

# REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA E A MIMESE

Luiz Claudio Vieira de Oliveira\*

## RESUMO

A crítica contemporânea, apesar de fundar-se sobre a crítica do platonismo e sobre a revisão do seu conceito de mimese, acaba por tornar-se guardiã de uma verdade, privilegiando certos tipos de literatura em detrimento de outros.

## RESÜMEE

Die zeitgenössische Kritik, obwohl sie sich in der Kritik des Platonismus und in der Revision seines Begriffes von Mimesis begründet, indem sie bestimmte Arten von Literatur anstelle von anderen privilegiert, wird sie Wächter einer Wahrheit.

---

\* Professor de Teoria da Literatura da UFMG.

Há conceitos que, apesar de muito antigos, jamais deixam de ser atuais, sendo periodicamente retomados e discutidos. Por exemplo, o de mimese. A ele se juntam outros, correlatos e não menos importantes, como os de representação, ícone, cópia, simulacro, etc. A flutuação semântica desses termos leva a crítica a negá-los ou a tomá-los como fundamento de sua própria atividade.

Para Platão, havia dois tipos de mimese. A mimese positiva representaria a conformidade do poeta com os ideais do filósofo, sua concordância com a expectativa ética da polis. Portanto, quanto mais ajustada fosse a produção poética a um ideal extraliterário, melhor. Já a mimese negativa, condenável, significaria a ausência de controle do ético sobre o poético, a proliferação de sentidos, a perda da noção de um centro ordenador e exemplar. Ao poeta responsável por essa mimese Platão reservaria a sua condenação.<sup>1</sup> Para Lacan, o que repugna à teoria clássica da representação, seja na pintura seja na literatura, não é que ambas rivalizem com o mundo das aparências, mas com a própria Idéia.<sup>2</sup> Dai, portanto, o perigo das artes miméticas, vistas como possíveis alternativas e, como tal, questionadoras do mundo das Idéias. A teoria platônica está exposta em vários escritos, especialmente nos Livros III e X da *República*, além do *Sofista*, em que o filósofo caracteriza o sofista como aquele capaz de criar "... palavras mágicas, e apresentar, a propósito de todas as coisas, ficções verbais..."<sup>3</sup> Nesse

---

<sup>1</sup> PLATON. *La République*. Paris: Garnier, 1950, v.4, p.371.

<sup>2</sup> LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2 cd. Rio: Jorge Zahar Editor, 1985, p.109.

"O quadro não rivaliza com a aparência, ele rivaliza com o que Platão nos designa mais além da aparência como sendo a Idéia. É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua."

<sup>3</sup> PLATÃO. *Sofista*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p.160.

mesmo texto distingue entre a cópia e o simulacro, entre a doxo-mimética e a mimética sábia. Um tipo de mimese seria, quando muito, útil; o outro, enganoso e totalmente afastado da verdade. Esta, a verdade, é o que está em jogo. Todas as reflexões se fazem em torno de sua busca, preservação e transmissão.

A teoria dos gêneros, nascida das especulações poéticas de Platão e Aristóteles, e decorrente do conceito de mimese, representou uma camisa de força em que se tentou confinar a literatura grega e subsequente. Ressalve-se, entretanto, que a posição aristotélica representará um avanço considerável sobre a postura platônica, ao relativizar o conceito de mimese — e ao deslocá-lo para dentro do texto literário — atribuindo à literatura uma dimensão maior que à filosofia ou à história.

Nos séculos e estéticas seguintes, o conceito de mimese se confundiu com o de imitação, que varia desde a técnica predominante num processo de aprendizagem, até a subserviência pura e simples a um modelo anterior. As *A arte poética*, de Boileau, e a *Arte poética*, de Horácio, comprovam esse caráter imitativo e subserviente da arte. Seria necessário que o Romantismo, apesar de todas as suas contradições, viesse pôr fim a essa intertextualidade servil. O conceito de gênio, a exacerbação da idéia de sujeito, a produção literária para o mercado reforçaram a noção de propriedade e coibiram a imitação pura e simples, tal qual ocorrera no Renascimento e no Barroco, por exemplo. Há, pois, uma mudança na teoria dos gêneros, simplificada e negada pelos românticos, e uma alteração no conceito de mimese, que deixa de ser ético para ser político.

Até então, dentro do mundo europeu, excetuadas as idiossincrasias de cada país, ou melhor, de cada estado, pode-se dizer que havia entre eles muito mais semelhanças que diferenças. A cultura tinha um caráter transnacional advindo do Renascimento, do domínio do latim como língua culta, do culto da literatura greco-latina e de seus modelos, e da própria divisão política européia, remanescente ainda do império romano. Os grandes impérios existentes se sobrepunham aos regionalismos. A partir do Romantismo e da ascensão da burguesia, a transnacionalidade política e cultural se esfacela, dando lugar a países distintos, com suas línguas específicas e sua cultura própria. Cada qual passou a desenvolver suas particularidades, com maior ou menor sucesso, vindo a se tornar dependente ou provedor de outros países.

Cria-se uma polaridade entre centro e periferia, não necessariamente distantes um do outro. Tais posições não são geográficas, mas culturais. Portugal, país europeu, é tão periférico quanto o Brasil, país colonizado e sul-americano.

A dependência cultural, que até então não existia ou não era sentida como tal, assume sua força e as feições que mantém até hoje. Na óptica colonialista e etnocêntrica, até que surgissem os movimentos de independência política, não havia dependência cultural simplesmente porque não havia cultura autônoma e característica nos países colonizados, vistos como meras extensões de suas matrizes européias. No caso do Brasil, sequer se aventava a existência de uma cultura pré-cabralina. Por outro lado, os autores passíveis de serem tomados como brasileiros, de Anchieta a Gonzaga, não fariam má figura na literatura portuguesa, tamanha a integração que praticavam com ela. O caráter verdadeiramente nacional, mais independente e em busca de traços próprios, só surgirá mais tarde e, mesmo assim, ligado culturalmente a um outro centro. A dominação cultural é uma das faces dessa totalidade que é também política e econômica. Todas as modas e todos os modos vêm do centro para a periferia.

Apesar das tentativas de mudanças, o autoritarismo continua presente. Se o Romantismo aboliu os gêneros, se Vitor Hugo se insurge contra a lei das três unidades e o absolutismo da cultura clássica, se se prega o individualismo contra o caráter gregário e social do passado cultural, próximo ou remoto, o centro impõe à periferia uma concepção mimética ainda mais tirânica que a platônica ou neo-platônica, uma vez que, ao invés de banir os poetas da República, irá bani-los do mundo civilizado da época. Se a dimensão política já estava presente na proposta platônica, aqui ela é predominante e abrangente. Produzir como o centro significa obter uma carta da alforria, um atestado de branquidão, uma certidão de ascendência européia. Tudo isso dá, em termos de Brasil, uma certa nostalgia da pátria européia, um desejo de voltar e de reintegrar-se totalmente ao centro, a tudo quanto fosse ideologicamente correto e moderno.

Contra essa nostalgia manifesta irá rebelar-se, ao menos parcialmente, o movimento modernista de 22 e a literatura desencadeada por ele. À europeização pura e simples irá contrapor-se a antropofagia oswaldina, a paródia macunaímica marioandradina, o romance de 30, o humor drummondiano, a poesia concretista dos anos

50. Essa constante literária brasileira pode ser antecipada na sátira de Gregório de Matos, no *Guesa*, de Sousândrade, na metalinguagem e no humor machadianos.

Mais recentemente, a crítica irá retomar e caracterizar essa ruptura da periferia com o centro, desenvolvendo conceitos como o de metalinguagem, intertextualidade, paródia, pastiche, tradução, escritura. Uma das formas sob que isso se processa é através da discussão do relacionamento do crítico com a obra que analisa, em tudo semelhante ao nexos existente entre a cultura nacional e a cultura estrangeira. E o que se constata é que a relação crítico-obra mudou. Em lugar da desigualdade e subserviência, a igualdade. Ao invés de glosa, o direito à crítica total e profunda; ao invés da cópia, o simulacro. Leyla Perrone-Moisés, num capítulo de *Texto, crítica, escritura*<sup>4</sup>, analisa a relação entre crítico e obra, tradicionalmente concebida como mimética, sendo a crítica uma cópia da obra, dentro da concepção platônica da mimese como reprodução e duplicação. Em sua análise, a autora aponta para a irrupção do simulacro na modernidade, para a crítica que se faz escritura e não apenas uma glosa fiel da obra, retomando e ampliando as considerações de Gilles Deleuze em "Platão e o simulacro", um dos apêndices de *Lógica do sentido*.<sup>5</sup> Ambos indicam a função ideológica presente na relação centro-periferia, Idéia-texto, obra-crítica, cujo fundamento é a mimese platônica, e toda a axiologia e ideologia dela decorrentes. A autora brasileira realça a função das instituições — os aparelhos ideológicos de estado, na terminologia de Althusser — na imposição de modelos e de formas reprodutivas.

A reflexão crítica que analisa a ruptura desse modelo cultural de mão-única tem na revisão do conceito de mimese um de seus aspectos mais importantes. É repensando a mimese que Luiz Costa Lima lança as bases de sua obra crítica, de *Estruturalismo e Teoria da Literatura até Sociedade e discurso ficcional*, passando por *Dispersa*

---

<sup>4</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

*demanda, A metamorfose do silêncio e Mimesis e Modernidade*.<sup>6</sup> Ao fazê-lo, o ensaísta está afinado com a tradição crítica inaugurada pelo estruturalismo — Foucault, Derrida, Althusser, Lévi-Strauss — e continuada pela semiótica francesa — Barthes, Greimas, Kristeva — ou americana, na linha de Charles S. Peirce. Esta tradição passa pela desconstrução da noção de sujeito, de Deus, de centro. A crítica brasileira mais importante, a exemplo de Anatol Rosenfeld, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Leyla Perrone-Moisés, entre outros, seguem o mesmo caminho.<sup>7</sup>

Silviano Santiago, em vários artigos de seus livros, enfoca essa idéia de ruptura da tradição, ainda que sob um novo ângulo. Não há como negar a dependência, em todos os níveis, que a cultura brasileira mantém com a européia. Ou, mais que isso, até mesmo a busca da eliminação de toda diferença, com a eleição do modelo europeu como único, e a perda de toda memória. A reflexão de Silviano Santiago, como a de Tzvetan Todorov, indica a semelhança que a relação centro-periferia estabelece com a relação conquistador-conquistado. Este, o outro, é tornado cópia do conquistador, é seu reflexo. Tudo aquilo que, na cultura dominada, seria possível de contrapor-se à dominadora, é eliminado. É o centro que se esforça por produzir e reproduzir a cópia, elidindo toda diferença, todo simulacro. Mais que negar a influência, tampando o sol com a peneira, é preciso indicar em que medida a nossa cultura subverte a outra, questionando e invertendo sua "autoridade". Vejam-se as palavras do autor:

---

<sup>6</sup> LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.  
 \_\_\_\_\_. *A metamorfose do silêncio*; análise do discurso literário. Rio: Eldorado, 1974.  
 \_\_\_\_\_. *A perversão do trapezista*; o romance em Cornélio Pena. Rio: Imago, 1976.  
 \_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade*; formas das sombras. Rio: Edições Graal, 1980.  
 \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio: Francisco Alves, 1981.  
 \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio: Guanabara, 1986.

<sup>7</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.  
 CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.  
 SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio: Paz e Terra, 1982.

"A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo."<sup>8</sup>

Também para Octavio Paz a literatura latino-americana repousa sobre a transgressão dos modelos oriundos da Europa.<sup>9</sup> Haroldo de Campos sugere que a mistura de gêneros promovida pela literatura brasileira, num processo que vem do Romantismo para cá, colaborou para a ruptura da tradição literária, de caráter autoritário e origem européia.

Outra não é a linha de Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Alfredo Bosi, José América Motta Pessanha, nos respectivos artigos publicados em *Tradição/contradição*.<sup>10</sup> Roberto Schwarz questiona, ironicamente, a abolição pura e simples da idéia de centro, a supressão da hierarquia ou da influência de uma cultura sobre a outra, como se "... o rompimento conceitual com o primado da origem" pudesse levar a "equacionar ou combater relações de subordinação efetiva."<sup>11</sup> A postura do autor é válida para não se concluir que, ao pensar-se filosoficamente a desapareição do conceito de centro, na prática as

---

<sup>8</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>10</sup> BORNHEIM, Gerd et alii. *Tradição/Contradição*. Rio: Jorge Zahar Editor/Funart, 1987.

<sup>11</sup> SCHWARZ, Roberto. nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et alii. *Op.Cit.* p.99.

coisas sejam muito diferentes. Como se verá adiante, a distância entre teoria e prática é grande. O que não impede, por outro lado, a constatação de que, nas várias manifestações culturais, a partir do século XIX, haja a crítica ao absolutismo da idéia de centro e haja também uma prática que aprofunda esta crítica. Prudente, Schwarz acrescenta:

"Em síntese, desde o século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil — o que é uma categoria social, mais que um elogio — o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local. Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema."<sup>12</sup>

A crítica brasileira contemporânea, colocando em questão a relação entre nossa cultura e nossa literatura e a cultura e literatura européias, coloca-se também dentro de uma visão que, desde o final do século passado, rompe a tradição logocêntrica e etnocêntrica da cultura européia. Até então, como nos diz Eduardo Prado Coelho, "a estrutura clássica possuía necessariamente um centro e a sua história dos centros que nela se sucederam."<sup>13</sup> Mesmo o Romantismo, o que faz é substituir a Idéia platônica pelo Homem. À medida que se questiona o centro, questiona-se o sujeito a partir do qual ele se organiza. A noção de perspectiva, fundamental para a pintura ocidental, e que organizava a percepção do mundo a partir da óptica do sujeito,

---

<sup>12</sup> SCHWARZ, Roberto. nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et alii. Op.Cit. p.101.

<sup>13</sup> COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos. In: COELHO, Eduardo Prado (sel.) *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Martins Fontes, Portugalia, 1967, p.XXX.



esfacela-se desde o final do século passado.<sup>14</sup> A interpelação da noção de sujeito, a abolição da perspectiva, a ruptura da percepção absoluta porque dependente do ponto de vista desse sujeito, nada disso acontece apenas na arte ou na literatura. É um fenômeno presente em todas as manifestações culturais do Ocidente a partir de fins do século XIX. Este questionamento do sujeito ordenador é também o da mimese, a substituição da cópia pelo simulacro.

Abolindo-se o centro, desmitifica-se a dependência entre centro e periferia, entre autor e crítico, entre um modelo ideal e suas concretizações necessariamente imperfeitas. Os conceitos desencadeados a partir de Saussure, Freud, Marx, Darwin e os trabalhos de Lévi-Strauss, Lacan e Kristeva foram fundamentais para, a partir de um enfoque que passa pelo estruturalismo, poder-se compreender a desagregação do mundo, a multiplicidade de percepções, o contínuo pensar-se da teoria, a perda de um referencial fixo e estável. A própria semiótica, nos dizeres de John Dewey, não é mais que "um ponto de vista", em vez de pretender-se um método.<sup>15</sup>

Esta postura crítica liga-se à produção cultural que, da Antigüidade a nossos dias, praticamente insurge-se contra a idéia de centro e questiona sua autoridade. Aí se coloca a literatura que Baktin chama de romance grego, passando por Apuleio e Petrônio, Rabelais, Cervantes, Dostoievsky, até chegar à literatura contemporânea culta cujo expoente poderia ser Mallarmé, Poe ou Joyce. Crítica e produção artística interrelacionam-se, iluminando-se e interpretando-se mutuamente.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.77-8.

"A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão entropocêntrica do mundo, referida, à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas."

<sup>15</sup> DEWEY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990. p.27-40.

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

Apesar de a crítica e a produção artística terem "abolido" o conceito de mimese e de terem deixado claro que não há mais um centro privilegiado, na prática a teoria é outra. Se não se impõe mais uma Idéia a que se deva submissão, se não há um ideal ético a cumprir em favor da cidade, ou um modelo de gênero a ser observado na execução de uma obra, impõe-se algo mais sutil e mais impalpável. Ou, talvez, mais implacável. É o que se chama de boa literatura, em oposição à má literatura. Mais ou menos como Platão, que distinguia a mimética sábia da doxo-mimética. A má literatura é a literatura de massa, o *best-seller*, a literatura popular. A boa literatura é elitista, culta, experimental, hermética. Enquanto uma trabalha com estereótipos e *topoi* facilmente identificáveis, bem delineados ideologicamente, a outra se pretende contra-ideológica, propondo um novo código, indo ao limite da compreensão e da comunicabilidade, sendo nitidamente metalingüística. Entre a que é "fácil" e popular e a que é "difícil" e elitista, a crítica (críticos, professores, intelectuais, gente de letras em geral) fica com esta literatura em detrimento daquela.

Não se trata aqui de defender uma ou outra, de apontar qualidades ou defeitos, acabando por eleger uma delas como a melhor e mais apropriada para o consumo. Todo o percurso histórico aqui delineado a respeito do conceito de mimese, de sua vinculação a um Sujeito e de sua posterior revisão e esfacelamento, deve-se à necessidade de caracterizar a postura da crítica em relação à literatura de massa, ou àquele tipo de texto denominado de "contra-literatura".<sup>17</sup> Na prática, a posição crítica não coincide com a teoria que conhece e até divulga. Numa sociedade complexa como esta em que vivemos, não há como rejeitarmos a multiplicidade de textos e de leitores. Sempre haverá espaço para o leitor de textos tradicionais, reassseguradores e convencionais, como haverá lugar para o leitor de textos novos e inovadores, temática e formalmente. Cada leitor buscará no texto literário a sua "outra cena" que, como a conceituou Manonni, é o espaço onde o imaginário e a utopia são possíveis. nas palavras do autor:

---

<sup>17</sup> MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

"É como se no mundo exterior se abrisse um outro espaço, comparável ao palco teatral, ao terreno de jogo, à superfície da obra literária (...) e pode-se dizer que a função da outra cena é antes escapar ao princípio de realidade que obedecer-lhe."<sup>18</sup>

Entre os dois pólos há um universo bastante heterogêneo para que se pretenda a imposição de um novo centro ordenador e normativo. Agindo assim, a crítica adotará a posição ideológica de reconhecimento/desconhecimento que combate. Mesmo porque, a crítica, aqui tomada como uma síntese dos vários aparelhos ideológicos — escolar, editorial, cultural, de comunicação — parte de uma posição de poder que, de fato, possui. Enquanto isso, o outro lado não direito à voz alguma, nem institucional nem informal, sendo condenado ao silêncio, ou à culpa, ou à submissão.

O bom gosto literário é sempre fruto de uma elite, de autores e de críticos que procuram ampliá-lo a camadas cada vez maiores da população. O que se deve entender como o desconhecimento do outro e de suas diferenças. É uma atitude narcísica, absolutista, de imposição de uma verdade: o meu "bom gosto" deve ser o "bom gosto" de todos. Até o Romantismo, o público leitor era muito pequeno. Autores e leitores chegavam a confundir-se. Isso conduzia a uma uniformidade na produção e na recepção textuais. Havia um só gosto literário e uma única boa literatura, comum a todos. Lembre-se de Cláudio, Gonzaga e Alvarenga e da preocupação de Cláudio em justificar-se no prólogo de suas *Obras*, declarando-se adepto e praticante da boa literatura. Sendo o número de leitores praticamente idêntico ao de autores, era fácil manter a uniformidade de recepção. Com a posterior ampliação dos leitores, tornou-se difícil a padronização tanto da leitura quanto da produção de textos. No entanto, a crítica continua a impor um modelo, esquecendo-se de que, numa sociedade complexa e diversificada como a nossa, o "outro" assume centenas de formas, que vão do mais tradicional ao mais experimental. Impor qualquer um dos tipos em detrimento aos demais significa desconhecer a pluralidade e a diferença, tão saudáveis

---

<sup>18</sup> MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.98.

culturalmente, e eleger o único e o mesmo, numa atitude pouco intelectual. como a população, de modo geral, não tem as mesmas necessidades da elite, não se encontra no mesmo nível intelectual, nem partilha dos mesmos critérios, acaba-se por cair, a crítica, num radicalismo excludente e num autoritarismo impositor. É preciso que a mudança de gosto e de critérios seja decorrente de um processo evolutivo próprio, isento de pressões. Costa Lima nos diz que o prazer na leitura de um texto vem do prazer sentido com a identificação do leitor com um universo representado, com sua identificação.<sup>19</sup> Toda uniformidade é, portanto, um confronto com a liberdade e a necessidade de cada um. É necessário respeito à pluralidade, ao descentramento, à abolição da mimese platônica. Que ela seja vivida como prática e não como teoria.

---

<sup>19</sup>LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Op.Cit, p.304.

"Desde *Mimesis e modernidade*, passando pelo ensaio 'Representação social e mimesis', em *Dispersa demanda*, e por partes de *O controle do imaginário* e do presente livro, temos insistido em que a mimese, como já afirmava a *Poética* aristotélica, não é uma exclusividade da atividade artística (ficcional). Poderíamos, sim, dizê-la fenômeno de base de todo processo produtivo (poético). Para efeito de simplificação, no esquema acima, chamamos seu campo de atuação de campo de aprendizagem ativa. (Essa terminologia tem, contudo, a vantagem de esclarecer não tomarmos o processo produtivo como exclusividade do adulto). Como tal, a mimese supõe que um sujeito se propõe — na maioria dos casos de forma não consciente — identificar-se com um padrão. Na realidade seu projeto de identificação se traduz em um processo de semelhança, i.e., de fazer-se semelhante ao padrão. Dependendo da produtividade psíquica do agente, essa semelhança buscada se atualizará numa forma de maior/menor diferença. (Só nos casos patológicos a semelhança assume o rumo contrário e o agente se converte em cópia/duplo do padrão). Por essa razão, temos definido a mimese como produção da diferença, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança. Assim definida, a mimese é uma categoria universal ao homem.