

## O LABIRINTO DA IMITAÇÃO

Na arte, a mimese é um tipo de codificação ancilar. Segundo Platão, a cada predicado universal, susceptível de afirmar uma variedade de objectos, há-de corresponder uma forma. A Cama (*klíne*), na sua individualidade universal, contém todas as camas. A cama ideal sintetiza a pluralidade das camas concretas, particulares, na sua multiplicidade de manifestações. Platão ainda tem a obsessão monista dos eleatas. A ideia, como o Ente incriado e imperecedouro de Parménides, há-de ser eterna e imóvel ou acinética. O particular denuncia a transição de ideia a fenómeno, a queda do absoluto no desterro da relatividade. Os objectos imitam as suas Formas mediante um processo de participação (*méthexis*). Um processo problemático que supõe a relativização do absoluto. Mas nessa participação, de acordo com a doutrina platónica da reminiscência (*anámneseis*), a concretização do particular não pode atingir a saturação óptica da Ideia. A codificação perfeita da ideia é impenetrável. A realidade fenoménica constitui-se numa transcodificação entrópica. A Ideia incorpórea é vagamente atingida através de concepções. Mas se as Ideias não se adequam perfeitamente às concepções, o seu conhecimento terá que ser incompleto. Platão não desenvolve, à maneira de Sócrates, um processo de indução que possa levar do particular ao universal. No seu pensamento, a intuição sobrepõe-se à análise. Esta intuição opera a concentração (*sinagogé*) decorrente da reflexão sobre uma percepção mais pura e mais elevada. Se, para Platão, a poesia implica uma degradação da Realidade, visto que não passa de mera conjectura (*eikasía*), não deixa de haver momentos nos quais a inspiração permite ao poeta o acesso à Realidade. A inspiração parte do desejo de conjugação erótica. Está obcecada pelo arquétipo.

O impulso mimético, segundo Platão, determina também a *praxis* social e política<sup>1</sup>. O cidadão persegue o modelo absoluto da «verdadeira lei» (*nomos alethés*). A imitação pragmática antecede a imitação artística. No caso de não se adequarem devidamente à imitação pragmática, os poetas não devem ser admitidos na República. A arte deve estimular a vida social, mas não poderá ser admitida se puser em perigo a sua integridade. A consciência colectiva sobrepõe-se à consciência individual.

Aristóteles transfere a universalidade da ideia ao conceito.

O particular, como em Platão, não pode ser objecto de verdadeiro conhecimento (*epistémē*); só pode fundamentar a opinião (*dóxa*). *Non datur scientia de individuo, Omne individuum ineffabile*, rezavam os adágios escolásticos. Aristóteles sacrifica a informação em favor da extensão. O objecto material não coincide com o objecto formal. Os conceitos singulares carecem de extensão, porque os seus objectos são contingentes e estão vinculados ao conceito geral numa relação de subordinação na qual o conceito subordinado tem, além das características genéricas do conceito subordinante, os rasgos particulares susceptíveis de lhe conferir individualidade. Na lógica aristotélica a espécie é uma classe integrada por indivíduos, e o género é uma classe integrada por outras classes. O entendimento (*diánoia*) é o instrumento de discriminação. Lá em cima, no topo da pirâmide, avulta o conceito de Ser. E, descendo os seus degraus, num processo de individualização progressiva, dispõem-se os *particularia* em arrumação hierárquica. O poeta, como o filósofo, deve operar a redução do particular a universal, numa abstracção progressiva.

Atentemos neste trecho dum sensato neo-aristotélico do século XVIII, o Dr. Samuel Johnson:

«The sides of the mountains were covered with trees, the banks of the brooks were diversified with flowers; every blast shook spices from the rocks, and every month dropped fruits upon the ground. All animals that bite the grass, or brouse the shrub, whether wild or tame, wandered in this extensive circuit, secured from beasts of prey by the mountains which confined them. On one part were flocks and herds feeding in the pastures, on another all the beasts of chase frisking in the lawns; the spritely kid was bounding on the rocks, the subtle monkey frolicking in the trees, and the solemn elephant reposing in the shade.»<sup>2</sup>

Johnson procura utilizar sempre o conceito geral, ora na sua substantividade formal — «banks», «flowers», «fruits», — ora numa distensão perifrástica — «All animals that bite the grass, or brouse the shrub, whether wild or tame». A incidência cinética dos verbos é leve e não perturba a estabilidade substantiva. O adjetivo indica sempre o rasgo geral. A prosa é elegante, racionalista, muito penetrada de *esprit de géométrie*. O autor trabalha com quantidades definidas que conhece de antemão. O seu instrumento é a *fancy*, segundo a acepção que mais tarde viria a ser divulgada por Coleridge: «the aggregative and associative power»<sup>3</sup>. Atinge a generalização mediante uma abstracção sémica. A conceptualização irmana-se com a estética e assimila no seu seio a imaginação, que acaba por coincidir com a *fancy*.

A metáfora, em Aristóteles, parte da sua concepção de interdependência conceptual, do jogo dialéctico desenvolvido entre identidade e diferença. A imagem deve basear-se sempre numa intersecção sémica que, por sua vez, há-de ser contrastada por uma diferenciação objectiva. É uma confusão. Uma confusão proporcionada, codificada. De dois objectos mentais, unidos por afinidades que se afirmam em prejuízo das disparidades que os separam, nasce um objecto mental que só existe

em função dos objectos mentais que o suportam. Entre os termos da metáfora dá-se uma transfusão sémica. «Aquiles saltou como um leão». A epífora, que na metáfora propriamente dita tem carácter elíptico, é o instrumento da transfusão. O teor é invadido pelo veículo. Por momentos, instala-se no nosso espírito um objecto mental carente de realidade objectiva prévia: Aquiles-leão. O que não quer dizer que não ganhe um outro tipo de objectividade: a estética. Porém, enquanto metáfora não lexicalizada, o produto desta intersecção sémica não pode atingir substantividade conceptual. É parasita dos conceitos que o suplantam.

A metáfora aristotélica, que teve já a sua realização prática em Homero, e que predomina na literatura ocidental até bem avançado o século XVIII, pode ser sempre sujeita a descodificação. Entre os dois possíveis tipos de poeta, os inspirados (*ekstatikoi*) e os modeladores (*euplastoi*), Aristóteles tem mais consideração pelos segundos. Convém que o entendimento escolte sempre a inspiração.

Enquanto para Platão a mimese supõe uma degradação da realidade ideal, para Aristóteles traduz a sublimação da realidade fenoménica. É imitação ideal. Chega-se a ela mediante a universalização dos *particularia*. Conta-nos Cícero como os cidadãos de Crotona, querendo enriquecer com egrégias pinturas o templo de Juno, encomendaram a tarefa a Zêuxis de Heracleia. Quis este, ao pintar a figura de Helena, fazê-lo de maneira «que o retrato, ainda que silencioso e carente de vida, representasse a beleza genérica da Mulher». Pediu Zêuxis que lhe apresentassem as jovens mais bonitas da cidade. «Escolheu cinco, porque pensava que não poderia encontrar numa só pessoa as qualidades que queria combinar num retrato da beleza, pois em nenhum caso concreto poderá a Natureza fazer algo perfeito.»

À mimese ideal sucede a imitação retórica. Cícero escreve: «De modo semelhante, quando despertou em mim a vontade de escrever um texto de retórica, não pus diante de mim um modelo que eu achasse necessário reproduzir em todos os seus pormenores, nas suas particularidades, mas, depois de reunir todos os trabalhos que versavam sobre o meu tema, aponte os preceitos de cada um deles que me pareceram mais adequados, e libei assim a flor de muitos espíritos». «*Et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus*»<sup>4</sup>. Tanto a manifestação estética como a teórica devem adequar-se a conceitos genéricos de ordem superior.

Aristóteles entremete uma cunha ética no seu sistema teórico-estético. «O princípio espiritual dos gregos não é o individualismo, mas o 'humanismo', para usar a palavra no seu sentido clássico e originário. Humanismo vem de *humanitas*. Esta palavra teve, pelo menos desde os tempos de Varrão e Cícero, junto à acepção vulgar e primitiva do humanitário, que aqui não nos diz respeito, um segundo sentido mais nobre e rigoroso. Significou a educação do homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser. Sobre o homem como ser gregário ou como suposto eu autónomo, ergue-se o homem como ideia. A ela aspiram os educadores gregos, assim como os poetas, artistas e filósofos. Mas o homem, considerado na sua ideia, significa a imagem do homem genérico na sua validade universal e normativa»<sup>5</sup>. As pessoas actantes (*prátontas*) serão os objectos de representação e, de

acordo com uma diferenciação ética que depende da sua imersão no vício (*kakia*) ou na virtude (*areté*), serão melhores que nós, piores que nós, ou idênticas a nós. Os heróis épicos e trágicos avantajam-nos. São manifestações hiperbólicas do eu. As personagens da comédia diminuem-nos. A hipérbole pode ser anagógica ou catagógica. «L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire»<sup>6</sup>. As figuras da história, na sua singularidade, atêm-se estreitamente à sua determinação individual. A poesia, que nos diz o que poderá acontecer, é mais filosófica (*filosofóteron*) e mais séria (*spoudaióteron*) que a história, que nos conta o que realmente aconteceu. «A poesia oferece universais, enquanto a história revela factos particulares.»<sup>7</sup> A verosimilhança é uma categoria prática da verdade. No seu *Diálogo de la lengua*, cuja primeira versão manuscrita data de 1535, quando já se começava a impor na Itália a noção aristotélica de imitação ideal, Juan de Valdés, referindo-se ao *Amadis de Gaula* de Rodríguez de Montalvo, escreve: «Quanto a las cosas, siendo esto assí que los que scriven mentiras las deven escribir de suerte que se lleguen quanto fuere possible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades, nuestro autor de *Amadís*, unas vezes por descuido y otras no sé por qué, dize cosas tan a la clara mentirosas que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas»<sup>8</sup>. A poesia deve-se estear na probabilidade, numa representação sequencial própria da realidade. «Probabilis erit narratio, si in ea videbuntur inesse ea quae solent apparere in veritate.»<sup>9</sup>

Tanto a Ideia de Platão como o Universal aristotélico conduzem ao Modelo. Mas, segundo Platão, a imitação nunca poderá atingir a opulência ontológica da Ideia. É o que nos dá a entender o episódio da Caverna. Ou o próprio Camões, quase dois mil anos depois, platonizando sobre a história feita pedra num templo do Malabar:

«Afiguradas vão com tal viveza  
As histórias daquela antiga idade,  
Que quem delas tiver notícia inteira,  
Pela sombra conhece a verdadeira.» (*Lus*.VII.51)

Platão impossibilita a descodificação do Modelo. O seu excesso de informação impede o estabelecimento duma representação formal limitada. Os fenómenos afastam-se da Ideia num processo de despojamento de rasgos individuais. O Modelo é tanto mais universal quanto mais multiplique as suas particularidades. Platão é discípulo de Parménides, que afirmava a nulidade do fenómeno. A Ideia é síntese fenoménica sublimada. Não admira que Walter Pater dissesse que o ascético Platão teve «a richly sensuous nature»<sup>10</sup>. A estética, em Platão, é metafísica. O impulso mimético despoleta uma cruzada ideal. Mas, ao mesmo tempo, a estética também é ética. No termo *tó kalón*, a beleza e a nobreza confundem-se. O ideal anagógico representa os anseios duma aristocracia. Dois mil anos mais tarde, interpretando os

anseios duma outra aristocracia, a da Inglaterra isabelina, Sir Philip Sidney escrevia, referindo a função exaltadora da poesia heróica: «But if any thing be already said in the defence of sweete Poetry, all concurrerth to the maintaining the Heroicall, which is not onely a kinde, but the best, and most accomplished kinde of Poetry. For as the image of each action styrreth and instructeth the mind, so the loftie image of such Worthies, most inflameth the mind with desire to be worthy, and informes with counsel how to be worthy.»<sup>11</sup>. Não é imitação teórica, perdida na contemplação, o que Platão sugere ao patrício isabelino, mas sim o exercício duma verdadeira *kalo-kagathía*. Trata-se de «Imitar os Ilustres e igualá-los». (*Lus*.VIII.89) O suposto Ilustre, no entanto, só pode ser um indivíduo. De acordo com Platão, ao estar sujeito pela sua própria individualidade a uma inevitável degeneração, nunca poderia servir de modelo. Será preciso, portanto, idealizá-lo, sobrecarregá-lo de notas objectivas. A poesia transforma-se no procedimento que opera a dinamização estética da Ideia. O seu motor é o entusiasmo. Heródoto e Platão atribuem poderes mágicos a Museu. Eurípedes confere-os a Orfeu.

Aristóteles, que não foi de balde o autor do *Organon*, vai embrechar uma cunha lógica no sistema estético-metafísico de Platão. A poesia é um dom divino (*entheon e pösisis*), mas é moderada pela vigilância da razão. A propriedade (*tó prépon*) sintetiza inspiração e entendimento. Como o ideal é conceptual, trata-se de atingir a extensão da universalidade mediante a expressão idealizada do individual. Enquanto a expressão da individualidade, em Platão, é predicativa — a cama é mais ou menos Cama —, em Aristóteles aspira à substantividade abstracta. Aquiles é a bravura; Odisseu, a astúcia; Helena, a beleza. As objectivações artísticas individuais tornam-se equivalentes cinéticos de conceitos abstractos.

Cada cultura exige uma série de conceitos basilares nos quais possa afirmar a sua codificação. Em Homero avulta a *areté* da aristocracia guerreira. Primeiro expoente do género épico, numa cultura feudal algo anárquica, Homero é corrigido por Virgílio, que lhe agrega o patriotismo e a obsessão pela consciência colectiva própria do génio romano. Na épica culta, os valores de Virgílio não se verão sujeitos ao desgaste da história. Estarão presentes em Camões, em Tasso, em Milton. Homero é o porta-voz duma classe. Virgílio assume-se como consciência duma nação. Mas, ao fim e ao cabo, a codificação da nacionalidade que Virgílio opera, estabelece-se em adequação plena aos valores da classe dominante. A imitação ideal, universal, tem um fundamento específico. A espécie tem vocação genérica e luta pela sua promoção hierárquica.

A comédia, como género inferior, indigno de suscitar a imitação prática, realiza conformações catagógicas. A sua codificação reflecte o comportamento das classes inferiores, a popularidade grotesca da vida quotidiana. As personagens cómicas são periféricas e opõem-se à sede de sublimidade dos heróis trágico-épicos. «O indivíduo representado realisticamente está sempre em conflito com a comunidade social, que é representada como um facto dado, como instituição inalterável»<sup>12</sup>. Mas este conflito não se presta à indagação problemática. A força centrípeta

do sublime acaba por absorver o *écart* cómico. A tragédia ignora a comicidade; a épica atribui-lhe uma função meramente contrastante, capaz de potenciar a seriedade. Basta atentar no papel desempenhado por Tersites, na *Iliada*. Só com o romantismo, ganhará a ironia capacidade para preservar o poeta do idealismo dogmático, ao revelar-lhe as implicações cómicas da sua própria seriedade. Motivado pela teoria fichteana da Liberdade, pelo dinamismo psicológico do eu, que, ao propor-se, propõe também o mundo exterior, Friedrich Schlegel formula uma estética da ironia. Na relatividade do nosso mundo, o espírito do poeta deve permanecer sempre livre e disponível. Qualquer afirmação implica a sua negação. «La réalité extérieure, de l'avis de Schiller comme de Fichte, étant radicalement insuffisante, ne correspondant pas à l'idéal conçu par l'esprit humain, celui-ci devait demeurer toujours libre de la révoquer, de la replonger dans le néant, d'en faire sortir un nouveau monde. L'ironie devenait ainsi la guillotine au service de la poésie»<sup>13</sup>. A ironia romântica, ao desestabilizar a intuição do absoluto, desmantela a categoria tradicional do Sublime, esteio do género épico, relegando-a ao âmbito da literatura trivial. A mimese passa a ter um carácter deformador.

Na sua introdução a *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, Enrique Moreno Báez sublinha o platonismo do autor, o platonismo inerente ao romance pastoril<sup>14</sup>. Corrobora a sua afirmação evidenciando o erotismo que permeia o género. A Afrodite *ourania* e a *pándemos* unem-se. O romance pastoril é uma filografia. Depois, cita o seguinte trecho da *Diana*: «Considerava aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apascentava su ganado, poniendo los ojos en solo el interesse que de traelle bien apascentado se le seguía, y las horas que le sobran gastava el pastor en solo gozar del suave olor de las doradas flores (pp. 11-12)... Plega a Dios que antes que el desabrido invierno desnude el verde prado de frescas y olorosas flores, y el valle ameno de la menuda yerba, y los árboles sombríos de su verde hoja... (p. 29)». Moreno Báez considera rasgo comum de todos os escritores pastoris «a anteposição sistemática do adjectivo, que serve para realçar ainda mais o arquetípico de cada coisa».

No trecho, já citado, do neo-aristotélico Dr. Samuel Johnson, há, pelo contrário, uma grande parcimónia de adjectivos. Contudo, a adjectivação pretensamente platónica do texto pastoril é tautológica: «verde prado», «frescas y olorosas flores», «valle ameno», «menuda yerba». Na natureza do prado, na sua *enteléquia* — o termo é aristotélico — está o ser viçosamente verde. Na das flores, o serem frescas e olorosas. Os adjectivos cravam farpas sensuais nas espécies. No texto de Johnson, pelo contrário, a substantividade genérica prescinde do adjectivo.

Na poesia contemporânea, a textura verbal autonomiza-se e decide libertar-se da tradicional função mimética que a fazia depender dum referente externo. Jakobson escreve: «Dans une certaine mesure aucun mot poétique n'a d'objet. Ce à quoi pensait le poète français qui disait que la fleur poétique est *l'absente de tous les bouquets*». A desfamiliarização poética, na sua ânsia por desautomatizar a percepção, pretende criar uma flor que não seja uma flor. Mas continua a chamá-la flor.

O projecto de Mallarmé não é assim tão revolucionário. Na imagem, na percepção imediata, na rememoração imaginativa, representamos uma flor com as suas notas e modos sensíveis. A imagem é sempre individual e concreta. Mas o conceito «flor», que nos permite pensar rigorosamente aquilo que convém a cada flor, não se refere a uma flor singular. Refere-se, como queriam Platão e Aristóteles, a *l'absente de tous les bouquets*. Para Mallarmé, dentro da tradição neoplatónica, a poesia é ontologia, embora a sua frase possa ser interpretada desde uma perspectiva aristotélica, visto que a flor ausente de todos os ramilhetes equivale também ao conceito de flor.

«Ora non mi pare che debba essere disprezzata l'opinione di Massimo Tirio il quale volle che la filosofia e la poesia fossero una cosa doppia di nome, ma di semplice sostanza, como è la luce rispetto del sole», escrevia Torquato Tasso<sup>15</sup>, inscrevendo no seu aristotelismo uma veia emanatista neoplatónica. Segundo Aristóteles, nenhuma arte (*téchne*) poderá ter como objecto o particular, visto que o particular é indefinido e não pode ser alvo duma ciência verdadeira. A tragédia, género que merece a atenção preponderante de Aristóteles na sua *Poética*, desenvolveu-se ao longo do tempo e, depois de sofrer inúmeras alterações, deteve-se ao encontrar a sua forma natural e plena, a sua *enteléquia*. O conceito de *eidos*, assumido como forma estabelecida para sempre, exclui portanto qualquer possibilidade de evolução e acaba por fixar a obra literária num molde estável e permanente. Ao subsumir a manifestação particular numa matriz universal, Aristóteles permite-nos por vez primeira uma abordagem científica, substituindo a *dóxa* pela *epistéme*, já que, então, «de muitas observações experimentais resulta uma só concepção universal sobre coisas semelhantes»<sup>16</sup>. Na estética aristotélica avulta o sacrifício do indivíduo na ara do género. A imagem aristofanesca da abelha, que fabrica o seu próprio mel libando o néctar de flores diferentes, utilizada por Lucrecio, Cícero, Horácio e Séneca, será um *tópos* da poética renascentista. A poesia pós-romântica assenta melhor na imagem da ostra que segrega a sua própria pérola. Ou na do bicho da seda, que elabora a sua teia segregando o próprio conteúdo. As pequenas larvas urdem o seu casulo privativo, do qual acabam por evadir-se, transformadas já em crisálidas.

À mimese ideal agrega a poética de estirpe aristotélica a imitação dos antigos. Assim, referindo-se à imitação retórica, escreve o autor desconhecido da retórica *Ad Herennium*: «Imitatio est qua impellimur, cum diligenti ratione, ut aliorum similes in dicendo valeamus esse»<sup>17</sup>. O excesso de originalidade constituirá um vício. «Nemo est qui non aliquid de Echo», escreverá Scaliger em 1561. Mas a imitação, por si só, não é suficiente. «Imitatio per se ipsa non sufficit... Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris... Nihil autem crescit sola imitatione»<sup>18</sup>. A afirmação de Quintiliano será rematada por Coleridge, em pleno Romantismo: «Imitation is the mesothesis of likeness and difference. The difference is as essential to it as the likeness; for without the difference it would be copy or fac-simile»<sup>19</sup>. Hoje, com os instrumentos de análise que nos oferece a semiótica, sabemos que a mera transcodificação inerente à criação artística imprime uma necessária diferenciação. O representacionismo contemporâneo já não é imitação, mas descobrimento

da realidade. Bergson, Whitehead, Alexander e Spengler negam a realidade substantiva e definem-na como um processo. A capacidade conceptual e perceptiva do homem mostra-se inadequada para captar esta realidade fluida. Para Bergson a divisão do fluxo contínuo da experiência em particularidades distintas é, mais do que um impulso dirigido à obtenção duma verdade distintamente exacta, uma necessidade funcional da vida humana. «Toute division de la matière en corps indépendants aux contours absolument déterminés est une division artificielle.»<sup>20</sup>

O platonismo poético parte dum impulso prospectivo; o aristotelismo, da actuação da memória. Mas o projecto platónico, esteado na *anámnesis*, também é ontologicamente retrospectivo. «A alma, sendo imortal e tendo nascido muitas vezes, e tendo visto todas as coisas tanto aqui como no outro mundo, aprendeu tudo o que é. Não devemos surpreender-nos ao poder recordar o conhecimento da virtude ou de qualquer outra coisa, porque, como vimos anteriormente, a alma já o possuiu», diz Sócrates ao tessaliano Menon<sup>21</sup>.

A criatividade platónica, que se adapta bem à imaginação romântica, é profundamente erótica. Aspira à conjugação substancial. A indeterminação perceptual da Ideia, do modelo, consequência da sua determinação intrínseca excessiva, obriga o poeta a uma multiplicidade de codificações. A manifestação individual não poderá esgotar a Ideia, mas a Ideia é o seu norte. O fenómeno platónico está carregado de tensão erótica. Não leva, como quer Aristóteles, a uma ontologia eivada de lógica. Tem vocação metafísica. Da almejada conjugação fenómeno-Ideia, brota, como motor da criatividade, o ideal. Ao fim e ao cabo, a realidade também é ideal. A Ideia, quantidade não formalizada, é real; o fenómeno é uma ilusão. O desconhecido, chave do impulso metafísico, é, para Platão, aquilo que a encarnação nos fez esquecer. O ideal é a tentativa dialéctica frustrada de formalizar o olvido.

«.....the soul,  
Remembering how she felt, but what she felt  
Remembering not, retains an obscure sense  
Of possible sublimity, to which,  
With growing faculties she doth aspire,  
With faculties still growing, feeling still  
That whatsoever point they gain, they still  
Have something to pursue.»<sup>22</sup>

Em Wordsworth significante e significado andam à procura um do outro. Mas a constante tensão erótica não lhes permite a estabilização semântica. Um século mais tarde, referindo-se à essencialidade da poesia, diria Valéry: «J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal». A poeticidade platónica habita a fractura que separa a identidade da diferença e é espicaçada pelo desejo (*órexis*). Mas a aspiração, concebida como entidade mera-

mente processual, não tem solução de continuidade. Se pudesse objectivar-se, o fenómeno transformar-se-ia em Ideia.

Aristóteles regula a transição do particular ao universal, do indivíduo ao género. Quanto mais genérico, mais verdadeiro.

A verdade superior é um prodígio de concentração extensiva. Tem uma estabilidade transtemporal que permite a sua memorização. Há um momento em que a forma se adequa perfeitamente à substância, o significante ao significado. A tragédia deixou de evoluir ao encontrar «a sua própria forma natural» (*tén autēs physis*)<sup>23</sup>. O que quer dizer que adquiriu uma codificação formal inalterável. O modelo, que em Platão é objecto de aspiração dinâmica, efectiva-se em Aristóteles, devidamente formalizado. Nasce os géneros literários.

Benedetto Croce, na sua demolição dos géneros, concebe a transição da individualidade à generalidade como sacrifício da expressão, apadrinhando a *eikasía* platónica. «A forma lógica ou científica, enquanto tal, exclui a forma estética. Quem começa a pensar cientificamente, já deixou de contemplar esteticamente... Qual é a forma estética da vida doméstica, da cavalaria, do idílio, da crueldade, e assim por diante?. Este é o problema absurdo implicado na teoria dos géneros artísticos e literários, ao serem limpos de excrecências e reduzidos a uma fórmula simples. Nisto consiste toda a procura de leis ou regras de classes. A vida doméstica, a cavalaria, o idílio, a crueldade não são impressões, mas conceitos. Não são conteúdos, mas formas lógico-estéticas. Não se pode exprimir a forma, porque ela própria é já expressão»<sup>24</sup>.

A dominante é agora a linguística. A língua é um meio substancial. Ficou atrás a correspondência aristotélica dum registo linguístico com um referente determinado. Os géneros aristotélicos denunciam a cumplicidade de expressão e *praxis*. «En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action», escrevia o prodigioso Rimbaud a Paul Demeny. A contemporaneidade assume a *praxis* com critério desconstrucionista e expõe o seu desvalor como fundamento estrutural. As peças do *puzzle* carecem de intencionalidade formal e estão empenhadas na produção de objectos não miméticos, de novas configurações substanciais autotélicas. Não lhes serve nem a Ideia de Platão nem o género de Aristóteles. A língua tomou consciência do seu protagonismo. A água, ao manar da fonte, entretém-se no seu próprio fluir, esquecida dos campos que antes se via obrigada a regar. «Nothing built out words can transcend the nature and conditions of words»<sup>25</sup>. Ideias e ideais são, a fim de contas, sistemas de signos, signos que podem preencher e conformar, neutralizada a adequação da forma ao conteúdo, estruturas ainda irrealizadas. Não se deve considerar uma determinada configuração formal como equivalente exclusivo da verdade. A verdade é polissémica. Em percurso paralelo, no campo da pintura, num processo que arranca de meados do século XIX, Kandinsky na Alemanha, e Kupka e Delaunay na França, atingem uma arte não-representativa na qual o impulso mimético, a representação da natureza, é completamente eliminado. O seu propósito tende à organização dos meios pictóricos — cor, linha, espaço — de acordo com as suas

potencialidades combinatórias autotéticas. A substantividade artística perde transi-  
vidade referencial e torna-se imanente.

A abstracção, como especificação incompleta, bem à maneira de Aristóteles, suprime os pormenores individuais para expor o tipo genérico. Assim o revela o escultor Brancusi, o grande mestre moderno da abstracção genérica, em obras como *Maiastra*, *Pássaro no espaço*, *A Foca*, *Peixe*, etc. «Brancusi tratou de eliminar o factor pessoal, de atingir a essência das coisas, de desnudar os objectos de todas as crescências do tempo e da história... O ovo tornou-se o arquétipo formal da vida orgânica, e ao esculpir uma cabeça humana, ou um pássaro, ou um peixe, Brancusi procurava a forma orgânica irreductível, a forma que significasse o modo de ser do objecto, a sua realidade essencial»<sup>26</sup>. A escultura de Brancusi é uma ontologia conceitual em pedra. Mas a abstracção é sempre selectiva. E, hoje em dia, ruiu a supra-estrutura ética que regia a cumplicidade de *praxis e poiesis*. Por outro lado, a mimese radical, tão diferente da imitação ideal, nega-se a representar. Quer apresentar. Ao desligar-se do conceito que a suplantara, a obra de arte ganha autonomia estética. A poesia deixa de ser mecânica, encaixada em formas e estruturas semióticas apriorísticas, e passa a ser orgânica, no desenvolvimento sincrónico e indissolúvel de concepção e realização. Se, muitas vezes, a transitividade referencial do significante individual é conservada, a sua inscrição numa estrutura sintagmática intransitiva liberta-o da disciplina relacional que o identificava como parte duma estrutura determinada, roubando-lhe individualidade. A concepção do significante como função individual autónoma informa a técnica do *collage*. Picasso dizia: «A folha de jornal nunca foi usada para fazer um jornal. Foi utilizada para transformar-se numa garrafa... Este objecto deslocado entrou num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza.»<sup>27</sup>. Estamos perante o conceito de *desfamiliarização*, de desautomatização da percepção, divulgado pelos formalistas russos. Mas a desfamiliarização do objecto pressupõe a desorganização do esquema sintáctico no qual ele tradicionalmente se inscrevia. O significante torna-se distáctico. As estruturas problemáticas com as quais ele eventualmente colabora não se fixam em esquemas reiteráveis, à maneira dos géneros aristóteles, e não permitem, portanto, que o significante dilua a sua individualidade numa necessária cadeia de associações que o limitem. O significante, numa «splendid isolation», quer recuperar a sua *aseitas*. Semelhança e causalidade, modos de associação privilegiados de Aristóteles a Hume, perdem a sua eficácia em favor de um modo peculiar da contiguidade: o contraste. O motor da convergência sintáctica já não é a conveniência. Enquanto a poesia clássica diluía o contraste na identidade, a poesia contemporânea exagera-o. O que equivale a acabar duma vez por todas com a propriedade (*tó prépon*). A destruição dos campos semânticos tradicionais proporciona ao significante o dinamismo capaz de forjar a sua vocação teleológica circunstancial. A poesia, em vez de assegurar a continuidade da conveniência entre forma e conteúdo, de modo a afastar de si os rasgos perturbadores, afirmando assim a realidade como algo já conhecido, deixa-se arrastar por um

impulso que a leva à caotização do mundo organizado. «Uma agressiva perda de vergonha anula as medidas dominantes de renúncia aos instintos, que, afirmados até agora no super-ego de cada indivíduo, garantiam a repressão e a privatização da vida perturbadora»<sup>28</sup>. A ordenação extensiva do mundo, própria das poéticas aristotéticas, valorizava a orientação em detrimento da informação. O ataque de Kant à metafísica destrói a pretensão absoluta de todas as ideias transcendentais de ordem, denunciando a sua precaridade. Mas o Iluminismo ainda acreditava na unidade da razão humana. «Foi com o seguinte passo crítico, que dissolveu o abstracto sujeito kantiano de conhecimento em formas concretas de consciência, determinadas duma ou outra maneira, quando começou a progressiva relativização de todos os absolutos hipotéticos, até chegarmos à tese de Nietzsche, segundo a qual há muitos tipos de olhos, e, por conseguinte, muitos tipos de verdades, e, portanto, nenhuma verdade»<sup>29</sup>. O objectivo não é já a criação de ordem, mas de desordem. O que não quer dizer que as mónadas não se organizem. Cada obra válida passa a conter a sua própria poética implícita. À continuidade, como valor de integração, sucede a discontinuidade, como valor de desintegração. Resta saber se o processo de caotização vigente não é um passo necessário para que se chegue, eventualmente, a uma integração diferente, à possibilidade de novas con-figurações miméticas reiteráveis.

## Notas

- 1 Platão, *Leis*, 817b.
- 2 Samuel Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759), Oxford, OUP, 1977, p. 2.
- 3 S.T. Coleridge, *Omniana, Table Talk and Omniana*, London, Bell, 1905, p. 383.
- 4 Cícero, *De Inventione*, II. 1. 3.
- 5 Werner Jaeger, *Paideia: los Ideales de la Cultura Griega*, (1933), México, Fondo de Cultura Económica, 1946, v. I, p. 11.
- 6 Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 123.
- 7 Aristóteles, *Poética*, IX. 1451b.
- 8 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 251.
- 9 Cícero, *De Inventione*, I.XXI. 29.
- 10 Walter Pater, *Plato and Platonism* (1893), New York and London, Mcmillan, 1894, p. 113.
- 11 Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (1595), *The Prelude to Poetry*, London, Dent, 1970, p. 35.
- 12 Erich Auerbach, *Mimesis* (1946), Princeton, PUP, 1974, p. 31.
- 13 Pierre Grappin, *Les romantiques de Iena*, em F. Mossé, *Littérature allemande*, Paris, Aubier, 1959, p. 478.
- 14 Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. IX a LV.
- 15 Torquato Tasso, *Discorsi del Poema Eroico, Prose*, Milano, Ricciardi, s.d., p. 503.
- 16 Aristóteles, *Metafísica*, I. 1. 981a.
- 17 *Ad Herennium*, I.II. 3.
- 18 Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X.II. 4-9.
- 19 S.T. Coleridge, *The Table Talk*, London, Bell, 1905, p. 239.
- 20 Henri Bergson, *Matière et Mémoire, Oeuvres*, Paris, PUF, 1984, p. 332.

- <sup>21</sup> Platão, *Menon*, 81c.  
<sup>22</sup> William Wordsworth, *The Prelude* (1805), Oxford, OUP, 1979, pp. 333-341.  
<sup>23</sup> Aristóteles, *Poética*, IV. 16 1449a.  
<sup>24</sup> Benedetto Croce, *Aesthetic as science of expression and general linguistic*, New York, The Noonday Press, 1966, p. 36.  
<sup>25</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1970, p. 337.  
<sup>26</sup> Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London, Thames and Hudson, 1974, pp. 101-102.  
<sup>27</sup> Cf. F. Gilot e C. Lake, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 77.  
<sup>28</sup> Dieter Wellershoff, *Literatura y praxis*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 30.  
<sup>29</sup> Dieter Wellershoff, p. 38.

Todos os excertos dos autores greco-romanos citados neste trabalho obedecem às edições da Loeb Classical Library, Harvard University Press — William Heinemann, Cambridge, Mass. and London.

## Abstract

---

### THE LABYRINTH OF IMITATION

While for Plato imitation is a degradation of ideal reality, for Aristotle it implies the sublimation of the phenomenon. Platonic creativity is deeply erotic. It aims at the fusion with the Idea. However, the indetermination of the Idea, of the Model, which is but the consequence of its excessive intrinsic determination, leads the poet to a multiplicity of tentative codifications. Any individual codification proves unable to exhaust the Idea, but the Idea is its aim. However, the ideal aspiration, conceived as a merely processual entity, has no solution of continuity. If it could be definitely objectified, the phenomenon would become Idea.

Aristotle regulates the transition from the particular to the universal, from the individual to the general. Contemporary poetry disposes with both the Idea of Plato and the general of Aristotle. If the extensive ordering of the world, inherent to Aristotelic poetics, values orientation to the detriment of information, Kant's attack on *Metaphysics* destroys the absolute pretensions of all transcendental ideas of order, revealing their precariousness. Continuity, as a value of integration, is succeeded by discontinuity as a value of desintegration. It remains to be seen whether the current creation of disorder is not a necessary step towards eventually reaching a different sort of integration leading to the possibility of new mimetic reiterative configurations.