

Sobre a Questão da *Mimesis*

Victor Knoll*

Resumo: A partir do esclarecimento da noção aristotélica de *imitação*, trata-se de mostrar que o conceito de Ideal – fundamento da Estética de Hegel – e o binômio “mundo/terra” – fundamento da concepção heideggeriana da obra de arte –, podem ser tomados como duas versões do sentido teórico instituído por Aristóteles para o termo *mimesis*.

Palavras-chave: imitação – natureza – ideal – mundo/terra – arte

O assunto central de nossa discussão consiste, de um lado, no exame da noção aristotélica de *mimesis* e, de outro, em referi-la às posições de Hegel e de Heidegger quanto à decisão acerca do estatuto da obra de arte. Trata-se de interpretar as proposições destes autores à luz da leitura do sentido aristotélico de *mimesis*.

Na justa medida em que é reconhecido como um princípio da produção da obra de arte, o conceito de *mimesis* se constituiu como um princípio para a reflexão estética.

Formulado por Aristóteles na *Poética*, onde ganha um sentido e um alcance oposto àquele determinado por Platão, o conceito de *mimesis* tem ali um valor ontológico. Ganhando diferentes roupagens, permaneceu ao longo da história como a referência essencial para a compreensão do fenômeno artístico. Hegel e Heidegger afirmaram de modo explícito em seus textos o seu desvalor; ambos assumiram o sentido platônico do ter-

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

mo. Entretanto, parece-nos que forjaram substitutivos para o conceito aristotélico, uma vez que dotaram, como veremos, as suas formulações com a mesma carga nocional de *mimesis*. Termo desacreditado, mas seu sentido filosófico presente. O termo grego foi traduzido em todas as línguas modernas e européias pela palavra “imitação”.

A imitação, como princípio regulador da criação artística, é descartada por Hegel logo na abertura da *Estética*. A postura hegeliana diante da imitação reconhece nela apenas o aspecto formal e a mera elaboração técnica, que por si mesmos, nada retêm de artístico. Não devemos e não podemos reconhecer na imitação o *fim* da arte.

Logo na “Introdução” da *Estética*, ao tratar da finalidade da arte, lemos estas passagens: “...o fim da arte deverá se reduzir a algo diferente da mera imitação do dado, o qual, todavia, pode propiciar artefatos técnicos, mas não obras de arte... ..e por mais que a aparência externa em sua naturalidade constitua uma característica essencial, entretanto nem a naturalidade já dada é a regra, nem a mera imitação dos fenômenos exteriores como tais é o fim da arte” (Hegel, *Estética*, tomo I, “Introdução”, III, 3). E, ainda, para bem marcar a posição hegeliana, convém recordar a parte inicial da passagem citada: “Pergunta-se agora qual é o interesse, o fim, que o homem se propõe na produção de tal conteúdo sob a forma de obras de arte. ... Se, sob este aspecto, voltamos nosso olhar para a consciência comum, o que primeiro chama a nossa atenção é sua representação mais usual – o princípio da imitação da natureza. Segundo este ponto de vista, a imitação como habilidade de reproduzir com precisão as formas naturais, tais como são dadas, constitui o fim essencial da arte. E a plena satisfação estaria na obtenção de uma representação em concordância com a natureza” (*idem*). Põe-se como finalidade fazer pela segunda vez o que está na mundo exterior. Mas, apesar de ser o homem, mobilizando os seus próprios meios, o produtor das representações, Hegel indica logo em seguida que a imitação se caracteriza como um esforço supérfluo.

Esforço supérfluo porque envolve apenas o aspecto formal e meramente técnico, e não realiza o fim essencial da obra de arte. Não é por força da imitação que uma obra se torna de arte. Outro aspecto que deve ser salientado diz respeito às relações entre a arte e a natureza, pois tal

vínculo está estabelecido na consideração aristotélica da arte. Temos aqui uma espécie de diálogo de surdos, pois, a noção de natureza possui um sentido próprio e diferente em cada caso. Retomaremos esta questão mais adiante; mas, convém lembrar desde já que Hegel lida com o conceito moderno de natureza, advindo da Ciência Nova renascentista, marcado pela exterioridade sensível, mais ainda, física e mecânica. A natureza é um jogo de forças do e no mundo físico. Posição totalmente estranha para a visão aristotélica. Além disso, em relação ao termo imitação, Hegel o toma pelo lado da cópia, assumindo uma herança platônica. Se a obra de arte for tomada como imitação da natureza, nada mais será do que um *plágio*.

Embora dentro de outro quadro conceitual, postura semelhante a encontramos em Heidegger na *Origem da obra de arte*. Aqui também a imitação é descartada. “Ou será que com a proposição “a arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade” se pretende reanimar de novo aquela idéia, em boa hora superada, segundo a qual a arte seria uma imitação e cópia do real? A reprodução do que está perante nós (*Vorhandenen*) requer, aliás, a conformidade com o ente, a adaptação a este; *adaequatio*, diz a Idade Média; *homoiosis*, diz já Aristóteles. A conformidade com o ente vale, de há muito, como a essência da verdade. Mas será que o que queremos dizer é que o quadro de Van Gogh copia um par de sapatos de camponês que realmente está aí, e é uma obra porque consegue fazê-lo? De modo algum” (Heidegger 11, p. 28).

Heidegger associa explicitamente a imitação à cópia. Temos aqui, também, um eco da postura platônica. Na obra, ou, mais precisamente, a representação que *se dá em obra*, envolve uma reprodução. A representação artística reproduz o modo de como experimentamos as coisas do mundo. Mas, esta reprodução não tem na imitação o seu princípio, mas, antes, na conformidade. Assim, para Heidegger, de início, podemos reconhecer na obra de arte uma *homoiosis*, e, não, uma mimesis. Pois, a obra de arte implica a verdade: “a arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade”. Convém à verdade a *adaequatio* ou a *homoiosis*, e, não a mimesis. De resto, o termo “reprodução” parece ter sido escolhido cuidadosamente, de tal modo que a noção de imitação pudesse ser mantida à distância ou liminarmente descartada.

Quanto à postura hegeliana, o nosso propósito consiste em procurar estabelecer um vínculo entre o conceito de Ideal e o de *mimesis*, este tal como fora trabalhado por Aristóteles. Por esta ótica poderemos ver as relações, de um lado, entre o sensível e o Ideal, e de outro, entre a natureza e o Ideal. De modo mais amplo, poderemos submeter ao conceito de imitação a própria dialética das artes particulares.

O conceito fundamental através do qual Hegel constrói a sua estética é designado pelo termo “Ideal”. A constituição deste conceito se prende a uma contradição primitiva: uma luta que se trava entre o sensível e a Idéia. Nestes termos, a obra de arte se põe como um lugar de equilíbrio entre aqueles dois lados. A arte comporta a infinitude da Idéia e a finitude do sensível, ou, ainda mais, do elemento material que é recuperado de seu estado bruto em favor de um conteúdo. O lado espiritual, o conteúdo ou o *fundo* segundo a linguagem hegeliana, tem necessidade do elemento material para se converter em presença. Assim, o Ideal se define como manifestação sensível da Idéia. O infinito, vivo e atuante, nos limites do finito.

Na concretude da obra – posto que obra e portanto, também, coisa –, a arte se configura não só pela habilidade técnica – embora momento essencial –, mas, sobretudo por se constituir como expressão da Razão. A *Razão em carne e osso*. A Arte surge, de maneira contundente, não só como um testemunho, mas como expressão acabada da *Razão na História*.

Graças à constituição do conceito de Ideal, Hegel afasta a noção clássica de Belo, e, assim, põe a reflexão estética sobre novos trilhos. Embora se movimente em um âmbito metafísico – ou, se se preferir, ontológico –, a *Estética* hegeliana volta-se para as obras de arte e sua evolução histórica. A noção de Beleza passa a ser um conceito derivado. A maneira pela qual o Ideal se institui norteará o exame das obras, e, ainda, permitirá a distinção das “Formas de Arte”.

As relações entre a idealidade e a natureza ganham especial atrativo teórico. Pois, Hegel ao pôr o conceito de Ideal no lugar do conceito de Beleza, agora procura imprimir uma reviravolta em relação à tese clássi-

ca, formulada por Aristóteles e historicamente deformada, acerca da imitação. Assim, no lugar da imitação, Hegel põe a *construção, a invenção, o trabalho do espírito prático*. Na relação estabelecida por Hegel, a natureza passa a ocupar uma posição subalterna. Não se trata mais da *physis* aristotélica, mas da natureza identificada ao sensível em estado bruto e repetitivo. Onde não há História. Daí o equívoco hegeliano ao considerar a proposição aristotélica: “A arte imita a natureza”.

A questão da representação se põe em dois planos: 1) as significações da obra impressas no sensível, que interessam à produção e 2) a experiência da obra, que importa na contemplação. O esforço da representação – enquanto relação imediata com o mundo –, será o de *não ver* o suporte sensível e de se ater ao lado espiritual, isto é, à apreensão do conteúdo. Já temos aqui a insinuação que o conteúdo *é* a obra. Nestes termos, dá-se a determinação do Ideal como tal sob a designação do conceito de *Ação*.

No que diz respeito à exterioridade do Ideal passamos à sua consideração em relação ao público. E onde se lê *público*, leia-se também *comunidade*. O Espírito de um povo encontra na arte a sua primeira expressão. A idealidade e a natureza, o sensível e a representação, a ação e a comunidade formam um núcleo conceitual, cuja exploração nos dá o desenho da articulação teórica da *Estética* hegeliana.

Graças à configuração do conceito de Ideal, visão que o Espírito Absoluto tem da arte e das obras de arte, despistando os conceitos clássicos de Beleza e imitação, defrontamo-nos com a evolução lógica da arte e das artes particulares. No primeiro caso, temos uma dialética, fundada em aspectos históricos, que distingue as “Formas de Arte”, e, no segundo caso, encontramos uma dialética que organiza as artes particulares em um sistema.

Seja do ponto de vista das “Formas de Arte” – Simbólica, Clássica e Romântica –, seja pelo lugar que ocupa no sistema das artes, a poesia é reconhecida como o último estágio de todo o desenvolvimento do Ideal. O estudo das determinações da poesia conduz à fratura do próprio conceito de Ideal. Tem nascimento a *morte* da arte: a religião, momento do parasi no Absoluto.

Dentro desse quadro conceitual procuraremos operar a recuperação do conceito aristotélico de *mimesis* e mostrar a sua continuidade com a concepção básica hegeliana posta na formulação do Ideal. O Ideal visto como *mimesis*. Para tanto, importa esclarecermos alguns pontos.

Encontramos, de início, nos textos platônicos, e, logo em seguida, nos aristotélicos, a palavra *mimesis*, que a tradição historiográfica traduziu pelo termo “imitação”. Cumpre desde logo salientar que esse termo desempenhou papel diverso no interior dos textos de cada filósofo. Mais ainda, pode-se dizer, que em Aristóteles, o termo *mimesis* ganha um alcance conceitual. Se confrontarmos a passagem sobre a *techné* tratada no “Livro X” da *República* com o peso que é conferido à *mimesis* na *Poética*, vemos a distância que separa cada um desses autores. Para Platão, *mimesis* detém uma carga negativa: é simulacro. Para Aristóteles, pode-se afirmar, é o próprio fundamento da obra de arte. Para Platão, boa parte do que hoje chamamos e entendemos por obra de arte é destituído de valor; a arquitetura e a música estão a salvo, por força dos compromissos com as matemáticas. Já para Aristóteles, a tragédia é um espelho do espírito humano. Vale a metáfora: uma reflexão sobre o Destino.

Dentro dessa perspectiva podemos dizer que a instalação do termo *mimeses*, por parte de Aristóteles, na reflexão estética, é a origem das questões conceituais da disciplina: desempenhou o papel de fundamento da obra de arte. Entretanto, como a *mimesis* no discurso aristotélico foi aliado à *physis* – à natureza –, e, por outro lado, por força das transforma-

ções da concepção de natureza – sobretudo a partir do renascimento –, presenciamos a desvalorização do conceito aristotélico de imitação. Mais precisamente, temos o seu esquecimento. Sabemos que o termo *mimesis* tal como foi manipulado por Aristóteles na *Poética*, indica o próprio estatuto do fazer artístico e do modo de ser da obra⁽¹⁾.

Tendo em vista o encaminhamento proposto, podemos sugerir que, historicamente, o sentido próprio do termo *mimesis* foi não só esquecido, como também modificado (ou deformado), e, assim, as teorias estéticas – particularmente nos tempos modernos –, procuraram constituir substitutivos conceituais. Para fazermos uma indicação direta, sugerimos que a própria articulação do conceito de Ideal, na *Estética* de Hegel, é uma nova versão (por certo desenvolvida), da concepção de arte e de obra de arte como *mimesis*. Ora, sabemos que Hegel traduz pelo conceito de Ideal a própria razão da obra de arte. Assim, sugerimos uma leitura de Hegel segundo Aristóteles onde o conceito de Ideal é substituído pelo de *mimesis*. Certamente, não seria estranha para o ouvido hegeliano esta afirmação: a tragédia é uma idealização da ação humana.

Dentro dessa mesma linha de observações, podemos ler o sentido do termo *mimesis* na preocupação teórica de Heidegger ao plantar uma ontologia da obra de arte. Parece que o conceito de *mimesis* está ali camuflado. Não custa lembrar que Heidegger na *Origem da obra de arte*, ao se referir a uma tradição estética ligada à noção de cópia não emprega o termo *mimesis*. Pode-se ver aí, um sintoma de prudência? Assim, cumpre insistir que Heidegger não “ataca”, propriamente, a *mimesis*, mas, sim, a imitação como cópia, o simulacro – uma postura ligada à tradição platônica. Para não empregar “*mimesis*”, serve-se do termo “*homoiosis*”. De resto, o esclarecimento do ponto de vista heideggeriano importa na consideração dos conceitos de “terra” e “mundo” e de sua relação.

A posição fundamental que se pode assumir diante da *Poética* de Aristóteles, e, como tal, dotada de um caráter de proposição norteadora da pesquisa é esta: *a obra de arte é mimesis da physis*. A obra de arte segue os procedimentos da *physis*, ou, se dá segundo o mesmo princípio da *physis*. Há um liame indestrutível entre a *mimesis* – a imitação – e a *physis* – a natureza. Tal é a lição que nos dá a recuperação, a partir dos textos de Aristóteles, dos termos *mimesis* e *physis*; aí está, antes de tudo, a referência para se efetuar o corretivo histórico em relação ao papel teórico desempenhado pelo termo imitação. Enquanto nos textos platônicos *mimesis* é designativo de um *sub-estado* (se assim podemos dizer), na *Poética* é francamente indicativa do *estado* próprio da tragédia e, hoje, por extensão, dizemos da obra de arte.

Façamos uma digressão para esclarecermos de maneira mais detida o sentido e o alcance do termo *mimesis* no interior do pensamento aristotélico.

Não se pode precisar de quem Aristóteles teria recebido a palavra “*mimesis*”, tendo o alcance que a ela imprimiu – a frequência de seu emprego é já um sintoma; que tenha tido presente o sentido platônico, é certo. É provável que a carga nocional do termo derive de sua articulação no interior do próprio pensamento aristotélico: o termo não é colhido no repertório da língua, nem tomado segundo a tradição de um determinado autor, mas, é cunhado pelo próprio discurso aristotélico. Temos o seu emprego na *Poética*, na *Retórica*, na *Física*.

De qualquer modo, Aristóteles rejeitou a dialética da essência e da aparência em relação ao termo *mimesis*. É precisamente essa dialética que estrutura o conceito platônico-socrático de imitação artística – da *mimesis* realizada pela *techné* como simulacro).

Ao considerarmos a definição aristotélica – “É pois a tragédia imitação de uma ação...” (*Poética*, cap. VI) –, não nos esqueçamos da ambigüidade da palavra *mythos* que designa, ao mesmo tempo, a ação a imitar e ação imitativa.

A ação imitativa é o *transporte* do particular ao universal (da ação): temos a passagem do mito (tradicional) à fábula, segundo a maneira da *physis*. *Esse transporte é feito pela mimesis*. Poderíamos, ainda, adotar a

seguinte formulação: *a mimesis tem como material (objeto) a história, que converte em fábula por força da techné segundo a maneira da physis (natureza).*

A fábula trágica (a tragédia) é o resultado da *atividade poética* (ato imitativo pela *poiesis*) exercida sobre o mito tradicional (a história) – a ação a imitar. E esse resultado é, verdadeiramente, a imitação. Assim, temos: a tragédia é imitação de uma ação, e, a arte é imitação da natureza (*physis*). A tragédia é produto de uma *techné*, que ao imitar “à moda” da natureza – segundo as mesmas disposições da natureza –, imita uma ação.

Importa considerarmos o termo *natureza (physis)*. Desde logo, deve ser feita uma distinção. Das duas acepções que podemos distinguir pelos adjetivos *naturans* e *naturata* é a primeira (*naturans*) que corresponde ao significado de *physis*: que designa, antes de tudo, o oculto princípio da geração e da corrupção de todos os seres *naturais*, e, em segundo lugar, designa *a própria realidade enquanto se realiza* (se atualiza). A *mimesis* refaz o caminho da *physis (naturans)* para apresentar (presentar, tornar presente) uma obra (*naturata*), através da *techné* (arte). No caso da tragédia trata-se da imitação (*mimesis*) de uma ação, porém a *mimesis* pode ser guinada à condição de categoria que governa todas as artes.

Diante da revisão do conceito de *mimesis* em Aristóteles – e, conseqüentemente, o repúdio da postura platônica frente ao que hoje identificamos como arte –, pode-se sugerir que aquele conceito, por força de determinações históricas reaparece filtrado em Hegel e Heidegger de acordo com os respectivos quadros conceituais.

Tendo presente as observações feitas, podemos encaminhar uma leitura aristotélica das proposições fundamentais de Hegel e de Heidegger, que se desdobra na consideração da dialética das artes particulares enquanto desenvolvimento do Ideal no primeiro e na relação entre “mundo” e “terra”, no segundo, como determinação fundamental da obra de arte (onde “acontece” o *pôr-se em obra* da verdade).

Em relação a Hegel as perguntas que se põem são estas: como se dá a conjugação da Idéia com o sensível? Que significa afirmar que o sensível *manifesta* a Idéia? A resposta, que deverá ganhar consistência ao longo da exposição, é esta: a conjugação da Idéia com o sensível é imitação da Idéia que se produz enquanto história. Para tanto, importa reconhecer a arte – enquanto atividade – e os indivíduos artísticos – enquanto significação, detentores de um *fundo* – como *sujeito*. Impõe-se um esclarecimento.

A obra de arte é o primeiro momento do Espírito Absoluto e como tal realiza o em si-para si; em sendo o em si-para si *se dá* pelo lado do em si. Os indivíduos artísticos habitam a exterioridade. Entretanto, embora a obra de arte se torne presente, pelo lado do em si – como sensível –, neste sensível a Idéia – uma significação, um dizer – se manifesta. A obra de arte é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Dessa maneira, os indivíduos artísticos emitem significações – e, assim, têm um caráter de sujeito –, mas exercem o dizer como objeto – enquanto sensível, enquanto habitantes da exterioridade. Deste modo, como arte – uma atividade produtora – é sujeito e como obra é objeto, mas comporta além disso um outro lado identificável como sujeito – uma emissão de significações. A obra de arte é ao mesmo tempo sujeito e objeto.

Assim, como sujeito, a arte se faz, e, contraditoriamente, se institui como objeto. A arte é um *fazer* e um *dar-se*. A atividade artística não só é histórica como põe diante de nossos olhos o acontecer da história. A obra de arte é depositária do *pathos* da comunidade no interior da qual e para a qual foi criada. É como história que os dois lados – sujeito e objeto – estão reunidos. E, como tal, é um desenvolvimento da Razão. Poderíamos sugerir a seguinte formulação: da mesma maneira que a história é o trabalho da Razão, a arte é a Razão histórica exteriorizada. Na arte *se dá o mostrar-se* da Razão.

Podemos, portanto, dizer, que a arte cria os seus produtos – as obras de arte individuais – da mesma maneira que a Razão produz a história; ou, se outra formulação for preferida, da mesma maneira que a história *manifesta* a Razão. Aí está a questão da *imitação*. Dentro desse quadro compreende-se que podemos interpretar que a arte e suas obras para Hegel

podem ser vistas como *imitação* da Idéia que se produz enquanto história. Fica a indicação: a *imitação* (ou a *mimesis*) é uma atividade submetida ao princípio que Aristóteles chamou de *physis* e que Hegel, de seu lado, designou por Razão. Assim, seja em Aristóteles ou em Hegel, trata-se de uma atividade submetida a um mesmo princípio – *physis* ou Razão.

Ao recuperarmos a noção de *mimesis* em Aristóteles, pode-se constatar que ela possui um alcance de caráter ontológico. Em termos mais abrangentes podemos dizer que a noção de *mimesis* envolve uma ontologia da obra de arte. Por outro lado, podemos supor, também, que só uma consideração ontológica da obra de arte ilumina a noção de *mimesis* e a converte em fundamento para a consideração das artes particulares e das obras em sua individualidade. Pode-se dizer, ao menos, que a devida consideração da *carga* conceitual de *mimesis* importa numa postura ontológica face as coisas da arte. Assim, as abordagens da arte e de suas obras pelo veio de quadros conceituais de determinada disciplina são cegas a uma consideração das obras de arte quanto ao seu *modo de ser*. Geralmente, são mobilizados conceitos sociológicos, antropológicos, psicológicos ou psicanalíticos para “explicar” a obra de arte ou determinado gênero artístico. Conceitos criados para abordar outra realidade são “aplicados” às manifestações artísticas; opera-se um discurso pseudo-estético. Nestes casos, então, definitivamente, o conceito de *mimesis* é abafado. Outros interesses estão em jogo. As obras de arte são tratadas como um “dado”. Ora, se nos pormos tanto na posição aristotélica quanto na hegeliana e heideggeriana, as obras de arte não são – e nem podem ser consideradas – um “dado”, mas, antes, se constituem como *manifestações do verdadeiro*.

Pelo exposto, pode-se sugerir que há uma continuidade entre “manifestação do verdadeiro” e “imitação da *physis*”. A análise que Heidegger faz de “Os Sapatos” de Van Gogh testemunha o caráter ontológico da noção de *mimesis*. Ali está escondido o conceito ontológico de *mimesis*: uma recuperação da *physis* pela *techné*. Segundo a interpretação de Heidegger, trata-se do *saber fazer* que *mostra* o mundo, suportado pela “terra”. Recorrendo à linguagem heideggeriana, a *mimesis* é a possibilidade da desocultação.

Em *A Origem da obra de arte* Heidegger observa, referindo-se à tela de Van Gogh, que não está em jogo averiguarmos se a pintura é “correta”, se a imagem pintada dos sapatos foi feita corretamente. A pintura põe a nu uma verdade, isto é torna manifesto o sentido do objeto útil “par de sapatos”. A lição que podemos tirar desta observação é a de que a constituição do conceito de obra de arte implica o sentido de *mimesis* aristotélico. A arte é *mimesis* da *physis*. A obra de arte *refaz o caminho da natureza ao ser construída*.

Vejam os traços gerais do campo reflexivo heideggeriano sobre a arte para então recuperarmos a noção de *mimesis*. Tendo em vista apreender o caráter próprio da obra de arte, Heidegger se volta para uma tela de Van Gogh que mostra um par de sapatos velhos. A imagem foi construída de tal maneira, e, aí reside a arte, que nela podemos ler a história (ou a existência) do camponês que o usou. A pintura exprime o “mundo” e a “terra” da pessoa que usou esses sapatos. Assim, o quadro de Van Gogh transforma um objeto humilde de uma alguém humilde, como são os sapatos velhos de um camponês, na revelação de uma existência e de um mundo que o olhar vulgar ou ingênuo sequer poderia suspeitar. Diante do quadro, de imediato, esses simples sapatos *se dão* na plenitude de sua verdade: um *resumo* de um modo de ser. “Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa” (Heidegger 11, p. 25-6).

No par de sapatos se recupera o sentido de uma existência: *mundo* e *terra* se manifestam. O quadro de Van Gogh desoculta um modo de ser. O

sentido ontológico aqui presente é, ao mesmo tempo, a significação estética da pintura. *Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente.*

A verdade não é apenas propriedade do juízo, mas, antes, propriedade do ente. Assim, a obra de arte, que de início tem a ver com a beleza, encontra na verdade sua realização. Pensamento e poesia se acham irmanados. Esta postura nos lembra, lidando com outro corpo nocional, a indicação hegeliana de que a arte e a filosofia pertencem a um mesmo âmbito e detêm um mesmo conteúdo. A arte manifesta a Razão no sensível.

De modo geral Heidegger confere ao termo *terra* o significado que comumente atribuímos à natureza; pode-se mesmo assimilar o sentido heideggeriano à expressão “mãe terra”, donde se depreende um caráter gerador ou um poder de fazer brotar. Algo que engendra e alimenta os entes e depois os recolhe. A arte ao manifestar um *mundo* na obra, ao mesmo tempo faz com que a terra seja *terra*. De resto, importa lembrar que na concepção de Heidegger, no interior da obra de arte ou, mesmo, no gesto de sua criação, *mundo* e *terra* sustentam um embate porque são elementos antagônicos; o *mundo* tende a tornar-se patente, a expor-se à luz, enquanto que a *terra* tende a retrair-se sobre si mesma. Este binômio exprime o sentido da *mimesis*. E lembra a convivência, na concepção hegeliana de obra de arte, do sensível e da Idéia.

A herança platônica do termo imitação como cópia estabelece uma relação com o objeto dado, e, não com a natureza (*physis*). Este sentido de cópia é francamente recusado por Heidegger, embora as razões que possam ser apresentadas não sejam as mesmas das de Platão. Não se trata de recusar a imitação por força de uma dialética do real (*Idea*) e da aparência (o mundo fenomênico, a *heikasia*). Aliás, esta recusa também a encontramos em Hegel.

No caso de Heidegger, deve-se salientar, a imitação como cópia é recusada porque não traduz os anseios da *techné*, e, ainda, quando falamos em cópia falamos da duplicação de um objeto dado e, não, propriamente, da natureza. Cópia implica em duplicação e, não, em criação. O equívoco histórico foi a identificação, a partir do renascimento – remontando a uma postura platônica –, da idéia de natureza com o sensível considerado como um dado e fruto da geração espontânea. A visão mecanicista

da natureza a identificou à exterioridade sensível. Nada mais alheio à concepção grega – vale dizer, aristotélica – de *physis*. Passou-se a aplicar à proposição “a arte imita a natureza” valores semânticos e temáticos da então nascente modernidade. Nesse sentido, presenciamos a *queda* da noção de imitação como fundamento seja da reflexão estética, seja do próprio fazer artístico. O artista, então, já não mais quer ser visto, como indicava Aristóteles, na *Poética*, como um *imitador*. Sobrevém a noção de artista como criador. O artista já não mais deseja ser anônimo. Agora, alia seu nome às suas obras. Já não mais por razões platônicas; não entra no campo de suas preocupações passar por *mentiroso*. Mas, antes, como lembra Hegel, porque não quer ser visto apenas como alguém que está de posse da habilidade técnica (ainda que necessária); o artista pretende afirmar um *dizer* – um modo de ver o mundo.

Nesta linha podemos ver, com Heidegger, um vínculo entre os termos *techné* e *alethéia*. E, então, consolidamos graças a esse caminho a aproximação de Heidegger à noção de *mimesis* inspirada na doutrina aristotélica. A obra, por força da arte (*techné*), é recuperação do “mundo”, graças à “terra”, nos mesmos moldes segundo os quais o mundo se produz. Isto podemos chamar por *mimesis*. Temos aí a implicação de um caráter ontológico, ou seja, que indica *o modo de ser da obra de arte*. O quadro “Os sapatos” de Van Gogh não é uma reprodução fiel do objeto, mas, uma *mimesis*. A análise de “Os sapatos” operada por Heidegger testemunha o caráter ontológico da noção de imitação: a *techné* produz os seus objetos segundo o princípio da *physis*. Criação e verdade se envolvem mutuamente. “Ou será que com a proposição ‘a arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade’ se pretende reanimar de novo aquela idéia, em boa hora superada, segundo a qual a arte seria uma imitação e cópia do real? A reprodução do que está perante nós (*Vorhandenen*) requer, aliás, a conformidade com o ente, a adaptação a este; *adaequatio*, diz a Idade Média; *homoiosis*, diz já Aristóteles. A conformidade com o ente vale, de há muito, como a essência da verdade. Mas será que o que queremos dizer é que o quadro de Van Gogh copia um par de sapatos de camponês que realmente esta aí, e é uma obra porque consegue fazê-lo? De modo nenhum. Portanto, na obra, não é de uma reprodução do ente singular que de cada vez

está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? ... E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra” (Heidegger 11, p. 28).

Heidegger afirma a obra de arte como o *pôr-em-obra* da verdade. Aristóteles fala apenas em arte (*techné*), mas, sabemos que as suas propriedades (da arte) se comunicam aos seus efeitos. Na *Poética* o que é dito sobre a tragédia, quanto á *mimesis*, vale para a obra de arte – para o que na modernidade se passou a chamar por obra de arte. Assim, nosso propósito consiste em aproximar a expressão heideggeriana “pôr-em-obra” da noção de *mimesis*. Mais precisamente, trata-se de reconhecer que o “pôr” do “pôr-em-obra” é um ato da *mimesis*. Para tanto, importa perguntar: até que ponto pode-se aproximar a questão da verdade (dentro do quadro teórico de Heidegger), da noção de *physis* (dentro do quadro teórico aristotélico)? Pode-se ver no sentido heideggeriano de verdade o princípio de realidade? Um ponto, entretanto, é certo: no caso, a verdade não é propriedade dos juízos, mas das coisas – o mostrar-se das coisas. Aqui temos uma brecha para interpretar o “pôr-em-obra” como *mimesis*. Trata-se da imitação, não como cópia ou simulacro, mas, como um *poder instaurador*: fazer à maneira da verdade. A obra de arte, que se dá para a contemplação, é criação de uma representação. Uma imagem. Imagem e verdade, enquanto obra de arte, se confundem.

Logo na “Introdução” das *Lições sobre estética*, conforme vimos, Hegel desvaloriza a noção de imitação. Nitidamente, estamos diante da noção de imitação compreendida como cópia. E, ainda mais, Hegel alia, à concepção de imitação como cópia, a perícia como sendo seu único e exclusivo valor. Sem dúvida, estamos diante do preconceito moderno em relação à imitação. Como já observamos, aqui “natureza” não é concebi-

da como *physis*, como um princípio gerador do real; mas, antes, é identificada à imediatidade sensível da geração espontânea.

Diante dos pontos já expostos podemos, então, para darmos mais um passo, perguntar: que é a conjugação da Idéia com o sensível? Sensível que se traduz pela pedra, pela madeira, pelo som, pela terra. Considerando o próprio linguajar hegeliano, podemos perguntar: que é o sensível *manifestar* a Idéia? Ousamos indicar: trata-se aí da imitação; não da imitação como simulacro, mas, da imitação como *recuperação* do mundo. Em termos hegelianos, conforme indicamos mais atrás, podemos dizer: imitação da Idéia que se produz enquanto história.

Se a arte é a Idéia sob forma sensível, isso significa que a obra – norteadada pela Idéia ao ser produzida – apresenta-se dotada do caráter de verdade do mesmo modo que as manifestações éticas, morais, políticas, religiosas. Vale dizer, do mesmo modo que o movimento da história. O fazer – por sua vez histórico – imprime no sensível a Idéia – a Razão na história. Isso quer dizer: o fazer imita o racional (o real). Dessa maneira, se reproduz no fazer artístico, sob a forma sensível, a *geração do real* (do racional). O fazer é dotado de racionalidade à maneira do Real (a Idéia, a História). Há uma isonomia entre a produção do Real e a produção da obra de arte. Pode-se dizer que essa atividade produtora está governada pela *mimesis*.

Tendo em vista as observações já encaminhadas, estamos aptos para sugerir que o conceito de *mimesis*, uma vez recuperado no seu sentido próprio dentro do universo aristotélico, ganha desdobramentos conceituais. De imediato, lembramos a questão do estilo e o trabalho da fantasia. Não se trata, aqui, é claro, da imaginação no sentido psicológico; antes, da *fantasia* como construção, elaboração, constituição de uma imagem dotada de significação (conteúdo ou *fundo*, diria Hegel). De imediato, a questão do estilo e da fantasia se desdobra em outras; para citar um temário clássico, lembramos as relações entre a arte e o artesanato, e, em seguida, entre a arte e a técnica. Há que lembrar que tanto o estilo quanto a fantasia estão comprometidos com o fazer (ou, melhor, comprometem o fazer), e, assim, determinam a *mimesis*.

Dessa maneira, pela via aristotélica, podemos ver que as concepções da arte na modernidade guardam um vínculo com o conceito de *mimesis*; este pode ser, então, repostado como fundamento da obra de arte. É dentro desta linha que procuramos operar a leitura do conceito de Ideal como *mimesis*, e, assim, também, do binômio heideggeriano “mundo/terra”.

Além dos pontos já mencionados, a consideração do conceito de *mimesis* remete-nos aos conceitos estéticos consagrados pela historiografia: conteúdo e forma, sensível e representação, natureza e arte. Afirma-se *mimesis* como um conceito primitivo que gera e se alia a outros conceitos, constituindo, assim, um tecido teórico sobre o qual se apoia a consideração dos objetos artísticos. Dessa maneira, defrontamo-nos com os conceitos de matéria, forma, figura, medida, unidade, ação, verossimilhança, ordem, técnica, fábula (para citar alguns exemplos). Quanto aos seus efeitos (isto é, às conseqüências teóricas), temos três âmbitos que se imbricam: a) saber, conhecimento, verdade; b) religiosidade, consciência nacional, lazer; 3) *paidéia* (educação e cultura). Dentro deste quadro, a noção de imitação “chama” a questão da verdade. Estamos demasiadamente distantes do mundo platônico.

O itinerário que percorremos pode ser posto nos seguintes termos: a *mimesis* indica que os procedimentos da *techné* são (ou devem ser) correlatos aos procedimentos da *physis*; a manipulação de materiais e instrumentos por força da *techné* possuem (ou devem possuir) o mesmo princípio da *physis*. Importa mostrar, como já foi sugerido, que a partir da Ciência Nova (galilaico-kepleriana) e graças à fundamentação metafísica do racionalismo, uma concepção de “natureza” como *vis* e não como *anima* redundou na identificação de natureza com o sensível, com a extensão, como algo mensurável. A noção de *mimesis*, então, se contaminou, de modo negativo, quando referida à natureza. De resto, a partir do século XVIII, a então nascente “estética do gênio”, combinada com a visão empírico-matemática da natureza, acaba por conferir desvalor à noção de imitação.

Tanto as relações estabelecidas por Hegel entre a Idéia e o sensível como o binômio heideggeriano “mundo/terra” indicam que as transformações plasmadas na matéria, tendo em vista manifestar significações, envolvem um movimento por força da *techné*, próprio da *physis*. Ancoramos na leitura que procuramos estabelecer dos compromissos que esses termos possuem na concepção aristotélica de *mimesis*. A força da *techné* é a *mimesis*. A obra de arte é imitação porque há isonomia entre a *techné* e a *physis* quanto aos seus produtos.

A obra de arte ao ser reconhecida como um equilíbrio entre o sensível (manifestação) e a significação (Idéia), significação que se dá no e pelo sensível – como quer Hegel –, implica a consideração de que o sensível deve ser *transformado* de seu estado “bruto” para o estado espiritual; o sensível *passa* a ser uma voz que *diz* algo acerca do mundo. Esta *passagem* pode ser aproximada da noção de *mimesis* tal como a vimos em Aristóteles.

No interior do pensamento heideggeriano sobre a arte, desenvolvido em um plano ontológico, a *mimesis* está mascarada. Basta considerarmos a maneira como Heidegger trata em seu texto *A Origem da obra de arte* os termos *techné* e *alethéia*. E, ainda, podemos sugerir que o termo “terra” empregado por Heidegger é designativo de “natureza”, ou seja podemos aproximá-lo do sentido de *physis*. A *luta* entre o “mundo” e a “terra” pode ser vista como trabalho da *mimesis*. A *força da techné*, da qual já falamos, se traduz por esta concepção de *luta* (embate). Assim, temos as passagens da coisa à obra, da obra à verdade, da verdade à arte.

As proposições que definem a obra de arte tanto para Hegel quanto para Heidegger podem receber esta roupagem aristotélica: a obra, por força da arte, é recuperação do mundo segundo os mesmos *procedimentos* que produz o mundo: *mimesis*.

Seja a análise feita por Heidegger da tela de Van Gogh, “Os sapatos”, seja a concepção hegeliana que vê o indivíduo artístico como a reunião de lados *estranhos* (Idéia e sensível), reeditam o caráter ontológico da noção de *mimesis*. À sombra de suas proposições, pode-se dizer que a *techné* produz os seus objetos segundo o princípio da *physis*. *A arte imita a natureza*.

Abstract: The issue of this article is to elucidate the Aristotelian notion of *mimesis*, referring it to the Hegel and Heidegger's point of view about the work of art. Our goal is to interpret the propositions of these authors according to the aristotelian sense of *mimesis*.

Key-words: imitation – nature – ideal – world/earth – art

Notas

(1) *Cumprer lembrar que Aristóteles se refere à mimesis em outras passagens de sua obra; talvez, a mais significativa e que deva ser desde logo mencionada seja aquela na qual refere a mimesis à physis. Física, II, 194a - 22.*

Referências Bibliográficas

1. HORÁCIO, BOILEAU, ARISTÓTELES. *Poéticas*. Edição preparada por Anibal González Pérez. Madri, Editorial Nacional, 1982.
2. ARISTÓTELES. *La métaphysique*. Tome I e II. Trad. de J. Tricot. Paris, Lib. Philosophique, J. Vrin, 1953.

3. _____. *Poética*. Edição de Valentim García Yebra. Madri, Editorial Gredos, 1974.
4. _____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.
5. COLLINGWOOD, R.G. *Idea de la naturaleza*. Trad. e nota preliminar por Eugenio Imaz. Buenos Aires, FCE, 1950.
6. HEGEL. *Ästhetik*. Herausgegeben von Friedrich Bassenge, Europäische Verlagsanstalt GmbH. Frankfurt-am-Main.
7. _____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo, Edições Loyola, Volumes I e III, 1995.
8. _____. *Esthétique*. Trad. de Ch. Bénard. Paris, Lib. Germer-Baillere, 2 vols., 1875.
9. _____. *Esthétique*. Trad. de S. Jankélévitch. Paris, Aubier, 1944.
10. _____. *La poétique*. Trad. de Ch. Bénard. Paris, Lib. Germer-Baillere, 2 vols., 1855.
11. HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, n. 12. Lisboa, Edições 70, 1990.
12. _____. *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt-am-Main, 1952.
13. _____. *Arte y poesía*. Trad. e prólogo de Samuel Ramos. México, FCE, 1958.
14. _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Col. Os Pensadores. Trad. e notas de Ernildo Stein. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
15. _____. *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaós. México, FCE, 1974.
16. _____. *Essais et conférences*. Trad. de Abdré Préau e prefácio de Jean Beaufret. Paris, Gallimard, 1958.
17. _____. *L'être et le temps*. Trad. de R. Boehm e A. de Waelhens. Paris, Gallimard, 1964.

18. _____. *Sendas perdidas*. Trad. de José Rovira Armengol. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1960.
19. NUNES, B. *Passagem para o poético*. São Paulo, Editora Ática, 1986.
20. PLATÃO. *La república*. Edição bilíngüe por José Manuel Pabon y Manuel Fernandez Galiano. Madri, Instituto de Estudios Políticos, 1949, 3 vols.
21. _____. *Œuvres complètes*. Trad. de Léon Robin com a colaboração de M. J. Moreau. Paris, Bibliotheque de la Pléiade, 2 tomes, NRF, Gallimard, 1950.
22. RICOEUR, P. *Temps et récit*. Tomo I. Paris, Éditions du Seuil, 1983.
23. _____. *Temps et récit*. Tomo II. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
24. ROSS, D. *Aristote*. Trad. de Jean Samuel. Paris, Publications Gramma, Gordon & Breach, 1971.
25. SCHUHL, P.-M. *Platon et l'art de son temps*. Paris, PUF, 1952.