

DO CONCEITO DE *MÍMESIS* NO PENSAMENTO DE ADORNO E BENJAMIN¹

Jeanne-Marie GAGNEBIN²

■ RESUMO: O conceito de *mimesis* é apresentado em Platão, Aristóteles, Adorno, Horkheimer e Benjamin. Ênfase é dada às diferenças entre Adorno e Benjamin. A reflexão final de Adorno leva a considerar um velho ensinamento platônico, a experiência do conhecer verdadeiro, isto é, da união entre Eros e Logos.

■ UNITERMOS: *Mimesis*; estética; dialética; conhecimento.

Este trabalho se propõe a apresentar sucintamente um conceito essencial para a reflexão estética, o conceito de μίμησις ("mimesis" ou "mimese"), e mostrar a sua relevância no pensamento de T. W. Adorno e de W. Benjamin. Desenvolveremos esta proposta em quatro tempos: primeiro, retomaremos rapidamente a discussão sobre a *mimesis* em Platão e em Aristóteles, isto é, a sua rejeição por Platão e a sua reabilitação por Aristóteles.

Segundo, analisaremos alguns trechos da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e de Horkheimer (1985), trechos nos quais os autores retomam e transformam a crítica platônica ao conceito de *mimesis*. Essa discussão reaparece no debate metodológico entre Adorno e Benjamin a respeito do livro deste último sobre Baudelaire. Tentaremos mostrar que Adorno critica uma tendência mimética (que ele também chama de mágica) na reflexão benjaminiana e lhe opõe o método dialético de Hegel.

Num terceiro momento, retomaremos essa suspeita de Adorno para confirmá-la e afirmar que a *mimesis* é um conceito-chave do pensamento benjaminiano mas, é claro, dotado de um papel muito instigante e profundamente positivo.

1. Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, em 1990.

2. Docente de Filosofia - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas - 05014-901 - São Paulo - SP; 13100-970 - Campinas - SP.

Enfim, numa quarta parte conclusiva, analisaremos rapidamente a interpretação muito mais nuançada que Adorno desenvolve, notadamente na sua *Teoria estética* (1982), pagando aqui, sem dúvida nenhuma, uma dívida intelectual a Benjamin.

A *mimesis* em Platão e Aristóteles

A crítica da *mimesis* em Platão remete a uma problemática política, antes da estética. Esquece-se, às vezes, de que a famosa expulsão dos poetas para fora da cidade justa, no livro X da *República*, retoma e conclui toda uma discussão feita nos livros anteriores, sobre a educação adequada dos guerreiros e dos dirigentes. Trata-se de um problema ideológico de primeira importância, a saber, da educação apropriada das futuras elites, como as chamaríamos hoje. A educação tradicional ateniense comportava a música, da qual fazia parte a poesia declamada ou acompanhada por melodias, e a ginástica. A música cuidava da alma, a ginástica do corpo. Tratava-se sempre, como o diz Platão (377 b), de uma "modelagem" do aluno, da sua alma ou do seu corpo, ambos representados como passivos e dóceis a influências exteriores. Com as mãos as babás massageiam o corpo das crianças, com as suas histórias, a sua alma. Corpo e alma ficam impregnados dessas modelagens físicas e psíquicas. Como um bom behaviorista moderno, Platão insiste na indebilidade dos costumes adquiridos na infância. É nesse contexto que se coloca a questão das histórias que podem e devem ser transmitidas, com razão e com proveito, aos jovens - e, inversamente, a questão das histórias que não podem nem devem ser contadas. O legislador não pode deixar essa escolha à arbitrariedade das mulheres ou dos vários outros pedagogos; ele deve estabelecer regras severas de controle sobre as formas e os conteúdos transmitidos. Essa exigência coloca a questão essencial do modelo a ser seguido e da imitação ou representação (*mimesis*) desse modelo.

Cabe aqui lembrar que, na época de Platão, a "representação" artística em geral é chamada de *mimesis*. A tradução por "imitação" empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mimesis*, na representação, ou, melhor, na "apresentação" da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*); a música é o exemplo privilegiado de *mimesis*, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.

Talvez consigamos entender melhor esse conceito platônico não tanto pelo viés da imitação, mas tomando por base o objeto paradigmático. Em oposição à nossa visão moderna (e romântica), que vê na arte principalmente uma criação subjetiva, que realça o caráter inovador da subjetividade do gênio, a visão antiga insiste muito mais na fidelidade da representação ao objeto representado: é ele, o objeto, que desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético. A arte tenta aproximar-se dele com respeito e precisão e, por isso, é sempre figurativa, nesse sentido amplo, "mimética".

Essa primazia do objeto preside a toda discussão da *República* sobre o modelo a ser seguido para a formação de uma cidade justa e, no nosso caso específico, sobre aquilo que deve ou não ser contado às crianças, no intuito de educá-las para serem cidadãos justos. Nos livros III e IV, Platão estabelece as regras às quais uma história boa deve obedecer, tanto no seu conteúdo como na sua forma. Censura vários episódios, particularmente nos poemas homéricos, por não seguirem essas estritas regras fundadas na razão e na moral. A intolerância platônica, que a nós modernos parece insuportavelmente dogmática, remete ao aspecto antológico contraditório da imagem: poderíamos dizer que a imagem mimética é, na filosofia de Platão, muito fraca, muito irreal, ilusória e, ao mesmo tempo, muito forte e ativa. O seu perigo devastador vem dessa contradição e explica (sem desculpá-la) a veemência platônica. Com efeito, a imagem mimética é, primeiro, definida na sua falta essencial de ser: em relação à idéia, à forma primeira que os objetos concretos reproduzem inabilmente, a imagem poética ou plástica não é mais que cópia, afastada por três graus do ser verdadeiro (exemplo do livro X: *eidos* da cama, cama em madeira, "cama"). Ao mesmo tempo, essa imagem desprovida de ser consegue enganar e iludir não só, diz Platão, as crianças e as mulheres, mas também os homens maduros, sérios, virtuosos. Uma criancinha não distingue bem o retrato do original nem a história da realidade, mas também um homem feito se comove e chora ao ver no palco o espetáculo de paixões das quais envergonhar-se-ia na vida real. Apesar de faltar totalmente ao ser verdadeiro, a *mimesis* tem uma força de arrebatamento a qual toda filosofia de Platão procura resistir. Talvez possamos dizer que a *mimesis* possui essa força não apesar de não participar do ser verdadeiro mas, mais secretamente, justamente *porque* ela não participa dele, porque ela aponta para o engodo, para a mentira, para a ilusão e a falta. Aprofundar essa hipótese nos levaria longe demais. No entanto, o que é claro é que Platão procura, contra os sofistas, manter a qualquer preço uma linha de distinção bem definida entre realidade e ilusão, verdade e mentira. Sem essa linha, todo o seu projeto de construção de uma cidade justa desmoronaria. Por isso, a sua crítica da *mimesis* pertence a um projeto político muito maior, que poderíamos chamar, hoje, de luta ideológica. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica e, inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje.

Duas observações rápidas antes de passar a Aristóteles.

Como vários comentadores ressaltaram, a própria filosofia de Platão repousa profundamente sobre uma concepção mimética do pensamento: trata-se, para o filósofo, de sempre traduzir e reproduzir o paradigma ideal. Há portanto em Platão um gesto mimético originário que ele deve distinguir a qualquer preço da atividade mimética artística ilusória. No diálogo *Sofista*, ele diferenciara entre várias formas de μίμησις: uma filosófica, que representa autenticamente as essências, e as outras, produtoras de simulacros, que devem ser combatidas e rejeitadas (1969, 235 c).

Uma segunda observação, menos técnica e mais ligada à continuação da nossa exposição: essa crítica platônica antecipa todas as críticas posteriores. Nelas também, a *mimesis* intervirá como fator de engano e de ilusão, ligado aos encantos da arte e à ingenuidade dos ouvintes. Será geralmente associada a uma regressão das faculdades críticas e a uma certa passividade, acometendo mais facilmente as crianças e as mulheres ignorantes, que se deixam seduzir pelo falso brilho e são mais sensíveis ao maravilhoso e ao irracional, características do *mythos* em oposição ao *logos*. Ilusão, brilho, regressão, passividade, infância, irracional, eis alguns dos termos-chave que reaparecem nas críticas da *mimesis*, na arte e no divertimento, desde Platão e até as nossas discussões sobre a Rede Globo. Essas categorias também vão voltar no debate entre Adorno e Benjamin.

Contra o seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a *mimesis*, na *Poética*, como forma humana privilegiada de aprendizado ($\mu\iota\mu\eta\theta\ \nu\epsilon\iota\upsilon$). Operando um deslocamento das questões que, várias vezes, foi comparado à revolução kantiana, Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas *como* se imita. Pergunta pela capacidade mimética do homem, pelo *mimēisthai* no qual se enraíza a *poietiké*, entendida como criação de uma obra artística. A poética de Aristóteles também será normativa, como todas as estéticas clássicas, mas as suas normas advêm do emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama à finalidade de beleza da obra, não em vista da sua fidelidade a um modelo exterior. Assim, podemos notar que, contra Platão, que falava em *paradigma* e em *mimesis*, Aristóteles fala em *mimesis* e em *mimēisthai*, ligando o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade ($\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$) mimética. A definição aristotélica ressalta, em oposição a Platão, o ganho trazido pela *mimesis* ao conhecimento, pois o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal - era a exigência aporética de Platão - mas muito mais a *relação* entre a imagem e o objeto. O momento específico e prazeroso do aprendizado por meio do *mimēisthai* está na *produção* dessa relação. Isso também explica o nosso prazer em ver representados objetos que, na realidade, acharíamos repugnantes.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo (as representações de) animais ferozes e (de) cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas (e dirão), por exemplo: "esse é tal". (Aristóteles, 1952, linhas 4-20 de 1448 b, tradução da autora.)

Podemos ressaltar dois pontos essenciais nesse texto notável de Aristóteles:

a) A *mimesis* faz parte da natureza humana, caracteriza em particular o aprendizado humano. Esta ligação entre *mimēisthai* e *manthánein* insiste no compo-

nente ativo e criativo da *mímesis* (contra a posição platônica) e a inscreve na atividade humana por excelência, no conhecer. O aprendizado mimético, diz Aristóteles, produz prazer, agrada (*χαίρειν*). Este momento de prazer não é interpretado como um desvio perigoso da essência, como em Platão, mas, pelo contrário, como um fator favorável, que estimula e encoraja o processo de conhecimento (importância do lúdico).

b) Ao descrever esse ganho de conhecimento, Aristóteles insiste na sua característica de "reconhecimento". Os homens olham para as imagens e reconhecem nelas uma representação da realidade; dizem: "esse é tal". A atividade intelectual aqui remete ao *logos* (*sullogizesthai*, linha 16), mas não repousa sobre uma relação de causa e efeito; enraiza-se muito mais no reconhecimento de "semelhanças". Esse conceito-chave de "semelhanças" orientará, alguns parágrafos mais tarde, a teoria aristotélica da "metáfora": "Bem saber descobrir metáforas", diz Aristóteles, "significa bem se aperceber das semelhanças" (1459 a: τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν ὁμοιὸν θεωρεῖν ἔστιν). Não vou desenvolver aqui essa bela teoria aristotélica da metáfora. Gostaria, porém, de ressaltar que Aristóteles não reconduz as imagens produzidas pela linguagem a semelhanças objetivas extralingüísticas. Exemplificando: não é porque uma moça e uma rosa têm em comum uma propriedade objetiva e real que podem ser comparadas; é muito mais porque existe, dentro da linguagem, a possibilidade de "transportar para uma coisa o nome da outra" (1457 b: Μεταφορὰ δ' ἔστιν ὀνόματῳ ἄλλοτρίου ἐπιφορὰ) que rosa e moça podem se unir numa metáfora. A relação metafórica³ é, portanto, primeiro uma relação entre dois elementos da linguagem, do *logos*. Ela não se enraiza, em última instância, numa semelhança objetiva e concreta, numa semelhança dita real, mas muito mais no movimento da linguagem que descobre e inventa semelhanças insuspeitadas, efêmeras ou duradouras. Como mostra Derrida, a teoria aristotélica da linguagem esboça uma teoria da autonomia da linguagem em relação à assim chamada realidade concreta, isto é, uma teoria do funcionamento da linguagem sem referência necessária à sua função referencial.

Podemos tentar pensar agora juntos esses dois pontos da reflexão aristotélica e chegar ao seguinte resultado, decisivo para uma teoria "positiva" da *mímesis*: a *mímesis* designa um processo de aprendizagem específico do homem (e, em particular, das crianças). A aquisição de conhecimentos é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. A teoria da *mímesis* induz, portanto, a uma teoria da metáfora. Podemos avançar mais um passo no caminho esboçado por Aristóteles e dizer que conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, muitas vezes negadas. Veremos a importância destas considerações para a reflexão de Walter Benjamin.

3. Sobre a qual pode-se ler o artigo de Jacques Derrida (1972).

Críticas de Adorno ao conceito de *mimesis*

Gostaria agora de passar ao meu segundo ponto, pulando alguns séculos. Mas vamos reencontrar a Grécia, pois as primeiras críticas de Adorno ao conceito de *mimesis* aparecem na sua celebre análise da *Odisseia*, na *Dialética do esclarecimento* 1985. Seguindo o livro de Josef Früchtel (1986), gostaria de realçar que a posição de Adorno em relação ao conceito de *mimesis* evolui no decorrer dos seus escritos; podemos, no entanto, afirmar que a sua primeira atitude é de rejeição. Na *Dialética do esclarecimento* (1985) em particular, Adorno retoma a crítica platônica da passividade do sujeito na *mimesis* e a aprofunda graças às suas leituras de Freud e de etnologia (Früchtel, 1986, p. 13). Tanto a psicanálise como a etnologia caracterizam a *mimesis* como um comportamento *regressivo*. No Freud de *Além do princípio do prazer* (1975), essa regressão remete à pulsão de morte, a este misterioso desejo de dissolução do sujeito no nada. Nos textos dos etnólogos franceses da época (em particular R. Caillois e M. Mauss), citados por Adorno e Horkheimer, o comportamento mimético é caracterizado como um comportamento regressivo de assimilação ao perigo, na tentativa de desviá-lo. Seguindo o exemplo primeiro do mimetismo animal, por exemplo da borboleta imóvel que tem as mesmas linhas marrons e verdes que a folha sobre a qual repousa, o "primitivo" se cobre de folhagens para melhor desaparecer na floresta, para não ser visto pela onça que caça, mas também coloca uma máscara horrenda para apaziguar, pela aproximação e pela identificação, o deus aterrorizante de que depende.

Esses rituais mágicos, analisados pelos etnólogos, apontam para um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se. Nessa dialética perversa jaz a insuficiência das práticas mágico-miméticas e a necessidade de encontrar outras formas de resistência e de luta contra o medo: toda reflexão de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* consiste em mostrar como a razão ocidental nasce da recusa desse pensamento mítico-mágico, numa tentativa sempre renovada de livrar o homem do medo (que o esclarecimento não o consiga mas, pelo contrário, aprisione ainda mais o homem, essa é a outra vertente dessa reflexão).

O comportamento mágico-mimético ameaça profundamente o sujeito que, ao querer se resguardar, arrisca o seu desaparecimento, a sua morte na assimilação ao outro. Há, no entanto, e como já assinalamos ao citar Freud, um componente profundamente prazeroso também e justamente nessa perda: muito originariamente e profundamente, existe um desejo de dissolução, de aniquilamento dos limites que, ao mesmo tempo, constituem e aprisionam o sujeito. Esse desejo - tão bem analisado por Bataille - remete à paixão e à sexualidade, ao êxtase religioso e místico, mas também, e inseparavelmente, à dor da loucura e à decomposição da morte. Nesse

sentido, a análise de Adorno e Horkheimer descobre, como Platão, na *mimesis*, uma ameaça ao processo mesmo da civilização: ela não só faz regredir os homens a comportamentos mágicos e míticos, mas também ameaça o processo mesmo de construção e de elaboração de formas, de regras, de limites, processo que define a civilização e, no vocabulário de nossos autores, que se ampara no processo de trabalho e no "progresso" racional-científico.

O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o terror da morte e da destruição, está immanado a uma promessa de felicidade, que ameaça a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída do seu poder. (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 44-5)

Na *Dialética do esclarecimento*, a história de Ulisses é a descrição desse caminho penoso que rejeita a assimilação simbiótica mimética com a natureza para forjar um sujeito que se constitui mediante o trabalho e se torna, nesse processo, consciente de si na sua diferença radical, na sua separação do outro. Ulisses encarna esta *passagem* do mito ao *logos*: ele não é mais o herói mítico dotado pelos deuses de uma força física mágica; também não é ainda o indivíduo desamparado que só pode contar com a sua inteligência particular. Ulisses está no limiar, na passagem entre essas duas figuras. Com a ajuda de Atena, deusa da razão, e de Hermes, deus dos negócios, Ulisses consegue resistir às forças dissolutivas e regressivas da magia, como a bela análise adorniana do episódio de Circe o ilustra: os seus companheiros ingênuos e esquecidos sucumbem à vontade imediata de beber o filtro oferecido por Circe, interpretando talvez esse gesto como a promessa de uma união sexual também imediata - isto é, sem mediações. Porque acreditaram no prazer imediato, porque confiaram demais no outro (aqui, não por acaso, na outra!) e porque regrediram a um desejo arcaico, os companheiros de Ulisses sucumbem à força da magia e são transformados, numa *mimesis* irônica, em porcos.

Enquanto isso, Ulisses, prevenido por Hermes, resiste a Circe, ameaça-a com sua espada e a submete, podendo só depois dessa luta domar os seus poderes e dormir com ela, bela descrição daquilo que serão, doravante, as relações entre os sexos opostos. Adorno e Horkheimer insistem com razão no preço pago pelo herói para escapar da simbiose mágica e constituir-se em sujeito autônomo. Esse preço é alto. Ele poderia ser descrito com a transformação da *mimesis* originária, prazerosa e ameaçadora ao mesmo tempo, numa *mimesis* perversa que reproduz, na insensibilidade e no enrijecimento do sujeito, a dureza do processo pelo qual teve que passar para se adaptar ao mundo real e, diríamos com Freud, deixar de ser criança para se tornar adulto. Essa segunda *mimesis* se constrói sobre o recalque da primeira; ela caracteriza o sujeito que conseguiu resistir à tentação da regressão mas que perdeu, nessa luta tão necessária quanto fatal, a plasticidade e a exuberância da vida originária, quando não perdeu a vida *tout court*.

Essa segunda *mimesis*, a adaptação forçada e violenta que, ao afirmar a superioridade do sujeito racional e distante, ao mesmo tempo o nega na sua integridade, dá a chave de um dos mais famosos ardis de Ulisses: a sua falsa auto-identificação como *Oudeis* (Ninguém) diante do ciclope Polifemo. Para Adorno e Horkheimer, esse episódio tem uma significação exemplar: Ulisses só consegue escapar da devoração mítica porque antecipa, por assim dizer, a sua morte, chamando a si mesmo de Ninguém. Essa identificação com a destruição, essa renúncia simbólica a si mesmo caracterizam a mutilação imposta ao ser indeterminado e polimorfo (como diria Freud) pela laboriosa edificação do sujeito autônomo e definido. A erradicação da barbárie e a construção penosa da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, de abdicação pelos sujeitos da sua vitalidade mais originária.

Na verdade, o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma [*macht*] em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo... Mas sua auto-afirmação é, como na epopéia inteira, como em toda civilização, uma autodenegação. Desse modo, o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural, ao qual tentava escapar, pela assimilação [*Angleichung*]. (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 71)

Esse raciocínio de Adorno e Horkheimer nos lembra as descrições freudianas do mal-estar na civilização e nos faz entender melhor por que os nossos autores sempre insistiram na genealogia violenta da racionalidade iluminista, retomando também elementos da crítica nietzschiana da moral. Essa articulação perversa de uma *mimesis* segunda e, poderíamos dizer, castradora, a uma *mimesis* primeira e polimorfa volta com toda sua violência secreta nos fenômenos de identificação e de repulsão de massa, como são o nazismo e o anti-semitismo. Não é por acaso que, terminada a leitura dos três capítulos que formam o *corpus* da *Dialética do esclarecimento*, deparamos-nos com um outro texto menor, intitulado: "Elementos do anti-semitismo: limites do esclarecimento". A loucura fascista representa, aos olhos de Adorno e Horkheimer, que escrevem este texto em 1944, o limite do esclarecimento no sentido de "fronteira", aquilo que o projeto iluminista de liberdade não consegue vencer, mas também no sentido de "delimitação", isto é, de determinação oculta, pois o núcleo secreto do esclarecimento jaz na sua interpenetração profunda com a violência. Reencontramos assim o tema fundamental da *mimesis* no parágrafo quinto, parágrafo central dessa crítica do anti-semitismo e que também representa, na obra de Adorno, a análise mais demorada do conceito de *mimesis* (Früchtl, 1986).

Adorno e Horkheimer partem da justificativa tão freqüente dos anti-semitas: a idiossincrasia, isto é, uma repulsão incontrolável e incontrolada em relação a algo exterior, no caso os judeus. Essa justificativa recusa de antemão um questionamento crítico, pois apela para uma reação fisiológica, pretensamente natural, como de alguém que sofre de alergia à poeira ou ao pêlo dos gatos. Nessa falsa naturalização jaz, no entanto, um elemento de verdade, a saber, a lembrança recalçada de reações miméticas originárias, esses "momentos da proto-história biológica", esses "sinais de

perigo cujo ruído fazia os cabelos se eriçarem e o coração cessar de bater". Tais reações, independentes do controle consciente, são uma forma física primeira de *mimesis*, que transforma o homem ou o animal cheio de medo num bicho imóvel, quase morto, cuja presença não é mais traída ao agressor por nenhum movimento: "A proteção pelo susto é uma forma de mimetismo. Essas reações de contração no homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga o tributo de sua sobrevivência, assimilando-se ao que é morto" (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 168).

Ora, tal "mimese incontrolada" deve ser, nas palavras de Adorno e Horkheimer, "proscrita", se o homem quiser se livrar do medo originário e tentar dominar essa natureza ameaçadora, isto é, iniciar o programa de controle da racionalidade iluminista. Esse processo de civilização que, como vimos, substitui a magia pelo trabalho e pela reflexão, repousa portanto sobre a rejeição dos comportamentos miméticos arcaicos; não consegue, porém, erradicar essa lembrança originária; a resposta mimética, que era uma reação de aversão e de medo, reaparece na aversão ao mimetismo e no medo do mimetismo, na sua proibição pelas leis sociais e culturais. Essa dialética explicaria, segundo Adorno e Horkheimer, várias proibições tão religiosas como pedagógicas, como a proibição da *imagem* na religião judaica ou do lúdico na vida adulta, ou ainda de grupos sociais cujos hábitos não se encaixam nos valores do esforço, do sacrifício e do trabalho. Esses mecanismos de proibição são tanto mais fortes quando tentam impedir não só a recordação do medo primitivo, mas também a lembrança dessa felicidade originária, da qual já falamos, que se experimenta na dissolução dos limites subjetivos e na embriaguez da fusão com o infinito. Cito um belo parágrafo:

O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída em modos de viver miméticos - começando pela proibição social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, a uma pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis - é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivo enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi enrijecendo contra isso que o ego se forjou. (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 169)

Esse enrijecimento do eu, cujo modelo é Ulisses atado sem movimentos ao mastro do seu próprio navio para poder escutar as sereias sem lhes sucumbir, esse enrijecimento caracteriza a segunda *mimesis* perversa, a única permitida pela civilização iluminista. O anti-semitismo na sua forma nazista permite, na análise de Adorno e Horkheimer, a experiência triunfante do recalque da *mimesis* originária e do sucesso da *mimesis* segunda, dessa "mimese da mimese" (1985, p. 172). O oficial nazista rígido, de pé no seu uniforme apertado, personifica a ordem viril que recusa as formas fluidas e impõe a mesma imagem sempre repetida nas paradas militares; a "disciplina ritual" e as formas sempre idênticas ajudam a identificação com o *Führer*, que deve, de maneira terrorista, liberar os seus semelhantes do terror antigo. Essa "identificação-*mimesis* perversa" precisa, para seu sucesso completo, encontrar um objeto de

abjeção, um objeto que represente esses desejos miméticos mais originários, recalçados e proibidos: o contato físico imediato, a abolição da distância, este prazer da sujeira e do barro que as crianças ainda saboreiam, essa decomposição gostosa e ameaçadora na fluidez sem formas. Contra várias explicações que tentam mostrar, valendo-se de características sociais ou "biológicas" dos judeus, por que foram escolhidos como objeto de aversão, a análise adormiana faz o caminho inverso: é o anti-semitismo que constrói o seu judeu, necessário à sua própria constituição. Isso não significa que os judeus não tenham, enquanto povo histórico, características históricas peculiares (como as têm os franceses, os alemães, os brasileiros, e assim por diante, desde a cozinha até as maneiras de falar em amor). Ironicamente, a importância dada pelos ritos religiosos judaicos à pureza, a proibição das imagens numa religião que se constituiu como luta contra os ídolos, ou a ligação dos judeus com o comércio e o setor de circulação do dinheiro - pois foram proibidos durante muito tempo de possuir terras -, todas essas características históricas apontam muito mais para uma exacerbação das tendências civilizadoras iluministas do que para uma regressão à magia primitiva. Um único traço, também histórico, é claro, iria predispor-los, segundo nossos autores, a servir de bode expiatório e de objeto privilegiado de abjeção: o fato de os judeus trazerem consigo a carga histórica de terem sido sempre vítimas, desde as perseguições de cunho religioso até hoje. É como se as perseguições do cristianismo triunfante tivessem deixado, nos seus inimigos prediletos, a marca da infâmia. Aqui também há um processo extremamente cruel de assimilação mimética: o rosto da vítima aterrorizada desencadeia mais terror da parte do seu algoz. O judeu (o homossexual, o negro) que, muitas vezes, já tem uma atitude de acanhamento, que tenta, por medo, passar despercebido, chama justamente por isso a atenção, a irritação e a violência. "Os prescritos", escreve Adorno, "despertam o desejo de proscriver. No sinal que a violência deixa neles, inflama-se sem cessar a violência" (1985, p. 171). *Mimesis* infernal, pensada também por Freud e Nietzsche, que condena a vítima a se tornar novamente vítima e encoraja o torturador a continuar torturador.

Façamos agora uma pequena pausa e tentemos resumir o que dissemos. Poderíamos afirmar que prevalece, no pensamento de Adorno (e de Horkheimer), na época da *Dialética do esclarecimento*, uma certa condenação da *mimesis*, descrita antes de tudo como um processo social de identificação perversa. Trata-se de uma censura parecida com a censura platônica, a respeito da perda de distância crítica que ocorre no processo mimético entre o sujeito e aquilo a que se identifica. A análise de Adorno e Horkheimer reforça a censura platônica graças ao motivo freudiano do recalque: a *mimesis* - identificação perversa -, repousaria sobre o recalque de uma primeira *mimesis* arcaica, ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa; o medo individual da regressão ao amorfo engendraria uma regressão coletiva totalitária, cuja expressão mais acabada é o fascismo.

Nesse contexto, o recurso de Adorno e Horkheimer à dialética hegeliana pode ser facilmente compreendido, pois ninguém mais que Hegel insistiu nas insuficiências

das soluções pretensamente imediatas, isto é, *sem mediação*, que tentavam garantir a autenticidade do conhecimento. Como Hegel contra Jacobi, Adorno afirma, contra as filosofias da vida ou da intuição, muito freqüentes na época, que qualquer pretensa imediatividade (*Unmittelbarkeit*) já é uma construção do pensamento, uma "imediatividade mediata" (*vermittelte Unmittelbarkeit*), que provém do profundo (e compreensível) desejo de poder chegar a um conhecimento total, definitivo, no qual o objeto seria realmente alcançado e no qual o sujeito poderia repousar feliz. Esse antigo e belo sonho da metafísica é enganoso: mesmo quando se perde numa *Wesens-schau* (visão da essência) inefável, o sujeito não desaparece, mas consegue, pelo trabalho do espírito, ampliar os limites da sua própria identidade. Ademais, o ideal de contemplação facilmente faz esquecer a necessidade de transformação da má realidade, transformação sem a qual, se aceitarmos a herança hegeliana e marxista, não há conhecimento verdadeiro. Num momento de crise tão profunda como o da Segunda Guerra Mundial, crise que ameaça a sobrevivência da razão, deve-se enfatizar essa necessidade de crítica e de transformação inerente ao conhecimento, em particular à reflexão filosófica. O pessimismo de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* deve ser entendido como a expressão da recusa radical de entrar em acordo, ou, simplesmente, de firmar um compromisso com a realidade existente, realidade constituída também e inelutavelmente pelos campos de concentração.

Nessa concepção da realidade como uma totalidade socialmente culpada (*gesellschaftlicher Schuldzusammenhang*) intervém uma outra característica do pensamento dialético, a saber, a convicção de que particular e universal se determinam mutuamente, de que não se pode, portanto, analisar um elemento particular sem recorrer à sua inserção na totalidade social, de que a verdade desse particular só pode ser encontrada na sua determinação pelo universal.

Estou resumindo de maneira terrivelmente rápida os dois traços essenciais do pensamento dialético, tal como Adorno o assumiu como um pensamento crítico. O primeiro traço seria então essa concepção do pensamento como *processo* mediatizado e infinito de transformação; o segundo, a codeterminação recíproca entre particular e universal, a concepção de uma totalidade articulada, na qual partes e todo se definem mutuamente. Se pensarmos agora juntos esses dois traços, perceberemos que não existe necessariamente uma relação entre eles, embora se costume confundi-los, como se um pensamento crítico tivesse que ser também e necessariamente um pensamento da totalidade.

Queria insistir aqui nessa distinção analítica. Se não nos deixarmos seduzir totalmente pela construção hegeliana do espírito absoluto, poderemos ainda nos permitir diferenciar a possibilidade de crítica da possibilidade de totalização do pensamento. Introduzo esse ponto aqui porque ele me parece essencial para entender melhor o conflito que opôs Adorno e Benjamin, e que ressurgue talvez também em várias discussões contemporâneas sobre a racionalidade e a irracionalidade da nossa (pós)modernidade.

Em relação a Adorno e Benjamin, encontramos a melhor explicitação desse conflito na troca de cartas entre eles, de 1938, a respeito da primeira versão do ensaio de Benjamin sobre Baudelaire, que ele tinha escrito a pedido da *Revista de Pesquisa Social*, do instituto frankfurtiano de mesmo nome, exilado então em Nova York. Em nome da redação da revista, Adorno recusa o manuscrito e pede uma reformulação do texto. A sua crítica maior diz respeito ao método benjaminiano de estabelecer paralelos entre características da obra de Baudelaire e fenômenos históricos contemporâneos - por exemplo, os choques dos transeuntes nas ruas obstruídas de Paris e o ritmo marcado dos versos baudelairianos - sem que haja uma mediação mais global por trás dessas associações esclarecedoras mas não sempre desprovidas de uma certa arbitrariedade. Cito os trechos mais importantes da carta de Adorno a Benjamin:

O sentimento de uma tal artificialidade se me impõe todas as vezes que o trabalho faz uma afirmação metafórica em lugar de uma afirmação cogente ... A razão (do meu desacordo teórico) está em que julgo infeliz, do ponto de vista do método, tomar "materialisticamente" alguns traços singulares claramente reconhecíveis do âmbito da superestrutura, pondo-os em relação, sem mediação e até mesmo de maneira causal, com os traços correspondentes da infraestrutura. A determinação materialista das formações culturais só é possível pela mediação através do processo global... A "mediação" que faz falta e que encontro encoberta por uma conjuração materialista-historiográfica nada mais é do que a teoria, que o seu trabalho se poupa. A renúncia à teoria afeta a empiria. De um lado, essa renúncia confere à empiria um traço falsamente épico, de outro, tira dos fenômenos seu verdadeiro peso histórico-filosófico, transformando-os em fenômenos experienciados de maneira unicamente subjetiva. Pode-se formulá-lo também assim: o motivo teológico que consiste em nomear as coisas pelo seu nome inverte-se tendencialmente numa exposição deslumbrada da facticidade. Para falar de uma maneira drástica, poder-se-ia dizer que o trabalho se alojou no cruzamento da magia com o positivismo. É um lugar enfeitado: só a teoria conseguiria romper o feitiço ...

(Carta de 10 de novembro de 1938, tradução da autora)

Há algo de assombroso na reserva com que Benjamin responde a essa carta muito dura. Ele explica a falta de construção teórica pela necessidade de reunir os "materiais filológicos" e defende a "representação deslumbrada da facticidade" como "a atitude autenticamente filológica". Não responde à principal objeção de Adorno, a saber, a falta de mediação a partir do processo global. Ora, a crítica de Adorno não era simplesmente uma observação metodológica de tipo acadêmico, mas continha uma suspeita política: a falta de boa teoria, isto é, segundo Adorno, a ausência de dialética, de mediação através do processo global, essa falta implicaria também uma aceitação acrítica da realidade. No fundo, o "recado" de Adorno a Benjamin é o seguinte: Benjamin tenta ser marxista e crítico mas, como se esquece da imprescindível dialética, cai no mais perigoso positivismo (atrás dessa objeção há também, sem dúvida, a rivalidade de influências entre Adorno e Brecht). Este "lugar enfeitado", no qual, segundo as palavras de Adorno, aloja-se o trabalho de Benjamin, também seria "o cruzamento da magia com o positivismo" - e é nesse lugar perigoso que reencontramos o nosso tema da *mimesis*. Com efeito, as objeções de Adorno a Benjamin retomam várias das observações críticas do primeiro a respeito da *mimesis*:

pensamento mágico remanescente, falta de distanciamento crítico e identificação com o existente, impossibilidade de uma visão totalizante e, em lugar dela, um apego sentimental ao particular, em vez da mediação uma falsa imediaticidade, ou ainda, como o diz Adorno no começo do trecho citado, "uma afirmação metafórica em lugar de uma afirmação cogente". Em outros textos sobre seu amigo morto, Adorno ressaltará positivamente esses traços metafóricos e miméticos. Escreve, por exemplo, no ensaio "Característica de W. Benjamin":

O pensamento adere e se aferra à coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensualidade de segundo grau, espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível. (Cohn, 1986, p. 28. Tradução brasileira modificada pela autora)⁴

Mas aqui, na correspondência com o amigo vivo (e também concorrente!), Adorno é formal: as tendências miméticas do pensamento benjaminiano apontam para a magia e para a aceitação do existente. Resumindo: um pensamento crítico deve ser dialético, não pode ser mimético.

Do conceito de *mímesis* e da sua importância no pensamento de Walter Benjamin

Gostaria de passar agora ao terceiro ponto da minha exposição e de defender a seguinte tese: as suspeitas de Adorno devem ser, ao mesmo tempo, confirmadas e invalidadas: se o conceito de *mímesis* é bem um conceito-chave na reflexão benjaminiana, é porque ele tem um papel positivo, muito instigante e, poderíamos afirmar, até crítico. Poderíamos dizer que a filosofia benjaminiana abre uma possibilidade - que me parece essencial para a nossa famosa "pós-modernidade" - de um pensamento que desista da visão da totalidade, mas que, no entanto, continue crítico e perturbador. No fim da sua vida, Adorno parece ter reconhecido essa possibilidade. Ele se confrontou com ela na *Dialética Negativa* (1986); paralelamente, como veremos, reabilitou a categoria de *mímesis* na sua *Teoria estética* (1982).

Mas vamos primeiro à teoria benjaminiana de *mímesis*. Ela se encontra, em primeiro lugar, na sua filosofia da linguagem.

Benjamin escreveu vários ensaios sobre linguagem. Para simplificar, podemos dividi-los em dois grupos: os escritos de juventude, fortemente influenciados pela mística judaica ("Da linguagem em geral e da linguagem do homem", de 1916, e "A tarefa do tradutor", de 1921) e dois textos curtos escritos depois de 1933, que

4. *Der Gedanke rückt der Sache auf den Leib, als wollte er in Tasten, Riechen, Schmecken sich verwandeln. Kraft solcher zweiten Sinnlichkeit hofft er, in die Goldadern einzudringen, die kein klassifikatorisches Verfahren erreicht ohne doch darüber dem Zufall der blinden Anschauung sich zu überantworten.*

pertencem, portanto, à sua assim chamada fase "materialista". Nesses dois últimos textos ("Doutrina do semelhante" e "Sobre a capacidade mimética"), Benjamin esboça uma teoria da *mimesis* que também é uma teoria da origem da linguagem. Como Aristóteles na *Poética* (1952), Benjamin distingue dois momentos principais da atividade mimética especificamente humana: não apenas reconhecer mas também produzir semelhanças. Essa produção mimética caracteriza a maior parte dos jogos, das brincadeiras infantis. A criança não brinca só de comerciante ou de bombeiro (atividades humanas), mas também de trem, de cavalo, de carro ou de máquina de lavar. Como já ressaltava Aristóteles, a *mimesis* será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. O homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo. De maneira paradoxal, essas semelhanças não permaneceram as mesmas no decorrer dos séculos. A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma *história* da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. Assim, reconhecemos hoje só uma parte mínima das semelhanças, comparável à ponta de um iceberg, se pensarmos em todas as semelhanças possíveis. As leis da similitude determinavam, outrora, um vasto saber presente na astrologia, na adivinhação e nas práticas rituais, para citar só alguns exemplos. Tal saber é hoje taxado de mágico, em oposição ao saber racional, e o progresso científico geralmente é compreendido como a eliminação crescente desses elementos mágicos. As reflexões de Benjamin vão numa direção totalmente outra. A sua tese principal é que a capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita. Assistimos portanto (cf. M. Foucault, *As palavras e as coisas*, 1966) não à sua decadência (*Verfall*) mas à sua transformação. Segundo Benjamin, uma fonte comum une a leitura das constelações e dos planetas feita pelo astrólogo, a leitura do adivinho das entranhas de um animal e a leitura de um texto; da mesma maneira, o gesto mimético da dança aparenta-se ao da pintura e da escrita.

Tal teoria contradiz, é óbvio, qualquer concepção da linguagem baseada no arbitrário do signo. Desde seus primeiros ensaios sobre a linguagem até os últimos, Benjamin não cessou de condenar essa concepção. Daí o seu interesse pelas hipóteses onomatopaicas sobre a origem da linguagem, hipóteses que ele, no entanto, julga restritivas demais porque ligadas a uma concepção estreita daquilo que constitui a semelhança. Com efeito, tendemos demais a assimilar semelhança, similitude (*Ähnlichkeit*) com reprodução (*Abbildung*), a pensar que a imagem de uma coisa é a sua cópia. Ou ainda, a definir a semelhança em termos de *identidade*, dizendo que dois objetos são semelhantes quando apresentam um certo número dos *mesmos* traços. Benjamin tenta pensar a semelhança independentemente de uma comparação entre elementos iguais, como uma relação analógica que garanta a autonomia da figuração simbólica. A atividade mimética sempre é uma mediação simbólica, ela nunca se

reduz a uma imitação. Em vão procurar-se-ia uma similitude entre a palavra e a coisa baseada na imitação. Saber ler o futuro nas entranhas do animal sacrificado ou saber ler uma história nos caracteres escritos sobre uma página significa reconhecer não uma relação de causa a efeito entre a coisa e as palavras ou as vísceras, mas uma relação comum de configuração. A imitação pode ter estado ou não presente na origem, ela pode se perder sem que a similitude se apague. Benjamin forja assim o conceito de "semelhança não-sensível" (*unsinnliche Ähnlichkeit*) e define a linguagem como o "grau último" da capacidade mimética humana e o "arquivo o mais completo dessa semelhança não-sensível". Ele explica essa transformação filogenética da capacidade mimética pelo exemplo ontogenético do aprendizado da linguagem falada e da escrita pela criança.

Nas suas lembranças de infância ("Berliner Kindheit um Neunzehnhundert", de 1932-33)⁵, Benjamin narra como ele costumava assimilar as palavras que não tinha "compreendido": ele as transformava em cartas-enigmas e as mimava, ele as representava como charadas:

Assim quis o acaso que se falasse uma vez em minha presença de gravuras [*Kupferstich*]. No dia seguinte, pus-me debaixo da cadeira e estendia a cabeça para fora; isso era um "esconderijo-de-cabeça" [*Kopf-verstich*]. Se, ao fazer isso, eu me desfigurava e a palavra também, eu só fazia o que devia fazer para criar raízes na vida. Aprendi em tempo a embulhar-me nas palavras, que eram, de fato, nuvens. O dom de reconhecer semelhanças nada mais é do que um tênue resíduo da antiga coerção a tornar-se semelhante e a comportar-se de maneira semelhante. Essa coerção, as palavras a exerciam sobre mim. Não as que me faziam semelhante a modelos de virtude, mas a apartamentos, a móveis, a roupas. (Benjamin, s.d., p. 261)⁶

Pelo movimento do seu corpo inteiro, a criança brinca/representa o nome e assim aprende a falar. O movimento da língua só é um caso particular dessa brincadeira, desse jogo. Para a criança, as palavras não são signos fixados pela convenção mas, primeiramente, sons a serem explorados; Benjamin diz que a criança entra nas palavras como entra em cavernas entre as quais ela cria caminhos estranhos. Essa atitude não se deve a uma pretensa "ingenuidade infantil". Pelo contrário, ela testemunha a importância do aspecto *material* da linguagem que os adultos geralmente esqueceram em proveito do seu aspecto espiritual e conceitual, e que só a linguagem poética ainda lembra.

O mesmo movimento mimético encontra-se no aprendizado da escrita. Quando a criança começa a escrever, quando ela *desenha* a letra, ela não só imita o modelo proposto pelo adulto mas, segundo Benjamin, ao escrever a palavra, ela desenha uma *imagem* (não uma cópia) da coisa, ela estabelece uma relação figurativa com o objeto. Benjamin era um grande colecionador de livros infantis e gostava sobretudo desses abecedários que juntam na mesma página, num quadro familiar e excêntrico, as

5. Para uma tradução em português, ver "Infância em Berlim por volta de 1900" (Benjamin, 1987).

6. Tradução da autora.

imagens correspondentes a várias palavras que começam pela mesma letra, como se ela fosse a figura secreta da sua comunidade.

Numa conversa relatada por um amigo, Benjamin teria mesmo defendido a hipótese, à primeira vista grotesca, de que "todas as palavras de qualquer língua são parecidas na sua figuração escrita [*Schrift-bild*] com a coisa que elas designam" (Lembranças ..., 1968, p. 40). Não é também por acaso que Benjamin, num breve artigo, reflete sobre a escrita chinesa para explicar a relação entre pintura e escrita, a relação figurativa entre a escrita e o real, que não precisa necessariamente ser uma relação de imitação. Portanto, Benjamin recusa-se a operar uma partilha estrita entre a atividade mimética do desenho ou da pintura e a da escrita. Ele supõe estados históricos de transição da pintura à escrita por intermédio dos hieroglifos e da escrita rúnica. Benjamin vai aqui ao encontro das reflexões de Derrida, ao fazer derivar a escrita não de uma abstração ou de uma convenção (que o nosso alfabeto representaria perfeitamente), mas de um impulso mimético comum a qualquer inscrição, inscrição no espaço pela dança, inscrição numa parede pela pintura, inscrição numa página pela escrita.

Tal concepção mimética da linguagem e da escrita não questiona só a tese lingüística do arbitrário do signo; ela acarreta também uma transformação da definição do *sentido*. Desde os seus primeiros escritos, Benjamin recusa a determinação do sentido como comunicação de uma mensagem, como transmissão de um significado que preexistiria à produção da fala. Os ensaios sobre a capacidade mimética e sobre a semelhança distinguem uma dimensão "semiótica" e uma dimensão "mimética" da linguagem. O adjetivo "semiótico" engloba justamente, de maneira bastante vaga, esse aspecto de transmissão dos significados, aquilo que geralmente é considerado como constitutivo do sentido. A dimensão mimética surgiria do semiótico assim como uma imagem fugaz e variável aparece e desaparece no primeiro plano de um cenário.

O texto literal é o fundo único e imprescindível para a imagem-carta-enigmática poder se formar. O composto de sentido que se encontra nos sons da frase é portanto o fundo do qual o semelhante pode subitamente vir à luz, como um relâmpago, a partir de um tom. (Benjamin, s.d., v. 2, p. 208-9. Tradução da autora.)⁷

Essa imagem rápida, inerente à dimensão mimética da linguagem constitui para Benjamin o sentido essencial - mas mutável - do texto. O sentido como transmissão do significado só seria de fato o pretexto, por certo imprescindível, que permitiria a elaboração de um outro texto.

Aqueles que conhecem melhor o pensamento de Benjamin devem ter percebido que essas reflexões sobre a capacidade mimética, circunscritas primeiro ao domínio da linguagem, também têm uma importância fundamental para a sua teoria da história.

7. *So ist der buchstbliche Text der Schrift der Fundus, in dem einzig und allein sich das Vexierbild formen kann. So ist der Sinnzusammenhang, der in den Lauten des Satzes steckt, der Fundus aus dem erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu aus einem Klang zum Vorschein kommen kann.*

Aliás, a mesma imagem do relâmpago doador de sentido que floresce e desaparece num instante, essa imagem caracteriza tanto a dimensão mimética da linguagem como a verdadeira experiência histórica, tal qual a descrevem as Teses "Sobre o conceito de história" (Benjamin, 1985, p. 222-35). Trata-se, nesse último texto, de pensar um tempo histórico pleno, tempo da salvação do passado e, inseparavelmente, da ação política no presente. Esta relação entre passado e presente não pode ser pensada, segundo Benjamin, no modelo de uma cronologia linear, sucessão contínua de pontos homogêneos, orientados ou não para um fim feliz, pois nesse caso passado e presente não entreteriam nenhuma ligação mais consistente; mas tampouco pode essa relação ser pensada como uma retomada do passado no presente no modo da simples repetição, pois nesse caso também não haveria essa transformação do passado na qual a ação política também consiste. O ressurgimento do passado no presente, a sua reatualização salvadora ocorre no momento favorável, no *kairos* histórico em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos.

No ensaio sobre Proust, autor que influenciou profundamente sua filosofia da história, Benjamin ressalta que este surgimento - a memória involuntária de Proust - tem mais a ver com o esquecimento do que com a memória tradicional. Esta se apega demais ao esforço da consciência que procura reter o passado na sua identidade, na sua mesmice. Ora, o passado é realmente passado ou, como diz Proust, perdido, ele não volta enquanto tal, mas só pode ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento. Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era, na repetição de um passado idêntico; ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, como transformado por esse ressurgir; o passado é outro mas, no entanto, semelhante a si mesmo. Nesse contexto, Benjamin insiste no "culto apaixonado das semelhanças" em Proust e ressalta que essa busca das semelhanças não pode ser confundida com a procura da *identidade*; o modelo dessa busca é o mundo do inconsciente, o "mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes a si mesmos" (Benjamin, 1985, p. 314).⁸ Essa feliz não-coincidência consigo mesmo também atinge o presente, que pode deixar de ser o mesmo para se tornar também outro, novo, futuro verdadeiro.

Conclusão: retomada do conceito de *mimesis* por Adorno

Paremos agora um pouco, depois desse rápido percurso benjaminiano pelos caminhos da semelhança. Dois paradigmas de pensamento parecem se delinear nessa

8. Tradução de S. P. Rouanet (modificada pela autora).

oposição entre Adorno e Benjamin. Do lado de Adorno (de Hegel e de Marx) e das exigências da dialética, temos um pensamento regido pela lógica da identidade e da não-identidade, no qual o movimento do processo decorre da contradição e das suas sucessivas figuras de resolução e de recomposição; um pensamento cuja dimensão temporal remete a uma linearidade essencial, pois a contradição só pode se desenvolver numa sucessão precisa de momentos. Modelo cuja forma bastarda será a de um determinismo desenvolvista, como se a simples sucessão dos momentos pudesse substituir o próprio processo de negatividade e de contradição.

Do lado da *mimesis*, no sentido amplo que Benjamin deu a esse conceito, do lado de Nietzsche certamente e talvez também de Freud, encontramos uma lógica não da identidade, mas da semelhança, portanto uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao movimento da *metáfora*. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contigüidade, não num *depois* do outro, mas num *ao lado* do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro.

Se essa diferenciação rápida tiver algo de verdadeiro, então compreenderemos melhor por que o conceito de *mimesis* não pode ser simplesmente reduzido aos de magia e de regressão; a *mimesis* indicaria muito mais uma dimensão essencial do pensar, esta dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve. Ela aponta para aquilo que Adorno, na sua *Teoria estética*, define como o "Telos der Erkenntnis" (Telos do conhecimento) (1982, p. 87): uma aproximação do outro que consiga compreendê-lo sem prendê-lo e oprimi-lo, que consiga dizê-lo sem desfigurá-lo. Essa proximidade na qual o espaço da diferença e da distância seja respeitado sem angústia, esse conhecimento sem violência nem dominação já era a idéia reguladora que orientava toda crítica de Adorno na *Dialética do esclarecimento*. É a idéia de uma reconciliação possível, mas cuja realização, em oposição à dialética do espírito absoluto em Hegel, sempre nos escapa. Esse movimento de promessa e de reserva descreve a dialética que Adorno, no fim da sua vida, chama de "dialética negativa", pois nunca repousa em si mesma, nunca sossega na possibilidade da totalidade. O privilégio da obra de arte seria, segundo o último texto de Adorno, a sua *Teoria estética*, de manifestar, de dar a ver numa configuração sensível e histórica esse movimento da verdade. A arte é o "refúgio do comportamento mimético" (Adorno, 1982, p. 86), mas de uma *mimesis* redimida que conseguiria fugir tanto da magia como da regressão. Cito na tradução portuguesa: "Mas o comportamento estético não é nem mimese imediata, nem mimese recalçada mas o processo que ela [a. m.] desencadeia e no qual se mantém modificada" (Adorno, 1982, p. 364). Algumas linhas abaixo Adorno retoma a associação entre o comportamento mimético originário e o calafrio do homem que estremece de medo perante o

monstro. Vocês lembram que essa reação originária de "idiosincrasia" era citada por Adorno na sua crítica ao comportamento mimético perverso do anti-semita. Aqui, na última página da *Teoria estética*, esse arrepio mimético originário reaparece, mas sob sua figura reconciliada: é o tremor do sujeito perante a beleza; essa febre sagrada que, no *Fedro* de Platão, aqui também citado por Adorno, apodera-se do amante quando vê o amado, pois este lhe lembra a visão da divindade. Ali, diz Adorno, o sujeito se deixa atingir, afetar pelo objeto, mas esse toque recíproco não produz feridas; o sujeito não apaga nem submete o outro a si mesmo num gesto prepotente. Experiência erótica e estética que também define, segundo o velho ensinamento platônico, a experiência do conhecer verdadeiro, isto é, da união entre *Eros* e *Logos*.

GAGNEBIN, J. M. The concept of mimesis in Adorno and Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

■ **ABSTRACT:** *The concept of mimesis is presented through Plato, Aristótle, Adorno, Horkheimer and Benjamin. The differences between Adorno and Benjamin are stressed. Adorno's final thought lead us to consider an old platonian assertion the experience of the true knowledge, that is, the union between Eros and Logos.*

■ **KEYWORDS:** *Mimesis; aesthetics; dialectics; knowledge.*

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Dialética negativa*. Madrid: Taurus, 1986.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *La poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Lehre vom Ahnlechen. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Maim: Suhrkamp Verlag, s.d. v. 2. Pte 1.

_____. Mummerehl. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Maim: Suhrkamp Verlag, s.d. v. 4. Pte 1.

COHN, G. (Org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

DERRIDA, J. La mythologie blanche. In: _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Ed. Minuit, 1972.

- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1966.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- FRÜCHTL, J. *Mimesis - Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. S.l.: Königshaus und Neumann, 1986.
- LEMBRANÇAS DE Jean Seltz. In: *Über Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.
- PLATÃO. Phèdre, Paris: Garnier Frères, 1958. (Oeuvres Complètes, v. 3)
- _____. *La République*. Paris: Les Belles Lettres, 1965. (Oeuvres Complètes, 3v.)
- _____. *Le Sophiste*. Paris: Les Belles Lettres, 1969. (Oeuvres Complètes, v. 3, Pte. 3)