LITERATURA: DA MIMESIS À SEMIOSIS

Roselene de Fatima COITO¹ (UNIOESTE)

RESUMO: De acordo com Antoine Compagnon, o termo *mimesis* para designar a Arte Poética foi banalizado. A banalização deve-se ao fato de se tomar o termo *mímesis* isoladamente ou ainda por erro de tradução do grego para as línguas ocidentais. Por isso, o estudo que proponho apresentar é a reflexão do termo *mimesis* como um conceito que se formula em rede e para isso utilizarei as reflexões de Derrida, Foucault e Nietzsche como pilares de uma nova forma de se ver o construto literário.

RESUMÉ: Conforme Antoine Compagnon, le mot *mimesis* pour designer l'Art Poétique a été banalisé. La banalisation vient du fait de prendre le mot *mimesis* isolement ou encore par erreur de traduction du grec en langues ocidentales. Pour cela, l'étude que je me propose de montrer est la réflexion du terme *mimesis* comme un concept qui se formule en chaine et pour cela j'utilisarai les réflexions de Derrida, Foucault et Nietzsche comme piliers d'une nouvelle forme de voir la construction litteraire.

1. Introdução

Tomando o nascimento do discurso como um ato que vem da palavra enunciada, vamos nos reportar às afirmações de Fiorin (1996) sobre a primeira enunciação proferida no Antigo Testamento: *no princípio era o verbo*.

No Gênesis, vê-se que a linguagem é um atributo da divindade, pois o Criador dela se vale quando realiza sua obra. Há dois relatos da criação. No primeiro, Deus cria o mundo falando. No início, não havia nada. Depois, há o caos. A passagem do caos à ordem (=cosmo) faz-se por meio de um ato de linguagem. É esta que dá sentido ao mundo. O poder criador da divindade é exercido pela linguagem, que tem no mito, um poder ilocucional, [...] Na segunda narrativa da criação, o homem é feito de barro, portanto não mais com a linguagem, mas com o trabalho das mãos: [...] O mito mostra que as duas categorias fundadoras do cosmo, do sentido, são a linguagem (primeiro relato da criação) e o trabalho (segunda narrativa) (FIORIN, 1996, p. 10-11)

Fiorin toma a linguagem, como um ato inteiramente realizado dentro de uma certa convenção – a força ilocutória da teoria de Austin $(1962)^2$ -, e o trabalho como categorias fundadoras do sentido, se se pensar na representação da linguagem como mito.

Comparando os rumos que tomaram a literatura e a ciência, Fiorin aponta para o fato de que a literatura "é uma forma tão boa de conhecimento quanto a ciência" e a diferença entre elas recai nas duas possíveis leituras do mito chamadas por ele de *temática* – realizada pela ciência - e de *figurativa* - feita pela arte. Diz ele:

Dessa forma, o mito irriga o pensamento científico e a realização artística continua a alimentar todas as formas de apreender a realidade... Enquanto a ciência não puder explicar a origem das coisas e seu sentido, haverá lugar para o pensamento mítico. (FIORIN, 1996, p.10).

Mesmo tendo em vista que "o mito irriga o pensamento científico e a realização artística", discutir o pensamento mítico na realização artística, no caso, a literatura, faz-se necessário entrever a complexidade desse pensamento nas reflexões de Platão e Aristóteles.

A palavra em curso, de acordo com Platão, tem o poder de curar ou de matar. Aqui convém nos determos um pouco na idéia da palavra enunciada tida como remédio ou como veneno para entendermos os pilares de sustentação do que se toma como *mimesis* nos estudos de literatura.

 $^{^{1}\} Professora\ Doutora\ em\ Estudos\ Literários-Atuação:\ Lingüística\ Língua\ Portuguesa\ na\ UNIOESTE-email:\ roseln@oel.com.br$

² Austin, J. L. *How to do things with words*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1962. Este autor tomo o ato ilocutório como a palavra que enunciada produz ação.

Segundo Costa Lima (1995: 63, apud Koller), o termo *mimesis* provém do Hino de Delos designando a dança das bacantes e, sendo assim, nada mais era do que manifestação de estados e processos anímicos despertados pela dança ritmada ou pela música dançada. A música dançada, para os gregos, produzia um efeito terapêutico sobre o metabolismo, ou seja, a *catarse* em sua primeira instância era a experiência da cura, a liberação do medo por meio da influência mágica da música e do ritmo, o que remete o termo ao conceito de medicina da alma assumindo uma feição ética. Contudo, o termo fora extraditado de seu campo originário e submetido à construção filosófica.

A partir do momento em que o termo passa a fazer parte do jargão filosófico, *mímesis* deixa de ser apresentação/gesto/evento – dança e música - e passa a ser representação/ato/ornamento – discurso – o qual produz efeitos éticos, religiosos, morais e, conseqüentemente, "estéticos" para a sociedade grega do século em que viviam Sócrates, Platão, Aristóteles, entre outros.

Nas reflexões de Platão, o verbo em curso de discurso pode ser perigoso pelo fato de incitar a carne aos desejos mais impróprios numa sociedade onde os discursos sobre a ética e a moral imperavam. Esse filósofo, "cristão antes do cristianismo", nas palavras de Nascimento⁴, que atribui à palavra enunciada o poder de remédio ou de veneno, dependendo das ações representadas nos discursos e se tomadas isoladamente, vê na Poesia, "que só tem em mira o prazer que desperta no espectador" (s.d.,p. 233), um grande mal social quando ela pode imitar ações de homens vis e baixos. Essas ações rebatidas na *República* e também no *Górgias*, revelam-se principalmente no seu ataque dirigido a Homero (s.d.,p. 233) quando diz:

Quando alguém nutre em si a compaixão pelas penas dos outros, não contém facilmente a força dessa compaixão nas próprias . [E ainda]: Falemos dos prazeres do amor, da ira, de tudo o que na alma há de estados de desejo, como de pesar ou de alegria; não é verdade que a imitação poética dá, em nós, realidade a semelhantes sentimentos? Ela os torna senhores, quando precisaria dominá-los para nos tornar melhores e mais felizes, em vez de nos tornar piores e mais infortunados!

Tomando o discurso poético como uma fonte de *dominação* do caráter humano, Platão nos sugere que a palavra enunciada tem o poder de desencadear ações boas ou más, e Luiz Costa Lima (1995,p. 72-73) diz a esse respeito:

A Platão, opor-se à *mimesis* como força de engano (*apate*), implicava disciplinar o uso da imagem e permiti-la apenas quando a recomendasse 'o amigo da verdade'(cf. *República*, X). Embora o pensamento aristotélico tomasse o diálogo com a posição gorgiana, na verdade não menos se indispunha com ela.

Aristóteles, discípulo de Platão, não compartilha dessa teoria de caráter basicamente moralizante, utópico e de um asceticismo místico, que "confunde com a ação moral interna, cujo fim está no querer da pessoa" (ARISTÓTELES, 1973,p. 233). Ele se desvencilha da epistemologia platônica ao integrar a *mímesis* "em uma teoria otimista do conhecimento" e vê na Arte imitativa aquilo que procura reproduzir o geral e o necessário, afirmando que "sob as aparências exteriores, ela [a arte imitativa] descobre a essência interna e ideal das coisas 'tais quais são ou parecem ser ou tais quais devem ser'; ela completa, assim, "a natureza que muitas vezes não conclui sua obra" (ARISTÓTELES, 1973,p. 234).

Com isso, Aristóteles propõe a arte imitativa como desveladora da essência das coisas, como um "jogo de aparências ou deveres" que a realidade não consegue "decifrar". Por isso, ele tenta justificar esses hábitos – chamados por Platão de vis e baixos - e remediar o pretenso perigo que a palavra pode oferecer ao instituir a *catarse*, na representação, como uma operação que provoca a purificação e/ou a purgação. Assim, para Aristóteles "os efeitos excessivos da *mímesis* poética" serão interpretados como "uma possibilidade benéfica" que a palavra discursivizada pode provocar.

Ao tomar a *mímesis* como "uma possibilidade benéfica" da palavra discursivizada, Aristóteles, que não se utiliza do termo *mímesis* mas *verossimilhança*, atribui um novo tom à arte trágica: traça uma relação entre o sensível e o inteligível.

O fato de traçar uma relação entre o sensível e o inteligível é tomado por Platão como "agrado danoso, por não se confundir com o necessariamente bom, o agrado da virtude" (Costa Lima, 1995,p. 73). Contudo, Aristóteles não concorda em tomar o papel do filósofo como virtuoso, aquele que se subordina à instância ético-religiosa, já que o prazer dependerá do *reconhecimento* da cena pelo espectador e da habilidade do

_

³ Estético aqui tomado como um efeito ético/moral sobre o social, se pensarmos em Platão.

⁴ Nascimento, E. *Derrida e a Literatura*: "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

artista em "restaurar", por seu engenho, a propriedade do representado ao separar o acidente da essência, pois a "forma própria", [...], é concebida como imanente às coisas" (Costa Lima, 1995,p. 74-75).

De acordo com Costa Lima, o destino da *Poética* de Aristóteles, ignorada na Antigüidade, despertou muitos equívocos, tanto que a sua apropriação pelos tratadistas italianos foi tomar *mímesis* como *imitatio*, (Costa Lima, 1995, p. 63). No entanto, veremos, ainda neste artigo, nos apontamentos de Michel Foucault, um estudo mais detalhado sobre esta questão ao tratar da episteme dos séculos XVI, XVII e XVIII. No momento, fiquemos com a extradição do termo *mímesis* para a filosofia.

Ao ser extraditado para a filosofia, o termo *mímesis* é deslocado, principalmente ao se mesclar o abstrato e o figurativo na cena teatral. Gesto e ato se traduzirão no discurso, encenado e enunciado, o qual provoca prazer e/ou dor pelo efeito da *catarse* aristotélica e, ao mesmo tempo, na rede discursiva que esse discurso encenado e enunciado trava com o discurso escrito que constituirá a memória do *mythos*. Por isso, não podemos descartar os desdobramentos que o conceito *mímesis* vem adquirindo ao longo dos estudos filosóficos e literários.

2. Dos estudos filosóficos: Derrida, Nietzsche e Foucault

Derrida, em sua releitura do platonismo, busca antes de tudo repensar não só o conceito de *mímesis* como o conceito de *phármakon*. Na tradução e/ou interpretação não se pode esquecer de que esses termos são ambivalentes e que também são específicos em língua grega como se a tradução deles e o lugar de que se fala deixassem de lado algumas nuanças intraduzíveis ou ainda passíveis de interpretações variadas, como acabamos de ver em Aristóteles, que confere um outro olhar sobre a *mímesis*. Contudo, por muito tempo, tanto a ambivalência do termo *phármakon* quanto do termo *mímesis* foi tida como uma teoria da escrita do ponto de vista de sua eficácia enquanto forma de conhecimento.

Derrida se utiliza do termo mimetologismo literário como uma inversão da tese platônica. Dito de outro modo, mimetologismo para Derrida "não é a *mímesis*" mas uma interpretação determinada da *mímesis*" (Nascimento, 1999,p. 40).

Poderíamos dizer que inverter a tese platônica para Derrida também significa pensar os caracteres escritos como uma *gramatologia* não apenas mimética (nos vários sentidos que a palavra pode ser interpretada e/ou traduzida), mas também semiológica (signo em articulação social inserido numa rede e fazendo sentido por causa desta articulação, sem juízo de valor).

Tanto é semiológica que, se se partir do texto "A Farmácia de Platão" e traduzir o termo grego *phármakon* isoladamente, a tradução será ineficiente, ou seja,

U ma palavra apenas começa a fazer sentido, ou a perder..., porque se entrelaça numa rede com outros signos, no caso, todos os verbetes e as definições que se lhes seguem... O fato é que uma certa inépcia dos tradutores franceses em relação à ambivalência do *phármakon* articulado a outros signos do texto de *Fedro* fornece um dos argumentos básicos da leitura de Derrida (NASCIMENTO, 1999,p. 104)

A leitura que faz Derrida dessa palavra, baseia-se na problemática da memória, isto é, Derrida se detém na questão da "verdadeira" cena de escrita que aparece num determinado ponto de *Fedro*.

O ponto que Derrida se fixa, de acordo com Nascimento, é no momento em que Thoth (um dos dois mitos que se constaram como 'originalmente platônicos') oferece ao Rei Thamous uma de suas invenções: os caracteres escritos (*grámmata*). Esses caracteres servirão, de acordo com Thoth, como remédio (*phármakon*) para a memória e para a instrução. No entanto, o Rei recusa o presente dizendo que a escrita vai ser boa apenas para a recordação (*hypomnéses*) mas não para a memória (*mnéme*). Com isso, Thamous reverte o valor da oferenda: de "remédio" tem-se o "veneno" (Nascimento, 1999, p. 105).

Por isso, devemos estar atentos às várias traduções que a palavra *phármakon* pode assumir. Esse termo é passível de polissemia, se se pensar que ele "joga toda possibilidade de tradução *interna* da língua natural grega em língua de filosofia" (Nascimento, 1999,p. 110), e ao ser traduzido pode expressar os seguintes conceitos, dependendo do contexto: remédio, veneno, droga, antídoto ou filtro, e, também, perfume. Portanto, a interpretação do texto "Farmácia de Platão" dependerá da leitura que se fizer do termo *phármakon* e do contexto no qual ele estiver inserido. Derrida, por exemplo, analisa-o não isoladamente, mas numa rede textual.

De acordo com Nascimento (1999,p. 111), "a rede textual que Derrida analisa a partir do *Fedro* e dos outros textos de Platão alinha os termos *phármakon*, *pharmakéia*, *phármakeus* e *pharmakós*". Cada termo pode ser traduzido e/ou interpretado, respectivamente como: uma substância para ser usada em virtudes

ocultas na alquimia; ninfa que brincava com Orítias quando esta foi precipitada no abismo; aquele que, em princípio, não sabe escrever e detém o poder do mago, do feiticeiro; e, homens sacrificados, nos rituais de purificação, isto é, esses quatro "personagens" parecem ser uma ameaça à pureza interior, pelo fato de estarem ligados a fatos ocultos, mágicos, desconhecidos, que ficam no limite entre a vida e a morte.

Com isso, a relação que cada termo estabelece forma a farmácia de Platão, sendo que o teatro é a farmácia e a farmácia é o "teatro da dialética", segundo Derrida.

Derrida, leitor de Nietzsche e seguidor de seu método crítico de pesquisa – a filologia -, analisa os termos em questão numa rede textual, como já dissemos, e se preocupa com a escrita como uma metáfora da memória que registra e instrui, como vimos na cena entre o mito e o rei, e esses dois atos – registrar e instruir – fazem parte do tecido que constitui a cultura como objeto sócio-histórico-artístico. Por isso, recorremos a Nietzsche quando ele trata da cultura grega em seu texto *O nascimento da tragédia*, publicado em 1871.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche estabeleceu uma distinção entre Apolo e Dionisio, sendo que o primeiro é o deus da clareza, da harmonia e da ordem, e o segundo, o deus da exuberância, da desordem e da música, e ambos são complementares entre si. Contudo, pela influência racionalista e decadente de Sócrates, a civilização os separou.

De acordo com Nietzsche, Sócrates seduziu os jovens numa dialética voraz sobre o mundo abstrato do pensamento em que a arte trágica passou a ser vista como irracional e confusa, devendo ser, portanto, ignorada.

Nietzsche trata da Grécia antes da separação entre o trabalho manual e o intelectual, entre o cidadão e o político, entre o poeta e o filósofo, entre Eros e Logos, pois para ele a tragédia grega apresenta como característica "o saber místico da unidade da vida e da morte", (Nietzsche, 1996,p. 9) caminho essencial do mundo. Portanto, para Nietzsche, a Grécia socrática, a do Logos e da lógica, a da cidade-Estado, assinalou o fim da Grécia antiga e de sua força criadora.

A filosofia, desenvolvida a partir da linha metafísica de Sócrates, que pressupõe que a vida deve ser julgada, medida, limitada em nome de valores "superiores", como divino, belo, sublime, bem, fez com que tornasse o filósofo um ser submisso, racional e teórico.

Nietzsche, então, propõe-se a recuperar a vida e transmutar esses valores do "cristianismo", utilizando-se do método filológico de análise, que se constitui para ele como algo patológico, pois procura "fazer falar aquilo que gostaria de permanecer mudo", tanto que ao recuperar o sentido da palavra "bom", que em latim é *bonus*, traz o seu outro significado, guerreiro, significado esse sepultado pelo cristianismo, segundo Nietzsche (1996,p. 11).

Portanto, Nietzsche busca, em seu método de análise, não um sentido original das palavras, pois elas sempre foram "inventadas pelas classes superiores e, assim, não indicam um significado, mas *impõem* uma interpretação" (Nietzsche, 1996,p. 12). Em seu método filológico, Nietzsche pretende recuperar o sentido das palavras para constituir uma *genealogia da moral* que explique as etapas da noção de bem e de mal, já que

a profundidade da consciência que busca o Bem e a Verdade, [...] implica resignação, hipocrisia e máscara, e o intéprete-filólogo, ao percorrer os signos para denunciá-las, deve ser um escavador dos submundos a fim de mostrar que a "profundidade da interioridade" é a coisa diferente do que ela mesma pretende ser. Do ponto de vista do intérprete que desça até o *bas-fond* da consciência, o Bem é a vontade do mais forte, do "guerreiro", do arauto de um apelo perpétuo à verdadeira ultrapassagem dos valores estabelecidos, do superhomem, entendida essa expressão no sentido de um ser humano que *transpõe* os limites do humano, é o além-do-homem. (NIETZSCHE, 1996,p. 11-12)

Por isso, *O nascimento da tragédia* traz uma nova interpretação da cultura grega, entrelaçando pessimismo e arte na cultura, sendo que o papel da arte seria de proteger o homem dos perigos representados "pelo conhecimento das verdades mais terríveis que a vida conteria", como podemos ver na citação abaixo:

para poder viver tiveram [os gregos] que criar, por uma 'profundíssima necessidade' [...] , uma fina teia de 'prazerosas ilusões' e 'enganadoras ficções' [...] , de modo a com ela encobrir aquele substrato de horror e dor. (RODRIGUES, 1998,p. 16)

Esse medo do horror e da dor que a vida cotidiana poderia impor ao povo grego leva-o a criar deuses — mitos - , revelando assim uma aptidão estética para a "bela aparência" que o induz ao sonhar, "fazendo-o partícipe de um estado onírico próprio aos criadores [...] alimentando nele a 'salutar' ilusão de que ele também é um criador" (Rodrigues, 1998,p. 24), como o próprio Platão previra em sua teoria pautada no bem e no mal.

Nietzsche, que reinterpreta a cultura grega além do bem e do mal, ao problematizar a ciência e ao apontar o "mal-estar" na cultura como inevitável lógica de seu pleno desenvolvimento, parte dos estudos entre a arte apolínea e dionisíaca como um fio que tece o pensamento mítico, e o contrapõe à "lógica" pretendida por Sócrates e Eurípedes. Diz ele, segundo Rodrigues (1998,p. 50):

O mito teria assim, a importante capacidade de efetivar uma 'ampliação' da história e de todos os feitos humanos nela implicados, superando a mera temporalidade mundana e imprimindo-lhes a força do sagrado, não permitindo a perda da crença numa permanência metafísica da vida, apesar da terrível destruição das aparências.

Para Nietzsche, Sócrates é o responsável por afastar o homem grego daquela "sabedoria da aparência e da arte" e Eurípedes, com sua "estética racionalista", responsável pelo desaparecimento da arte trágica. Sócrates por crer que valorizar a ilusão, afastar-se-iam os homens dos "poderes curativos e diretivos da verdade" e Eurípedes que transforma o teatro "em veículo para uma 'pedagogia para a consciência" (Nietzsche, 1998,p. 69 e 80). Por isso, Nietzsche critica, em *O nascimento da tragédia*, a cultura que ruma em uma direção ao que ele considera ser a perigosa redução da realidade à realidade histórica.

Nietzsche, em sua "análise arqueológica" da cultura grega, pretende

criar um "instrumento" eficaz para a explicitação não só da ligação com a ciência moderna e a "metafísica dos valores" socrática, mas também para expor os perigos representados pela "ânsia imoderada do conhecimento e da verdade" – este, para ele, o pior e mais desastroso "mal estar" enfrentado pela cultura. (NIETZSCHE, 1998,p.104-105)

No entanto, o que Nietzsche critica não é a ciência em si, mas os dogmatismos logocêntricos que ignoram a ancestral relação entre conhecimento e arte.

Essa relação que passa a ser ignorada pelo homem moderno, "herdeiro do socratismo teórico", no dizer nietzscheano, ao separar natureza e/ou ciência e cultura, tem em vista uma "vontade de verdade" tomada como uma verdade única, afastando de si a possibilidade de "vontade de ilusão", pensando a *Poética* como uma "imitação" direta entre vida e arte, aliás engano cometido pelos tratadistas italianos, conforme observa Costa Lima, pois os tratadistas tinham a arte como algo que deveria representar a verdade e não o verossímil.

Para Nietzsche, de acordo com Luiz Costa Lima (1995, p. 201), a arte

deve embelezar a vida; fazer-nos assim a nós mesmos suportáveis, e, se possível, agradáveis aos outros; com essa tarefa em mira, ela nos modera e nos dá freios, cria formas de convivência, sujeita os grosseiros às leis dos bons modos, da higiene e da cortesia, a falar e a calar no tempo oportuno. Logo a seguir, a arte deve encobrir ou reinterpretar o que é feio [...].

Luiz Costa Lima, estudioso do imanentismo literário e da Estética da Recepção, apesar de comentar sobre a filosofia de Nietzsche, discorda da posição do filósofo alemão por tomar sua linha de pensamento como uma disputa entre o filósofo e o poeta, e também pelo fato de ele considerar que Nietzsche toma a obra de arte como resultante da vontade de poder, fato esse que considera reduzir a obra de arte a um "mero quadro realista" (Costa Lima, 1995,p. 210). Contrariamente a essa colocação, o que temos é que Nietzsche resgata a idéia de *sèmiosis* ao relacionar a arte e a cultura, em uma acepção vasta do termo, como meios de ampliação da história, história que não separa o apolíneo do dionisíaco, e, por esse fato, não pode ser considerada mero retrato da realidade, mas a realidade em sua totalidade "fragmentada", arqueológica, filológica que recupera da história o que as "histórias" – factual, lingüística, literária, filosófica, etc. - insistem em apagar.

Também, o que vemos no estudo realizado por Gontijo Rodrigues, Nietzsche pretende questionar a "vontade de verdade" dos filósofos, especialmente Eurípedes e Sócrates, que querem fazer da arte instrumento de dogmatismo logocêntrico, tanto que teme que reduzam a arte, a cultura, em realidade histórica.

O que podemos destacar na discussão entre a "vontade de verdade" e a "vontade de ilusão" é que a arte, no nosso caso, a literária, apresenta em seu projeto discursivo uma "construção de ilusão referencial" e como tal tem vontades e verdades que a ela cabem. E essas vontades e verdades e "vontade(s) de verdade" e vontade(s) de ilusão" dependerão do uso que se fizer dos conceitos, da linha teórica adotada, do tratamento que se dará aos conceitos e da época em que esses conceitos circulam nas mais variadas sociedades

discursivas.

Se se tomar os conceitos pensando-se em uma linha contínua e que privilegia a estrutura e a forma como algo isolado do conteúdo e/ou do material verbal, nas palavras de Bakhtin, teremos o entendimento da *Poética* como a quer Luiz Costa Lima (1995, p. 76) que diz:

a articulação do sensível e do inteligível 'subordinou a imaginação (phantasia) a logos', encerrando 'o entendimento de *Poética* na identificação privilegiada da metáfora como veículo por excelência da *mimesis*' provocando um caráter de abismo, 'simpático e agradável aos ouvidos pós-nietzchenianos', mas bastante arbitrário.

No entanto, nos apontamentos de Antoine Compagnon (1999), a *mimesis*, filiada à *Poética* de Aristóteles, é "o conceito capital para a própria definição de literatura" e se desnaturaliza quando o sentido do termo muda. Em Aristóteles, o sentido do termo é a *verossimilhança* em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), ao passo que nos poéticos modernos é a *verossimilhança* em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião). Isso não quer dizer que a literatura deixa de ter seu *status* de arte e nem que seja um "mero quadro realista".

De acordo com Compagnon, Aristóteles, na *Poética*, "modifica o uso do termo *mímesis*" [sendo que ela] "recobre doravante não apenas o drama mas também aquilo que Platão chamava de *diègesis* simples, isto é, a narrativa e a narração". Segundo ele, isso fez com que a concepção de mí*mesis* fosse banalizada, pois essa noção "passa a designar toda atividade imitativa (Cap. IV), e toda poesia, toda literatura como imitação" (Compagnon, 1999,p. 103).

Tomar toda literatura que se instrumentaliza na e com a linguagem que é constituída de palavras como uma generalização da *mímesis* é reduzi-la à representação de ações humanas pela linguagem, e o que interessa a Aristóteles é o "arranjo narrativo dos fatos em história – uma narratologia". Para Compagnon "com o nome de *Poética*, Aristóteles queria falar da *sèmiosis* e não da *mímesis* literária, da narração e não da descrição. A *Poética* é a arte da construção da ilusão referencial", conforme Compagnon (1999,p. 104 -105).

Ao tomar a *Poética* como *sèmiosis*, o conceito de *mímesis* cabe apenas ao dilema que os gregos viviam entre natureza e cultura, e, conforme Compagnon, "Aristóteles dizia pouca coisa a respeito do necessário (*anakaion*), isto é, natural, mas dizia muito sobre o verossímil ou sobre o provável (*eikos*), isto é, o humano" (Compagnon, 1999,p. 105).

Se se pensar a *Poética* nessa linha discutida por Compagnon, isto é, a *Poética* como *sèmiosis*, podemos fazer uma leitura da *Poética* como sinônimo de ideologia (*doxa*), que segundo esse estudioso é "um sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, [...]" (Compagnon, 1999,p. 106). Sendo "um sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas", a *Poética* não pode ser o programa de arte que vise apenas a forma e a estrutura como algo isolado do contexto no qual estão inseridas, pois tanto a forma como a estrutura fazem parte do material verbal em que se inscrevem.

Nessa linha de *Poética* tomada como *sèmiosis* é que teóricos como Michel Foucault, Michel Pêcheux e Mikhail Bakhtin tratam do discurso, seja ele literário ou não. Para o momento, desenvolveremos apenas a reflexão foucaultiana.

Foucault toma a literatura como "uma coisa recente" e lhe atribui um estatuto diferenciado, mas sua preocupação maior é questionar a episteme do saber.

Partindo das reflexões de Michel Foucault, tanto o saber científico quanto o saber mítico são formas de saber. Essas formas não se contrapõem, ou melhor, Foucault não parte do paradoxo saber e senso comum para discutir a episteme, o verdadeiro da época, pois para ele tudo é saber.

No entanto, o que este filósofo propõe é que pensemos a episteme como um saber com regras próprias de formação. Além disso, o saber mítico e o científico são saberes que irrompem ao mesmo tempo e serão ou não legitimados conforme a episteme predominante do momento. Daí surge sua reflexão sobre a questão do poder, que, aliás, vem no rastro da filosofia de Nietzsche, no que tange também à "vontade de verdade", pois se as palavras foram inventadas pelas classes superiores e se são nos dada a apenas à interpretação, são essas classes que legitimam a episteme que deve predominar no momento.

No livro *As Palavras e as Coisas* (1999a), que faz parte do projeto *Arqueologia do Saber*, Foucault discute a episteme dos séculos XVI, XVII e XVIII.

De acordo com Foucault, na episteme que vai até o final do século XVI, "a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental", [e] "foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu

⁵Foucault discute a Literatura como algo recente pensando na literatura como um discurso que sofre coerções externas e internas, sendo que os procedimentos internos de coerção envolvem a reflexão sobre autoria. In: *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga A Sampaio. 5 ed. Edições Loyola: SP, 1999b.

o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las" (Foucault, 1999a,p. 22).

Na episteme da similitude, a representação se dá como repetição, como um espelho que reflete imagens "aparentemente" idênticas, ou seja, é a imagem do *Mesmo* e segundo Foucault,

[...] o saber do século XVI condenou-se a só conhecer sempre a mesma coisa, mas a conhecê-la apenas ao termo jamais atingido de um percurso indefinido.

É aí que funciona a categoria, demasiado ilustre, do microcosmo. Sem dúvida, essa noção foi reanimada, através da Idade Média e desde o começo do Renascimento, por certa tradição neoplatônica. Mas ela acabou por desempenhar, no século XVI, um papel fundamental no saber. (FOUCAULT, 1999a,p. 42)

Essa idéia de similitude de tradição neoplatônica coloca criador e criatura no mesmo patamar de importância por tomar o poeta como uma criatura tão divinizada quanto o criador pelo fato de ser possuído pelo *daimon*, o espírito da criação, que beira à loucura, como vimos quando Platão se dirige a Homero atribuindo-lhe um papel de desencadeador de ações se "se nutrir a compaixão pelas penas dos outros".

Quanto a essa questão do poeta inspirado pelo espírito da criação, Foucault traz uma reflexão sobre o poeta e a loucura na episteme moderna. Diz ele: "daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura" (Foucault, 1999a,p. 68). Apesar disso, esse filósofo ressalta que tal ligação entre poesia e loucura, na episteme moderna, não é mais "o velho tema platônico do delírio inspirado", mas "tratase da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas", ou seja, o louco trabalha com a semelhança dos signos e os faz proliferar, enquanto que o poeta "joga" com distinções bem determinadas e "põe-se à escuta de 'outra' linguagem, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança" (Foucault, 1999,p. 68). Por isso, no mundo ocidental, segundo esse autor, "a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças" (Foucault, 1999a,p.68).

Na episteme do século XVI, na trama semântica da semelhança deste período, há, de acordo com Foucault, várias figuras que prescrevem as articulações do saber, mas quatro são essenciais: a *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia* e a *simpatia*. A *convenientia*, é uma "aproximação gradativa", onde "o mundo constitui cadeia consigo mesmo"; a *aemulatio* é uma espécie de conveniência, em que "as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria"; *analogia* é uma figura em que "todas as figuras do mundo podem se aproximar"; e, por fim, a *simpatia* "é a instância do *Mesmo* tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de *assimilar*, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade" (Foucault, 1999,p. 26-33). O que podemos notar na articulação do saber da episteme da semelhança é que o espaço se faz presente e a magia se constitui como uma forma de saber.

Portanto, a similitude é um saber articulado essencialmente por essas quatro figuras, as quais nos "dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se", de acordo com Foucault (1999,p. 35).

A palavra passa a ter o poder de transformar a realidade, se pensada na relação do saber mágico com o saber erudito, pois, no século XVI, os "conhecimentos eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas de magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado" (Foucault, 1999,p. 44).

Por isso, na Idade Média, a episteme da similitude é uma representação direta entre linguagem e natureza e o amálgama entre o homem e a natureza, enquanto que na Idade Clássica, quando o homem se autotematiza, a similitude passa a ser comparativa, analógica, sendo que o signo e a coisa são a mesma coisa, mas o homem não forma mais um amálgama com a natureza e sim com o mundo. Assim, conclui Foucault (1999a,p. 44-45):

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas de similitude [e] a adivinhação não é uma forma concorrente do conhecimento; incorpora-se ao próprio conhecimento.

O esoterismo do século XVI é um fenômeno da escrita - não da fala - e somente ela detém a verdade. O privilégio da escrita dominou todo o Renascimento e foi um dos grandes acontecimentos da cultura ocidental, pois houve, nesse período, o nascimento da imprensa, a literatura que deixa de ser oralizada e teatralizada, pois que a linguagem tem por natureza primeira ser escrita, conforme Foucault (1999,p. 52-53), tanto que ao analisar o termo *phármakon*, a preocupação de Derrida é colocá-lo numa rede textual a fim de

tomar do mito (de origem platônica) a idéia de escrita como uma metáfora da memória, como vimos anteriormente.

No entanto, o que podemos depreender do que foi até agora dito é que na episteme da semelhança o livro é o mundo e o autor é Deus, como *figurativização* direta entre os seres e as coisas, mesmo quando a repetição e a diferença se manifestam nos saberes, os quais ainda tomam a linguagem como uma coisa da natureza.

Contudo, Foucault, numa abordagem arqueológica, ao analisar o quadro "As Meninas" de Velasquez e o livro "Dom Quixote" de Cervantes, problematiza a representação até então tida como similitude e irrompe com uma nova episteme, a episteme da modernidade: a interpretação.

Tanto no quadro, que originalmente tinha como título "A família do rei", quanto na novela, às avessas, de cavalaria, Dom Quixote, o autor não é mais Deus e nem aquele possuído pelo espírito da criação.

Outra observação pertinente é a mudança de nome do quadro, que também parece significativa, porque o enfoque de leitura que se pode fazer das imagens muda significativamente, já que as meninas ocupam a posição central, ou de primeiro plano, e o rei e a rainha aparecem em um espelho, ao fundo, como uma tela dentro de uma tela. Ou, ainda, como um espelho em cuja superfície estão refletidas as duas figuras que extrapolam a moldura da tela, como podemos ver logo em seguida.



Las Meninas – Velazques

O quadro nos permite perguntar: Quem é o modelo? O rei, as meninas, o pintor, as damas de companhia, nós leitores? Enfim qual personagem é o espelho? Existe espelho ou espelhamento? Quem é o autor?

Velazques é o primeiro a problematizar a representação, segundo Foucault. O autor posa como modelo e ao mesmo tempo é nosso leitor, ou seja, o próprio Velazques se coloca na pintura, não como auto-retrato, mas pintando e olhando para quem olhar o quadro. Ocorre uma espécie de *mise-en-abyme*, o que permite, nesse quadro, que a leitura seja feita sob vários enfoques, que se estabeleçam várias interpretações, rompendo, assim, com a tradição da representação clássica até então vigente nas artes plásticas. Tudo isso nos propõe a seguinte pergunta: afinal onde estão os sentidos?

Com Cervantes e Velazques, Foucault nos coloca a problemática da arte como ruptura, como subversão, pois

[...] A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas [...] As palavras acabam de se fechar na sua natureza de signo. [também] *Dom Quixote* é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 1999a,p. 66-67)

Portanto, na episteme moderna, a similitude e a representação passam a ser efeitos de sentido produzidos pelos jogos de interpretação, já que para a idade clássica o signo pode estar ligado ao que ele significa pela análise da representação e, para o pensamento moderno, pela análise do sentido e da significação.

3. De uma possível conclusão

Como pudemos ver, as reflexões de Derrida, Nietszche e Foucault partem da conceituação do termo *mimesis* como a arte da representação em sua complexidade de similitude e não da semelhança, ou seja, Derrida toma o termo *pharmakon* em rede, Nietzsche pensa o resgate da tragédia grega como um fio tecido entre a arte apolínea e a arte dionisíaca e , por fim, Michel Foucault como efeitos de sentido produzidos pelos jogos de interpretação, fato este que nos leva a pensar que a arte literária como um estudo em rede, ou como se diria foucaultianamente, como um estudo arqueológico, propicia uma nova forma de ver o literário, isto é, seu construto deve recuperar, na arte da representação, a unidade das partes, em seus jogos, no todo.

4. Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1973.

COMPAGNON, A.O demônio da teoria – Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1999, (Humanitas).

COSTA LIMA, L. Vida e Mímesis. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FIORIN, J. L. As astúcias da enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas* - uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999a (Coleção Tópicos)

_____. A ordem do discurso. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. SP: Edições Loyola, 1999b.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a Literatura:* "notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução. Niterói: EDUFF, 1999. (Coleção Ensaios; 14).

NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996, p. 5 -19. (Coleção Pensadores).

RODRIGUES, L. G. Nietzsche e os gregos: arte e "mal-estar" na cultura. São Paulo: Annablume, 1998.