



Henrique Lott*

RESUMO

Este texto propõe uma análise pontual sobre algumas das principais acepções que o conceito de mimesis adquiriu ao longo da história da arte ocidental. Iniciamos nossa abordagem com um enfoque especial a partir de duas concepções da filosofia grega clássica. Primeiramente tratamos a respeito da compreensão de mimesis no pensamento de Platão que, por sua vez, direciona uma crítica veemente contra a forma como a arte em geral representa seus conteúdos. Em segundo lugar, nos detivemos no pensamento de Aristóteles identificando em sua obra uma valorização da arte como mimesis, na qual demarcamos seu distanciamento em relação à visão platônica. Em seguida, procuramos mostrar certo número de exemplos que identificam os segmentos mais enfáticos que a elaboração clássica do conceito de mimesis teve dos séculos XVI ao XIX, quando a arte da imitação atinge pouco a pouco o seu ápice. Por fim, examinamos e questionamos até que ponto a arte contemporânea, apesar de toda a desconstrução que realizou em relação às artes do passado, ainda mantém indeléveis ligações com o propósito imitativo.

Palavras-chave: Mimesis. Arte. História da arte. Arte contemporânea.

Mimesis and its perduration in art: from material reality to immaterial spirituality

ABSTRACT

This text proposes a punctual analysis of some of the main interpretations that the concept of mimesis has acquired throughout the history of Western art. We begin our approach with a special focus on two conceptions from classical Greek philosophy. First, we address the understanding of mimesis in the thought of Plato, who, in turn, directs a vehement critique against the way art in general represents its contents. Secondly, we delve into the thought of Aristotle, identifying in his work an appreciation of art as mimesis, where we demarcate his departure from the Platonic view. Next, we set off to present a number of examples that identify the most emphatic segments of the classical elaboration of the concept of mimesis from the 16th to the 19th century, as the art of imitation gradually reaches its pinnacle. Finally, we examine and question to what extent contemporary art, despite all the deconstruction it has carried out concerning the arts of the past, still maintains indelible connections with the imitative purpose.

Keywords: Mimesis. Art. Art history. Contemporary art.

* Graduado em Filosofia (2004) nas modalidades Licenciatura e Bacharelado, pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES). Mestre (2007) e Doutor (2013) em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), tendo feito seu estágio doutoral (2012) na modalidade Recherches Doctorales Libres, junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris, na França, com a bolsa sanduíche da Capes. Pós-Doutor em Ciências da Religião pela PUC Minas, tendo realizado seu estágio com a bolsa do Programa Nacional de Pós-doutorado da Capes. Suas linhas de pesquisas estão relacionadas mais diretamente com Ciência da Religião, Filosofia da Religião, Filosofia Política e Laicidade. Atuou de 2019 a 2021 como professor Substituto do Magistério Superior, no Departamento de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: henlott@yahoo.com.br. Currículo Lattes: <http://lattes.enpq.br/3835314784122476>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9346-7042>.

A mimesis e sua perduração na arte: da realidade material à espiritualidade imaterial

Introdução

Numa primeira aproximação, podemos dizer que o conceito de *mimesis* ou imitação abrange uma compreensão ampla que reúne vários elementos através de uma correlação recíproca entre eles. A *mimesis* pode ser definida também como um modo de representar a natureza que segue uma maneira idealizada nos seus procedimentos. Ou seja, o artista observa a natureza e escolhe os aspectos que deseja enfatizar em sua representação, reconstruindo, assim, uma imagem que pode ser — de acordo com o ângulo escolhido e a intenção visada — mais ou menos fiel ao que vemos na realidade. Desse modo, o artista idealiza a representação que faz da natureza, eliminando certos aspectos naturais que, a seu juízo, poderiam estar em desarmonia com o que seria mais próximo dos ideais da realização artística. Em outros termos, trata-se de uma orquestração em que algumas coisas são eliminadas para realçar outras.

Não obstante, frequentemente e ao longo de quase toda a tradição da história da arte ocidental, de modo idealizado ou não, buscou-se adequar e estabelecer uma conformidade visual entre a representação artística e o objeto representado. Vemos exemplos claros disso quando observamos as formas clássicas das obras de arte que vigoraram especialmente até o final do século XIX. Mas, para além deste foco, é preciso considerar também que a partir desta data os modos de execução artística se diversificaram e pouco a pouco se libertaram dos cânones que caracterizavam a *mimesis* em sua forma mais clássica. Por este motivo, em dado momento, a *mimesis* passou a extrapolar os recursos canonizados pela arte acadêmica e tornou-se paulatinamente uma expressão *polifigurativa*, que acolhe, por sua vez, tanto a arte figurativa como a arte não figurativa.

Contudo, um entendimento comum que devemos considerar num sentido mais amplo, é que a *mimesis* nunca se restringiu pura e simplesmente a uma reprodução *ipsis litteris* do real. Porém, foi a partir do instante em que a arte se abriu para formas de realização mais autônomas que a noção de imitação adquiriu novas configurações e novos recursos de exibição. E essa situação é perfeitamente perceptível no momento contemporâneo da arte, isso porque, “foi quando a pintura, no século XX, deixou de ser figurativa que pudemos, por fim, avaliar plenamente a *mimesis*, que não

tem por função ajudar-nos a reconhecer objetos, mas a descobrir dimensões da experiência que não existiam antes da obra” (RICOEUR, 2001, p. 235-36).

Essas são as linhas gerais de nossa investigação sobre algumas características, transformações e compreensões que a *mimesis* adquiriu no decorrer da filosofia e da história da arte ocidental. Seguiremos aqui, num primeiro momento, um itinerário de questionamentos e um campo de análise que começa pela concepção da *mimesis* no âmbito da filosofia de Platão. Veremos especialmente alguns exemplos em que a arte é compreendida por este filósofo como um simulacro do real e, por este motivo, apresenta uma dimensão ontológica inferior no mundo fenomênico.

Em um segundo momento, vamos analisar a posição de Aristóteles e a revalorização que ele promove do conceito de *mimesis*. Em seu modo de ver, há uma forma de universalização dos objetos que se dá especificamente através da arte. A seus olhos, a arte seria capaz de promover um aprofundamento de nossa percepção do real ao explorar características universais de um determinado objeto do mundo natural que, por si só, não nos oferece claramente essa possibilidade. Isso se dá porque os objetos do mundo real permanecem retidos em suas particularidades; e a arte, naquilo que lhe diz respeito, nos mostra as correlações universais que reúnem o todo no qual tais objetos se inserem.

Seguindo o roteiro de nossas investigações, veremos ainda algumas acepções que o conceito de *mimesis* adquiriu ao longo da modernidade. Restringiremos neste ponto o nosso campo de análise às segmentações que marcaram a passagem dos cânones da representação medieval para o Humanismo e a Renascença. Além disso, vamos abordar questões relacionadas com autonomia e a depuração da *mimesis* na modernidade clássica e no romantismo, tendo como ponto de partida a concepção que considera que a natureza seria um guia privilegiado para o desenvolvimento das criações artísticas.

Por fim, procederemos com uma avaliação sobre a situação da arte contemporânea e a radicalização que esta promoveu em termos de renovação dos parâmetros e da reconfiguração dos modos de produção artística. A *mimesis* adquire nesse âmbito uma nova roupagem em que a imitação — pelo menos em um sentido *lato* — não precisa mais imitar. Em outras palavras, o ato de imitar característico do fazer artístico passa a ser interiorizado, rompendo com as amarras do figurativismo e

abrindo-se para expressões inéditas marcadas por estilos e formas que convocam os espectadores para uma nova maneira de ver e ler o mundo.

1 A arte como *simulacro*: a crítica de Platão

A noção de *mimesis* e seu uso conceitual têm uma tradição multimilenar na filosofia da arte. Em seus primeiros aportes filosóficos, esta noção acolhe a ideia de que a arte é fundamentalmente um tipo de imitação da realidade corpórea. Platão expressa claramente essa compreensão no Livro X da *República* (598b-599a), quando deprecia de certo modo a arte, ao considerar que, por ser imitação, a arte acaba ocupando um lugar rebaixado na dimensão ontológica. Isso porque, para Platão, a verdadeira realidade habita o mundo espiritual (o Hiperurânio ou Mundo das Ideias)¹ e tudo o que vemos neste nosso mundo material seria, por assim dizer, um reflexo pálido ou uma cópia deformada das ideias perfeitas que habitam a realidade espiritual. Sendo assim, ao basear suas representações nas coisas que vemos no mundo fenomênico, a arte acaba ocupando um lugar de terceira categoria na escala do ser.

Na concepção de Platão, a imagem produzida pela arte é inadequada em duplo sentido: primeiramente é inadequada com relação ao ser verdadeiro que habita o Mundo das Ideias; e em segundo lugar, com relação aos entes que se apresentam como coisas do mundo material. No caso especial da pintura, a imitação não passaria de um simulacro já que

[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios (*República*, X, 598b-c).

É justamente por este motivo que Platão critica a arte. Ele considera que a arte poderia ser comparada com o mero “reflexo num espelho”, que seria, no âmbito dessa

¹ Platão trata a respeito do Hiperurânio (ὑπερουράνιος) em alguns de seus diálogos. Por exemplo, no *Fedro* (247b-c) ele fala de um lugar que estaria situado além do céu. E é justamente “nesse lugar que as almas experimentam a alegria suprema, pois as almas a que chamamos imortais, uma vez que atingiram o zênite, são tomadas de movimento circular e podem contemplar as realidades que se encontram sob a abóbada celeste”.

compreensão, “uma ilusão sem substância”. Sendo assim, “o artista é comparado com um charlatão desprovido de qualquer espécie de ‘ofício’”. O que ele produz é pura ilusão e, nesse caso, “o artista é definido como um pseudoprodutor, como um produtor cego de puras e simples aparências” (HAAR, 2000, p. 19).

Em outros termos, o pintor imita a forma de um determinado objeto produzido por algum artífice, sem, no entanto, ir além da mera imagem ou da aparência material daquilo que é imitado. Por este motivo, no contexto da filosofia platônica, a arte ocupa um grau inferior na hierarquia do ser, visto que ela é “cópia da cópia”. Alguns estudiosos consideram que Platão teria sido o precursor da arte moderna ou abstrata. Ao criticar a arte imitativa e o seu viés naturalístico de representação, esse filósofo “poderia sem o saber, ser visto como o apologista mais convincente da arte moderna e anticonformista” (JIMENEZ, 2000, p. 209).

Platão valorizava padrões estéticos de rigor formal geometrizado e sintetizado, ou seja, modelos de representação que se colocam a certa distância da representação realística da natureza. Partindo deste ponto de vista, o filósofo ateniense considerava que a arte egípcia era superior à arte grega. A seus olhos, as “formas fixas” e estilizadas da arte egípcia identificavam-se melhor com as ideias do mundo espiritual. Segundo Werner Jaeger (2001, p. 1320-1321), “Platão amplia a vista à procura de um país onde existam formas sagradas e fixas da arte, libertas de toda a ânsia de inovação e de toda a arbitrariedade. E só a encontra no Egito onde a arte não sofre, aparentemente, evolução e conserva com todo o rigor um sentido espantoso para o que a tradição já consagrou”.

Na visão do filósofo ateniense, a imitação pura e simples da natureza poderia ter efeitos danosos. Sua preocupação primordial, diga-se de passagem, era com a questão pedagógica. Para ele, é buscando representar aquilo que é justo e bom e que está em sintonia com a verdade que a arte poderá imitar com maior proximidade a realidade do mundo espiritual. O que está em questão no pensamento platônico é uma ética social do filósofo-cidadão, uma ética que é aplicada pelos princípios eternos do bem e de seu cultivo prático e pedagógico na sociedade. A consciência de um mundo espiritual e de verdades eternas dá ao filósofo a consciência de que este mundo é ilusório e passageiro, por conseguinte, não deve pura e simplesmente ser imitado. Essa compreensão deixa transparecer claramente o receio que Platão tem

em relação à autonomia da arte que, a seu ver, pode ser causa de várias ilusões e até de perversões humanas (cf. FABRIS, 2017, p. 6).

Todavia, *mutatis mutandis*, há também na filosofia platônica um lugar digno para a arte, isso porque ela pode desempenhar um relevante papel no contexto pedagógico e formador das consciências. Nesse caso, ao imitar o bem e o belo, a arte se aproxima do mundo inteligível através de uma percepção específica que o artista pode desenvolver. Mas essa aproximação se dá somente na medida em que o artista for capaz de considerar devidamente a distância que os fenômenos do mundo estão em relação à verdade das ideias eternas e imutáveis.

Isso quer dizer que há na estética platônica uma arte de imitar que é diferente, que é, até certo ponto, uma *mimesis* mais qualificada por se manter fiel à essência (*eidos*) daquilo que imita. Para Platão, existem dois tipos de imitadores: aqueles que conhecem aquilo que imitam e aqueles que imitam, mas sem o conhecer. Os que conhecem realizam uma arte que se distingue como uma “imitação sábia”; os que não conhecem realizam uma arte ilusória e enganosa, pois não conhecem os objetos que imitam e são, por assim dizer, artistas do simulacro (cf. HAAR, 2000, p. 23).

O exemplo do que é o mais essencial de uma imitação sábia é o que se apresenta no diálogo *Timeu*, quando o autor fala sobre a criação do mundo fenomênico como uma bela obra do Demiurgo². O ato de criação deste mundo terreno se dá pela ação demiúrgica sobre o plano material (cf. REALE, 1997, p. 447). Logo, existe neste ato de origem uma mistura entre sensível e inteligível, entre matéria e forma. Nas palavras de Platão: “a geração deste mundo resulta de uma mistura engendradora por uma combinação de Necessidade e Intellecto” (*Timeu*, 48a). Contudo, há que se observar que o verbo imitar não aparece na “narrativa consagrada à fabricação do mundo pelo Demiurgo”. O que o filósofo nos chama a atenção é para “o exercício de um olhar fixo sobre o modelo que funda a atividade demiúrgica” (DECLOS, 2000; 2001, p. 205)³.

² O Demiurgo (**Δημιουργός**) de Platão é um deus artífice “criador” do mundo material. Ele contempla as formas perfeitas que habitam o mundo das ideias ou hiperurânio e as reproduz na matéria. Com esse gesto se dá origem ao mundo terreno e temporal que nós conhecemos. Em outras palavras, o Demiurgo modela este mundo a partir da imagem que observa do inteligível, ele “põe os olhos no que é imutável e que utiliza como arquétipo quando dá a forma e as propriedades ao que cria. É inevitável que tudo aquilo que perfaz deste modo seja belo. Se, pelo contrário, pusesse os olhos no que devém e tomasse como arquétipo algo deveniente, a sua obra não seria bela” (*Timeu* 28a-b).

³ Todas as traduções do francês para o português e do espanhol para o português apresentadas neste artigo foram realizadas por nós.

Como é possível entrever, a teoria platônica da arte se esmera na defesa de um paradigma que se “submete ao imperativo da verdade” e este pode, por assim dizer, ser “incluído em uma reflexão sobre a normatividade de uma ‘correta educação’” (SINAPI, 1998, p. 17). A condução da alma deve, por conseguinte, ter como guia a razão para que possa superar as situações enganosas que a *mimesis* artística apresenta em suas diversas formas e maneiras de imitar. A racionalidade evita, com isso, situações caóticas e tormentosas relacionadas com os desejos pautados pela irracionalidade dos sentimentos e dos apelos corporais, elevando a alma, naquilo que lhe concerne, ao equilíbrio e à harmonia que lhes são próprios (cf. GUARNICA, 2020, p. 13).

A preocupação de Platão em procurar estabelecer limites para as artes se dá na medida em que seu interesse é orientar e educar os cidadãos para a vida política. Sob esse ponto de vista, a imitação artística precisaria ser tutelada para que não viesse a cultivar o engano e a ilusão e, com isso, fazer parecer que algo é real sem que na verdade o seja. Seria preciso, portanto, evitar que o efeito *trompe l'oeil* prevalecesse como ideal da produção artística em geral. O filósofo ateniense considerava que tal “como ocorre com a pintura, ocorre também com as artes poéticas”. E o grande perigo que ele via é que os artistas poderiam facilmente exaltar “a parte baixa da alma através da imitação dos caracteres débeis, [...] desmensurados e violentos”, pondo em risco, em vista disso, “a própria lei da cidade” (RESTREPO, 2016, p. 83-84).

2 O enaltecimento da *mimesis* em Aristóteles

Como vimos, é possível afirmar que temos em Platão uma desvalorização da arte como técnica de imitação; e, contrariamente a isso, temos em Aristóteles um enaltecimento dessa mesma técnica como expressão máxima do fazer artístico. Ambos vinculam a arte à *mimesis*, porém, o primeiro considera que as representações artísticas apresentam uma grande defasagem de sentido ontológico; enquanto o segundo considera que há uma ordem positiva e de grande valor na *mimesis* artística. Aristóteles aprecia a arte como um meio possível de se perceber melhor o sentido universal de um determinado objeto particular. Para ele, quando certo objeto é imitado

através da arte, essa imitação é capaz de ultrapassar a natureza e, com isso, atinge uma esfera de dimensão universal.

Por este motivo, a *mimesis* ganha uma nova legitimidade com o pensamento de Aristóteles. Isso porque, para ele, a imitação na arte apresenta uma situação de verossimilhança⁴ com o real e alcança, com este tipo de representação, uma realidade que é superior àquela dos objetos físicos. Sob essa ótica, a *mimesis* vai além de uma imitação pura e simples do real e, por conseguinte, pode até alterar a realidade enriquecendo-a com uma ênfase que é própria da criação artística. Esse procedimento permite acentuar ora aqui ora ali um detalhe a mais ou a menos no conjunto geral dos objetos representados. Como escreve Aristóteles, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (*Poética*, IX, 1551 1 36).

Isso significa que, no âmbito do pensamento aristotélico, a *mimesis* se justifica em uma medida de desempenho elevado na arte, especialmente porque que não se reduz à mera imitação. A escolha do modelo, sua expressão, o ângulo de observação, os matizes diversos, a situação emocional e outras variantes diferenciadas, implicam um trato elevado na arte de imitar. Ou seja, um mesmo objeto pode variar substancialmente de acordo com o tipo de imitação que recebe. Por exemplo, os poetas e os pintores representam as virtudes, mas também os vícios e os defeitos humanos que existem no mundo real das individualidades. Como diz Aristóteles, “os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (*Poética*, II, 1448a 8).

Na concepção do pensador de Estagira, o objeto representado e imitado dá um salto sobre o seu modelo original, pois é conhecido duplamente e, por isso, através da *mimesis*, conhecemos melhor. Isso porque, diferente de Platão, Aristóteles

⁴ A questão da verossimilhança em Aristóteles está relacionada com algo que se apresenta de modo semelhante à verdade. Ou seja, é algo verossímil (εἰκός) que está identificado com a ideia de representar algum acontecimento ou fato sem que necessariamente estes existam na realidade da mesma maneira como foram representados. Desse modo, é possível ser verossímil “sem que exista qualquer probabilidade de que os fatos mencionados se tenham verificado” (ABBAGNANO, 1998, p. 1000). Contudo, um discurso poético ou outra representação artística qualquer, torna-se “verossímil [...] porque está de acordo com o que realmente acontece a maior parte das vezes em um determinado universo”. Dito de outro modo, “se é possível um discurso *eikós*, verossímil, é porque é possível um fato” (YAMIN, 2016, p. 149).

considerava que “as Idéias não são, portanto, a realidade; o mundo sensível é igualmente real e o indivíduo é a primeira e a mais alta realidade ou substância” (JIMENEZ, 1999, p. 215).

Para o ilustre discípulo de Platão, a noção de imitação está sintonizada com um modelo exemplar que pode ser aplicado a todos os objetos particulares e que, ao mesmo tempo, não se reduz a nenhum deles. E é justamente essa noção de imitação que abarca o conceito aristotélico de verossimilhança. O verossimilhante encontra-se na esfera das possibilidades, por isso tem uma abrangência que o mundo real dos particulares não tem. Sob esse ponto de vista, pode-se considerar que “a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela ao universal, e esta ao particular” (*Poética*, IX, 1451 b 10).

Na visão de Aristóteles, mesmo que o poeta se expresse através da imitação de uma pessoa em particular, ou de coisas particulares, a sua expressão é de caráter universal. Destarte, estamos nesse caso no campo das possibilidades que se identificam com a verossimilhança que, no seu modo peculiar de ser, tem uma correspondência com acontecimentos concretos, ou seja, com coisas que aconteceram e que, por esse motivo, são possíveis. Sendo assim, tanto a poesia como a arte em geral, ao imitarem determinado personagem, são capazes de universalizá-lo. Nesse sentido, a *mimesis* “é apreciada em dois pontos: de um lado, no plano do artista criador, ela assume desde a infância uma função de conhecimento; graças a ela aprendemos, precisa Aristóteles. De outro lado, ela traz prazer tanto àquele que imita quanto ao público” (JIMENEZ, 1999, p. 218).

Mas, além disso, o estagirita está interessado em saber que tipo de imitação é a melhor, isto é, que tipo de imitação traz a “medida justa” no cultivo da virtude. Para ele, o homem tem a possibilidade de alcançar a plenitude de seu ser de forma imanente, isso porque a felicidade e o bem fazem parte do mundo sensível. Todavia, a arte é capaz de superar o sensível na medida em que pode imitar o impossível, criando, para tanto, imagens paradigmáticas. No entender de Aristóteles, a poesia, tal como a pintura, devem preferir “o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado” (*Poética*, XXV, 1461b 9).

A imitação tem ainda outra função importante, pois “permite legitimar e julgar os diferentes gêneros literários e as formas artísticas, fornecendo as condições para se avaliar as produções como obras de arte, mas, sobretudo, ao mesmo tempo, ela preenche também uma função bem precisa no interior dessas produções” (FABRIS, 2017, p. 7). Isso se dá porque a relação da arte com a natureza implica certo tipo de conhecimento e, em geral, o ser humano se compraz diante das imagens. Desta forma, o prazer estético é, por assim dizer, legitimado pela *mimesis*.

Como podemos observar, diferente do que pensava Platão, não há no pensamento de Aristóteles uma censura da arte, isso porque, na sua avaliação, o artista imita ações que se mantêm numa relação natural com os campos de possibilidades. Sendo assim, “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres” (*Poética*, IV, 1448b 9).

Contudo, embora não haja censura da arte por parte de Aristóteles, isso não quer dizer que não exista a crítica ou a necessidade da mesma, uma vez que, a seu ver, temos diferentes níveis de artistas e, assim, consideramos que uns são melhores e outros piores. Em outras palavras, há os poetas que são bons e os que são maus. No entanto, os maus poetas não são maus somente por questões morais, mas também por imperícia em sua técnica de imitação (cf. *Poética*, IX, 1551b 32).

Segundo Aristóteles, existe algo que eleva a produção artística e isso pode ser observado naquilo que se reflete nas virtudes próprias do estilo da locução poética. Quando o poeta faz um bom uso das metáforas e ao mesmo tempo consegue ser claro em sua fala, ele escapa da linguagem vulgar e se eleva. A imaginação criadora do artista concebe em geral três modos distintos de imitação. Ou seja, “o poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imaginação incidirá num destes três objetivos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” (*Poética*, XXV, 1460b 8).

Diante desse terreno fértil de expressões imitativas, pode-se acertar ou errar e, na concepção de Aristóteles, existem duas naturezas de erros: os erros acidentais e os erros essenciais. Errar não é algo constitutivo da arte, no entanto, quando o artista é incapaz, o erro torna-se intrínseco em sua obra. Nesse caso, ele comete um erro acidental. Porém, quando a imitação corresponde ao impossível, esta implicará em um erro essencial. E, aos olhos do filósofo de Estagira, este tipo de erro é desculpável

(cf. *Poética*, XXV, 1460b 23). É desculpável porque alcança o grau de verossimilhança que eleva a arte.

Todavia, embora possamos considerar que, se por um lado, Aristóteles enaltece a *mimesis* como uma forma legítima de expressão artística; por outro lado, ele não negligencia a necessidade da observação crítica. Ademais, em seu entendimento, imitar não é meramente copiar a natureza e, além disso, nem toda cópia se reveste necessariamente de valores universais. Por este motivo, a *mimesis* deve atingir um valor real na arte e, para tanto, deve elevar-se acima do natural expressando-o, ao mesmo tempo, de um modo verossímil.

Outro aspecto importante que a arte tem na concepção de Aristóteles diz respeito aos efeitos psicológicos que ela produz a partir das imitações que faz. Um exemplo de forte apelo psicológico se dá sobretudo com a tragédia, cujo gênero de imitação provoca-nos um efeito de grande comoção, elevando, por assim dizer, o nível de nossa consciência a partir da experiência que fazemos quando lemos ou assistimos à apresentação de uma obra trágica.

Esse tipo de experiência é um acontecimento que é definido por Aristóteles como *catarse*⁵. Tal acontecimento produz em nós um efeito cuja vivência nos permite uma percepção ampliada de nossos sentimentos, especialmente através da contemplação da obra de arte trágica. Essa é uma forma de experiência estética que pode ser profundamente transformadora e, ao mesmo tempo, purificadora. Desse modo, a *catarse* possibilita a “compreensão dos mecanismos psicológicos que

⁵ *Catarse* (κάθαρσις) é um termo que está mais relacionado com a poesia trágica e sua representação no teatro, bem como seus efeitos psicológicos no espectador. O termo *catarse* “tem origem médica, significa ‘purgação’ [...]. Aristóteles utilizou amplamente esse termo em seu significado médico, nas obras sobre história natural, como purificação ou purgação. Mas foi o primeiro que o usou para designar também um fenômeno estético, qual seja, uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem” (ABBAGNANO, 1998, p. 120). Na concepção de Lalande (1993, p. 140), a *catarse* pode ser definida como “purificação, evacuação ou, como se diz frequentemente ‘purgação’, quando se fala de κάθαρσι τῶν παθημάτων de Aristóteles (a purgação das paixões) *Poética*, VI, 1449 b 28.” Lalande fala também do uso do termo na psicanálise, especialmente “por Breuer e por Freud, para operação psiquiátrica que consiste em trazer de volta à consciência uma idéia ou uma recordação cujo recalçamento produz perturbações físicas ou mentais e assim desembaraçar o sujeito”. A nosso ver, essa compreensão poderia estar identificada em muitos aspectos com o uso da estética de Aristóteles. Contudo, para alguns estudiosos, o termo *catarse* em Aristóteles não é muito claro, uma vez que “a palavra *kátharsis* aparece apenas duas vezes, isto é, só uma vez mais, além da fatídica aparição no cap. 6” (VELOSO, 2004, p. 15) da *Poética*. No entanto, o texto do filósofo indica com o termo *catarse* a ideia de purificação que, “através de piedade e medo, leva a cabo a purificação de tais afecções (*perainousa tèn tòn toioúton pathemáton kátharsin*)” (*Poética*, 6, 1449b). De qualquer forma, essa discussão tem uma importância fundamental para a estética e a filosofia da arte, uma vez que “a *Katharsis* de Aristóteles figura em todas as ‘Histórias de Estética’” (SOMVILLE, 1971, p. 612).

subjazem, em geral, na contemplação da obra de arte, pelo menos a de caráter *imitativo*” (CANDEL, 2018, p. LXXXIV).

Os efeitos desencadeados pela imitação trágica geram, portanto, grande comoção (catarse) nas pessoas que leem um texto ou assistem a um espetáculo trágico (cf. MARX, 2011; 2012, p. 134). Tais efeitos permitem, por assim dizer, uma emoção singular que sensibiliza fortemente os espectadores e os coloca diante de uma vivência empática com aquilo que é representado no contexto da narrativa trágica. Isso porque, segundo Aristóteles, “a tragédia, imitação de uma ação de caráter elevado, [...] suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (*Poética*, 1449 b 24). Essa passagem esclarece de uma maneira muito pontual uma das formas de universalização que a *mimesis* tem a propriedade de expressar no contexto da representação artística.

A contribuição de Aristóteles sobre o conceito de *mimesis*, juntamente com a de Platão, tiveram, como veremos a seguir, desdobramentos que deram ensejo a inúmeras discussões que se desenvolveram ao longo da história da estética e da filosofia da arte. A partir dessas duas bases, surgem segmentações de orientações diversas, além de fecundas reflexões e controvérsias que chegaram até nossos dias.

3 Segmentações do conceito de *mimesis* na história da arte ocidental

Como já foi assinalado acima, o conceito de *mimesis* tem uma longa duração, e podemos dizer também que ele continua presente de um modo ou de outro nas idealizações sobre a arte e nas produções artísticas em geral. As compreensões da Antiguidade Grega deram os primeiros passos e serviram como parâmetro para as reflexões posteriores sobre arte. São reflexões que percorrem um vasto caminho que vem desde a Idade Média, passa pelo humanismo, pela Renascença e desagua na modernidade dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. É possível dizer que durante todo esse período, a arte procurou representar e *imitar a natureza* de uma forma ou de outra, ora com mais ora com menos realismo e fidelidade, sempre de acordo com cada estilo e com os recursos culturais próprios de cada época.

Como sabemos e é possível verificar, a Renascença é um exemplo típico desse modo de fazer arte. Erwin Panofsky (2000, p. 45) escreve que “as publicações do

Renascimento italiano em matéria de teoria e de história da arte insistiram [...] no fato de que a arte tem por missão ser uma imitação direta da realidade”.

Todavia, antes de avançarmos nessa questão, há que se considerar que essa vocação para a imitação vai além da própria arte, visto que é constitutiva do ser humano como um todo. A arte é sem dúvida um veículo privilegiado para a prática da imitação, mas esta é uma expressão própria do espírito humano que tem a tendência a se colocar para fora de si e *abraçar o mundo*. Por este motivo, a identificação da arte com o espectador permite uma vinculação espiritual que une o artista com seus observadores que, por sua vez, atuam como coautores da obra. É desse modo que o homem se identifica com o mundo e o incorpora em sua interioridade (cf. GEBAUER; WULF, 1996, p. 3).

Durante todo o período medieval a arte se manteve em uma posição submissa aos cânones de representação da ortodoxia católica. A tutela religiosa determinava o modo de fazer e o que se deveria fazer em termos de arte. Contudo, a partir da Renascença, os ideais da arte adquirem autonomia e vão pouco a pouco se convertendo em expressão laica. Desse modo, a Antiguidade e seus cânones de representação voltam a ser a referência central para a produção artística da época. Em virtude disso, “nasce a pintura que representa figuras por si mesmas”. A busca pelo rigor realístico na representação das imagens caracteriza os esforços artísticos do período, especialmente com o uso da perspectiva e a técnica do *chiaro scuro*, que procura expressar a beleza das formas através da gradação das sombras. Surge, assim, a pintura de cavalete que, de certo modo, “rivaliza com a natureza ao copiá-la” (BAYER, 1993, p. 101-102).

Foi, portanto, com a redescoberta das obras de Platão e Aristóteles que se abriu o caminho para inúmeras obras artísticas e literárias que, por sua vez, adaptaram o pensamento grego às buscas intelectuais da Renascença (cf. GEBAUER; WULF, 1996, p. 76). A imaginação criadora dos artistas atinge, com isso, o ápice da liberdade de expressão. Surgem nesse contexto duas tendências: a primeira busca copiar com exatidão as formas da natureza; a segunda acolhe a ideia de mudar de certo modo a aparência das coisas, nutrindo a expectativa de que a arte pode triunfar sobre a natureza (cf. PANOFKY, 2000, p. 46). Ao mesmo tempo, elabora-se a compreensão de uma *arte em si*, que daria suporte conceitual para o

desenvolvimento da noção de *arte pela arte*, abrindo os horizontes para a afirmação da arte clássica (cf. BAYER, 1993. 103-104).

Especialmente a partir do século XVII, a *mimesis* adquire uma força criadora que ultrapassa a mera repetição e transforma a obra de arte em um todo orgânico. O quadro torna-se um mundo a parte e, simultaneamente, um guia para o espírito. Nesse contexto, a razão clássica vai pouco a pouco imperar na instrução e no entendimento sobre o belo, fazendo, em certo sentido, a síntese entre *la belle nature et le bel art*. O que se verá doravante é uma situação em que “o classicismo se define em todos os domínios, político, institucional, moral e artístico, pela procura do sensato, da moderação, do correto, do conveniente, do verossímil e do ‘alto gosto’” (JIMENEZ, 1999, p. 58). Assiste-se nesse período a afirmação de concepções que consideram que o belo consiste na representação clara e distinta do que é a verdade. Desse modo, os pressupostos da filosofia cartesiana marcam fortemente a arte do século XVII e, assim, inspiram a mente dos artistas e dos estetas da época. Um dos resultados dessa influência cartesiana é a construção de uma estética racionalista que unifica a compreensão de que o belo se identifica pura e simplesmente com o verdadeiro.

Grandes artistas desse período seguem esses princípios e empenham-se, cada um a seu modo, a representar em suas telas a ordem da razão. Inspirados também pela Renascença italiana, Nicolas Poussin, Philippe de Champagne, Charles Le Brun e outros tantos pintores, sobretudo do classicismo francês, seguem os postulados racionalistas e procuram registrar em suas obras a ordem do verossímil. Os objetos das pinturas passam a ser identificados como “representação de coisas nobres, conforme as leis da razão”. O desenho é valorizado como algo perene, que vem de dentro, do *logos*, e se deixa estimular pelas coisas naturais, mas que, ao mesmo tempo, é capaz de corrigir essas mesmas coisas através da ordem interior. Ou seja, é capaz de perceber as leis que se revelam além das aparências. Busca-se, assim, um tipo de *mimesis* que seja ao mesmo tempo agradável e racional e que, por seu turno, nos ajude a perceber espiritualmente as perfeições ideais. É justamente por esse motivo que se admite a correção da natureza através da inteligência aplicada à arte (cf. BAYER, 1993, p. 144-150).

Os princípios espirituais que alimentam essas ideias se pautam pela compreensão de que “os nobres Pintores e Escultores, imitando o primeiro Operário [o Demiurgo platônico], formam igualmente em seus espíritos um modelo de beleza

superior e, sem afastá-lo dos olhos, emendam a natureza corrigindo suas cores e suas linhas” (PANOFSKY, 2000, p. 144). Essa concepção de correção gera um debate sobre o colorismo e, com isso, a cor é relegada ao segundo plano. O desenho passa, então, a ter primazia no ambiente clássico, embora haja o reconhecimento de que um pintor necessita das cores para poder imitar a natureza com perfeição. É preciso, por conseguinte, que a cor se una ao desenho para que a pintura e o pintor existam (JIMENEZ, 1999, p. 64-68).

No século XVIII, as discussões teóricas sobre o conceito de *mimesis* foram bastante intensas. Os debates giravam em torno de compreensões sobre a natureza da imitação na arte, por um lado; e por outro, a própria natureza da imitação. Os teóricos desse período colocam o foco principal na noção de similitude e elaboraram concepções sobre a subjetividade e a autonomia do artista. Desse modo, supera-se a ideia de equiparação entre o exterior e o interior no processo de criação artística (cf. GEBAUER; WULF, 1996, p. 131-137). Mas essas elaborações teóricas acabam sendo solapadas por Kant que, por sua vez, entende que a natureza supera a arte. Para ele, o gênio exprime a natureza diretamente através de seus dons, visto que, o “*Gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte*”.⁶ Por este motivo, as “belas artes [...] têm que ser consideradas como artes do gênio” (*Crítica da Faculdade do Juízo*, § 46).

Para Kant, o ideal do belo está intrinsecamente relacionado com a humanidade, uma vez que o homem “é o único ser livre e moral” (BAYER, 1993, p. 208). Com essa compreensão, o filósofo alemão abala de modo definitivo uma antiga tradição da *mimesis*. A seu ver, o foco da criação artística não é propriamente a *mimesis*, mas fundamentalmente o gênio. Sendo assim, as obras de arte são criadas única e exclusivamente pelo gênio. Partindo dessa compreensão, a arte deve ser considerada como natureza, deve agradar sem contrariar as regras. Na concepção de Kant, a arte

⁶ A compreensão de gênio em Kant está relacionada com a ideia de que a natureza se expressa através daquele que recebe dons naturais. Sob esse ponto de vista, não há “arte sem gênio, sem a faculdade inata de produzir e expressar idéias estéticas” (HAAR, 2000, p. 37). O gênio é, por conseguinte, alguém que possui talento suficiente para “dar regras à arte”, na medida em que participa intrinsecamente da “espontaneidade da natureza”. Na concepção kantiana, o artista de gênio é aquele que é capaz de reunir “as faculdades [...] da imaginação e do entendimento”. Nesse sentido, “o gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, [...] pode ser comunicada a outros” (*Crítica da Faculdade do Juízo*, § 49).

é mais do que uma bela representação, ela é, na verdade, “representação de ideias estéticas”. No seu entendimento, há uma relação intrínseca “entre o gosto e o gênio”, isso porque o gosto se une de certo modo à beleza⁷. Por este motivo, “Kant conserva sua primazia principal para o gosto, na medida em que também as obras das belas artes, que são artes de um gênio, encontram-se sob o ponto de vista condutor da beleza” (GADAMER, 2002, p. 107).

De qualquer forma, ao que parece, a *mimesis* não é eliminada do fazer artístico, pois continua como um procedimento que, como veremos, permanece até hoje, mesmo que seja de uma maneira bastante diferenciada do que foi no passado (cf. RICOEUR, 2001). A noção de natureza na representação artística vem se abrindo desde Kant, passa certamente pelos românticos, por Schelling e também por Hegel (1988, p. 19), que considerava que “a arte deve limitar-se à imitação da natureza, mas da natureza em geral, da interior e da exterior”.

4 Ab-rogação e reabilitação da *mimesis* na arte contemporânea

A arte contemporânea promoveu grandes transformações nas formas de expressão das produções artísticas, deixando cada vez mais de lado as representações que configuraram os aspectos gerais e tradicionais que delinearão a fisionomia da *mimesis* ao longo da história da arte. É certo que a *mimesis* sofreu inúmeras metamorfoses que se manifestaram em épocas, estilos e tendências distintos, mas nada se compara com o que ocorreu no momento contemporâneo.

Atualmente a arte apresenta uma imensa diversidade de inclinações e predisposições que se afirmam através de inúmeras e diferenciadas formas do fazer artístico. Temos neste cenário a presença da pintura, da gravura, da escultura, do desenho, performances diversas, instalações e tantas outras expressões que fazem parte do espectro geral do que se entende e se considera hoje como linguagens

⁷ A questão do gosto, segundo Kant, passa necessariamente pela *faculdade de julgar*. Sendo assim, “cada um sabe que o gosto na experiência estética representa o aspecto nivelador. Outro aspecto nivelador, ele é, entretanto, salientado como ‘senso comum’, como Kant diz com razão. O gosto é comunicativo — ele representa aquilo que de certo modo nos cunha” (GADAMER, 1985, p. 34). Contudo, há que se considerar também que a concepção kantiana de gosto engloba o entendimento de um tipo de julgamento que estaria conectado com a possibilidade de comunicar “sentimentos ligados a uma dada representação (sem a mediação de um conceito). Portanto, contrariamente às aparências, o juízo de gosto, juízo reflexionante, subjetivo, particular, individual, é também um juízo estético, sintético, *a priori*” (JIMENEZ, 2000, p. 125).

legítimas da arte. Em virtude dessa enormidade de tendências, definir com exatidão o que é ou não a arte contemporânea é um grande desafio. Por este motivo, ao que tudo indica, não é exequível querer sustentar uma definição unitária. Isso quer dizer que teremos que nos contentar com designações parciais para falar da arte em suas versões contemporâneas.

Todavia, mesmo levando em conta todas as dificuldades, é possível arriscar algumas definições pertinentes que correspondem de alguma maneira ao que se entende como expressão típica da arte contemporânea. Em geral, “os historiadores da arte e os atores do mercado de arte, por necessidade profissional, adotam, por comodidade, uma definição cronológica globalizante da arte contemporânea”. Para essas pessoas, os anos 1960 demarcam o momento inaugural, quando então são difundidas várias correntes artísticas, em especial, as “procedentes dos Estados Unidos” como, por exemplo, a “Pop art, o minimalismo e a arte conceitual” (GOGUEL D’ALLONDANS, 2010, p. 199).

A arte contemporânea deu seguimento ao processo de rupturas que a arte moderna iniciou, mas podemos dizer que foi muito além das propostas modernistas, na medida em que as ultrapassou e prolongou suas diretrizes iniciais. Inicialmente os impressionistas rompem com a rigidez da *mimesis* tradicional do desenho clássico e sobrevalorizam as cores e as pinceladas soltas. Já não há mais a preocupação em manter uma fidelidade rigorosa às aparências exteriores, pois o importante é compor o jogo das cores e procurar registrar as *impressões fugidias* da luz. A partir daí surgem várias correntes como o fauvismo, o expressionismo e o cubismo, entre outras. Essas correntes artísticas “deformam” a realidade para poder expressar um sentido mais profundo e identificado com a sensibilidade do artista. Sendo assim, diga-se de passagem, não se trata de uma incapacidade técnica de representar a realidade tal como ela é, mas, sim, da utilização de um recurso consciente que tem como objetivo exprimir “a interioridade e os sentimentos do artista” (IHLER-MEYER, 2010, p. 14).

Como já tivemos a oportunidade de conferir, desde a Antiguidade a arte vem se identificando de uma maneira ou de outra com a *mimesis*. Contudo, com o advento da arte moderna, essa antiga forma de representação artística muda substancialmente, tornando-se cada vez mais livre para expressar a realidade, seja ela exterior ou interior. Porém, com a arte contemporânea essa perspectiva é radicalizada e, a princípio, podemos dizer que, pelo menos algumas das principais

correntes contemporâneas rompem com qualquer tipo de representação do real, buscando, assim, o ineditismo a qualquer custo. A arte se volta agora para a inovação e a criação independente dos cânones do passado. O que se vê desde então é uma valorização crescente que se orienta para e pela ruptura com a tradição e que exige, ao mesmo tempo, “a referência à criatividade, à originalidade e à inovação. Um movimento que não deixará de se acelerar para dar à arte do século XX a sua forma vanguardista” (GENARD, s/d, p. 3-4).

Simultaneamente a esse avanço, registra-se uma crise de entendimento do público contemporâneo, que busca compreender e pede explicações sobre o significado e o sentido das obras de vanguarda (cf. LORIES, 1996, p. 16). Ao que parece, há uma perspectiva no âmbito da arte vanguardista que é veiculada em um *circuito fechado* que inclui os *marchands*, os críticos, os historiadores da arte e os artistas. Nesse circuito, a questão do entendimento e participação do espectador é, em muitos casos, praticamente deixada de lado. Sob esse ponto de vista, segue-se um tipo de ideologia de vanguarda que contempla apenas alguns iniciados que seriam “capazes de compreender” as “propostas inovadoras” da arte contemporânea.

Nesse contexto, é possível falar de um problema intencional de comunicação no qual as “vanguardas artísticas em geral, limitadas em sua capacidade de pôr em causa uma comunicação cultural da qual se beneficiam, [...] se contentam em manifestar seu desejo de romper com a própria comunicação, mas não com o sistema que gera a comunicação” (JIMENEZ, 1999, p. 347). A transgressão sistemática dos padrões e das antigas normas acaba, por fim, dando combustível simbólico para um tipo de “mercado de arte contemporânea especulativa”. Trata-se de uma modalidade de mercado de arte que nasce com a emergência “do mundo econômico-midiático”, mas que “quase nunca [apresenta uma] qualidade estética intrínseca” (GOGUEL D’ALLONDANS, 2010, p. 200).

Diante desse cenário complexo e indefinido da arte contemporânea, bem como de suas relações com o capitalismo econômico-midiático, a arte acaba sendo alvo de fortes críticas. Em geral, as críticas assinalam um engajamento dos artistas que, por sua vez, são compelidos por um viés metafísico em busca de “uma improvável ‘essência da arte’”, propondo a inovação e, ao mesmo tempo, uma definição renovada de sua própria essência, mas que, na verdade, não apresenta nenhuma novidade nesse sentido (GENARD, s/d, p. 19). Essas e outras questões colocam em evidência

alguns aspectos relacionados com a legitimidade da arte contemporânea. Por esse motivo, “os artistas atuais são acusados de ceder à displicência, de produzir qualquer coisa, de privilegiar sua própria reputação midiática em detrimento da criação” (JIMENEZ, 1999, p. 14).

Alguns autores como Arthur Danto e Hans Belting profetizaram a ideia de um *fim da arte*, pois perceberam que havia acontecido “alguma mudança histórica transcendental [...] nas condições de produção das artes visuais, ainda que, de um ponto de vista externo, os complexos institucionais do mundo da arte — galerias, escolas de arte, periódicos, museus, o *establishment* da crítica, as curadorias — parecessem relativamente estáveis” (DANTO, 2006, p. 4). Porém, ao que tudo indica, apesar de certo número de produções vazias e inócuas, a arte contemporânea continua a contribuir com obras de significativo valor cultural.

No âmbito dessa produtividade, podemos dizer que a *mimesis* não foi completamente deixada de lado. Houve, sem dúvidas, um afastamento de certos padrões canonizados pela tradição, no entanto, desde as concepções filosóficas mais antigas, a *mimesis* se mostra bastante flexível no que diz respeito à imitação da natureza. Podemos, portanto, imitar o natural a partir da interioridade e da exterioridade e, no caso da primeira, as referências externas podem se diluir. A pintura abstrata é um exemplo emblemático nesse sentido.

Não obstante, é assaz evidente que o referencial exterior também permanece nas produções artísticas modernas e contemporâneas: a obra de Marcel Duchamp pode indicar com clareza essa perspectiva. Isso porque, se por um lado, ele apresenta objetos produzidos pela indústria como obras de arte e, diante disso, não há uma ação de sua parte no sentido de imitar algo; por outro lado, esses mesmos objetos são cópias de objetos que se espalham pelo mundo. Em outras palavras, suas obras estão situadas ao mesmo tempo dentro e fora da produção mimética (NADON, 2009, p. 28).

Os *ready-mady* ou *objet trouvé* de Duchamp inspiraram fortemente a arte contemporânea, acelerando sua aparição nos anos 1960 (IHLER-MEYER, 2010, p. 16). Duchamp ofereceu um objeto utilitário e acabou provocando um “choque estético” e, desse modo, ele “descobriu [...] algo das condições da experiência estética” (GADAMER, 1985, p. 37). Contudo, não apresentou propriamente uma diferença evidente no que diz respeito à experiência estética propriamente dita. Em suma, pelo visto, a questão da *mimesis* permaneceu como referencial no âmbito da experiência

estética contemporânea. E essa compreensão é válida não somente para Duchamp, mas também para a arte contemporânea como um todo. As caixas de papelão Brillo, de Andy Warhol, se encaixam nessa mesma perspectiva. Podemos, de modo consequente, colocar “lado a lado uma verdadeira caixa Brillo e uma cópia do artista, ou então um urinol funcional e o *ready-made* de Duchamp. Percebe-se alguma diferença ‘estética’? Não, evidentemente, visto que os artistas tudo fizeram para que suas cópias fossem indiscerníveis do original” (JIMENEZ, 1999, p. 371).

O que podemos vislumbrar a partir de todo esse espectro de compreensões é que, com os avanços da arte contemporânea, entramos em um universo *polifigurativo* de representações que revelam “propriedades da linguagem que, de outro modo, permaneceriam invisíveis e inexploradas”. Desta forma, a obra de arte pode ser considerada “como um rastilho de fogo saindo de si mesmo, atingindo-me e atingindo, além de mim, a universalidade dos homens”. E no que diz respeito à questão da fruição estética, a abertura que se tem com as propostas artísticas contemporâneas permite, de uma forma ampliada, fazer com que “o sujeito da experiência estética [ingresse] numa relação comparável à relação de adequação que existe entre a emoção do criador e a obra que a traduz” (RICOEUR, 2001, p. 235-234).

Conclusão

A vastíssima historicidade do conceito de *mimesis* nos coloca inevitavelmente diante de limites de abordagem e de análise. Isso quer dizer que é necessário partir de recortes muito pontuais e específicos. E foi exatamente isso que procuramos fazer ao longo do presente artigo. Ou seja, vislumbramos um eixo possível de abordagem e procuramos acentuar alguns pontos fundamentais da *mimesis* que marcaram épocas diversas no contexto da reflexão filosófica e da história da arte ocidentais.

Partindo desse enfoque geral, foi possível assinalar vários aspectos que demonstraram particularidades e características próprias da arte de imitar e suas mudanças mais fundamentais ao longo da história. Identificamos, também, um fio condutor que permaneceu de modo contínuo, apesar das mudanças radicais e das sempre novas acepções que o conceito foi adquirindo no espaço de tempo que abordamos aqui. Por conseguinte, a nosso ver, isso atesta que há muitos pontos de

conexão que nos permite identificar a perduração da *mimesis* em quase todo o arco histórico percorrido pela arte.

Em outras palavras, apesar das metamorfoses diversas, o espectro mais geral do conceito de *mimesis* permaneceu com algumas de suas características mais essenciais. Isso porque, desde a Antiguidade, com Platão e Aristóteles, a *mimesis* nunca foi compreendida como uma cópia pura e simples da realidade. Ela sempre denota algo que vem mesclado com a interioridade dos artistas que dão, por assim dizer, o tom, a luz e a cor da obra de arte de acordo com cada estilo e com a personalidade de cada um.

Todavia, é certo que na maior parte do tempo histórico vivido pela arte ocidental, a referência a objetos exteriores foi bastante visível, mesmo que esses objetos se apresentem com alguma distorção ou diferenças mais demarcadas em relação ao que vemos na natureza. A conclusão que podemos chegar a partir do conjunto das análises aqui propostas é que: se por um lado a arte é pelo menos em certa medida, um tipo de imitação; por outro lado ela não é uma mera imitação ou uma cópia servil. Contudo, poderíamos discutir extensa e interminavelmente até que ponto um tipo de *mimesis* se transforma em outro, incluindo aí os diversos estilos, tendências e épocas distintas.

Além disso, em nosso entendimento, a despeito do que se diz sobre o abandono da *mimesis* enquanto *modus operandi* no contexto da arte contemporânea, poderíamos considerar que talvez a retomada mais radical da *mimesis* enquanto forma de expressão artística tenha se dado exatamente no período contemporâneo e, especialmente, com Marcel Duchamp e Andy Warhol. E foi justamente com estes dois artistas que os objetos-modelo tornam-se integralmente incorporados na quase totalidade de suas aparências ou mesmo na sua própria concretude como realidade *ôntica*. Sob esse ponto de vista, podemos sem dúvida alguma falar de imitação da realidade material, mas há que se falar também de imitação de uma espiritualidade imaterial que perpassa todo esse quadro de representação com suas incontáveis variáveis que são, necessariamente, projetadas para o exterior a partir da interioridade de cada artista.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

BAYER, Raymond. **Historia de la estética**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CANDEL, Miguel. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Protréptico. Metafísica**. Madrid: Editorial Gredos, 2018. p. XI-C.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DESCLOS, Marie-Laurence. Une façon platonicienne d'être une image: le mimema. **Classica**, São Paulo, v. 13; 14, n. 13; 14, 2000; 2001, p. 205-217.

FABRIS, Adriano. Pour une éthique de la mimesis à l'époque des technologies numériques. **Journal Sens Public**, 2017, p. 4-21.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2002.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimesis**: culture – art – society. Los Angeles: University of California Press, 1996.

GENARD, Jean-Louis. **Art moderne, art contemporain**. Ce que l'esthétique philosophique peut en dire. s/d. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-de-brasilia/historia-da-arte-contemporanea/genard-art-moderne-art-contemporain-esthetique-philosophique/70981434> Acesso em: 21.fev.2021.

GOGUEL D'ALLONDANS, Alban. La substitution des lois du marché aux critères esthétiques dan l'art contemporain spéculatif. **Innovations**, n. 31, 2010, p. 100-224.

GUARNICA, David Angeles. El fármaco de la mimesis en la paideia platónica. **InconΦidentia Revista Eletrônica de Filosofia**, Mariana, v. 4, n. 7, jan./jun. 2020, p. 5-19.

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Col. Os Pensadores).

IHLER-MEYER, Sarah. **L'archaïsme de l'art contemporain**: la tendance allégorique de l'art contemporaine. Dissertação (Master 2 d'Esthétique) Université Paris1-Panthéon-Sorbonne Disponível em: <http://static.iquest.com/fichiers/theses/Histoire-Arts/archaïsme-art-contemporain-ihler-meyer.pdf>.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LORIES, Danielle. Art contemporain: questions nouvelles pour l'esthétique philosophique? **Philosophiques**, vol. XXIII, n. 1, p. 15-35, 1996. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1996-v23-n1-philoso1802/027362ar.pdf>.

MARX, William. La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique. **Poétique**, Paris, 2011/2, n.166, p. 131-154, Éditions Le Seuil. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm> Acesso em: 28.abr.2022.

NADON, Catherine. **Le rôle de la mimèsis dans les théorie critiques de l'art contemporain**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Université du Québec à Montreal, 2009. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/2335/1/M10932.pdf>. Acesso em: 11.set.2023.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. **Fedro ou da Beleza**. Lisboa: Guimarães Editora, 2000.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

REALE, Giovanni. **Para uma nova interpretação de Platão**: releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das "Doutrinas não-escritas". São Paulo: Edições Loyola, 1997.

RESTREPO, Luis Guillermo Quijano. Mimesis, inspiración y política en Platón. *In*: RESTREPO, Luis Guillermo Quijano; LONDOÑO, Leonardo; ROBLEDO, Jorge

Armando Ardila. **Mimesis I: Platón**. Pereira: Editorial Universidad Tecnológica de Pereira, 2016. p. 80-95.

RICOEUR, Paul. **A crítica e a convicção**. Lisboa: Ed. 70, 2001.

SINAPI, Michèle. Aspects de la mimesis dans la politique platonicienne. **Hermès**, La Revue, n. 22, 1998, p. 17-25.

SOMVILLE, Pierre. Katharsis et esthétique chez Aristote. **L'antiquité classique**, Tome 40, fasc. 2, p. 607-622, 1971.

YAMIN, Ana Maria. Sobre o fundamento do discurso verossímil na Retórica de Aristóteles. **Poliética**, São Paulo, v. 4, n. 1, 2016, p. 147-166.

Recebido: 03/06/2024
Aprovado: 16/10/2024