

A ESTÉTICA EM JACQUES RANCIÈRE: A QUESTÃO DA MÍMESIS¹

André Fabiano Voigt¹

Resumo: Este artigo expõe a questão da *mimesis* no pensamento de Jacques Rancière, em contraposição aos argumentos de Hans-Georg Gadamer e de Luiz Costa Lima sobre o tema. Se os dois últimos autores defendem a atualidade da *mimesis* para a compreensão da experiência artística a partir dos critérios propostos pelo *sensus communis* humanista, Rancière entende que a *mimesis* deve ser compreendida dentro de seu regime de historicidade, o qual chama de “regime representativo”.

Palavras-chave: Rancière, Jacques; *mimesis*; estética.

THE AESTHETICS IN JACQUES RANCIÈRE: THE ISSUE OF MIMESIS

Abstract: This article exposes the question of the *mimesis* in the thought of Jacques Rancière, in counterposition with the arguments of Hans-Georg Gadamer and of Luiz Costa Lima on the same subject. If the two last authors defend the present relevance of the *mimesis* in understanding of the artistic experience from the criteria proposed by the humanistic *sensus communis*, Rancière understands that the *mimesis* must be understood inside his regime of historicity, which he calls “representative regime”.

Key-words: Rancière, Jacques; mimesis; aesthetics.

Já tratamos, em outros momentos, da noção de estética na obra de Jacques Rancière. Para o autor, sua concepção de *estética* pertence a um regime específico de identificação da arte, o qual possui características que o distinguem do que chama de *regime representativo*. Qual seria a principal distinção entre os dois regimes? O chamado “constrangimento representativo”, que consiste na aplicação de alguns critérios fundamentados, sobretudo, na noção de *mimesis* – tratada metodicamente na *Poética* de Aristóteles e assumida pelo menos até o Romantismo como *conditio sine qua non* para a experiência artística. Antes de discorrermos mais detidamente sobre o que Rancière entende por “constrangimento representativo” e suas implicações para a

¹ Artigo vinculado ao projeto *História, arte, imagem: o conceito de “regime estético da arte” na obra de Jacques Rancière*, aprovado pelo Edital CNPq 43/2013 e pelo Edital 01/2013 FAPEMIG.

¹ Professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Artigo vinculado ao projeto *História, arte, imagem: o conceito de “regime estético da arte” na obra de Jacques Rancière*, aprovado pelo Edital CNPq 43/2013 e pelo Edital 01/2013 FAPEMIG. E-mail: voigtandre@hotmail.com

experiência estética, cabe esclarecer alguns dos aspectos fundamentais da questão da *mimesis*, sobre a qual vários autores têm trabalhado ainda nas últimas décadas.

É importante constatar, portanto, que há um conjunto de autores que, durante os últimos decênios, procuram restabelecer o debate sobre a relevância e a atualidade da *mimesis*. Seguindo inspirações de vários pensadores – como Heidegger, por exemplo – estes autores buscam, por vias que possuem suas convergências e divergências, retomar a *mimesis* como elemento fundamental na experiência artística. Trataremos, nos limites deste artigo, apenas de dois autores: Hans-Georg Gadamer e Luiz Costa Lima. Entendemos que estes autores expõem, de modo suficiente, os principais elementos da questão da *mimesis* dentro de uma perspectiva que inspira correntes atuais – como, por exemplo, a da “estética da recepção” –, de modo que possamos, a partir deles, confrontar seus argumentos com os de Jacques Rancière para que se tenha uma ideia geral da singularidade do debate estabelecido por este filósofo em relação aos demais no tocante à *mimesis*.

Começaremos, então, com Gadamer.

1. Hans-Georg Gadamer: a *mimesis* como “atualização”

O autor de *Verdade e Método* realizou um exaustivo trabalho de prospecção a respeito da questão da verdade a partir da experiência da arte como fenômeno que origina uma série de considerações acerca da verdade nas ciências humanas. Entretanto, não abordaremos aqui diretamente a relação com as humanidades. Vamos direcionar nosso olhar para a análise que Gadamer faz da noção de *mimesis* ao longo da primeira parte de seu *opus magnum*, de modo a estabelecer inícios do debate a respeito da atualidade mimética.

Quando Gadamer expõe aspectos da ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico, pretende retomar conceitos e noções estéticas, colocando-as fora de sua vinculação ao pensamento de Kant e de Schiller, como, por exemplo, o conceito de *jogo*. Diferentemente da acepção kantiano-schilleriana, o conceito de *jogo* está vinculado à ideia de que ele teria uma natureza própria, “independente da consciência daqueles que jogam” (GADAMER, 2008: 155). Isto significa que, para o filósofo alemão, o *jogo* teria uma dimensão para além da “subjetividade” atribuída aos autores de meados do século XVIII. Entretanto, apesar de sustentar que o *jogo* exista independentemente da consciência daqueles que jogam (representam), afirma que “a representação da arte é tal que se endereça a alguém mesmo quando não há ninguém

que a ouça ou assista”, pois entende que, quando o jogo se torna espetáculo, o *espectador* toma o lugar do jogador/ator (GADAMER, 2008: 164-165). Ou seja: mesmo que o jogo exista apesar dos “sujeitos” que jogam, ele é endereçado a um espectador que, ao ter a experiência do jogo, torna-se também jogador/ator. Ora, isso não seria retomar a experiência da obra de arte em uma dimensão que, apesar de se dizer comunitária de princípio, é essencialmente *subjetiva* em sua operacionalidade? Poder-se-ia objetar a esta crítica salientando que esta dimensão subjetiva se dá tão somente na *interação* entre os sujeitos – autor/espectador e espectador/espectador –, enquanto que na concepção kantiano-schilleriana, o jogo se dá somente entre faculdades subjetivas *privadas* – o chamado “livre jogo” entre a imaginação e o entendimento, presente no § 9 da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant (KANT, 2008: 62). Entretanto, já neste ponto inicial encontra-se um problema crucial para a retomada do conceito de jogo em Gadamer: o autor não considera que, nas análises realizadas por Kant e Schiller, embora a experiência estética se *inicie* em uma dimensão relacionada ao livre jogo das faculdades subjetivas privadas, ela forma um *sentido comunitário*, pois só possui validade em sua comunicabilidade coletiva como juízo estético de gosto. Tentaremos aqui discorrer brevemente sobre o *modus operandi* kantiano do juízo de gosto defendido na *Crítica da faculdade do juízo*.

O juízo de gosto – que usamos para distinguir se algo é belo ou não – não é um juízo de conhecimento, pois não pode ser submetido a nenhum conceito e não pode formar nenhum conhecimento; portanto, o juízo de gosto não é lógico, mas *estético*, na medida que seu fundamento encontra-se no modo pelo qual o sujeito é afetado pela sensação (KANT, 2008: 47-48). Por isso, a forma pela qual comunicamos nosso juízo de gosto não pode se submeter a argumentos lógicos e nem mesmo à autoridade moral dos críticos e doutos, pois há aqui uma diferença de princípio: o *sentido comum* é distinto do *entendimento comum* (*sensus communis*), na medida em que o primeiro se alcança a partir do julgamento conforme o *sentimento*, enquanto o segundo se alcança a partir do julgamento de acordo com *conceitos* (KANT, 2008: 83). Desta maneira, observamos que o sentido comum kantiano difere substancialmente da noção retórico-humanista de *sensus communis* defendida por Gadamer que, na esteira de uma tradição que remonta à Antiguidade clássica, sustenta que o sentido que institui comunidade encontra-se não no verdadeiro, mas no *verossímil* (GADAMER, 2008: 57). O cultivo da *prudentia* e da *eloquentia* como virtudes próprias para a formação do *sensus communis* estão intimamente relacionadas a duas questões de princípio, que remontam à ética aristotélica: a busca da concórdia (*homónoia*) como elemento que direciona interesses comuns em torno de um objetivo determinado e a prudência (*frónesis*) como capacidade de julgar e deliberar que se encontra somente em pessoas que veem as coisas que são

boas para si próprios e, ao mesmo tempo, boas para todos.² Não é à toa que Gadamer defende, na segunda parte de *Verdade e Método*, a “atualidade hermenêutica de Aristóteles” fundamentada em princípios que sustentam uma forma de comunidade baseada na superioridade do domínio da palavra dotada de sentido (*lógos*) sobre o sentimento de prazer e desprazer comunicado pela voz (*foné*). Ora, o julgamento estético para Gadamer pertence à tradição retórico-humanista, fundamentada nos instrumentos da dialética e no *consenso* como condição indispensável do *sensus communis*. Quais as implicações desta questão no pensamento de Gadamer? Novamente, o próprio autor demonstra claramente seu ponto de vista quando assevera que, para existir um entendimento comum, há a necessidade de reabilitar os conceitos de *autoridade* e de *tradição*, pois se devem reconhecer que existem “preconceitos legítimos” (GADAMER, 2008: 368). Sua crítica ao kantismo se assenta sobretudo no confronto direto ao projeto da *Aufklärung* que teria como base – conforme o autor – a “ruptura com a continuidade de sentido com a tradição” e a “deformação do próprio conceito de autoridade” (GADAMER, 2008: 366; 370). Por que o kantismo se baseia em uma crítica contundente à autoridade e à tradição? Retornemos, então, a Kant. Ainda na *Crítica da faculdade do juízo*, em seu § 40, o filósofo afirma que o sentido comunitário é

[...] uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas – as quais facilmente poderiam ser tomadas por objetivas – teria influência prejudicial sobre o juízo (KANT, 2008: 139-140).

Assim, a crítica kantiana à autoridade e à tradição assenta-se em um problema ético fundamental da concórdia/consenso dentro dos ideais da *prudentia* e *eloquentia*: o entendimento comunitário baseado na retórica pode ser apenas a imposição da ideia de um indivíduo aos demais, legitimada apenas com base em seu *status* de autoridade diante da comunidade – devido a seu estatuto reconhecido de fala dotada de sentido – diante daqueles cujo “lugar social” permite que apenas usem a voz para comunicar os sentimentos de prazer e desprazer. Ainda em termos kantianos, o entendimento comum pode ser baseado na heteronomia da razão e ser apenas um *preconceito/prejuízo* (*Vorurteil*), pois se baseia somente na “necessidade de ser guiado por outros” (KANT, 2008: 141). Ora, o preconceito/prejuízo é um tema fundamental em Kant, pois é a partir de sua constatação que se torna possível compreender o escopo de seu empreendimento

2 Sobre este tema, conferir os livros VI, VIII e IX da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (ARISTÓTELES, 2009).

ético da *Aufklärung*: ela não está fundamentada em condições subjetivas privadas, mas sim no pressuposto de que

[...] estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado (KANT, 2008: 137).

Ou seja: o sentido comunitário kantiano tem como princípio a ideia que *todos* possuem igual capacidade de julgar acerca da beleza e, ainda que duas ou mais pessoas discordem entre si a respeito da beleza de algo, elas não precisam entrar em um consenso para que se exerça um juízo estético de gosto – uma vez que não se trata de um juízo racional ou de conhecimento – da mesma forma em que, ao discordarem, não estão quebrando o laço comunitário que as une, pois ninguém está submetendo a capacidade de julgar de outrem ao seu próprio juízo. Dito de outra forma, o sentido comunitário kantiano fundamenta-se na prática autônoma esclarecida do juízo de gosto, no exercício de uma prática social/coletiva *dissensual* – que não se confunde com uma ordem hierárquica consensual.

Dados os devidos esclarecimentos sobre a questão do conceito de jogo e suas implicações para o sentido comunitário entre Gadamer e Kant, retomemos o fio condutor. Em que esta questão se relaciona com a *mimesis*? Para o primeiro autor, a *mimesis* está diretamente relacionada à *comunidade de sentido* na representação do jogo entre autor e leitor/espectador:

Para o poeta, a livre invenção não passa de um dos aspectos de uma mediação ligada por uma validade prévia. Não inventa livremente sua fábula, por mais que imagine que assim o faça. Ao contrário, alguma coisa do antigo fundamento da teoria da *mimesis* se estende até os dias de hoje. A invenção livre do poeta é representação de uma verdade comum que vincula também o poeta (GADAMER, 2008: 192).

Esta constatação de Gadamer se dá na medida em que o mesmo critica a ideia de gênio proferida por Kant – o “talento que dá regra à arte” (KANT, 2008: 153) – por entender que há uma continuidade de sentido que:

[...] congrega a obra de arte com o mundo da existência; mesmo a consciência alheada de uma sociedade instruída jamais se separa totalmente dessa continuidade de sentido (GADAMER, 2008: 193).

Continuando os argumentos de Gadamer, o autor defende que a *mimesis*, compreendida tradicionalmente como “imitação”, satisfaz a teoria da arte até que fosse

discutido o significado cognitivo da arte – sobretudo com Kant. A partir da crítica kantiana, Gadamer aponta que o conceito de *mimesis* teria perdido sua “vinculação estética”, pois seu conceito de “realidade” teria desviado a teoria da arte para uma espécie de “agnosticismo” no âmbito da estética. Por isso, a *mimesis* seria retomada pelo autor como *representação do jogo*:

Através de sua representação, o jogo jogado interpela o espectador e de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto, apesar de todo o distanciamento de estar de frente para o espetáculo (GADAMER, 2008: 172).

Assim, a ideia de *representação do jogo* seria o elemento fundamental para que se retomasse o significado ontológico da obra de arte em sua relação comunitária dentro dos critérios retórico-humanistas, pois pressupõe que a representação “continua essencialmente vinculada ao representado, sendo inclusive parte integrante dele”, e por isso que “o espelho reflete a imagem e não a cópia”: Gadamer responde que a imagem daquilo que se representa no espelho é “inseparável de sua presença” (GADAMER, 2008: 199).

Ademais, a representação teria, segundo o autor, uma realidade *autônoma* em relação à imagem original – o que nos leva a concluir, em um primeiro momento, que a teoria da arte defendida por Gadamer é essencialmente *representacional*, ao mesmo tempo em que reivindica a atualidade da *mimesis* como comunidade dialética de sentido entre autor e leitor/espectador no momento da representação da obra. Entretanto, o autor é ainda mais sofisticado em suas afirmações pois, a partir desta constatação, o autor sustenta que a “estética deve subordinar-se à hermenêutica” para fazer justiça à experiência da arte (GADAMER, 2008: 231). Por que o filósofo alemão aponta esta preponderância da hermenêutica sobre a estética?

Ao fazer a comparação entre os pensamentos de Schleiermacher e Hegel sobre o significado estético/hermenêutico da obra de arte, ele aponta um problema interessante:

Será que isso não implica que a obra de arte somente tem seu verdadeiro significado ali onde originalmente pertence? Será que compreender seu significado não será de algum modo restabelecer o originário? (GADAMER, 2008: 233)

O autor resolve este problema a partir das ideias estéticas de Hegel. Enquanto Schleiermacher supõe que a reconstrução da determinação original de uma obra torna visível o seu significado hermenêutico, Hegel aponta que fazendo retorná-la a seu

contexto histórico não se adquirirá nenhuma “relação vital” com ela, mas apenas uma “relação imaginativa” (GADAMER, 2008: 235). Por isso, Gadamer entende que:

Hegel expressa assim uma verdade categórica, dizendo que a essência do espírito histórico não consiste na restituição do passado, mas na *mediação com a vida atual feita pelo pensamento* (GADAMER, 2008: 236, grifos no original).

Destarte, Gadamer resolve à sua maneira o problema estético da obra de arte, retomando a noção de *mimesis* em seu significado representacional, não apenas como comunidade de sentido que referenda um passado como origem; a *mimesis* seria – com base nas ideias estéticas de Hegel – o elemento que tornaria possível realizar uma *atualização* do significado da obra de arte, sintetizando a autoridade da tradição em seu contexto originário e sua atualidade como representação recebida pelo leitor/espectador. Inspirado, por sua vez, nas leituras que fez de Heidegger, entende a temporalidade não como óbice à tal síntese, mas sim, como “fundamento que sustenta o acontecer”, do mesmo modo que se trata de “reconhecer a distância do tempo como uma possibilidade positiva e produtiva do compreender”, pois o tempo está “preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição, em cuja luz nos é mostrada toda a tradição” (GADAMER, 2008: 393).

Vemos, portanto, quais os critérios que são mobilizados por Gadamer para restabelecer a *mimesis* e as noções estéticas em critérios retórico-humanistas: a *mimesis* seria um elemento fundamental na teoria da obra de arte contemporânea, na medida em que se restabeleceria uma ideia de comunidade de sentido que remonta à tradição da moral retórica da Antiguidade clássica, na qual se compreende a novidade da obra de arte como *mediação e atualização* da autoridade tradicional em sua representação no jogo, em que o leitor/espectador recebe a obra e realiza esta síntese, ressignificando o passado em sua unidade de sentido com o presente para agir com vistas ao futuro.

É importante notar como, no pensamento de Gadamer, o golpe de misericórdia de sua teoria da arte se dá quando mobiliza a estética hegeliana e a noção heideggeriana de temporalidade/historicidade contra a crítica kantiana. O próprio autor toma para si o desafio de

[...] como se poderá fazer jus à verdade da experiência estética e de como se poderá suplantar a radical subjetivação do estético que teve início com a ‘Crítica do juízo estético’ de Kant (GADAMER, 2008: 149).

Por que a crítica kantiana seria tão prejudicial à atualidade da *mimesis*? Seria pelo seu outro conceito de “sentido comunitário”? Vamos continuar nossa prospecção com os argumentos de Luiz Costa Lima.

2. Luiz Costa Lima e a “reconsideração da mimesis”: houve uma contribuição de Kant?

No terceiro capítulo de seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, publicado em 2000, Luiz Costa Lima faz uma exaustiva análise de trechos da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, com o intuito de criar “obstáculos à sua apropriação por uma teoria não figurativa da arte” e, ao mesmo tempo, de “convertê-la em uma das bases fundamentais do repensar da *mimesis*” (LIMA, 2014: 121). Como o autor pretende realizar esse difícil empreendimento? A partir de uma leitura muito peculiar da terceira crítica, com ênfase em elementos habilmente escolhidos no texto kantiano para, então, esboçar suas conclusões.

Em primeiro lugar, Costa Lima aponta um problema existente já no início da terceira crítica: Kant sustenta que, no juízo de gosto, referimo-nos a uma representação pela faculdade da imaginação “talvez ligada ao entendimento” (KANT, 2008: 47). Neste caso, Costa Lima deduz – a partir do “talvez” colocado no texto kantiano – que o entendimento “continua a receber a síntese efetuada pela imaginação. Mas essa já não se limita à função subalterna, reprodutiva, que desempenhava na experiência própria do entendimento” (LIMA, 2014: 123). Embora esta dedução esteja correta, teria o autor brasileiro apontado, na leitura que faz desde o início da terceira crítica, a presença do entendimento como faculdade presente no juízo de gosto como fator que pudesse *diminuir* o argumento kantiano em torno da constatação que o juízo de gosto não poderia ser nem lógico nem um juízo de conhecimento? Veremos mais adiante os desdobramentos desta questão.

Quando Costa Lima expõe a dedução kantiana da beleza como “finalidade sem fim”, cita a nota explicativa que o filósofo alemão coloca ao final do § 17, na qual faz a distinção entre uma flor e uma obra de arte. Citemo-la também, de modo a expor melhor o argumento:

[...] Todavia o fato de que são considerados uma obra de arte é já suficiente para ter que admitir que a gente refere a sua figura a alguma intenção qualquer e a um fim determinado. [...] Ao

contrário uma flor, por exemplo uma tulipa, é tida por bela porque em sua percepção é encontrada uma certa conformidade a fins, que do modo como a ajuizamos não é referida a absolutamente nenhum fim (KANT, 2008: 82).

Costa Lima usa este trecho de Kant para afirmar que “a nota assinala com nitidez a dificuldade do filósofo em associar a finalidade sem fim à obra de arte”, a partir do motivo que a obra de arte é “sempre acompanhada da intenção do autor” (LIMA, 2014: 127). Por que o interesse de apontar esta questão presente no texto kantiano? Para defender a ideia que, no juízo de gosto aplicado à obra de arte, sempre há que se colocar dialeticamente como tese a *intenção do autor* – esta entendida como um conceito da *razão* necessariamente presente na obra de arte –, de modo a resgatar uma característica essencialmente *logocêntrica* da experiência artística. Entretanto, há trechos do próprio texto kantiano que recolocam o problema e lhe dão outras possibilidades.

Vejamos o § 16 da terceira crítica. Kant coloca a diferença entre a “beleza livre” e a “beleza simplesmente aderente” como duas espécies de beleza: a primeira não pressupõe nenhum conceito do objeto, enquanto a segunda pressupõe tal conceito e a perfeição do objeto segundo este conceito. Embora entenda que, para o ajuizamento de uma beleza simplesmente aderente, não é possível estabelecer um juízo de gosto puro – isto é, sem a presença de conceitos da razão, pois há a consideração do fim relacionado ao objeto –, isto não torna o juízo daquele que desconhece a intenção ou conceito do objeto/obra de arte falso ou menos verdadeiro do que aquele que julga com tais conceitos:

Um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente se o julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo. Mas este, então, conquanto proferisse um juízo do gosto correto enquanto ajuizasse o objeto como beleza livre, seria contudo censurado e culpado de um juízo falso pelo outro que contempla a beleza nele somente como qualidade aderente (presta atenção ao fim do objeto), se bem que ambos julguem corretamente a seu modo: um, segundo o que ele tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que ele tem no pensamento (KANT, 2008: 77).

Mesmo entendendo, conforme Costa Lima, que a intenção não é “letra morta” e que o autor não é um “acidente descartável” (LIMA, 2014: 127), isto não impede que se considere um elemento fundamental na questão relativa ao juízo de gosto em Kant: a *desierarquização* entre o uso do sentimento de prazer/desprazer e o uso do entendimento/razão como elementos mobilizados na capacidade de julgar. A pressuposta

“diferença de naturezas” entre os que usam o *lógos* e os que usam a *foné* não é condição tomada de princípio, em Kant, no juízo sobre a beleza – seja da natureza, seja de uma obra de arte. Esta é uma implicação relevante contida na diferenciação que Kant estabelece entre o sentido comunitário e o *sensus communis* advindo da tradição retórico-humanista que tratamos anteriormente. A capacidade de “qualquer um” é um elemento fundamental no ajuizamento sobre a beleza que a crítica kantiana põe em relevo, contrariando séculos de uma tradição logocêntrica baseada na autoridade daqueles que julgam com o pensamento.

Outro argumento apontado por Costa Lima encontra-se no momento em que Kant caracteriza a maneira como a imaginação atua nos juízos de gosto. Neles, a imaginação é tratada em sua “livre legalidade” – ou seja, produtiva e espontânea, em vez de ser meramente reprodutiva, mas em concordância subjetiva com o entendimento, que forneceria a síntese do objeto que experimenta (LIMA, 2014: 127-128). Novamente, vemos o interesse do autor em valorizar a presença do *entendimento* como faculdade importante – embora considerada passiva em sua legalidade – nos juízos de gosto. Por quê? Para caracterizar uma diferenciação entre a primeira (*Crítica da Razão Pura*) e terceira (*Crítica da faculdade do juízo*) críticas de Kant, salientando a “fratura do sujeito” no pensamento do filósofo alemão. Se na primeira crítica havia – por meio da unidade de apercepção fornecida pelo entendimento – o “sujeito da apercepção transcendental”, na terceira crítica seria inequívoca para o autor a “tematização do sujeito enquanto unidade individual” e, citando Alfred Baeumler, a “irrupção do individualismo” (LIMA, 2014: 131).

Em outras palavras, podemos inferir que Costa Lima aponta, como principal problema da diferença entre a primeira e a terceira críticas, o papel conferido ao *entendimento* na experiência estética: à medida que seu papel é reduzido, mais “individualista” seria seu juízo. Ora, denunciar a “radical subjetivação do estético” é algo que o próprio Gadamer teria feito ainda em 1960. Qual seria, então, o intento em retomar a valorização de tal denúncia? Para restituir, em nome de uma concepção de social/coletivo próxima à perspectiva retórico-humanista, a importância da *representação* como elemento indispensável em toda a experiência artística. Costa Lima compara, em passagem de seu texto, o trabalho da representação ao trabalho de luto e – criticando a visão de Jean-Luc Nancy – novamente, chega a Kant. Citamos novamente o autor brasileiro:

A representação a que nos referimos não se confunde com a de uma lágrima que não se conseguiu esconder. Ela há de responder a uma expectativa *ritualizada*, i.e., ser de algum modo comunalmente compreendida. A exemplo do que Kant dizia da beleza, que sendo subjetiva não é tão só privada, a *presença* tampouco é uma espécie de idioleto que um único falante compreendesse. Ela se manifesta em uma matéria, “cinzas e lágrimas”, que só os que conheçam o “ritual” em que ela se concretiza são capazes de notar (LIMA, 2014: 136, grifos do autor).

Em outros termos, Costa Lima resgata, de modo semelhante a Gadamer, a representação como *conditio sine qua non* para conceber a experiência artística em seu espírito comunitário. Novamente, as noções heideggerianas – como a de presença (*Dasein*) – e a ética aristotélica são elementos indispensáveis na argumentação sofisticada de Costa Lima para se reivindicar uma noção de *sensus communis* fundamentada no papel do *entendimento* como faculdade precípua para a experiência estética, assentada, por sua vez, na autoridade da tradição. Não seria visível, mais uma vez, a necessidade de neutralizar a noção de sentido comunitário presente na terceira crítica kantiana, que aponta o caráter preconceituoso/prejudicial do entendimento comum assentado na *eloquentia* e na *prudentia*?

Continuemos os argumentos de Costa Lima. Quando debate a “analítica do sublime” realizada por Kant, coloca um ponto importante em seu texto. Se, na experiência do belo, a complacência obtida na apresentação (*Darstellung*) estava relacionada ao papel da imaginação produtiva em “livre jogo” com os conceitos do entendimento, no sublime a apresentação – embora presente – torna-se “negativa”, ou mesmo uma “visualização pelo avesso” (LIMA, 2014: 139-142). Ou seja, Costa Lima vê, na analítica kantiana do sublime, a negatividade da apresentação como elemento que impede a presença do entendimento como “desarme” da tensão estética – o que aconteceria, segundo o autor, na experiência do belo. Em outros termos, Costa Lima prevê, com base em autores como Jean-François Lyotard, que o sublime como “inapresentável” poderia ser entendido como a fundamentação de uma teoria não-figurativa da arte (LIMA, 2014: 141-143), a qual colocaria a *mimesis* em ostracismo. Como o autor encontra uma saída desta encruzilhada? Ora, a partir da enumeração de três leituras possíveis da *Crítica da faculdade do juízo*, em que vai desde a interpretação que o sublime seria a “última pá de cal” na teoria mimética (LIMA, 2014: 144), até a leitura que permite afirmar, de modo solene, que Kant “refina os instrumentos de compreensão do receptor” ao colocar o sublime como elemento que torna possível ao

receptor, dentro de uma nova concepção de “sujeito fraturado”, uma *atualização* do efeito da obra de arte (LIMA, 2014: 144-146). Esta última leitura é a que Costa Lima defende para sustentar que a terceira crítica kantiana é fundamental para uma reconsideração da *mimesis*, pois o autor afirma que a “falência da capacidade conceitual que alcança seu máximo no sublime não significa que ele deixa de processar representações” (LIMA, 2014: 146). Esta saída não é bastante semelhante àquela encontrada por Gadamer para resolver os problemas colocados pela terceira crítica de Kant? Colocar a ideia de *atualização* do efeito no receptor é o elemento que torna possível resgatar as duas pontas de uma dialética da obra de arte: de um lado, as intenções do autor e sua “época”; de outro, a leitura realizada pelo receptor e sua atualização para sua própria “época” de recepção, fechando novamente em um círculo dialético a experiência da arte e resgatando a estrutura *logocêntrica* como *modus operandi* para a compreensão da obra de arte. Qual seria, então, o mediador fundamental para esta dialética representacional? O próprio autor responde, em acréscimo para sua segunda edição do livro:

A “diferença” produzida pela recepção é por certo sempre devida a alguém, a uma criatura privada, porém sua singularidade, conforme se notava com Durkheim e Mauss, sempre se cumpre como variação de uma “classificação” comunitária (LIMA, 2014: 151).

É, portanto, na “correspondência culturalmente motivada” – ocorrida dentro de uma “classificação comunitária” – que se encontra o termo médio para deduzir, da intenção do autor e sua “época”, a atualização possível a ser feita pelo receptor em sua própria “época”. Dito de outra forma, a experiência estética estaria livre do sentido comunitário kantiano e seria restabelecida ao *sensus communis* retórico-humanista na medida em que se pressupõe o modo pelo qual a *mimesis* se “culturaliza”, ou seja: ao se reconsiderar a *mimesis*, submete-se toda experiência estética à produção de uma *verossimilhança socialmente orientada*. Este argumento é fundamental na exposição que Costa Lima faz ao longo de todo o livro – quiçá de toda a sua obra – para se remeter a uma concepção de *mimesis* baseada na verossimilhança, afugentando o fantasma da crítica kantiana como ameaça à teoria mimética da arte.

Teria Costa Lima realizado, à sua maneira, o intento de Gadamer? Digamos que Costa Lima, assim como Gadamer, teria fundamentado uma concepção própria para o resgate da *mimesis* como produção de verossimilhança socialmente orientada. Entretanto, não acreditamos que ambos tivessem colocado a última pá de cal no alcance da terceira crítica kantiana para a questão da arte. Em primeiro lugar, porque o

argumento de Costa Lima, colocado ainda no segundo capítulo de seu livro, que “em nome da morte do sujeito, legitima-se o valor conferido pela assinatura de um certo sujeito – o filósofo ou o crítico de arte”, de modo a lhe conferir uma “normatividade facilitada” por sua posição social de prestígio ou pelo seu “halo de respeito” (LIMA, 2014: 115), merece uma análise menos apressada. Não seria justamente em nome de uma profunda crítica à heteronomia imposta pelas autoridades socialmente constituídas que o kantismo se põe? Não teria Costa Lima, por outro lado, *invertido* o problema colocado pela terceira crítica kantiana, para nela caber uma concepção de sentido comunitário “individualista” que não teria legitimidade diante da prática de um *sensus communis* – este sim, fundamentado na legitimação institucional, bem como na territorialização do “lugar social” do intérprete? Da mesma forma, não é justamente o resgate do entendimento comum retórico-humanista que *repõe* a hierarquia entre aqueles que julgam com o pensamento – cujo juízo seria mais valorizado por possuir mais elementos conceituais ou apenas por sua autoridade socialmente constituída – e os que julgam com o sentimento? Veremos como esta questão se põe na análise que Jacques Rancière faz ao longo de sua obra.

3. Jacques Rancière: a *mimesis* compreendida no interior de seu regime de historicidade

Em seus vários trabalhos sobre a questão da arte, o filósofo francês procurou estabelecer uma distinção fundamental entre o que chama de “regime estético da arte” e o “sistema das belas artes”, este último reunido em torno do conceito de *mimesis*. Por que fazer esta distinção? Por entender que, nos últimos duzentos anos, houve uma ruptura significativa com o regime mimético das belas artes, a partir de trabalhos como os de Kant, Schiller, entre outros. Começaremos pela observação que expõe em seu livro *O destino das imagens* (publicado na França em 2003). Ao contrário de reduzir a *mimesis* à ideia de imitação ou de identificá-la apenas ao princípio aristotélico da unidade da ação, Rancière entende a *mimesis* não como semelhança propriamente dita, mas como “um certo regime de semelhança”, o qual consiste na “dobra na ordem das maneiras de fazer e nas ocupações sociais que as tornavam visíveis e pensáveis” (RANCIÈRE, 2011a: 100). O que seria isso? De acordo com o autor, a teoria mimética fazia uma disjunção entre “belas artes” e artes “técnicas”, por meio da capacidade de representar como critério hierárquico entre ambas, do mesmo modo em que as

representações das artes eram subtraídas dos “critérios religiosos, éticos ou sociais que normalmente regulavam os usos legítimos das semelhanças” (RANCIÈRE, 2011a: 100). Ora, isto não seria entender a teoria mimética como um regime *socialmente regulado* do uso das semelhanças, em consonância com uma ordem hierárquica *socialmente dada* das ocupações? A partir desta afirmação de Rancière, é possível fazer uma comparação com os argumentos anteriores de Gadamer e, sobretudo, de Costa Lima, de modo a ratificar a noção eminentemente retórico-humanista de social/coletivo empregada por estes últimos autores como critério para julgar as diversas representações artísticas por meio da *mimesis*.

Neste sentido, Rancière defende que, se aproximarmos a questão da *estética* em seu regime próprio de verdade e em convergência ao debate kantiano sobre o sentido comunitário obtido a partir do juízo estético de gosto, a noção retórico-humanista de social/coletivo é confrontada com a indissociabilidade autonomia/heteronomia colocada por Kant. Em seu artigo *A comunidade estética*, assevera que

Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção. No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia (RANCIÈRE, 2011b: 175).

Desta forma, o autor argumenta que a *estética*, em seu regime de verdade, considera uma visão de social/coletivo que pressupõe a indissociabilidade entre as formas de viver em comum com a prática autônoma do juízo entre as pessoas, não sustentando uma pretensa superioridade tomada de princípio entre aqueles que julgam com o pensamento como modelo para a coletividade que apenas julga com o sentimento.

Do mesmo modo, Rancière procura compreender a *mimesis* em seu próprio regime de historicidade, desfazendo o mal-entendido – defendido por autores como Lyotard entre outros – que associa uma ideia de “modernidade artística” ao primado da “anti-representação”, do “amimetismo” e do “inapresentável”. Não seria este o argumento que Costa Lima levanta contra o uso que se faz da terceira crítica kantiana como fundamentação de uma teoria não-figurativa da arte? Ora, Rancière já rebate os argumentos de Lyotard em livros como *Malaise dans l'esthétique* (2004). Quando

Lyotard, em *O Inumano*, faz a sua leitura da noção de sublime a partir da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, Rancière nota uma clara divergência entre ambos: enquanto na crítica kantiana o sublime anuncia a impotência da *imaginação* – como faculdade relacionada à experiência sensível – que, por sua vez, conduz a autonomia do livre jogo estético das faculdades à autonomia da razão legisladora na ordem suprassensível da moral, o sublime lyotardiano inverte esta lógica.

Ao confundir o sublime com um *produto da prática artística* – ao contrário da afirmação kantiana presente no § 28 da terceira crítica, em que o filósofo alemão sustenta que “a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo” (KANT, 2008: 110) – Lyotard entende que a impotência provada no sublime é a da *razão* em nome da presença sensível do aqui e agora (RANCIÈRE, 2004: 125). Portanto, se em Kant o sublime revela, a partir do livre jogo estético, a autonomia superior do espírito legislador diante do imensurável, em Lyotard o *aistheton* está a serviço de uma lei da alteridade, em que a experiência ética é uma submissão à lei do Outro (RANCIÈRE, 2004: 126). Ora, a submissão à “lei do Outro” não é o reverso da noção de sentido comunitário defendida por Kant, obtido a partir de uma relação indissociável entre autonomia/heteronomia que fundamenta a comunidade?

Poderíamos afirmar, por outro lado – a partir da refutação realizada por Rancière da proximidade levantada por Lyotard entre o sublime e o destino “amimético” da arte moderna/contemporânea – que Costa Lima estava certo ao sustentar que a experiência do sublime kantiano teria como função precípua *refinar* os instrumentos de compreensão do receptor, em favor de uma *atualização* do efeito da obra de arte? Embora pareça muito tênue a diferença entre os argumentos de Rancière e de Costa Lima no tocante a esta questão específica, há uma diferença fundamental entre ambos. Se, em Costa Lima, a experiência estética está submetida à dialética autor/receptor, considerando a fusão de horizontes como condição indispensável para a atualização da obra de arte, Rancière defende que a experiência estética não está submetida a nenhuma dialética ou hermenêutica específicas. Em seu livro *O espectador emancipado* (publicado em 2008 na França), argumenta que

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz

que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro (RANCIÈRE, 2012: 20-21).

Desta forma, Rancière – diferentemente da argumentação de Costa Lima – sustenta que as diversas apropriações realizadas pelos espectadores não estão submetidas aos critérios dialéticos definidos a partir da atualidade da *mimesis*. Ao colocar a existência de um *regime estético* que, nos últimos duzentos anos, se coloca em contraposição a um *regime representativo*, Rancière não quer, portanto, apoiar a ideia de um “destino anti-representativo” para a arte moderna/contemporânea ou, tampouco, retomar as estruturas logocêntricas e miméticas para o julgamento da arte. O autor entende, por outro lado, que a noção de *estética* na atualidade pressupõe uma emancipação da hierarquia socialmente constituída pela *mimesis*, entendida como “uma maneira de fazer funcionar as semelhanças no seio de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011a: 100). Dito de outra forma, no regime estético da arte existe uma equivalência de temas e de abordagens que torna possível às várias formas de expressão artística dissociarem-se do que chama de “constrangimento representativo”. Mas, afinal, o que seria tal “constrangimento”?

Ainda em *O destino das imagens*, o autor expõe seus três elementos principais. Em primeiro lugar, é “uma dependência do visível em relação à palavra” (RANCIÈRE, 2011a: 152). O que é isso? Poderíamos dizer, de maneira sintética, que a *palavra* possui centralidade nas maneiras de fazer ver aquilo que está escondido e, ao mesmo tempo, de demonstrar um visível que excede a submissão à palavra. Teríamos como descrever apenas em palavras o significado do ato edipiano de furar os próprios olhos após reconhecer-se pai e irmão de seus filhos? A cena descrita por Sófocles em seu *Édipo Rei* demonstra em palavras um ato que, tornado visível, excede sua descrição. Entretanto, o “fazer ver” proporcionado pela cena só é possível na medida em que a visão do espectador é regulada pela palavra. Ou seja: a centralidade da palavra em relação ao visível é a primazia poética da *mimesis* em relação às imagens.

Em segundo lugar, é “uma relação entre saber e não saber, entre agir e padecer” (RANCIÈRE, 2011a: 153). Ela faz funcionar uma arquitetura entre o que se quer saber e aquilo que se pode dizer, a partir da articulação aristotélica entre o sofrimento (*páthos*), a peripécia (*peripéteia*) e o reconhecimento (*anagnórisis*), conforme o descrito na parte

11 da *Poética* (ARISTÓTELES, 2011: 57-59, 1452a 22-37, 1452b 1-13). A vontade de saber o motivo da peste que assola a cidade de Édipo torna-se um não querer ouvir as palavras do adivinho Tirésias, aquele que sabe e se recusa a dizer. É também a relação entre a notícia do mensageiro de Corinto – que pretende apaziguar Édipo em relação à morte de seu pai e da agonia que sente em relação à sua mãe viúva, afirmando que Polibo não era seu verdadeiro pai – e a reação contrária de Édipo que, ao saber desta notícia, reconhece que então teria matado seu pai Laio e se casado com sua mãe Jocasta. Rancière afirma que a ordem representativa da *mimesis* faz “passar o *páthos* ético do saber numa relação regulada entre uma *poiesis* e uma *aisthesis*, entre um agenciamento de ações autônomo e o desencadear de afetos específicos à situação representativa e a ela só” (RANCIÈRE, 2011a: 154). Em outros termos, a ordem representativa *articula e regula*, pelo primado da ação, a relação entre o fazer do autor e os efeitos produzidos pelos espectadores/receptores.

Em terceiro e último lugar, o “constrangimento representativo” realiza, conforme o autor, “uma certa regulação da realidade” (RANCIÈRE, 2011a: 155). Poderíamos dizer que esta é a relação entre os *seres fictícios* da representação poética e a forma pela qual também são *seres de semelhança*, “cujos sentimentos e ações devem ser partilhados e apreciados” (RANCIÈRE, 2011a: 155-156). Dito de outra forma, a ordem mimética é aquela que cria uma convergência entre as ações representadas e os sentimentos partilháveis que são propostos aos espectadores/receptores, na medida em que a *mimesis* seria uma espécie de regulação entre o que deve ser tratado como “ficção” e o que pode ser partilhado como “realidade”, demonstrando que a ficção estaria, de certa maneira, a serviço da *depuração* da realidade. Esta última regulação é, talvez, a mais importante de todas a ser realçada pela análise rancieriana, pois neste ponto exato está toda a articulação sub-reptícia que a *mimesis* tem como pressuposto e que, curiosamente, não é apontada pelos autores que defendem sua atualidade.

Estabelecer critérios e limites para enxergar a realidade e, ao mesmo tempo, descartar aquilo que é impossível ou inverossímil, é o principal elemento da ordem mimética. Em outros termos, é uma maneira de enquadrar todas as possibilidades da realidade à uma “partilha do sensível”, em que as semelhanças são percebidas somente em decorrência de uma ordem social pré-estabelecida. Esta é a importância que Rancière aponta em se trazer a *mimesis* para dentro de seu regime de historicidade, pois, se entendemos a ordem mimética como princípio atual para se compreender toda e

qualquer experiência artística, uma série de expressões da arte moderna/contemporânea deveria ser simplesmente descartada como não pertencendo à arte.

Por isso, o autor defende que “a ruptura com a representação na arte não é a emancipação em relação à semelhança, mas antes a emancipação da semelhança em relação a este triplo constrangimento” (RANCIÈRE, 2011a: 160-161). Um exemplo importante para ilustrar o argumento de Rancière encontra-se no realismo romanesco, em que as “proporções e conveniências representativas” estão todas “no mesmo plano”: não há mais uma proporção adequada entre as grandes e pequenas ações, entre os homens e as coisas. As palavras não têm mais a capacidade de “fazer ver”, como na ordem representativa. A desierarquização entre a visibilidade da palavra em relação às coisas torna possível compreender o conceito de “palavra muda”, empregado pelo autor em vários de seus trabalhos. Também em seu livro *O destino das imagens*, Rancière aponta o caráter duplo e contraditório deste conceito:

A palavra muda é então a própria eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos sobre um corpo, as marcas diretamente gravadas pela sua história, mais verídicas do que qualquer discurso proferido por bocas. Mas, num segundo sentido, a palavra muda das coisas é, inversamente, o seu obstinado mutismo (RANCIÈRE, 2011a: 22-23).

A “palavra muda” é a presença não ritualizada, sem significação que dependa da estrutura logocêntrica da compreensão. É, portanto, a quebra do princípio mimético da verossimilhança socialmente orientada – entendida aqui no sentido de uma ordem social pré-estabelecida tomada como critério *a priori* para ver as semelhanças. Os sentimentos partilhados pela “palavra muda”, dentro do regime estético da arte, não estão submetidos à hierarquia prévia da *mimesis*, mas sim, são a expressão da igualdade de temas, gêneros e elementos que perturbam a “partilha do sensível” proposta pela ordem mimética. Vamos citar dois exemplos entre os vários que Rancière cita ao longo de sua obra.

É, em primeiro lugar, a presença do barômetro na descrição da casa da Sra. Aubain, realizada no conto *Um coração simples*, de Gustave Flaubert. Enquanto Roland Barthes, em seu *O efeito do real*, procura entender o papel do barômetro na trama realista de Flaubert a partir de sua inutilidade funcional para a estrutura do conto, Rancière – em seu livro *Le fil perdu* – aponta que a simples presença do barômetro e sua aparente inutilidade marcam, ao contrário, a “ruptura da ordem representativa e do que estaria em seu cerne, a hierarquia da ação” (RANCIÈRE, 2014: 20). O detalhe

insignificante e a trama significativa perdem sua regulação protagonizada pela *mimesis*. Em vez de resumir uma obra de realismo literário pelo que ela “representa”, ela se torna um conjunto de palavras mudas e de imagens que falam demais, perturbando a regulação entre o principal e o secundário, o discursivo e o imagético, o sensível e o inteligível. Mas a ruptura representativa presente no realismo literário de Flaubert também é a “descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo a acessar formas de experiência que lhes foram anteriormente negadas” (RANCIÈRE, 2014: 20). Ou seja, a ruptura com a *mimesis* também é uma ruptura com a ordem das ocupações e com a hierarquização entre o pensamento e o sentimento na capacidade de julgar a beleza. É ainda o ato de romper com a ordem social proposta pela tradição retórico-humanista do *sensus communis* em favor de um sentido comunitário *estético*, em que todos possuem igual capacidade de julgar e sentir em comum, ao mesmo tempo em que se comporta a prática do dissenso.

Por isso, a análise que Rancière faz do realismo literário dentro do regime estético é uma crítica à defesa da atualidade mimética, que abrange os trabalhos de Gadamer e de Costa Lima, mas também os de Erich Auerbach, que em seu livro *Mimesis* – publicado em 1946 –assevera que o realismo literário moderno possui convergência com o realismo antigo e medieval na medida em que persiste a característica eminentemente *figural* da articulação entre os acontecimentos, pois “a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal e causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos” (AUERBACH, 2004: 500-501). A relação entre a noção de *figura* e a ordem mimética é o elemento fundamental da análise de Auerbach para conceber a relação entre o realismo moderno e as formas de realismo das épocas anteriores.³

A “palavra muda” é também a atitude tomada pelo historiador Fernand Braudel, que em seu *Mediterrâneo*, toma de empréstimo o modelo do realismo literário do século XIX, ao descrever o mundo mediterrânico como superfície de inscrição de sentido da história. Em seu livro *Políticas da Escrita*, Rancière trata deste tema. Ao declarar a “morte científica do rei” – morte do rei como sujeito a partir do qual a história inscreve seu sentido – e, no perigo do corpo social e político desfazer-se em um excesso literário

³ A confrontação entre as abordagens de Auerbach e de Rancière merece estudo à parte, de modo que, nos limites deste artigo, a questão foi apenas citada como elemento importante para situar o posicionamento de Rancière frente a outros autores que definem as características do realismo literário moderno.

de palavras e de sujeitos provisórios, Braudel é o historiador que desterritorializa o sentido da história centrada nos reis para territorializá-lo no espaço geográfico. A “geografização do sentido”, expressão sempre repetida sobre a obra de Rancière, é a operação literária que torna possível ao historiador da revista *Annales* territorializar o sentido histórico em uma unidade espacial que caminha em um tempo quase imóvel, tocando a eternidade, ao mesmo tempo em que afasta seu relato dos perigos da literatura (RANCIÈRE, 1995: 205-226). Rancière aponta, na escrita de Braudel, uma operação *literária* de inscrição de sentido – como é possível tornar o mar e os anônimos personagens de uma narrativa histórica? – que torna possível fazer da história algo que se subtrai à literatura. Ora, isso só é possível na medida em que se quebra com a ordem mimética. Deslocar o sentido da história dos reis para o mar e para os anônimos só é possível quando se confundem as estruturas do discurso e do relato, criando o “testemunho mudo”. Em seu livro *Os nomes da história*, Rancière assevera que:

É afirmando-se em seu absoluto, desligando-se da *mimesis* e da divisão dos gêneros, que a literatura torna a história possível como discurso de verdade. Ela o faz pela invenção de um relato novo. Assegurando o deslizamento dos tempos e das pessoas no presente do sentido, este relato funda bem mais que a elegância de um estilo. Ele fixa a maneira de ser que convém em comum ao povo e à ciência [...] A substituição da *mimesis* pelo relato inventa com efeito este personagem do testemunho mudo, essencial para a posição da história como ciência (RANCIÈRE, 1994: 60; 62).

Desta maneira, o filósofo francês sustenta a desconcertante ideia que a literatura e a história não estão inter-relacionadas pela atualidade da *mimesis* – que separa os territórios da “ficção” e da “realidade” a partir de hierarquias previamente estabelecidas – mas sim, que ambas se aproximam e se distanciam exatamente pela *ruptura* com o “constrangimento representativo”. A relação entre literatura e história pode ser traçada justamente porque as fronteiras entre ambas tornaram-se dispersas, até mesmo para que seja possível circunscrever sujeitos históricos em personagens retiradas da experiência ficcional. Tal ruptura tornou possível uma dupla operação: enquanto a literatura se desvencilha da hierarquia prévia de gêneros, temas e elementos para inscrever sentido nos corpos e nas palavras em um mesmo plano, a história emprega o mesmo critério para se subtrair à literatura e se tornar ciência.

Assim, pretendemos concluir este breve artigo, na esperança que talvez seja possível trazer elementos para um debate ainda atual nas pesquisas que envolvem as várias expressões artísticas e seus territórios de fronteira: se consideramos a atualidade

da *mimesis* como critério *a priori* para a compreensão de toda e qualquer expressão artística, teríamos que descartar ou fechar os olhos para todas as nuances e mudanças ocorridas nos últimos duzentos anos na arte e mesmo na história? Ou talvez deveríamos observar cada expressão artística em seu regime próprio de historicidade, entendendo que a *mimesis* não é um critério indispensável para compreender todas as questões que envolvem as fronteiras entre a arte, a imagem e a história?

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Atlas, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: EDUFSC, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17: 169-187, jul. 2011b. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris; La Fabrique, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Os Nomes da História: Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Data de recebimento: 20/10/2014.

Data de aceite: 13/07/2015.