. **Temps et Récit**, v. 1, L'Intrigue et le Récit Historique. Paris: Seuil, 1983.

_____. Le Discours de L'Action in TIFFENEAU, D. (org.) **La Sémantique de L'Action (Phénoménologie et Herméneutique)**. Paris: CNRS, 1977, p. 1-137. Primeiro e segundo capítulos disponíveis em <<http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/doc/cours/le-discours-de-l-action-in-semantique-de-l-action-premier-et-deuxieme-chapitre.pdf>>, Paris: Fonds Ricœur, 2014, acesso em 21 ago. 2017.

SARTRE, Jean Paul. **L'Imaginaire**. Paris: Gallimard, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de Linguistique Générale**. Paris: Payot et Rivage, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pourquoi la Fiction?** Paris: Seuil, 1999.

SCHNEIDER, David M. Introduction in **American Kinship**. A Cultural Account. Chicago: The University of Chicago Press, 2nd ed., 1980.

SEARLE, John Rogers. **Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language**. Londres: Cambridge University Press, 1969.

_____. **Expression and Meaning**. Studies in the Theory of Speech Acts. New York: Cambridge University Press, 1979.

_____. **The Construction of Social Reality**. New York: The Free Press, 1995.

SEGRE, Cesare. **Principios de Análisis del Texto Literario**. Barcelona: Crítica, 1985.

SIMON, Claude. **L'Herbe**. Paris: Minuit, 1958/1986/2015.

STIERLE, Karlheinz. **A Ficção**. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

STRAWSON, Peter Frederick. On Referring in **Mind**, New Series, Vol. 59, No. 235. (Jul., 1950), pp. 320-344. 1950

TYNIANOV, Iuri. De L'Évolution Littéraire. in **Théorie de la Littérature**. Textes des Formalistes Russes, Réunis, Présentés et Traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 2001, (p. 75-97).

VALÉRY, Paul. **The Art of Poetry**. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento de Imagens in **Mímesis e a Reflexão Contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010 (p. 51-86).

WAGNER, Roy. **The Invention of Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

WRIGHT, Georg Henrik von. Explanation and Understanding of Actions *in* G. Holmström-Hintikka and R. Tuomela (eds.) **Contemporary Action Theory**. Vol. I: Individual Action, Helsinki: Springer Science+Business Media Dordrecht, 1997, p. 1-20.