

# 9

## Da *mímesis* antiga à imitação dos antigos\*

Luisa Severo Buarque de Holanda

---

### 1 Introdução

A questão da *mímesis* sempre fez parte do repertório filosófico grego, desde os pensadores pré-socráticos, passando por Platão e Aristóteles, até os filósofos do período helenista. Como é largamente sabido, o substantivo *mímesis*, o verbo *miméomai* (do qual aquele deriva) e todas as outras palavras da mesma família começam a aparecer no vocabulário grego durante o século V a. C. Suas ocorrências mais antigas remontam tanto a poetas e historiadores, tais como Píndaro, Ésquilo, Aristófanes, Heródoto e Tucídides, como a filósofos, tais como Demócrito e os pensadores da escola pitagórica, o que mostra que o termo *mímesis* e seus correlatos foram utilizados pelo pensamento filosófico desde que começaram a surgir na língua grega. Além disso, o termo é elevado ao patamar de noção filosófica fundamental a partir de Platão e Aristóteles - autores que tematizaram explicitamente os problemas relativos à questão da *mímesis* em muitos dos âmbitos que investigaram - de modo que é possível afirmar que, na chamada Grécia Clássica, a *mímesis* chega ao auge de sua atuação filosófica<sup>1</sup>. E permanece sendo um conceito central para a filosofia durante o período helenista, com autores tais como Proclo e Plotino, dentre outros. Consequentemente, se a *mímesis* continua sendo uma questão importante até os nossos dias, ela é sem dúvida uma herança da Antiguidade. É evidente que esse não é um privilégio dela, já que grande parte

do repertório de questões filosóficas tem em comum esse caráter de herança da filosofia grega. Contudo, queremos aqui ressaltar que ela tem especial relevância no tratamento da própria questão da herança histórica, e tem sido largamente utilizada como instrumento para a sua tematização. Em suma, o tema grego da *mímesis*, além de outras coisas, pode ser de grande auxílio no pensamento da historicidade e do relacionamento humano com o passado. Ora, o intuito do presente artigo é precisamente o de mostrar um possível modo de utilização da noção de *mímesis* para a tematização do problema do relacionamento com o passado, por meio do exemplo do classicismo alemão do século XVIII e do início do século XIX. Antes disso, porém, será preciso fazer ainda algumas observações relativas à *mímesis* antiga, para posteriormente compará-las com as interpretações da mesma realizadas por alguns autores da modernidade alemã.

Segundo Cláudio Veloso - em livro onde, com o intuito de analisar o papel do termo *mímesis* e de seus correlatos no pensamento de Aristóteles, realiza um estudo de suas primeiras ocorrências no mundo grego, comparando-as com as abordagens do período clássico - o conceito grego de *mímesis*, tomado de um modo geral, desdobra-se em pelo menos dois aspectos: 1) da rerepresentação de traços essenciais de algo ou de condições específicas a uma situação, que pode ser chamado de aspecto da simulação e 2) da reprodução de atitudes, quando alguém faz algo como o outro faz, que pode ser chamado de aspecto da emulação<sup>2</sup>. Para o autor, há evidências de que ambos os aspectos estiveram ligados ao significado do termo *mímesis* desde seu surgimento, e é certo que ambos foram amplamente desenvolvidos tanto por Platão quanto por Aristóteles. Pois bem, essa separação em dois aspectos será utilizada aqui como instrumento para indicar um viés das mudanças sofridas pela tematização da questão da *mímesis* entre a Antiguidade grega e o classicismo alemão. Não obstante, o fato de essa separação ter

sido selecionada para pautar a distinção entre as duas épocas não significa que a noção antiga de *mimesis* possa ser simplificada ou reduzida a apenas dois sentidos. Pelo contrário, assim como se deve frisar que a *mimesis* grega não pode ser entendida meramente como reprodução ou imitação, deve-se também compreender que esses dois aspectos mais gerais da *mimesis*, a saber, simulação e emulação, subdividem-se e multiplicam-se em outros aspectos e significados mais específicos, o que faz com que as possibilidades de tradução do termo sejam múltiplas e os contextos determinantes. Finalmente, faz-se necessário ainda ressaltar que esses dois aspectos não necessariamente dizem respeito a dois empregos diferentes do termo, pois se encontram entrelaçados em muitos dos contextos nos quais se lança mão da idéia de *mimesis*. Assim, para partirmos de um dos exemplos mais célebres, a sentença da *Física* aristotélica que afirma que “a arte (*tékhne*), em certos casos, imita (*mimētai*) a natureza (*physis*), e em outros a completa” (ARISTÓTELES, 2000, p. 15, 199a) pode ser compreendida como incluindo simultaneamente ambos os aspectos supracitados, ou seja: como afirmando tanto que a *tékhne* simula e reproduz certos traços da *physis*, quanto que a *tékhne* faz como a *physis* - ou ainda, emula a *physis* - em sua capacidade de criar, sendo responsável pela geração de substâncias que, em outras condições, não existiriam.

Ora, o que é importante ressaltar, no que tange à sentença aristotélica, é que, embora ela sirva como um exemplo onde os dois sentidos gerais do termo aparecem simultaneamente, em grande parte das interpretações tradicionais das palavras do filósofo predomina a compreensão da *mimesis* como simulação. Isso em geral ocorre paralelamente a uma circunscrição da *mimesis* ao âmbito da estética, coisa que não ocorria de fato nos textos dos filósofos gregos. Para estes, assim como não havia uma separação nítida entre âmbitos de pensamento (que viriam a ser posteriormente separados em disciplinas filosóficas), da mesma forma a

noção de *mímesis* podia ser utilizada na abordagem de quaisquer assuntos filosóficos, e não apenas no momento da tematização de problemas que atualmente são considerados concernentes ao âmbito da estética. Mesmo para Aristóteles - autor que de certa forma iniciou a separação da filosofia em temas mais ou menos distintos - a *mímesis* era utilizada como meio de explicação para as mais diferentes situações, tais como as estudadas na *Física*, nos tratados biológicos etc. Correspondentemente, no que tange à referida sentença aristotélica, o termo *tékhnē*, como é largamente sabido, não se refere unicamente ao que atualmente chamamos de arte, mas, pelo contrário, se dirige muito mais a *tékhnai* tais como a medicina, a culinária, a marcenaria e a arquitetura, por exemplo, embora também incluía *tékhnai* tais como a poesia, a pintura, a escultura, a música e a dança.

Por outro lado, um fato fez com que a célebre sentença da *Física* fosse considerada por muitos autores como dizendo respeito ao âmbito dos estudos da arte, e como tendo o sentido restrito de simulação: o fato de que há indícios na *Poética* de Aristóteles de que o filósofo compreendesse esse subgrupo das *tékhnai* que corresponde às nossas artes atuais como *tékhnai mimetikai*, isto é, como artes miméticas, indicando que, embora toda arte mimetize, há artes que são mais miméticas, ou que mimetizam de um modo mais específico. Pois bem, esse tipo de *mímesis* das artes especificamente miméticas foi tradicionalmente compreendido como estando diretamente ligado a um dos mencionados aspectos da *mímesis*, a saber: o aspecto da simulação, já que teatro, poesia, dança, pintura e escultura são evidentemente artes simulativas. Em consequência disso, independentemente do que a sentença aristotélica seja capaz de exprimir se analisada mais detidamente, o fato é que a natureza foi tomada tradicionalmente, e por muitos séculos, como o modelo por excelência das artes miméticas. E a própria compreensão desse modelo se transformou, partindo da noção grega de *physis* - que constituía um processo não estanque

de geração de substâncias, ou ainda, uma incessante geração de causas e efeitos - para a noção latina de *natura* como um produto acabado, uma obra física cujos aspectos exteriores podiam ser reproduzidos pela habilidade artística humana.

Pois bem, o que pretendemos mostrar aqui é que, a partir do Renascimento, e progressivamente até o século XVIII, à medida que se constituía e ampliava a teoria da arte, o modelo das artes miméticas tornava-se, não mais a natureza diretamente<sup>3</sup>, mas a natureza indiretamente, mediada pela própria obra artística da Antiguidade. Destarte, é possível dizer que, na modernidade, o aspecto da emulação quase que substitui o aspecto da simulação em seu papel de tema central dos questionamentos sobre a arte. A própria relação entre arte e natureza, como era compreendida na Antiguidade, torna-se um ponto de referência para a criação artística moderna, de tal forma que o fazer artístico da Antiguidade torna-se o verdadeiro paradigma da arte na modernidade. Assim sendo, a natureza não deixa de ser amplamente mimetizada, mas a sua tematização é enfraquecida, se comparada com a tematização da imitação dos antigos, entendida não só como idealização da arte antiga e como reprodução de alguns de seus aspectos, mas também como emulação e como rivalidade artística. Por isso, o que se pretende mostrar a seguir é que os próprios modernos operaram um deslocamento de ênfase: ao analisarem a *mimesis* antiga e compreenderem-na como simulação da natureza, passam em seguida a tematizar, não mais a questão da imitação da natureza diretamente, e sim a questão da emulação da arte antiga. Com isso, utilizam o tema da *mimesis* como alavanca para pensar sua própria condição de modernos e sua relação simulativa e emulativa com a Antiguidade. O referido deslocamento de ênfase, portanto, será resumidamente descrito a partir da próxima seção.

## 2 Do Renascimento italiano ao Classicismo alemão

A questão da *mimesis* como emulação que, como já foi dito, sempre esteve presente nos contextos miméticos, é retomada de um modo bastante específico no Renascimento italiano e passa a exercer uma influência cada vez maior à medida que a modernidade vai desenvolvendo e ampliando não apenas o acesso às obras e aos textos gregos, como também as discussões em torno das questões antigas. Os primeiros contatos do Renascimento italiano com a Antiguidade grega foram intermediados pelos filósofos e artistas da Antiguidade romana, portanto foram indiretos. O classicismo francês do século XVII, que deu continuidade na França ao movimento italiano do século anterior, manteve uma relação indireta com a Grécia, mediada, desta vez, não apenas pela Antiguidade romana como também pelas próprias interpretações realizadas no período renascentista. Entretanto, muito acrescentou às discussões sobre o teatro, sobre a poesia dramática e sobre a possibilidade de sobrevivência da tragédia ática no período moderno.

Finalmente, foi de um modo geral na Alemanha do século XVIII que, por meio de um maior acesso aos textos gregos, se travou uma relação direta com a Antiguidade Clássica grega e, portanto, foi ali que a questão que aqui nos interessa ganhou mais força, desenvolvimento e profundidade. Nesse período, o tema da imitação emulativa dos gregos ou, dito de outra forma, o tema da relação da modernidade com a tradição clássica se desdobrou em múltiplas possibilidades, até tornar-se, segundo Lacoue-Labarthe (1986, p. 31), uma obsessão. Em poucas palavras, é possível afirmar que o processo de substituição de um aspecto da questão da *mimesis* na arte pelo outro - ou seja, a substituição do aspecto da simulação da natureza pelo aspecto da emulação da arte antiga, ou melhor: a priorização da tematização deste em detrimento daquele - se inicia com a redescoberta da cultura antiga no Renascimento italiano, passa pelo classicismo

francês do século XVII e culmina nas discussões alemãs do século XVIII, que aliaram um maior acesso às fontes gregas a uma enorme rivalidade com os intérpretes franceses, e resultaram em uma importante ampliação do tema da *mimesis* na modernidade, especialmente em seu aspecto de imitação dos antigos.

Essa problemática parece ter se manifestado por meio de um movimento crescente de valorização da cultura produzida pelo mundo helênico, passando por uma inevitável comparação com a produção artística alemã daquele período, especialmente no que tange às artes plásticas e à dramaturgia, e derivando em um sentimento de provocação para a futura criação de uma arte autenticamente alemã e autenticamente moderna. Torna-se, portanto, já de início, uma tarefa inevitavelmente paradoxal: como aliar a veneração pelo antigo com a possibilidade de criação do novo? Como é possível estabelecer uma relação com a autoridade da tradição que não se torne um fardo, uma escravidão e uma mera imposição de regras? Como interpretar o pensamento grego favoravelmente, e, ainda assim, ser capaz de contradizê-lo, criando um pensamento moderno? Como transformar a imitação servil em imitação da potência criativa do passado?

### 3 Fundamentos da imitação dos gregos na Alemanha

As indagações acima estão latentes em uma célebre sentença do historiador da arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), sentença que foi por muito tempo um lema para o helenismo alemão: “A única via a seguir para tornar-se grande, e se possível, inimitável, é, para nós, a imitação dos Antigos” (WINCKELMANN, 2005, p. 12). Essa afirmação foi formulada em seu estudo intitulado *Pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, obra que inaugura, na Alemanha, uma nova forma de interpretar as artes plásticas antigas e que, não apenas com a valorização da arte grega em detrimento da romana, mas também com sua indicação de um novo modo

de encarar a realização artística na Grécia, provocou inúmeros debates sobre o tema. O texto de Winckelmann e sua fundação de uma nova visão da Grécia exerceram grande influência, tanto sobre o pensamento dos teóricos da arte e dos filósofos quanto sobre as próprias produções artísticas de sua época. Além de dar continuidade à discussão que tematizou a *mimesis* na modernidade, eleva-a a alturas ainda não atingidas, tomando-a não apenas como exemplaridade do passado, mas também como provocação para o futuro, exortando os alemães a serem os herdeiros diretos do mundo helênico e exigindo-lhes a árdua tarefa de igualar-se aos gregos na grandeza da criação e do pensamento.

Havia, de um modo geral, nas discussões sobre a relação entre modernidade e Antiguidade travadas anteriormente - especialmente durante o período classicista francês, a propósito das obras de Corneille e da famosa querela entre antigos e modernos<sup>4</sup> - uma enorme dificuldade em conciliar a veneração pelo pensamento antigo com a violação de suas conclusões. Havia, conseqüentemente, uma tendência a tomar a exemplaridade do passado como uma imposição de regras que amarram e restringem as possibilidades futuras. Nesse contexto, a exortação de Winckelmann aos alemães atinge, com sua aparente contradição, uma perfeita harmonia entre a imitação dos antigos - ou a tomada dos gregos como paradigmas da grandeza na arte - e a possibilidade de criação de novas formas artísticas - por meio da sugestão de que a Alemanha se torne um novo modelo, ou um novo paradigma criativo. Ele formula um pensamento que concilia a afirmação da modernidade com a afirmação da Antiguidade, ou ainda: a aceitação do tempo atual e de suas possibilidades criativas com a apreciação da arte antiga e de suas realizações. Ao propor a imitação da arte antiga, o autor, na realidade, está propondo um caminho de imitação que abandone a natureza crua, que a seu ver havia sido modelo para os gregos, e adote os próprios gregos como modelo. Em outras palavras, o autor



reformula a relação entre arte e natureza em novos termos, argumentando que, se os artistas da modernidade, por serem modernos e, portanto, por estarem distantes de tudo que é natural, não têm acesso direto ao modelo da natureza, como tinham os gregos, então deveriam imitar a própria relação helênica com a natureza, manifestada em sua arte:

Não se segue disso que a beleza das estátuas gregas é mais facilmente visível que a da natureza? A primeira não é mais comovente, menos esparsa, mais unificada que a segunda? Para atingir o conhecimento do belo perfeito, o estudo da natureza é um caminho necessariamente mais longo e mais enfadonho que o estudo dos gregos (WINCKELMANN, 2005, p. 27).

Logo, fica evidente que essa imitação proposta por Winckelmann não pode ser compreendida de modo restrito, caso contrário ela não seria capaz de tornar inimitáveis os alemães, que produziriam meras réplicas, cópias de obras ou cópias de estilos alheios. A imitação à qual Winckelmann exorta seus conterrâneos e contemporâneos parece consistir muito mais em igualar-se à arte grega como padrão de qualidade. Esse padrão representa um modelo ideal que estimula a criação de obras elevadas e que serve de parâmetro de comparação e de critério de grandeza; não representa, conseqüentemente, um modelo no sentido restrito de um produto a ser reproduzido ou copiado.

Assim sendo, Winckelmann parece propor, simplesmente, que se aprenda com os gregos a forjar uma arte tão alemã e tão moderna quanto foi grega e clássica a arte helênica antiga, pois acredita que, por esse caminho, e somente por ele, pode aquela arte chegar a ser tão universal e atemporal quanto esta. A proposta é simples, mas sua realização muito mais difícil do que seria a mera submissão a regras artísticas já estabelecidas em outras épocas. Além disso, Winckelmann propõe também que a Alemanha se aproprie da questão da *mimesis*, igualmente a exemplo dos gregos, para quem

tal tema era tão caro; propõe, portanto, que a investigação do conceito de *mímesis* possa ajudar na criação de uma autêntica arte alemã e na mimetização não tanto de obras positivas, mas do élan criativo, do gênio artístico e da grandeza da expressão, ou ainda, da perfeita realização mimética grega.

#### 4 Desenvolvimentos da questão na Alemanha

Diversos teóricos, assim como diversos artistas, tiveram sua obra influenciada por Winckelmann, a começar por Lessing, que direcionou para o teatro e para a poesia trágica as considerações winckelmannianas sobre as artes plásticas, reiniciando na Alemanha de então um intenso debate sobre a *Poética* de Aristóteles, sobre sua interpretação e sua relevância para o mundo moderno. Inserindo-se no grupo de alemães que valorizavam enormemente a obra teatral de Shakespeare, e tomando de empréstimo de Diderot a idéia do gênio artístico, que seria posteriormente desenvolvida por Kant, Lessing complementou, com suas ideias por vezes polêmicas, a influência de Winckelmann sobre a obra de artistas tão importantes quanto Goethe, por exemplo. A caracterização de Shakespeare como um gênio artístico que, ainda que não conhecesse as considerações aristotélicas sobre a tragédia, era capaz de atingir o fim próprio deste gênero poético, criando novos formatos que, mesmo que em parte contradigam as regras aristotélicas (como a das três unidades, por exemplo), são inteiramente adequados à arte trágica, foi de enorme importância para a obra teórica e artística de Goethe em sua juventude.

Não obstante, entre as obras de Winckelmann e de Lessing e a intensa produção das gerações seguintes houve um acontecimento filosófico que desviou decisivamente a rota cultural alemã: as três críticas de Kant e, em especial para o tema aqui investigado, a *Crítica da faculdade do juízo*. Toda a intelectualidade alemã da época recebeu grande impacto da obra pela abordagem e pela sistematização de temas diretamente vinculados à era moderna, tais como o problema

da liberdade e as novas propostas ligadas à teoria do conhecimento. Talvez Kant tenha sido o primeiro alemão a realizar na prática, porém no campo filosófico, a exortação de Winckelmann, criando um pensamento tão absolutamente adequado a sua época que se tornou tão universal quanto o pensamento grego. Por conseguinte, é possível afirmar que a geração que dá continuidade ao pensamento da imitação dos antigos na Alemanha, na virada do século XVIII para o século XIX, é duplamente influenciada pelo helenismo de Winckelmann e de Lessing e pela revolução kantiana. De todas essas obras influenciadas por Winckelmann, por Lessing e por Kant na enorme rede cultural formada pela geração da virada do século, gostaríamos de ressaltar aqui, a título de exemplificação do espírito do qual estava imbuída a referida geração, alguns breves aspectos da obra de Schiller e sua relação com a obra de Goethe.

Dentro da obra schilleriana, o ensaio intitulado *Da poesia ingênua e sentimental*, onde Schiller aborda mais diretamente o tema que aqui nos propusemos desenvolver, a saber, a relação mimética entre modernos e antigos, é o que melhor representa a mencionada situação, em razão de ser diretamente influenciado pela obra de Winckelmann e incorporar, igualmente, importantes elementos da filosofia kantiana. Ora, para o autor de *Da poesia ingênua e sentimental*, a relação dos antigos com a natureza simplesmente não pode ser reproduzida na época moderna; dessa constatação se origina a distinção entre o gênero ingênuo e o gênero sentimental na poesia, que correspondem, respectivamente e grosso modo, à época antiga e à época moderna. Segundo Lacoue-Labarthe (1986), a distinção entre esses dois gêneros poéticos, ou melhor, entre esses dois modos de fazer poesia que correspondem a duas maneiras de se relacionar com a natureza, pode ser exemplificada ainda por uma série de oposições, tais como: antigos x modernos, ser de natureza x ser de cultura, objetivo x subjetivo, imediato x mediato, sensível x ideal, corporal x espiritual.

Pois bem, ao caracterizar tal distinção, Schiller (2002, p. 21) afirma:

No primeiro desses estados, o de simplicidade natural, onde o homem age ainda com todas as suas forças ao mesmo tempo enquanto unidade harmoniosa, e onde, por conseguinte, a totalidade da sua natureza se exprime completamente na realidade, é a imitação a mais completa possível do real que deve constituir o poeta; em revanche, no segundo, o da cultura, quando essa cooperação harmoniosa da sua natureza não passa de uma idéia, é a elevação da realidade ao ideal ou, o que dá no mesmo, é a representação do ideal que deve constituir o poeta.

Isso que Schiller chama de ‘representação do ideal’ é justamente o que substitui na modernidade a ideia de imitação direta da natureza<sup>5</sup>, ou de simulação da natureza, sem deixar de ser um tipo de *mimesis*, mas direcionando-se a um paradigma ideal, que é constituído pela arte grega e sua relação com a natureza. Todavia, para Schiller, conquanto a exemplaridade dos antigos diga respeito a sua relação com a natureza, essa relação nem se mantém nem pode se manter do mesmo modo na época moderna. Ainda que os antigos possam permanecer sendo os paradigmas, deve-se corresponder à sua exemplaridade de uma outra maneira. Trocando em miúdos, não era, para Schiller, a nostalgia do passado que abriria um caminho para a criação da arte moderna; apenas aceitando e incorporando a modernidade é que a arte moderna poderia chegar a ser tão elevada quanto a arte antiga. É essa, pelo menos, a conclusão a que chega o autor, e para a qual contribui com a exploração, em suas obras dramatúrgicas, do tema kantiano da liberdade, tão caro à modernidade.

Ainda no tocante ao assunto da comparação entre Modernidade e Antiguidade, há uma importante peculiaridade da obra de Schiller a ser ressaltada, que constitui a sua relação com a obra de Goethe; tal relação é descrita por Lacoue-Labarthe (1986) como sendo de forte rivalidade mimética. O autor de *Da poesia ingênua e sentimental* abre uma exceção para Goethe em seu esquema, caracterizando-o como um homem dotado de espírito grego; como um grego nascido entre

os modernos, ou ainda, como um ingênuo no seio do sentimental. Nesse sentido, faz um eloquente comentário acerca da Ifigênia em *Táuris*, de Goethe. Goethe baseia-se na Ifigênia de Eurípides para produzir a sua própria Ifigênia, mas modifica-a profundamente, não apenas transformando ações e acontecimentos, mas abordando, por meio dela, temas específicos à sua época. Por tais motivos, Schiller afirma ser a Ifigênia moderna mais clássica que a Ifigênia do próprio Eurípides, que a inspirara. Dizer que Goethe foi mais clássico que Eurípides talvez signifique afirmar que Goethe imitou tão bem um grego que foi ainda mais grego do que ele. Porém, essa afirmação só faz sentido se entendermos que, ao imitar um grego, Goethe não foi fiel às pretensas normas da tragédia grega, e também não deixou a obra intocada, mas foi capaz de adequá-la ao seu tempo e, assim, sendo mais grego do que um grego na modernidade foi, sobretudo, um moderno. Soube, a exemplo dos gregos, fundar um novo estilo, abordar questões próprias, e justamente por isso tornou-se um clássico, ou seja, tornou-se também atemporal. Dito de outro modo, é possível afirmar que, para Schiller, Goethe foi capaz de solucionar a questão há tanto tempo discutida entre os alemães, que consistia em saber como criar uma arte autenticamente alemã, nascida no período moderno e em língua alemã, que abordasse problemas precisos e pertinentes à época e a seu local de origem, mas que simultaneamente os ultrapassasse, tornando-se tão universal quanto a cultura grega.

É interessante notar também que, nesse período, a expressão que designa algo como 'grego' ganha um significado específico, que se refere cada vez menos a povo ou lugar e passa a significar grandeza e perfeição. É com esse espírito que Goethe, em um ensaio de 1818, intitulado *O antigo e o moderno*, afirma: "Que cada um seja um grego à sua maneira! Mas que o seja!" (1996). O termo, portanto, torna-se uma espécie de metonímia para significar o original, o autêntico e o superior. Nesse sentido, cada um só pode ser autêntico à sua maneira, o que, inicialmente, já impediria que se imitasse um estilo grego reproduzindo fielmente suas regras artís-

ticas. Correspondentemente, o termo “imitação” (*nachahmung*), no que se refere à imitação dos antigos, passa a ser compreendido por Goethe, não como uma reprodução ou simulação, mas como uma emulação de um tipo bastante peculiar, que pode ser explicitada pela seguinte expressão: “estar à altura de”. Ser grego, na Alemanha do final do século XVIII e do início do século XIX, era estar à altura de um ideal de perfeição na arte; é ser digno de pensar um pensamento autêntico, ou ainda, é poder corresponder da melhor maneira possível à herança da cultura ocidental.

## 5 Conclusão

Tomando como base as considerações anteriores, é possível observar que a imitação dos antigos na época moderna e a rivalidade entre arte moderna e arte antiga tornam-se, ao longo do tempo, não duas posições antagônicas, mas dois aspectos inseparáveis de um mesmo tema. Consequentemente, a questão da *mimesis*, do modo como foi reutilizada no período moderno, se destina a questionar simultaneamente a manutenção da herança artística e a ruptura com o passado, ou ainda, a quebra com regras pré-estabelecidas. Os intelectuais e artistas alemães do período moderno não apenas tomaram de empréstimo o conceito grego de *mimesis* como também o aplicaram às suas questões tão livremente que, a partir de então, foi este conceito que passou a pautar filosoficamente o pensamento sobre a inserção de um povo em sua tradição cultural.

Por conseguinte, se aparentemente o período moderno confinou o tema da *mimesis* à área da estética, um exame mais minucioso faz reconhecer que a questão decididamente não ficou restrita a essa área, tendo sido especialmente decisiva no que tange à tematização por parte da filosofia de seu passado histórico, abordando as questões da herança e da tradição do ponto de vista da retomada, da repetição e do recomeço e, portanto, sob o signo do pensamento mimético. Dito de outra forma, a análise

da relação entre transmissão histórica e superação da tradição, ou entre continuidade e rompimento com o passado - concernentes ao âmbito da história da filosofia e da filosofia da história - pode ser imensamente enriquecida quando se recorre ao conceito de *mimesis*, de modo que se possa enxergar, no momento da ruptura, uma repetição da própria criação. Como mostra o exemplo do classicismo alemão, a superação das regras já colocadas pode ser vista como uma retomada do ato de forjar novas regras. Pode ser considerada, portanto, no caso filosófico, como a continuidade do próprio ato de pensar, sendo simultaneamente emulação do pensamento mais antigo e simulação da sua inventividade.

## Notas

- <sup>1</sup> Cf., por exemplo, obras da importância de *A República* e *Sofista*, no caso de Platão, e *Física* e *Poética*, no caso de Aristóteles.
- <sup>2</sup> Essa distinção é proposta e explorada pelo autor em seu livro intitulado *Aristóteles mimético*. Na p. 174 do livro, ele chega a falar de três sentidos: 'parecer fazer o mesmo', 'tentar fazer o mesmo' e 'fazer (efetivamente) o mesmo', que corresponderiam, respectivamente, à simulação, à emulação e à identidade. Como o terceiro caso é, segundo ele, um caso-limite, mencionamos, a título de simplificação, apenas os dois primeiros casos.
- <sup>3</sup> Vale lembrar que não pretendemos atribuir à *mimesis* grega o sentido simplista de uma imitação direta da natureza. Pelo contrário, não apenas a *mimesis*, para a filosofia grega de modo geral e para o pensamento aristotélico em particular, implica uma série de modificações, ordenações e aprimoramentos, como também pode ser interpretada de modos muito mais nuançados e distantes da idéia redutora de uma reprodução direta de entes naturais. Entretanto, estamos falando aqui da interpretação da *mimesis* grega que passou a predominar (ainda que não possa ser absolutamente generalizada, por não haver, evidentemente, posição homogênea a todo um período histórico) a partir do chamado período renascentista e até o início do século XIX. Para muitos dos intérpretes europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, a arte grega se caracterizava por uma imitação direta da natureza, enquanto que a arte contemporânea a eles se caracterizava por uma representação da natureza intermediada pela própria arte antiga.
- <sup>4</sup> Ou seja: entre os partidários da superioridade da arte antiga sobre a moderna e os partidários da visão oposta.
- <sup>5</sup> Nunca é demais lembrar: atribuída aos gregos antigos pela tradição de interpretação filosófica desde o helenismo e, especialmente, pelos próprios modernos a partir do Renascimento. Atualmente, essa idéia de imitação direta da natureza não mais seria considerada adequada para caracterizar a *mimesis* grega.

## Referências

ARISTÓTELES. **Physique**. Introduction de Pierre Pellegrin. Paris: GF Flammarion, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Écrits sur l'art**. Traduction de Jean-Marie Schaefer. Paris: GF Flammarion, 1996.

GONÇALVES, Márcia C. F. A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **L'imitation des modernes**. Paris: Éditions Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_. A vera semelhança. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico** - de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_. **De la poésie naïve et sentimentale**. Traduction de Sylvain Fort. Paris: L'Arche Éditeur, 2002.

VATTIMO, Gianni. **Il concetto di fare in Aristotele**. Torino: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università di Torino, 1961.

VELOSO, Cláudio William. **Aristóteles mimético**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Pensées sur l'imitation des oeuvres Grecques en peinture et en sculpture**. Traduction de Laure Cahen-Maurel. Paris: Éditions Allia, 2005.

Recebido em: 21 de novembro de 2007.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2007.