

## Mimese, poesia e tradição cultural

Olga Valeska  
ovaleska@yahoo.com.br  
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG

É muito fundo o poço do passado.  
Não deveríamos antes dizer  
que é sem fundo esse poço?  
(Thomas Mann)

Sabemos que os temas, as formas e modelos fixados pela literatura grega na Antigüidade podem ser considerados como fundadores da poética ocidental e, até hoje, impõem questões que ocupam, com frequência relevante, a nossa crítica literária. Uma dessas questões, e talvez a mais polêmica e complexa, diz respeito ao conceito de “mimese”<sup>1</sup>. Esse conceito, tomado num sentido amplo, traz à tona, além de temas relevantes para a poética de todas as épocas como, por exemplo, Verdade, Realidade e Memória, e ainda atravessa questões como a relação modelo/cópia/originalidade de grande importância na atualidade.

Ora, sabemos que os mitos e os ritos tinham uma função paradigmática nas sociedades arcaicas. Através da encenação reiterada dos mitos de origem, o homem retomava “*ab origine*” o drama do mundo. Assim, cada experiência da vida cotidiana nessas sociedades (casamento, nascimento, morte, etc.) tocava as esferas do sagrado na instância do ritual: a imitação de um gesto arquetípico instaurado “*in illo tempore*”. E

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Jacyntho Lins. Mito e Literatura na Grécia: a questão da mimese. In: *Mito Religião e Sociedade*. (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo: SBEC, 1991.

essa repetição dava sentido ao mundo profano e justificava e perpetuava a tradição. Nesse caso, o “novo” era sempre reinstalado na repetição do mesmo, na circularidade do tempo mítico. O poeta, mestre da verdade, era então o senhor da “palavra eficaz”, palavra que tinha o poder de instaurar uma “realidade”: o “lógos”, nesse contexto, tinha um caráter unívoco, não mimético. Sobre esse assunto, Luiz Costa Lima afirma:

Assim, unívoco, logos não permite a diferenciação discursiva e o próprio termo “poeta” nada tem a ver com a figura de mesmo nome, contemporâneo ao advento do pensamento racional. Poeta aqui é o que fala a palavra digna; o que pronuncia o socialmente pronunciável. Assim unívoca, espacialmente determinada, (...), não é então possível falar-se de uma palavra em estado de mimesis.<sup>2</sup>

Entretanto, o procedimento mimético, na Grécia Antiga, tem sua origem profundamente enraizada nesse contexto mítico e ritualístico, sendo que, o teatro grego nasceu das representações dionisíacas. Além disso, a poesia épica e a tragédia alimentaram-se dos mitos durante um longo período de florescimento. No contexto platônico, por outro lado, observa-se um embate entre a antiga concepção de “verdade” enquanto atributo da poesia e do mito, e um processo de racionalização da verdade e, conseqüentemente, de laicização da palavra. Esse embate fica claro se comparamos as seguintes passagens de diferentes obras de Platão:

Mais qui se sera, sans le délire des Muses, présenté aux portes de la Poésie avec la conviction que l’habileté dort en fin de compte suffire à faire de lui un poète, celui-là est lui-même un poète manqué, comme est eclipsée par la poésie de ceux qui délirent celle de l’homme qui se possède!<sup>3</sup>

(...) nós também queremos ser benévolos com ela [a poesia] para considera-la muito boa amiga da verdade. Porém, enquanto não for capaz de justificar-se, ouvi-la-emos com calma.(...). seus ouvintes precisam acautelar-

---

<sup>2</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p.10

<sup>3</sup> PLATÃO. *Phèdre*. Paris: Société d’édition Lês Belles Lettres, 1942. (245 a)

se, de medo do que possa acontecer com a constituição de sua própria alma, a ser verdade tudo o que dissemos da poesia.<sup>4</sup>

Platão, em *A República*, ao contrário do que muitos autores afirmam, demonstra bastante cuidado ao posicionar-se frente à questão da importância e da natureza da poesia e, além disso, deixa em aberto a possibilidade de uma posterior defesa desse gênero. Essa defesa aparece na *Poética* de Aristóteles, onde o filósofo destaca a importância da função catártica da poesia (no caso, a *tragédia*): “(...) suscitando o ‘terror’ e a ‘piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções” (VI,28). Assim como Platão, Aristóteles define a poesia (e a arte de um modo geral) como sendo uma atividade mimética. Porém, ao contrário de Platão, que via a mimese segundo uma perspectiva metafísica, Aristóteles, ao buscar a origem da poesia, encontra uma resposta na própria natureza humana: “imitar é congênito no homem”(IV, 13). E se, para Platão, o encontro com a verdade se fazia a partir de uma ascese, na perspectiva aristotélica, o homem, com seu intelecto, seria capaz de apreender e explicar a verdade por meio da imitação: “Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas”(IV,14).

Outra questão abordada por Platão e Aristóteles é a oposição: narrativa histórica/narrativa poética. Sobre essa questão, Aristóteles afirma que a diferença entre esses dois tipos de texto advém do fato de que o primeiro descreve as “coisas que sucedem”, enquanto o segundo, as coisas que “poderiam acontecer”. De fato, a poesia (*póiesis*) “cria” um mundo que tem uma lógica em si mesmo, um mundo semelhante à verdade (verossímil). Portanto, pode-se deduzir que, ao contrário de Platão, Aristóteles não considera a possibilidade do engano (*apáte*) ou do falso (*pseûdos*) no universo

---

<sup>4</sup> Idem. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976. (608 a)

poético, mas apenas a possibilidade de inverossimilhança, isto é, não ter aparência de verdade dentro do contexto da obra.

Segundo Aristóteles, a História, procurando retratar os fatos da maneira como verdadeiramente ocorreram, é forçada a abster-se do caráter universal para focalizar o particular e, dessa maneira, sua apreensão da verdade fica prejudicada. Por outro lado, a poesia, por não manter vínculos com a realidade factual, eleva-se do nível particular para o universal e, assim, aproxima-se mais da verdade do que a própria História.

A discussão sobre o lugar da *verdade* no contexto histórico e ficcional, se mantém em pauta até os dias de hoje, sendo que, no pensamento atual, os limites entre esses dois gêneros tornam-se cada vez mais frágeis. A moderna concepção de História (segundo Le Goff, Revel, Chartier e outros) descreve a “realidade dos fatos” como um conjunto de textos que dialogam entre si constituindo um tecido inapreensível em sua totalidade. Assim, a verdade histórica, pensada como única e inquestionável pela historiografia cientificista do séc. XIX, apresenta-se, na perspectiva da Nova História, como um “corpus” múltiplo, um mosaico de verdades parciais constituídas a partir de lugares sociais definidos.

Dentro desse quadro, os objetos de estudo da historiografia se multiplicam e a concepção de narrativa histórica sofre um alargamento de fronteiras que descentra o lugar do saber instituído e problematiza as antigas idéias de documento, verdade e realidade. Desse descentramento resulta a concepção de que a chamada “realidade” só pode ser apreendida pelo filtro das diversas representações sociais constituídas ao longo do tempo. E a arquitetura das cidades, as instituições e os diversos papéis sociais criados em um determinado contexto fazem parte dessas construções simbólicas da mesma maneira que a arte, a literatura, os documentos e os registros históricos.

Assim, segundo essa perspectiva, o que percebemos da “realidade” são representações de real, textos sempre parciais que interagem formando quadros mutáveis, sendo que a nenhuma dessas imagens podemos chamar Verdade e Realidade (pensadas de uma maneira absoluta). A “realidade” constitui-se, assim, como uma rede de representações que dá um sentido ao mundo tornando-o compreensível ao olhar humano (um sentido sempre fragmentado e efêmero). E é da trama desse tecido, que as diversas formas de arte, as narrativas ficcionais e até mesmo as narrativas historiográficas vão retirar a matéria para a composição de seus textos (“texto” considerado em um sentido amplo). Assim, podemos pensar a memória cultural de um povo também como um tecido fragmentário de textos produzidos ao longo de sua história.

Ora, a memória sempre foi uma preocupação do homem desde os primórdios da civilização: fixar o passado, além de atar o homem e a sociedade à segurança de uma origem conhecida (ou construída), possibilita uma compreensão da cadeia de causalidades que constituiu o universo presente. Cultivar a memória também significa uma sobrevivência no tempo. Sabendo-se mortal o homem tende a lutar contra o esquecimento que representa a consumação final da morte: o desaparecimento definitivo do “ser”. No contexto homérico o desejo de permanência na memória ultrapassa, até mesmo, o desejo de sobrevivência no mundo: a excelência do herói residia no encontro com a morte nos campos de batalha, gesto que visava a elevação do nome do herói a um plano acima do humano, pelo viés da memória social.

Dessa forma, o ato de lembrar desempenha um papel importante no estabelecimento e na manutenção da tradição. Porém, a memória não se constitui somente de lembrança e não domina apenas a esfera do “ser”. Em Hesíodo, as Musas

(filhas de Mnemosyne) além de proporcionarem o esquecimento, atuavam também na esfera do “*pseûdos*”: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos (...)”<sup>5</sup>. Observa-se, dessa maneira, que a questão da memória não é simples nem neutra: a memória social perpetua, tradicionalmente, a voz dos vencedores e encontra-se atravessada pelo jogo de poder que rege as relações sociais e humanas. Cabe também destacar que esse movimento de perpetuar, esquecer e (re)inventar, descrito acima, define a própria natureza da imagem que uma sociedade faz de si mesma: a identidade social sempre imita o traçado da memória e também é constituída da matéria da *lembrança*, do *esquecimento* e da *mentira*:

Designar sua identidade coletiva é, ao mesmo tempo, marcar seu território e as fronteiras deste, definir suas relações com “os outros”, formar imagens dos amigos e inimigos, dos rivais e dos aliados; é igualmente conservar e modelar as lembranças do passado, assim como projetar sobre o futuro seus temores e esperanças. Os modos de funcionamento específicos desse tipo de representação em uma coletividade se traduzem notadamente pela elaboração dos meios de proteção e difusão, assim com sua transmissão de uma geração a outra.<sup>6</sup>

Observa-se, então, que as diversas representações de mundo que constituem o imaginário social não têm uma natureza estanque: na transmissão dessas imagens, elas sofrem transformações em seu significado e no papel que desempenham em cada contexto. E essas imagens, deslocadas de seu contexto original, também interferem profundamente na rede de representações que as acolhe. É importante destacar, também, a ocorrência de uma interação entre as várias imagens de um mesmo sistema de representação (ou de sistemas diferentes). Sendo que, numa situação de dominação, acontece um verdadeiro embate no campo do imaginário.

---

<sup>5</sup> HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.(v.27)

<sup>6</sup> BACZKO, B. *Les Imaginaires sociaux: memoires et spoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984. p.3.

Um exemplo interessante desse fenômeno ocorreu no momento da colonização das Américas. Janice Theodoro, em *A América Barroca*, afirma que, antes de ser descoberta, a América já havia sido inventada<sup>7</sup>. De fato, podemos observar que, nos primeiros textos que tentaram descrever o Novo Continente, o olhar europeu apresentava-se contaminado por um imaginário construído em períodos bem anteriores à chamada “descoberta”. Mitos e narrativas de viagem, nesse período, impunham às Américas um conjunto de imagens sedimentadas por uma longa tradição literária, artística e religiosa referente ao estranho, o exótico e o desconhecido. Essa tradição pautava-se, segundo Mircea Eliade<sup>8</sup>, principalmente em duas perspectivas: A primeira, *religiosa*, sobrepuja ao continente “descoberto” representações que apontavam para a idéia de Paraíso e Inferno. No próprio diário de Colombo podemos ler:

(...) e eu afirmo que este rio emana do Paraíso terrestre e de terra infinita, pois do Austro até agora não se teve notícia, mas a minha convicção é bem forte de que ali, onde indiquei, fica o Paraíso terrestre, e em meus ditos e afirmações me apóio nas razões e autoridades supracitadas.<sup>9</sup>

E a segunda perspectiva, chamada *estética da aventura*, projetava, sobre o solo americano, antigos mitos de terras distantes, repletas de seres estranhos, além de riquezas e recompensas à disposição do conquistador-aventureiro (o herói).

Ontem, quando o Almirante ia ao Rio Del Oro, diz que viu três sereias que saltaram bem alto, acima do mar, mas não eram tão bonitas como pintam, e que de certo modo, tinham cara de homem.<sup>10</sup>

Importa ressaltar que esse imaginário desempenhou um papel importante na maneira como ocorreu o processo de colonização do Novo Mundo. Nesse processo, foi

---

<sup>7</sup> THEODORO, Janice. *América barroca*. Tema e variações. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea. *Origens*. Trad. Teresa L. Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.

<sup>9</sup> COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América*, Porto Alegre, L&PM, 1984, p.147.

<sup>10</sup> Idem, p.87.

imposta a esse continente uma rede de representações que lhe era completamente estranha e que passou a fazer parte integrante de seu imaginário, mesmo antes da constituição de seu recorte político-nacional. Em outras palavras, esse conjunto de imagens trazido pelo europeu interferiu profundamente, e interfere até hoje, na imagem que o próprio americano faz de si mesmo e em sua produção artística que busca, com frequência relevante, no exotismo e no maravilhoso, a afirmação da diferença em relação à Europa.

Dessa forma, a colonização cultural obriga a cultura dominada a um diálogo desigual onde a afirmação da identidade corresponde a uma afirmação da dependência. Como afirma Silviano Santiago: “A arqueologia da América nos reduz à violência da conquista (...), à violência que impôs ao outro a sua condição inexorável de cópia.”<sup>11</sup>

Nesse contexto, a cultura latino-americana, em busca de uma afirmação de identidade, acaba hesitando entre o “universal” (a tradição ocidental européia com todo o legado greco-latino) e o “nacional” (pensado como herança dos escravos e das culturas pré-colombianas). E a produção literária na América Latina (assim como acontece, geralmente, dentro de um contexto de dominação cultural), ao longo de sua história, hesitou entre a busca de uma originalidade absoluta, que tentava negar qualquer interferência da cultura européia, e a busca submissa por um reconhecimento, no exterior, da produção nacional através de uma imitação (não crítica) dos padrões estéticos europeus.

Esse movimento de oscilação descrito acima manteve o olhar americano preso ao modelo europeu durante um longo período da nossa história. A explicação dessa ocorrência advém do fato de que o percurso de constituição da identidade social só se

faz mediante uma confrontação com a alteridade (e isso é válido para qualquer cultura). Porém, numa situação de dominação, o olhar do outro (e também o olhar para o outro) ganha uma importância significativa, mesmo (ou principalmente) quando a produção poética tenta uma ruptura radical com a tradição dominante que, no fim das contas, integra organicamente o seu “corpus” cultural: romper com a tradição universal passa a significar uma cisão interna, uma denegação de uma parte de si mesmo.

Na esteira desse paradoxo, várias propostas foram levantadas tentando solucionar esse impasse. Dentre elas destaca-se a seguinte:

(...) o texto descolonizado da cultura dominante acaba por ser mais rico por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação.<sup>12</sup>

Vemos nessa proposta uma idéia de assimilação criativa do legado cultural europeu que tem uma nítida semelhança com as concepções de *mimese* e *emulação* defendidas por Longino:

(...) outro caminho leva ao sublime. Que caminho? Como é ele? A imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado(...). Muitos, com efeito, são inspirados por um sopro alheio, (...)<sup>13</sup>

É claro que, no contexto grego, a idéia de emulação não era atravessada por uma necessidade de afirmação da identidade diante de uma situação de dominação cultural; porém permanece o traço agonístico em que um texto busca suplantar o outro, confirmando, nesse mesmo gesto, uma dívida para com o texto emulado. É importante frisar que a relação *mimese/emulação* trazia, em Longino, a perspectiva de

---

<sup>11</sup> SANTIAGO, Silvano. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.204.

<sup>12</sup> Idem. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.23

<sup>13</sup> LONGINO. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981. (XIII,2)

transformação do texto emulado. A palavra do outro não deveria ser apenas repetida mas remodulada num gesto paradoxal de disputa e reverência: “como um competidor jovem em frente dum lutador já de muito admirado”.<sup>14</sup>

Aqui, não se pode deixar de notar uma semelhança relevante com a concepção moderna de *intertextualidade*, porém, com alguns reparos: essa última constitui uma radicalização sistematizada da possibilidade de reelaboração do texto alheio:

O autor e o seu texto deixarão de ser referência, objetos delimitados e sagrados, para constituírem um campo infinito para o jogo escritural que lhe alterará constantemente o sentido dissolvendo o seu valor de verdade.<sup>15</sup>

Vemos, assim, que o texto antigo fica destituído, na perspectiva da intertextualidade, de seu caráter exemplar, diferente do que ocorreu no contexto grego, onde o eixo mimese/emulação tendia para uma hierarquização dos textos, para um julgamento valorativo dos mesmos, e para uma cristalização de preceitos considerados modelares para uma boa criação poética:

Logo, também nós, quando elaboramos algum trecho que requeira estilo elevado e pensamento grandioso, é bom formulamos no íntimo a pergunta: como diria isso Homero, se calhasse? como Platão, ou Demóstenes, o alçariam ao sublime?<sup>16</sup>

No entanto, guardadas as diferenças destacadas acima, as idéias de mimese e intertextualidade (tomadas em um sentido amplo) convergem em muitos pontos. Ora, a prática intertextual, na verdade, nunca foi privilégio da modernidade – os narradores tradicionais faziam largo uso dessa prática, bastando citar como exemplo, as narrativas míticas e os contos de fadas que, em seu percurso de retransmissão oral, sofreram transformações significativas no processo de migração de um texto em outro. Além

---

<sup>14</sup> Idem.(XIII, 4).

<sup>15</sup> PERRONE-MOISES, Leila. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p.229.

disso, o narrador tradicional era o depositário da memória cultural da sociedade arcaica. O texto (re)citado por ele não representava uma produção particular, uma obra exclusivamente de sua autoria: o ato de narrar implicava no redizer de uma multiplicidade de vozes anônimas que, antes dele, contribuíram para a composição do texto narrado. (A idéia de autoria é própria de sociedades em que a propriedade é bem definida e os valores culturais são determinados pelo individualismo)

Laurent Jenny, em *A estratégia da forma*<sup>17</sup>, afirma que uma obra literária é ilegível fora da relação intertextual já que a legibilidade de um texto depende da existência de um sistema de representações onde ocorre um diálogo com outros textos. Fora de um sistema, uma obra literária é como uma palavra estrangeira, intraduzível ao olhar do leitor. Assim, inevitavelmente, o homem, em seu cotidiano, apropria-se da fala alheia retransmitindo-a e atualizando-a em outros contextos. A palavra do “outro” integra organicamente a nossa fala (mesmo que isso não seja percebido conscientemente) modulando a imagem que temos do mundo e de nós mesmos. A própria linguagem que, para Bakhtin, é uma condição para o surgimento da consciência no homem, está repleta da fala alheia: a linguagem é ideológica, cultural<sup>18</sup>.

Dessa forma, a leitura e a escritura de uma obra literária se realizam através da relação entre vários textos que dialogam entre si: toda obra produzida interfere no sentido de todas as outras abrindo, sempre, novas possibilidades de leitura. Porém, essa interferência não ocorre de maneira linear (no sentido cronológico), como à primeira vista pode parecer: as escritas passadas também sofrem influência das obras produzidas

---

<sup>16</sup> LONGINO, op.cit., (XIV, 1)

<sup>17</sup> JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: POETIQUE. Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidade. Coimbra: Almedina, 1979.

<sup>18</sup>Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992. E tb *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forence-Universitária, 1981.

no presente. E esse movimento de assimilação e transformação de textos (presente tanto na concepção de mimese, quanto na idéia de intertextualidade) constitui um trabalho crítico (no sentido de “colocar em crise”), uma reatualização que imprime no texto emulado um novo sentido, impedindo, assim, a sua estagnação, o que representaria a morte do texto: “A morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista de sua compreensão”.<sup>19</sup>

Segundo esse raciocínio, é a “cópia” (o novo texto que surge da leitura/escritura) que torna o texto antigo um texto vivo. O processo de (re)leitura, ou melhor, de (re)criação de textos postos em diálogo com a tradição é que garante a permanência do antigo e confere a ele o caráter de “clássico”. Pode-se dizer, assim, que um texto clássico é aquele que escapa a uma compreensão última e permite, sempre, um aprofundamento desse “fundo”, sempre falso, do sentido.

Em resumo, o diálogo entre o antigo e o moderno representa, em última análise, uma *traição* do texto alheio. Um *falseamento* que introduz um elemento “outro” no horizonte da tradição e da memória: nenhuma verdade é última como também não existe texto original. As “origens” de uma obra literária e da própria tradição cultural de um povo revelam-se, nessa perspectiva, como um lugar impossível que se abre “ad infinitum” em direção a um passado que nunca poderá ser tocado por inteiro<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> SANTIAGO, 1989, p. 56

<sup>20</sup> Outras referências bibliográficas utilizadas neste texto: GALLARDO, M. A.(ed.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988; LIMA, Luiz Costa.. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986; PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.