

3

A *mimesis*

O contexto

Os estudos da *mimesis* — que é traduzida normalmente como “imitação” ou “representação” — ganharam, na época recente, renovada importância uma vez que, na visão de muitos teóricos, vive-se uma crise dos conceitos de verdade e realidade.⁸³

Segundo o professor Hans Ulrich Gumbrecht, em uma apresentação no dia 22/08/2008 na PUC-RJ, os sinais dessa separação podem ser retratados em dois exemplos na virada do século XIX para o XX, que demonstrariam, rudimentarmente, a impossibilidade de se usar na prática o conceito de verdadeiro:

1. O caso do poeta e filósofo alemão Gottfried Benn, que apresenta a diferença entre o real e o verdadeiro como o conceito “demônico” da Europa. A palavra “demônico” pode ser entendida em quatro significados principais: como algo perigoso (ou diabólico), algo fascinante (ou tentador), algo central (ou cosmológico) e algo obsessivo (ou que causa uma possessão, levando todos a falarem disso sem saber o motivo).
2. O caso de duas palestras, ou *commencement exercises*, na faculdade de Stanford no ano de 1891. Na primeira, o sr. Leland Stanford, fundador da faculdade, falava da universidade como um lugar de produção de realidades práticas cotidianas. Já na segunda, o reitor da universidade falava de verdades em um sentido teórico não prático e não produtivo.

Esses dois casos seriam emblemáticos da idéia do real como uma constante revisão de conhecimentos estabelecidos, uma mudança de paradigmas, que conduziria a verdade a parar de tentar representar o real — seja como

⁸³ Sobre isso, diz Camus: “Se me pergunto em que julgar se uma questão é mais urgente do que outra, respondo que é com as ações a que ela induz. Eu nunca vi ninguém morrer pelo argumento ontológico. Galileu, que detinha uma verdade científica importante, abjurou-a com a maior facilidade desse mundo quando ela lhe pôs a vida em perigo. Em um certo sentido, ele fez bem. Essa verdade não valia a fogueira. Se é a Terra ou o Sol que gira em torno um do outro é algo profundamente irrelevante. Resumindo as coisas, é um problema fútil.” CAMUS, 1989, pg. 23.

adequação à realidade ou como uma relação de retidão com os fatos — e passar a ser um sintoma de incerteza. Diante desse quadro teórico, valeria o real enquanto uso prático, passando-se a ignorar o conceito de verdade como algo que só serve em um dado momento, devido às divergências entre o verdadeiro e o prático.

Este quadro combinaria com as noções de perspectivismo⁸⁴ e relativismo, que dominam o debate atual, trazendo a idéia da impossibilidade de representar um real diante das múltiplas perspectivas e da infinidade de referentes. Conforme afirma o filósofo espanhol Julián Marías:

Ven ustedes (...) como la filosofía ha consistido en mirar a la realidad, en tratar de descubrirla, en cada momento se ensaya una cierta perspectiva, que lleva a unas conclusiones, que lleva a una imagen de lo real. Si se ensaya una perspectiva distinta — y en el caso de Parménides y Heráclito es la casi total inversión — aparece una realidad distinta; distinta pero en la cual — a última hora — reaparecen los mismos elementos.

Entonces esto — que se va a perpetuar a lo largo de toda la historia de la filosofía — nos debe llevar a darnos cuenta del descubrimiento — quizá propio de nuestra época — de la necesidad de la perspectiva y la insuficiencia de toda perspectiva. Es decir — y esta será quizá la conclusión fundamental del balance filosófico de tantos siglos — que toda perspectiva es válida, es en principio verdadera, pero ninguna es suficiente, ninguna es única, ninguna es excluyente.

Y entonces se puede llegar — y a esto quizá estamos llegando en el pensamiento de nuestra época — a trascender de cada perspectiva particular y descubrir — en cierto modo — la insuficiencia de todas ellas y la necesidad de una integración de todas ellas. O sea, que toda perspectiva — que puede ser verdadera, que en principio es verdadera —, ninguna agota la realidad. Es un error cuando decimos A es B y nada más. El error no está en decir que A es B, porque A es B, pero es falso decir “y nada más”, porque A es B y C y D... Y toda verdad es verdadera pero no es la única.

Por esto tiene sentido hablar de los estilos de la filosofía y ver justamente en qué consisten esos diferentes estilos, como son ensayos de aproximación a la realidad. El gran error de la manera habitual de considerar la historia de la filosofía es verla como un repertorio de errores, como un catálogo de los errores... ¡No! En definitiva, sería más bien un catálogo de las verdades insuficientes. (...)⁸⁵

⁸⁴ De acordo com o Dicionário Oxford de Filosofia: “*Concepção segundo a qual toda verdade só o é a partir, ou no interior, de uma perspectiva particular. Essa perspectiva pode ser um ponto de vista humano geral, produzido por coisas como a natureza do nosso aparelho sensorial, ou pode ser concebido como algo determinado pela cultura, pela história, pela linguagem, pela classe ou pelo sexo. Já que podem existir muitas perspectivas, existem também famílias diferentes de verdades. O termo é freqüentemente aplicado à filosofia de Nietzsche. (...)*” BLACKBURN, 1997, pg. 296.

⁸⁵ In: <http://www.hottopos.com/rih4/mariash.htm>

É justamente nesse contexto que muitos pensadores se propõem a rever o conceito de *mimesis*, muitas vezes pretendendo inclusive dar maior fidelidade ao texto original dos filósofos clássicos. O presente estudo se ocupará de duas importantes revisões que seguem esse caminho, não pretendendo, entretanto, apresentar uma solução definitiva às questões citadas, mas apenas observá-las em um outro quadro teórico, que permita uma nova compreensão do domínio da realidade como um todo e, por isso, também da literatura de José J. Veiga.

O conceito

O conceito da *mimesis* é normalmente utilizado para designar a noção clássica de estética e de arte. Há vários teóricos que dão destaque para o fato de o conceito, em realidade, não poder ser confundido com a mera imitação de um objeto, com a verossimilhança, pois o termo atravessa diversas obras clássicas com outros sentidos e em outros contextos. Como relata Maria Luiza Falabella, a respeito de uma concepção realista de arte:

No campo da teoria, o conceito que melhor nos parece exprimir essa possibilidade é o conceito de *mimesis*, que, embora dos mais esquivos e embaraçosos da Estética e da Teoria da Arte, é bastante abrangente, podendo englobar manifestações de diversos complexos artísticos da arte ocidental. Encontramo-lo na Antigüidade aplicados às mais diversas artes, tanto à Pintura como à Escultura, quanto à Música e à Dança, às artes literárias e ao drama. Parece difícil a estudioso de hoje aceitar uma noção de imitação que pressuponha uma correspondência exata entre as artes do espaço e as do tempo e um conceito de verossimilhança que não faça distinção entre as primeiras e as segundas. Basicamente a palavra grega significa ‘imitação’, mas tinha no passado clássico uma série tão diversa de aplicações na linguagem comum, refletida no discurso filosófico, que nenhuma palavra da linguagem atual pode abrangê-las, todas, sem desfigurar o seu uso. Havelock, em *Preface do Plato*, diz ser ela uma palavra verdadeiramente proteica, englobando os mais variados conteúdos. Seu sentido se dilata e se contrai ao longo da História, sendo aplicado de modo diverso por historiadores, filósofos e poetas.⁸⁶

Tratando-se especificamente de Platão, os estudiosos tendem a declarar que há um aprofundamento do conceito, segundo a teoria platônica das formas:

⁸⁶ FALABELLA, 1987, pg. 8.

Um texto capital da *República* (X, 595 a) permite definir o lugar que ocupam as artes a que mais tarde será reservada a produção da beleza. Sócrates e seus interlocutores fundam, com efeito, uma cidade ideal onde reina a justiça. Chega o momento em que se faz necessário excluir os poetas (398 a, b). A poesia, com efeito, é definida pela *mimese*, a imitação, que não se deve confundir rapidamente demais com uma concepção naturalista e realista da arte (...). A definição da arte como *mimese* liga-se, de maneira mais profunda, à concepção grega do ser e da verdade.⁸⁷

Essa tendência, na visão de alguns especialistas, não seria seguida por Aristóteles, para quem o conceito estaria somente restrito ao campo da Poética:

In Aristotle's usage, not only does the term 'imitation' have a different definition from that which it had for Plato but, much more important, Aristotle's method of defining terms and his manner of using them have nothing in common with the devices of the dialogues. There is a double consequence of these differences. Whereas for Plato the term 'imitation' may undergo an infinite series of gradations of meaning, developed in a series of analogies, for Aristotle the term is restricted definitely to a single literal meaning. In the second place and as a consequence of the first difference, whereas for Plato an exposition of the word 'imitation' involves an excursion through all the reaches of his philosophy, 'imitation' for Aristotle is relevant only to one restricted portion of the domain of philosophy and never extends beyond it.⁸⁸

Entretanto há outras leituras que vão na direção oposta, ampliando o sentido da *mimesis* em Aristóteles e aproximando o conceito na obra dos dois filósofos. No caso de Platão, para Mário Ferreira dos Santos, o conceito estaria próximo da *metexis* (ou participação) e teria sido aproveitado do pitagorismo:

O modo de ser das formas, para Platão, não é nem singular nem universal. Para Aristóteles é universal. Mas se Platão singularizasse as formas, teria de dar-lhes uma figura, que de certo modo as limitaria. Estas são os poderes do Ser, formas exemplares. O Ser pode tudo quanto pode ser, tudo cuja presença de ser não implica uma contradição intrínseca com o próprio Ser. A roda quadrada é

⁸⁷ LACOSTE, 1986, pg. 10.

⁸⁸ Segundo Richard McKeon. Citado em VELOSO, 2004, pg.15. Sobre as leituras dos conceitos da Poética de Aristóteles, esclarece Roberto de Oliveira Brandão: "*Nas inúmeras leituras — traduções, comentários, estudos — que até os nossos dias já se fizeram de seu texto ou por sua inspiração, os conceitos ali emitidos ora são vistos globalmente como problemas a serem resolvidos e esclarecidos, daí o permanente trabalho exegético a que tem sido submetido, com que se procura chegar ao sentido 'exato' de suas palavras, ora tais conceitos são encarados isoladamente e aprofundados como formulações definidoras do específico literário enquanto postura teórica preocupada em explicar o funcionamento da literatura, independente do contexto aristotélico original, ora são considerados, no extremo oposto, como soluções práticas que devem orientar tanto a criação quanto a crítica de obras concretas.*" In: *A Poética Clássica*, 2005, pg. 1.

impossível, porque o ser redondo exclui o ser quadrado. Mas o ser quadrado ou o ser redondo não excluem o ser. Quando alguma coisa pode imitar o quadrado (este quadrado de madeira, ou esta circunferência de uma roda), elas não são nem o quadrado, nem a circunferência como formas. Mas, como são entidades, podem ser tudo quanto pode ser proporcionado à sua natureza. Assim, cada ser pode imitar tudo quanto pode imitar, tudo quanto é proporcionado à sua natureza, cuja afirmativa não o negaria como ser. E esta é a participação platônica. E essa participação é gradativa e formal. Esta madeira participa da circunferência, porque a imita, não é, porém, a circunferência. Compreende-se, assim, que o pensamento platônico da participação (*metexis*) é perfeitamente adequado ao pensamento pitagórico da imitação (*mimesis*). Participar é imitar, imitar é participar.⁸⁹

Mário, em outra parte, explica melhor os conceitos de participação e imitação:

participar, no platonismo, é receber, mas não se inclua nesse conceito a dualidade entre sujeito que recebe, e o recebido. Não há composição da matéria com a forma eidética. A matéria não a recebe, mas a matéria é disposta de modo a formar uma proporcionalidade intrínseca, que é esta coisa e não aquela. E é através dessa proporcionalidade intrínseca, que é ora isto, ora aquilo. A matéria é, assim, a potência para receber formas (...).

E não pertencendo a forma ao mundo da matéria, a que vemos na matéria é apenas uma cópia *material* do que é *formal*. O tempo copia a eternidade e a matéria copia as formas (*eide*). E como aquela é imperfeita, e tanto o é que precisa da forma para se isto ou aquilo, sua cópia é apenas uma similitude da forma, proporcionadamente ao que é, matéria, portanto imperfeita. A forma, na matéria, é apenas uma similitude da forma eidética.

Mas, como pode a matéria copiar a forma? Ora, a forma é ser, e a matéria também o é. A aptidão da matéria em ser cópia desta ou daquela forma lhe é dada pelo ser que ela é. O nada absolutamente nada poderia copiar, porque não é. Mas a matéria, porque é, pode copiar o que é. Mas copia, proporcionadamente à realidade que é.⁹⁰ (grifos do autor)

Ainda explicando melhor as formas e a imitação:

Tenho uma caixa com um punhado de dez esferas de cores diferentes. Com elas posso formar um número imenso de combinações. Mas todas às (sic.) vezes que formo a combinação das cores *verde-azul-encarnado*, repito essa combinação, esse *arithmós*. E se reunir três esferas das mesmas cores, mas outras, repetirei a mesma combinação.

Esses números (*arithmoi*) não são mero nada. São possíveis que se atualizam existencialmente, cada vez que as coisas repetem a sua forma.

⁸⁹ SANTOS, 2001, pgs. 263-264.

⁹⁰ Idem, pg. 94.

Pois bem, este exemplo grosseiro permite-nos compreender as formas platônicas. Elas são únicas e sempre as mesmas, mas as coisas as copiam, as multiplicam, por imitação, por *mimesis*.⁹¹ (grifos do autor)

Portanto, a *mimesis*, para Platão, só seria mera imitação enquanto reprodução das formas. A relação entre o imitador e o imitado funcionaria como uma reprodução de formas fixas (por exemplo, o bem, a justiça, a beleza e também o redondo, o quadrado, etc.), reprodução essa limitada pela natureza e pelo tempo-espaco do imitador e, assim, sempre haveria novidade e originalidade em qualquer imitação, aqui entendida em um sentido amplo tanto como uma obra de arte quanto como uma ação repetida. Dessa maneira, nada obrigaria essa imitação — ou reprodução — a estar submetida a um objeto ou realidade determinada (como se fosse uma cópia exata ou uma duplicação de presença) e nada impediria um lado criativo — ou produtivo — dessa cópia, uma *mimesis* criativa. Platão, em seu diálogo Sofista, define a *mimesis* como:

Pois a imitação é, na verdade, uma espécie de produção; produção de imagens, certamente, e não das próprias realidades.⁹²

É exatamente desta noção que partirá Paul Ricoeur para chegar à sua própria caracterização da *mimesis*.

A *mimesis* narrativa

Paul Ricoeur, em suas obras, “A Metáfora Viva” e nos três volumes de “Tempo e Narrativa”, propõe uma releitura do conceito de *mimesis*. Sua preocupação ao fazê-la é relativa principalmente à configuração narrativa⁹³, o que, em certo sentido, o afasta dos filósofos clássicos.

Ele começa, em “A Metáfora Viva”, com uma distinção lingüística importante que atravessará todo o seu pensamento. Partindo do livro “Da

⁹¹ Idem, pg. 62.

⁹² PLATÃO, 1983, pg. 191.

⁹³ Embora a idéia de narrativa deva ser entendida em um sentido mais amplo. Como ele próprio define: “*the activity of narrating a story and the temporal character of human experience there exists a correlation that is not merely accidental but that presents a transcultural form of necessity. To put it another way, time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence.*” RICOEUR, 1984, pg. 52.

Interpretação” de Aristóteles, ele divide a construção linguística (ou *léxis*) em nove instâncias principais⁹⁴, das quais destaca a instância do nome (ou *ônoma*) e a instância do discurso (ou *lógos*).

Ainda seguindo as definições de Aristóteles, Ricoeur pressupõe uma escala hierárquica dessas instâncias em direção ao sentido, sendo o *ônoma* a primeira unidade dotada de sentido e o *lógos*, a última e principal. Segundo ele:

ele [o nome] é a primeira das entidades enumeradas dotada de significação; diríamos hoje: é a unidade semântica. As quatro partes da *léxis* que o precedem situam-se abaixo do limiar semântico e são pressupostas pela definição do nome. O nome, com efeito, é em primeiro lugar um som complexo (...).⁹⁵

Sobre o *lógos*, citando Aristóteles:

O discurso (*lógos*) é um som vocal que possui uma significação convencional e do qual algumas partes, tomadas separadamente, possuem uma significação como enunciação e não como afirmação (...). Contudo, nem todo discurso é uma proposição, mas somente o discurso no qual se funda o verdadeiro ou o falso, o que não acontece em todos os casos: assim, a oração é um discurso, mas não é verdadeira nem falsa (...).⁹⁶

Ele relaciona esses dois planos com a instância do verbo, que teria algo em comum com o nome e algo em comum com o discurso. O verbo acompanharia o nome enquanto “*som dotado de significado*”⁹⁷ e acompanharia o discurso pois viria composto “*com (idéia) de tempo*”⁹⁸. Posteriormente, Ricoeur utilizará a idéia do tempo no discurso para definir a narrativa como a maneira humana de se apropriar do tempo.

Seguindo esse raciocínio da organização da *léxis*, Ricoeur ainda destaca que essas várias instâncias quando articuladas entre si e nessa hierarquia — junto a outros elementos no caso do teatro e da tragédia — formam o enredo (ou *mythos*) de uma narrativa:

⁹⁴ A saber: “*letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, [artigo], flexão, flexão e locução (lógos)*”. RICOEUR, 2000, pg. 25. Possivelmente o termo “flexão” aparece repetido, pois Ricoeur menciona posteriormente apenas oito partes da *léxis*.

⁹⁵ Idem, pg. 26.

⁹⁶ Idem, pg. 27.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

Detendo-nos no nível da enumeração dos constituintes do poema trágico, importa, para compreender o papel da *léxis*, entender a articulação de todos esses elementos entre si. Eles formam, com efeito, uma rede, na qual tudo gira em torno de um fator dominante: o enredo, o *mythos*.⁹⁹

Ele afirma que há ainda uma relação essencial entre o *mythos* e a imitação (*mimesis*) de acordo com a sua própria interpretação de Aristóteles. Para Ricoeur, o conceito de *mimesis* teria sofrido uma enorme contração na passagem de Platão para Aristóteles, sendo aplicado somente às ciências poéticas, “*distinguidas das ciências teóricas e práticas*”¹⁰⁰. Ricoeur interpreta a *mimesis* em Aristóteles como um “fazer” poético, não mais uma forma de participação de idéias, mas como a criação de algo singular:

Objetar-se-á que a *Poética* ‘serve’-se do conceito de imitação, mas não o ‘define’. Isso seria verdade se a única definição canônica fosse dada pelo gênero e pela diferença. Ora, a *Poética* define de modo perfeitamente rigoroso a imitação ao enumerar suas espécies (poesia épica, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, composição para a flauta e a lira), e ao relacionar posteriormente essa divisão em espécies com a divisão segundo os ‘meios’, os ‘objetos’ e os ‘modos’ de imitação. (...)

Desse modo, a imitação é um processo, o processo de ‘construir cada uma das seis partes da tragédia’, desde a intriga até o espetáculo.¹⁰¹

Daí ele destaca que a *mimesis* aristotélica não pode de forma alguma ser entendida como cópia, já que ela “*designa o próprio reino da natureza sobre toda produção*”¹⁰², com uma referência inicial ao real, que, no entanto, é indissociável da sua dimensão criadora. Portanto, a criação de enredo (ou *mythos*) e a imitação da realidade (ou *mimesis*) teriam uma relação íntima e inseparável:

Se esta hipótese é válida, compreende-se por que nenhuma *Poética* jamais poderá terminar com a *mimesis*, nem com a *physis*. Em última análise, o conceito de *mimesis* serve de índice para a situação de discurso. Toda *mimesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na mesma medida em que a eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência de revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mimesis* de Aristóteles.¹⁰³

⁹⁹ Idem, pg. 63.

¹⁰⁰ Idem, pg. 66.

¹⁰¹ Idem, pgs. 66-67.

¹⁰² Idem, pg. 69.

¹⁰³ Idem, pg. 74.

Todos esses arranjos são de enorme importância na tripartição da *mimesis* feita no primeiro volume de *Tempo e Narrativa*.¹⁰⁴ Antes de entrar nesses conceitos, é preciso destacar que Ricoeur entende que existe uma relação direta de identificação entre narrativa e discurso:

The structural analysis of narrative can be considered as one of the many attempts to extend or to transpose this model to linguistic entities above the level of the sentence [lógos], the sentence being the last entity dealt with by linguistics. Beyond the sentence we find discourse in the strict sense of the word, that is, a succession of sentences presenting their own rules of composition. (...) Narrative, as we just said, is one of the broadest classes of discourse, that is, of sequences of sentences put in a certain order.

Now, the extending of the structural principles of linguistics may signify diverse kinds of derivations stretching from vague analogy to strict homology. It was this latter possibility that was defended by Roland Barthes during the period of his 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative.' A 'narrative is a long sentence, just as every constative sentence is in a way the rough outline of a short narrative' (...). Taking this idea to its limits he even declared: 'nor does the homology suggested here have merely a heuristic value: it implies an identity between language and literature' (...)¹⁰⁵

Ou, nas palavras de Maria Villela Petit:

Ambas [as obras "A Metáfora Viva" e "Tempo e Narrativa"] estão às voltas com o desafio hermenêutico lançado pela emergência de novos significados ou, como diz Ricoeur, pela inovação semântica, embora em diferentes níveis: (1) o nível da frase [lógos], onde cabe à metáfora revelar uma nova pertinência semântica, por meio da aproximação ou do choque que opera entre campos semânticos normalmente separados no uso comum da língua; (2) o nível dessas unidades mais amplas do discurso que são as narrativas, as quais, efetuando a síntese de elementos heterogêneos (situações, personagens, ações, circunstâncias diversas, resultados indesejáveis, etc) através da criação de um enredo, conferem um novo e mais inteligível significado a uma série de acontecimentos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ "A Metáfora Viva" ainda discute muitas outras questões importantes que não dizem respeito a esta dissertação. É importante destacar, porém, que Ricoeur se põe contra uma idéia de linguagem totalmente não representativa, presente, por exemplo, em filósofos como o segundo-Wittgenstein e Derrida. Para Ricoeur, seguindo Benveniste: "'A frase é a unidade do discurso [lógos]' (...) 'É no discurso atualizado em frases que a língua se forma e se configura. Aí começa a linguagem. Poder-se-ia dizer, reproduzindo uma fórmula clássica, nihil est in lingua quod nos prius fuerit in oratione' (...).

A essas duas lingüísticas Benveniste faz corresponder, alguns anos mais tarde, os dois termos, 'semiótica' e 'semântica', o signo [ônoma] sendo a unidade semiótica, a frase sendo a unidade semântica. (...) Dizer com Saussure que a língua é um sistema de signos não caracteriza a linguagem senão em um de seus aspectos e não em sua realidade total." Idem, pgs. 111-112.

¹⁰⁵ RICOEUR, 1985, pgs. 30-31.

¹⁰⁶ PETIT, 2007, pg. 10.

Considerando a narrativa como a unidade de sentido do tempo e da própria realidade, Ricoeur chega a sua própria conceituação da *mimesis*, como aquilo que percorre todo o ato narrativo e que está dividido em três partes principais:

Mimesis I: pré-figuração narrativa. É o mundo como existe enquanto observado pelo narrador. Este seria o mundo “ético”, ou seja, o mundo real da ação. Aí seria o lugar da referência. Como afirma Eduardo Severino em sua dissertação de mestrado:

Devemos considerar, pois, que a narrativa histórica, que é uma composição textual, está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação, de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. Ora, se o fenômeno de concordância discordante somente se produz nos atos de linguagem, no discurso, se a narrativa histórica, que é ato de linguagem, está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação, de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal, entende-se, por conseguinte, que há estreita relação entre a narrativa histórica e a pré-compreensão do mundo e da ação.¹⁰⁷

Mimesis II: configuração (ou composição) narrativa. Nela já se está no mundo imaginário e poético da metáfora, o mundo do “como se” fosse real. Toda a questão do imaginário aparece exatamente na *mimesis II*, na saída da realidade concreta e presente. Nessa saída ocorreria a possibilidade do verdadeiro e falso já mencionada no início do primeiro capítulo, não nos fatos em si, que são necessariamente verdadeiros, mas nas imagens, memórias ou narrativas sobre eles. Aí estaria a “imitação” propriamente dita que, entretanto, para ocorrer requer uma compreensão estrutural, simbólica e temporal das ações (*mimesis I*). Segundo Ricoeur: “*This configurational act consists of ‘grasping together’ the detailed actions or what I have called the story’s incidents.*”¹⁰⁸ Essa reunião e composição dos eventos seria uma forma essencial para o ser humano conseguir dar sentido ao tempo e às coisas do mundo.

Mimesis III: refiguração narrativa. Aí está o mundo da leitura, aparecendo o leitor, que traduz o texto para a sua própria realidade, interpretando-o. Nesta fase, a fase hermenêutica, se verificaria se há alguma relação entre o texto e a realidade (entre a *mimesis I* e a *mimesis II*):

¹⁰⁷ SEVERINO, 2008, pg. 34.

¹⁰⁸ RICOEUR, 1984, pg. 66.

Generalizing beyond Aristotle, I shall say that mimesis III marks the intersection of the world of the text and the world of the hearer or reader (...).¹⁰⁹

Ricoeur destaca que só quando a narrativa atinge este último estágio é que ela cumpre a sua verdadeira função: “*narrative has its full meaning when it is restored to the time of action and of suffering in mimesis III.*”¹¹⁰

Ele ainda rebate as críticas a uma possível circularidade do conceito. Para ele, seria bem óbvio que os três conceitos são circulares, só que não necessariamente funcionariam em um círculo vicioso, mas em uma espiral virtuosa que, produzindo sentido, retornaria ao mundo com uma nova compreensão, evitando a redundância semântica e a violência interpretativa.

Os estudos de Ricoeur são amplamente importantes em diversos sentidos que ultrapassam em muito a literatura. Para esta dissertação, é de vital importância a tripartição da *mimesis* de maneira a incluir a realidade (ou *mimesis I*) e a leitura (ou *mimesis III*) no âmbito da imitação. É essa compreensão que guiará a combinação do real (*mimesis I*), do imaginário (*mimesis II*) e da crítica (*mimesis III*) em minha releitura da obra de José J. Veiga.

Entretanto, a análise de Ricoeur não está completa, pois considera apenas a realidade (seja como mundo da ação ou da leitura, *mimesis I* ou *mimesis III*) enquanto uma forma de possibilidade narrativa. Cláudio Veloso, em sua obra monumental “Aristóteles Mimético”, talvez dê uma outra saída para a questão, propondo uma volta aos clássicos e uma abertura da *mimesis*.

A abertura da mimesis

Cláudio Veloso, em seu livro “Aristóteles Mimético” propõe uma releitura absolutamente inovadora do conceito, observando os diversos sentidos do radical “mimo” conforme aparece não só nas obras de Platão e Aristóteles, mas de todos os textos gregos da época que chegaram até nós.

Para Veloso, a *mimesis* teria um sentido completamente diferente nas obras dos clássicos gregos, sentido esse que seria inteligível para qualquer autor

¹⁰⁹ Idem, pg. 71.

¹¹⁰ Idem, pg. 70.

da época. Após a análise de muitos autores clássicos e de muitos estudiosos do assunto, Veloso chega a três sentidos principais da *mimesis* e dos termos da mesma família: identidade (ou ser, o que significa o estado atual de uma realidade), emulação (ou tentar ser, o que quer dizer se aproximar de uma realidade imitando-a) e simulação (ou parecer, o que se distancia do real, apenas imitando-o por ter alguma semelhança com ele). Segundo ele:

existem, por assim dizer, três modos de fazer a mesma coisa: ‘parecer fazer o mesmo’, ‘tentar fazer o mesmo’ e ‘fazer (efetivamente) o mesmo’. Simulação, emulação e identidade definem o campo semântico da família de *miméomai*. O terceiro, na verdade, é um caso-limite, na medida em que quem faz a mesma coisa que outrem viria a ser idêntico a esse outrem, e outrem não seria, pelo menos nisso. A não coincidência — nesse sentido, a inexatidão — entre imitante e imitado seria, tanto no caso da simulação como no da emulação, a própria condição para que possa haver imitação, e não identidade justamente. Por outro lado, quem simula e quem emula necessariamente, sob algum aspecto, fazem o mesmo que o simulado e o emulado, respectivamente.¹¹¹

Nesse caso, a *mimesis* abarcaria toda a realidade, já que a própria identidade, o próprio modo de ser das coisas, estaria incluída na imitação. Diante dessa percepção, Veloso chega a questionar se haveria alguém que não imita:

Se não é possível pensar sem uma aparição, não é possível pensar sem um mímema. Ora, quem não imita nem mesmo pensa, já que não se pensa sem imitação. A esse ponto é mesmo o caso de perguntar: quem não imita?¹¹²

Definido o conceito, o esforço de Veloso passa a ser de conciliar esse novo sentido da *mimesis* com os demais conceitos na obra de Aristóteles, aproximando-o, inclusive, do sentido visto em Platão, e também o de propor uma reinterpretação¹¹³ das passagens em que o termo aparece no texto do filósofo¹¹⁴.

¹¹¹ VELOSO, 2004, pg. 174.

¹¹² Idem, pg. 152.

¹¹³ Por exemplo, ele sugere que quando Aristóteles define a tragédia como imitação da ação de homens superiores e a comédia dos inferiores, estaria tanto falando dos artistas como de nós mesmos, já que nós mesmos podemos ser, igualmente, cômicos ou trágicos: “*Agindo dramaticamente, os atores, as personagens, agem, ou melhor, parecem agir também eticamente. E o papel de alguém superior parece ser ele mesmo superior. Não ao suposto modelo daquela sua ação-imitação, mas ao papel inferior.*”

O que surpreende em Poet. 2 é que — aparentemente — não há distinção — do ponto de vista ético — entre pessoas e personagens. É significativa a parte final do trecho, onde tragédia e comédia são apresentadas como duas pessoas: uma difere da outra como uma pessoa superior difere de uma pessoa inferior. Por outro lado, não há diferença entre agentes e atores sob o

Com essa releitura, Veloso também retorna radicalmente à idéia de uma arte — e de uma realidade, por assim dizer — representativa:

A pintura de um atleta ou de Sócrates não é decerto um atleta ou Sócrates, mesmo que tenham a mesma cor e figura. Mas nós, espectadores, que, por meio da pintura, reconhecemos um atleta ou Sócrates, tomamo-la como se fosse um atleta ou Sócrates. Com efeito, toma-se um 'isso' — que decerto não é 'aquilo' — como se o fosse. *Ceci n'est pas une pipe*, como ensina René Magritte. No entanto, é justamente diante do simulacro de um cachimbo que nós dizemos que isso é um cachimbo.¹¹⁵ (grifo do autor)

E também, citando a “Retórica” de Aristóteles, volta à possibilidade uma linguagem representativa:

As palavras (*onómata*), com efeito, são imitações (*mimémata*) e, desde o início, por natureza, esteve à nossa disposição a voz, também, a mais imitativa (*mimetikótaton*) de todas as nossas partes.¹¹⁶

Os estudos de Veloso fornecem uma visão inteiramente nova da realidade e suas contribuições teóricas, no que diz respeito tanto aos clássicos quanto aos dias de hoje, ainda estão para serem estimadas. É justamente dessa visão — a da representação do real em três planos distintos, conquanto próximos — que se partirá para uma releitura da obra de José J. Veiga. Em uma entrevista, tratando de outro assunto¹¹⁷, quando perguntado sobre a importância da revisão dos clássicos para a atualidade, Veloso responde que:

Esse é o tipo de pergunta que, no fundo, embaraça todo estudioso do pensamento antigo. Por um lado, ele é obrigado a insistir na imensa distância histórica que nos separa dos autores antigos e na grande cautela que é preciso ter na leitura deles afim de não ser vítima de falsas familiaridades ou de não tomar por uma obviedade algo que pode sê-lo para nós mas que não o era na época em que o texto foi escrito; no caso da "Poética", esses riscos são ainda mais concretos do que com outras obras, inclusive porque historicamente ela foi descontextualizada do resto do *corpus* aristotélico. Por isso mesmo, fazem-se traduções com notas e

aspecto material. Quem age (eticamente), na medida em que se manifesta como tal, ou seja, que se faz reconhecer como tal através de seus movimentos corpóreos, de algum modo imita, não diversamente de quem atua dramaticamente.” Idem, pg. 218.

¹¹⁴ Veloso fornece uma lista completa das aparições da família do termo no *corpus* aristotélico nas páginas 824-828.

¹¹⁵ Idem, pgs. 144-145.

¹¹⁶ Idem, pg. 131.

¹¹⁷ A saber: a presença ou ausência do conceito de *catarse* na obra de Aristóteles.

comentário. Mas, por outro lado, o estudioso não se pode furtar à questão da atualidade do pensamento antigo, sob pena de ver seu trabalho ignorado pelo leitor contemporâneo, que, em geral, não tem o mesmo interesse de antiquário que ele; além do mais, como convencer uma editora a publicar traduções e comentários desses textos ou até mesmo justificar seu cargo de pesquisador e professor perante a sua instituição e a sociedade? E mais, por que ele mesmo se interessa por essas coisas? Sem querer subtrair-me à pergunta que me é feita, não sei se cabe a mim, pelo menos enquanto estudioso da antiguidade, falar da relevância da "Poética" para a crítica de arte atual, mas, enquanto leitor de obras teóricas contemporâneas, posso assegurar que, com razão ou não, de maneira explícita ou implícita, o conceito-chave da "Poética", o de *mímēsis* (imitação, simulação ou representação), que se acreditava morto até poucas décadas atrás, reapareceu no debate, se é que chegou a desaparecer. Aristóteles está igualmente presente no debate contemporâneo sobre o estatuto do discurso ficcional e sobre a reação emocional de seu leitor. Enquanto filósofo, posso acrescentar que quem quiser refletir seriamente sobre, por exemplo, o que é, afinal, arte (questão que a um certo momento também foi desqualificada, mas que me parece inevitável) não vai deixar de tirar proveito da leitura da "Poética". E, se posta na correta relação com as noções de passatempo intelectual e lazer do livro VIII da "Política" a que me referi acima, a "Poética" também pode ajudar a sair da dupla educação-brincadeira, duas faces da mesma medalha da infantilização do ser humano adulto que assombra a reflexão estética desde seus primórdios. Bem entendido, a sociedade que Aristóteles defende nos livros VII-VIII da "Política" é marcada pela exclusão, já que nega o direito de cidadania a toda a classe dos produtores, assimilados a escravos, para não falar dos escravos propriamente ditos e das mulheres... Todavia, até onde consigo enxergar, seu caráter de exclusão não deriva do fato de ela pôr o passatempo intelectual e o lazer ao centro de sua organização; simplesmente, Aristóteles acredita dever excluir disso a maior parte da população. Nada impede, contudo, conceber uma sociedade em que toda a população esteja engajada na produção dos bens necessários, participe da ação política em pé de igualdade e se dê como fim último o lazer, ao qual servem tanto a ciência (em seu sentido amplo) quanto aquilo que chamamos de arte. É claro, aqui não me refiro mais à atualidade, mas a uma mudança radical na arte, na crítica e na sociedade atuais.¹¹⁸

Embora essa posição pareça à primeira vista insustentável, vê-se que a idéia de Veloso não é a de ignorar o sentido que temos dado à realidade — ou aos conceitos — até agora e passar a observá-la de uma forma completamente diferente, esquecendo toda a história que nos trouxe até aqui. Bem entendida, a proposta de Veloso é a de tentar estabelecer um diálogo entre nossa própria visão de mundo e a dos gregos clássicos, assumindo a visão do outro de uma maneira radical — tanto histórica quanto filosófica — para tentar entender e repensar a atualidade. E isso, obviamente, não deve ocorrer seguindo automaticamente o

¹¹⁸ In:

http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?t=claudio_veloso_a_catarse_na_poetica_de_aristotel_es&cod_post=120136&a=96

texto clássico em seu sentido original, se é que é possível reconstruí-lo, mas dentro do nosso quadro de referências e de nossas possibilidades de pensar e interpretar o real, concebido seja como identidade, emulação ou simulação.