

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

MATEUS LIMA DOS SANTOS

SOBRE A MIMESE NA *REPÚBLICA* DE PLATÃO

SÃO CARLOS-SP

2021

MATEUS LIMA DOS SANTOS

SOBRE A MIMÉSE NA *REPÚBLICA* DE PLATÃO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal de São Carlos.

Orientadora: Prof.^a Dra. Eliane
Christina de Souza.

SÃO CARLOS-SP

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Mateus Lima dos Santos, realizada em 14/07/2021.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Eliane Christina de Souza (UFSCar)

Profa. Dra. Sheila Paulino e Silva (UFSCar)

Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho (USP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Maria Josefa e Judicael, pelo apoio incondicional e pela inspiração de suas histórias de vida.

À minha companheira Catherine Louise, a quem agradeço por iluminar os meus dias há quase oito anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES por fornecer as condições que possibilitaram a realização do presente trabalho.

À Prof.^a Dra. Eliane Christina de Souza, que me orienta desde o início da graduação e me mostrou a possibilidade de fazer filosofia.

Ao Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, pelas inestimáveis contribuições a este trabalho, também por sua produção bibliográfica, fonte das questões que são tratadas nesta dissertação.

À Prof.^a Dra. Sheila Paulino e Silva, pela convivência nos grupos de estudos, também por sua importante contribuição com esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, a todos os seus membros, sobretudo aos professores, responsáveis por minha formação acadêmica.

Aos meus professores de Língua Grega, Caio Camargo, Maria Dezotti e Michel dos Reis, assim como ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara.

À minha família pelo apoio. Aos meus pais Maria Josefa e Judicael, por acreditarem em meus projetos e por terem lutado para que eu realizasse meus estudos. Ao meu padrasto Eduardo, pelo suporte e pelo carinho, também ao meu irmão Zaqueu, que me presenteou o livro *Plato and Aristotle on Poetry*, fundamental para a realização desta pesquisa.

À minha companheira Catherine Louise, por me apoiar no desenvolvimento do projeto e por me incentivar a trilhar o caminho da pesquisa e do ensino.

Aos meus amigos Ademir Santos, Giovanna Braz e Richard Lazarini, por suas contribuições com minha pesquisa, principalmente por suas leituras, sugestões e críticas ao texto.

ΕΠΙΓΡΑΦΕ

“Ἡρα δὲ μεμφοθεῖσ’ οὐνεκ’ οὐ νικᾷ θεάς,
ἐξηνέμωσε τᾶμ’ Ἀλεξάνδρω λέχη,
δίδωσι δ’ οὐκ ἔμ’, ἀλλ’ ὁμοίωσασ’ ἐμοὶ
εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ’ ἄπο,”

[Mas Hera, inconformada por não ter vencido
as outras deusas,

inflou de vento meu tálamo com Alexandre:

não foi a mim que ela entregou ao filho do rei
Príamo,

mas um fantasma vivente, que ela forjou do
céu à minha semelhança]

(E. *Hel.* v. 31-34)

[...]

“νεφέλης ἄρ’ ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;”

[Então foi por uma nuvem, em vão, que
suportamos tantas penas?]

(E. *Hel.* v. 707)

RESUMO

Platão projeta um severo ataque à arte de imitar (μιμητική) no Livro X da *República*, que acarreta no afastamento dos imitadores, da cidade teorizada na obra, sob o pretexto de produzirem imagens (εἰδωλα). Todavia, essa crítica contraria uma outra posição defendida no diálogo acerca do tema, isto é, que a μίμησις seria edificante para o caráter do imitador. Na realidade, parece haver uma dificuldade para determinar a verdadeira natureza desse conceito, uma vez que não só as visões acerca de seus efeitos são divergentes, mas também os processos considerados miméticos não se reduzem um ao outro. A presente dissertação propõe examinar o problema sob a ótica da relação mantida entre as duas definições que são oferecidas para o termo na *República*. Entender as especificidades dos processos que são designados sob o mesmo signo, além dos motivos que levam Platão a criticá-los, pode ser possibilidade para defender a permanência de uma μίμησις positiva na *República*, conforme apresentada no próprio diálogo. Há de se constatar, desse modo, os limites da crítica construída no Livro X.

Palavras-chave: Platão; *mimesis*; poesia.

RESUMÉ

Platon projette une attaque sévère contre l'art d'imiter (μιμητική) dans le Livre X de *La République*, ce qui conduit à la suppression des imitateurs, de la cité théorisée dans l'œuvre, sous le prétexte d'ils produisent des images (εἶδωλα). Cependant, cette critique contredit une autre position qui est défendue dans le dialogue sur le thème, c'est-à-dire, que la μίμησις serait édifiante pour le caractère de l'imitateur. En réalité, il semble y avoir une difficulté pour déterminer la vraie nature de ce concept, une fois que non seulement les opinions sur ses effets sont divergents, mais aussi les processus considérés comme mimétiques ne se réduisent pas les uns aux autres. La dissertation ici présentée propose d'examiner le problème sous l'angle de la relation entretenue entre les deux définitions qui sont proposées pour le terme dans *La République*. Comprendre les spécificités des processus désignés sous le même signe, en plus des raisons qui conduisent Platon à les critiquer, peut être une possibilité pour défendre la permanence d'une μίμησις positive dans *La République*, telle que présentée dans le dialogue lui-même. De cette manière, il faut vérifier les limites de la critique qui est construite dans le Livre X.

Mots-clés : Platon ; *mimèsis* ; poésie.

SUMÁRIO

Introdução	10
PARTE 1: ΠΕΡΙ ΜΙΜΗΣΕΩΣ (SOBRE A MIMESE)	23
Capítulo I. Sobre a produção de εἶδωλα	24
Capítulo II. Sobre o sentido amplo de μίμησις	41
Capítulo III. Sobre a ποίησις	52
PARTE 2: ΕΙΠΕΡ ΕΣΤΙ ΜΙΜΗΤΗΣ (SE É IMITADOR)	77
Capítulo IV. Os μιμηταί da <i>República</i>	78
Capítulo V. O filósofo é um μιμητής?	96
Conclusão	111
Referências	124

Introdução

A questão que move esta pesquisa pode ser formulada com relativa simplicidade. Aos moldes da conhecida pergunta socrática, inquirimos: ‘τί ἐστὶν ἢ μίμησις;’ (o que é a mimese?). A palavra ‘μίμησις’ pode designar situações distintas e bastante variadas. De um modo geral, o vocábulo, junto a seus cognatos, indica a relação entre um modelo e algo que é feito para assemelhar-se a ele¹. Já antes de Platão, o verbo denominativo μιμεῖσθαι (imitar) era utilizado para se referir a diversos fenômenos², como a mímica nas performances dramáticas, fossem elas teatrais ou musicais, a imitação do comportamento de uma pessoa e a representação do aspecto visual de algo em uma forma material, na pintura ou na escultura (ELSE, 1958, p. 79). Platão o utiliza com a mesma variedade. Para dar um exemplo, na *República* é afirmado que “imitar (μιμεῖσθαι)” consiste em “fazer-se semelhante a um outro, ou na voz ou na postura” (R. III 393c5-6); que um mau imitador irá imitar “trovões, rumor do vento e do granizo, ruído dos eixos e das roldanas, flautas... e ainda a voz de cães, ovelhas e pássaros” (R. III 397a4-7); que os ritmos dos poemas “são imitações (μιμήματα) deste ou daquele gênero de vida” (R. III 400a7); que ao contemplar as formas inteligíveis, os “filósofos tentam imitá-las (ταῦτα μιμεῖσθαι) e assemelhar-se a elas” (R. VI 500c5); também que os pintores pretendem imitar “o que aparece como aparece” (R. X 598b2).

Mesmo quando a personagem Sócrates tenta oferecer respostas à questão “o que é a mimese?”, elas parecem conflitantes no *corpus* da *República*³. No Livro III, se discute o papel da poesia na formação moral dos jovens guardiões⁴. A poesia do tipo imitativa – quer dizer, aquela em que o poeta fala “como se fosse” outra pessoa (R. III 393c) – poderia ter uma utilidade educativa na cidade imaginada (cf. R. III 393c-397e)⁵. O Livro X, por

¹ Cf. MURRAY, 2003, p. 03; MARUŠIČ, 2011, p. 222; MCKEON, 1952, p. 152; ELSE, 1958, p. 78-79.

² Else (1958, p. 74) defende que o termo μίμησις e seus cognatos teriam se originado do substantivo μῖμος: “Now the first and most obvious thing about *mimeisthai*, whatever its meaning, is that it is a denominative verb based on *mimos*”.

³ Para uma revisão recente das interpretações acerca dos sentidos diferentes de mimese entre os livros III e X da *República*, ver MARUŠIČ, 2011, p. 219-221.

⁴ Os guardiões, responsáveis pela guerra e pela defesa da cidade imaginada, deveriam ser formados de acordo com a função que viriam a desempenhar. Sócrates propõe um sistema educativo baseado na transmissão dos valores morais a partir da poesia. Diz a personagem na passagem 376e do segundo livro: “Qual será a educação? Ou será difícil descobrir uma melhor que a que foi descoberta há muito tempo? Uma educação, a dos corpos, é a ginástica; a outra, a da alma, é a música”.

⁵ Nas palavras de Sócrates: “fazer-se semelhante a um outro, ou na voz ou na postura, não é imitar aquela a quem se faz semelhante?” (R. III 393c, grifos nossos). Em linhas gerais, quando o poeta fala como se fosse outra pessoa, ele próprio está se assemelhando ao falante (HAVELOCK, 1996, p. 39). O contrário da mimese seria a “simples narração (ἀπλῆ διήγησις)”, em que “o próprio poeta fala (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής)”

outro lado, é particularmente conhecido por sua severa crítica aos artistas imitadores, sobretudo aos poetas. Em uma célebre passagem desse livro, Sócrates diz: “Era de se esperar que, dadas suas características [da poesia], a tivéssemos banido de nossa cidade, pois a razão nos coagia a fazê-lo” (R. X 607b)⁶. Isso porque “de forma alguma se deve admitir tudo quanto ela tem de imitativo” (R. X 595a-b). A possibilidade de um bom uso da μίμησις, que se defendia no Livro III, parece ser esquecida pela personagem Sócrates⁷. No último livro da obra, toda a poesia deveria ser considerada imitativa e não só as tragédias e as comédias⁸. Seu afastamento é justificado a partir da constatação de que a mimese não teria valor para a cidade e para os cidadãos. Ou seja, todas as artes miméticas seriam negativas – a saber, estariam três vezes distantes da ideia, consistiriam numa produção de “imagens (εἶδωλα)”⁹, que captura uma “aparência (φαινόμενον)” dos artefatos sensíveis, os imitadores não conheceriam os modelos que imitam e essas imagens produzidas não teriam qualquer utilidade (R. X 595a-602b).

No Livro X, Sócrates tem a pretensão de responder à pergunta “o que é (ὅτι ποτ’ ἐστίν) a mimese em seu todo (μίμησιν ὅλως)?” (595c). Isso deveria autorizar o intérprete a afirmar “aí está a teoria da mimese da *República*”. Acontece que a personagem se mostra menos interessada em oferecer uma “teoria” do que em afastar os poetas sob o pretexto de eles serem imitadores (R. X 595a-c). A definição construída nesse contexto tem um papel instrumental no argumento socrático contra os poetas. Depois de constatar a inferioridade do imitador – “terceiro lugar a contar da criação da natureza” (R. X 597e) –, Sócrates diz: “Ah! Esta será a posição do poeta trágico, se ele é um imitador... Será o terceiro a contar do rei e da verdade (τῆς ἀληθείας)¹⁰, ele e também os outros imitadores”

(R. III 393a), fazendo uma narrativa direta em terceira pessoa, sem assumir a voz e a postura da personagem falante. Nesse segundo sentido, a poesia não seria imitativa.

⁶ Utilizamos a tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado, Martins Fontes, 2014. Em alguns momentos do texto, cotejamos sua tradução com as de Maria Helena da Rocha Pereira (Fundação Calouste Gulbenkian, 1972), de Paul Shorey (The Loeb Classical Library, 1937, 1942), de Emile Chambry (Les Belles Lettres, 1959) e de Conrado Eggers Lan (Editora Gredos, 1988). Quando necessário, fazemos algumas modificações na tradução e colocamos o grego original em nota, cuja versão utilizada é a estabelecida por John Burnet.

⁷ Greene chama atenção para esse aparente “esquecimento” da primeira discussão sobre a mimese. De acordo com o autor (1918, p. 54), Platão “makes an inaccurate statement about the conclusion reached in the earlier discussion of art”.

⁸ Sócrates diz: “estabelecamos que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade” (R. X 600e).

⁹ O imitador captura uma pequena parte do modelo, designado por εἶδωλον e por φαινόμενον. O que ele produz, com base nessa percepção, também recebe os mesmos nomes, εἶδωλον e φαινόμενον. Ver NEHAMAS, 1982, p. 62.

¹⁰ Com efeito, a palavra ἀλήθεια pode significar: 1. “verdade”, por oposição ao erro ou à mentira, 2. “realidade”, por oposição à falsa-semelhança ou à aparência (BAILLY, 2000, p. 32-33). Esses dois sentidos

(*R. X 597e*). Quer isto dizer que a posição inferior, no tocante ao inteligível, só pertencerá ao tragediógrafo se, somente se, ele for um imitador. Mas Sócrates não mostra nem que a tragédia produza εἰδῶλα, nem tampouco que toda a poesia o faça¹¹. Seu argumento constrói uma definição de μίμησις, invariavelmente negativa, para aplicá-la à poesia, considerando a possibilidade de ela ser uma arte mimética nesse sentido. Em outras palavras, se a poesia for uma arte imitativa (*R. X 597e-598e*), então ela será uma arte negativa, pois poder-se-á aplicar o raciocínio acerca dos imitadores em geral, ao caso particular dos poetas (*R. X 598e-608b*).

Na aparente estrutura silogística que Sócrates monta o argumento contra os poetas (se q então p), o afastamento da arte das Musas dependeria da condicionante “se (εἴπερ)” (*R. X 597e6*). Se for um imitador, então estará três vezes distante da ideia (*R. X 597e6-8*). Em princípio, essa condicionante seria aplicável a todas as artes consideradas miméticas, não só à poesia – pois o que se demonstra, aparentemente, é a generalidade da mimese. Seguir-se-ia que se a pintura e a escultura fossem artes miméticas, por exemplo, então elas seriam artes negativas. O argumento parece condenar todas as artes representativas, pois essa posição, três vezes distante da realidade da forma inteligível, pertenceria não só ao “poeta trágico (ὁ τραγωδοποιός)”, mas também a “todos os outros imitadores (πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί)” (*R. X 597e6-8*). Destarte, o sentido negativo construído no Livro X poderia ter um alcance bastante amplo. A condicionante ‘se é um imitador’ poderia ser aplicável também ao filósofo, visto que sua atividade é descrita como um tipo de μίμησις:

do termo estão presentes nas passagens 595a-602b do Livro X da *República*. Para se referir à atividade mimética em uma analogia com a pintura, Sócrates afirma que o objetivo do imitador é o de imitar “o que aparece (τὸ φαινόμενον)” como “aparece (φαίνεται)”, i.e., ele toma como modelo um “fantasma (φαντάσματος)” e não a “realidade (ἡ ἀληθείας οὔσα)” (*R. X 598b*). Nesse caso, a oposição é entre a “realidade” [a forma da cama] e “aquilo que é aparente” [a pintura da cama]. Trata-se do sentido 2., de “realidade” por oposição à aparência. Na passagem 597a6-7, Sócrates explica que “se alguém afirmasse (εἴ τις φαίη)” que uma cama particular ou a pintura de uma cama é “de maneira perfeita aquilo que é (τελέως δὲ εἶναι ὄν τὸ), correria o risco de fazer afirmações não verdadeiras (κινδυνεύει οὐκ ἂν ἀληθῆ λέγειν)” (*R. X 597a*). Nesse segundo caso, a oposição é entre “dizer (λέγω)” o “verdadeiro (ἀλήθεια)” e dizer o “não verdadeiro (οὐκ ἀληθῆ)”. Trata-se do sentido 1., de “verdade” por oposição ao erro. De fato, ἀλήθεια pode fazer referência ao campo da ontologia, da epistemologia e da moral (PLACES, 1970, p. 27-28), por isso, guiaremos nossa leitura pelas orientações do *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, PLACES, 1970. Justificamos nossas opções de tradução em nota.

¹¹ Annas contesta a aplicação do argumento contra os imitadores aos poetas. De acordo com a autora (1981, p. 336), “Plato just assumes that he can talk of poetry as being ‘mere image’, ‘at third remove from real nature’, and the like, without considering that these terms have only been given their sense within the metaphysical picture of Form, particular, and painting, and that this model does not fit poetry in any obvious way”.

Aquele, Adimanto, que tem seu pensamento verdadeiramente voltado para os seres não tem lazer para baixar seus olhos para as atividades dos homens, para lutar com eles e encher-se de inveja e animosidade, mas vendo e contemplando objetos ordenados e imutáveis que, entre si, nem cometem nem sofrem injustiças e se mantêm todos em ordem e segundo a razão, tentam imitá-los e assemelhar-se a eles. Ou acreditas que, quando se convive com o que se admira, há como não imitá-lo? [...] Em seguida, penso eu, ao se porem ao trabalho, voltariam amiúde os olhos para os dois lados, para aquilo que, por natureza, é justo, belo, temperante ou tem qualidades semelhantes, e para aquilo que estivessem criando no meio dos homens, misturando e temperando cores a partir das ocupações deles para chegar ao tom da tez humana, tomando como base aquilo que, quando existente entre os homens, também Homero chamou de divino e semelhante aos deuses. (R. VI 500b-501b).

De acordo com essa descrição da atividade filosófica, seus agentes se empenhariam em “imitar (μιμεῖσθαί)” o inteligível (R. VI 500c5-6). Na analogia proposta, o filósofo modificaria seu próprio caráter com base na “contemplação (θεάομαι)” das ideias, depois atuaria como um “pintor (ζωγράφος)”, tomando a realidade suprema como parâmetro para produzir um “desenho (διαγραφή)” dela (R. VI 500e-501b). O filósofo parece ser descrito como um imitador, mas ele poderia ser um μιμητής no mesmo sentido que Platão dá a esse termo no último livro da *República*?

O μιμητής do Livro X imitaria as aparências dos artefatos sensíveis, o filósofo imitaria as formas, cuja contemplação inteligível não deveria ser mediada por aparências¹² (JANAWAY, 2007, p. 115). O filósofo se distingue desse imitador por dois motivos. Primeiro porque ele não poderia imitar a aparência daquilo que toma como modelo, segundo porque seus modelos não são de natureza sensível. Destarte, como a definição de mimese construída no último livro poderia ser “geral (ὄλως)” (595c7), se ela não abrange um sentido positivo dessa noção, como a que seria praticada pelo filósofo? Ora, é verdade que o Livro X, apesar de parecer pretender construir uma definição mais ampla da atividade mimética a partir da hipótese das formas (R. X 596a), não é o único que oferece uma definição para o termo. Seria possível justificar o emprego de seu vocabulário para designar a atividade filosófica a partir da distinção entre dois tipos de μιμητής que é realizada no Livro III (cf. BOLZANI, 2014, p. 252-253). Em *República* 392d-398b, o termo μίμησις, utilizado de maneira mais ou menos precisa, designa um

¹² A respeito da dificuldade de pensar a imitação das formas sob o prisma da definição de mimese do livro décimo, concordamos com Janaway (2007, p. 115): “Forms do not have an appearance. They belong to the realm of the intellect, not the sensible realm; they can never be perceived with any of the organs of sense. The only ‘restriction’ placed on painting is that it must make a *mimesis* of things that have, or possibly could have, an appearance”.

processo performativo em que o imitador deve “moldar-se (αὐτὸν ἐκμάττειν)” (396d7) de acordo com um modelo imitado. Tal atividade seria exercida de duas maneiras distintas. O bom imitador imitaria os bons modelos, semelhantes a si próprio¹³ – i.e., modelando-se de acordo com aquilo que lhe é congênere (R. III 395c-396d). O mau imitador, por outro lado, não consideraria nada indigno de si e imitaria todas as coisas¹⁴ (R. III 396e-398b). Dessa diferenciação decorreria a possibilidade de distinguir um bom de um mau uso da atividade mimética através do reconhecimento das características dos modelos que são imitados nos dois casos – imitar bons modelos consistiria em um uso positivo da mimese (TATE, 1928; CROSS e WOZLEY, 1964). Formalmente, tratar-se-ia do mesmo processo mimético – consoante o Livro III o concebe: falar “como se fosse outro” e, por conseguinte, “fazer-se semelhante a um outro, ou na voz ou na postura” (R. III 393c). Em suma, a determinação de que se imite os bons modelos acarretaria na possibilidade de haver um bom tipo de μιμητής na *República* (cf. TATE, 1928, p. 17-18 e 1932, p. 161-162; CROSS & WOZLEY, 1964, p. 278-279; BOLZANI, 2014, p. 251).

A definição de μίμησις do Livro III¹⁵ dá margem para distinguir dois tipos de imitador: um bom e um mau¹⁶. Essa distinção poderia colocar luz sobre o emprego do verbo μιμεῖσθαί para denotar a atividade filosófica em sua relação com o inteligível, pois nesse caso, os modelos imitados são excepcionalmente bons. No entanto, o sentido que é dado ao termo, no terceiro livro, não abarca a imitação das formas inteligíveis, porquanto elas não possuem as qualidades sensíveis dos modelos que os imitadores deveriam imitar, isto é, a ‘voz’ e a ‘postura’ (BELFIORE, 1974, p. 125). É preciso notar que as formas ainda não haviam sido introduzidas como temas de discussão, não poderiam ser pensadas como modelos de imitação.

Diante de tal dificuldade, poderia convir notar que o Livro X propõe uma reavaliação da noção de mimese sob o prisma da hipótese das formas (cf. R. X 596a). Em outras palavras, a passagem 595c7, em que Sócrates pergunta pelo significado do termo – “μίμησιν... ποτ’ ἐστίν;” –, sugeriria que a primeira discussão não havia determinado sua

¹³ “Mas, se imitam, que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convém imitar, isto é, os corajosos, os moderados, os piedosos, os que têm a nobreza dos homens livres e tudo o que tem essas qualidades” (R. III 395c).

¹⁴ “Quanto mais reles for, mais imitará tudo e nada julgará indigno de si, a tal ponto que imitará com seriedade, e diante de muitas pessoas, mesmo aquilo de que falávamos agora, trovões, rumor do vento e do granizo, ruído dos eixos e das roldanas dos carros e som de trombetas, flautas, siringes e de todos os instrumentos e ainda a voz de cães, ovelhas e pássaros” (R. III 397a).

¹⁵ Isto é, fazer-se semelhante a um modelo imitando sua voz e sua postura.

¹⁶ Ver TATE, 1928, 1932; CROSS e WOZLEY, 1964; BOLZANI, 2014.

natureza (MURRAY, 2003, p. 190). Entretanto, ainda é preciso perguntar pelos motivos de a retomada de uma pesquisa já realizada no diálogo (cf. *R.* III 392d-398b), a fim de se expandir seus resultados¹⁷, não organizar as noções já apresentadas em torno de uma definição verdadeiramente ampla, em cujo perímetro fosse possível encontrar uma μίμησις positiva (cf. *R.* III 396b-e) e talvez também uma filosófica (cf. *R.* VI 500c)¹⁸, ambas mencionadas no diálogo. O sentido invariavelmente negativo que é dado ao termo no Livro X permanece sendo incompatível com a utilização do verbo μιμῆσθαί para designar a atividade do filósofo. Essa incompatibilidade nos obriga a recolocar a questão de que partimos: ‘τί ἐστίν ἡ μίμησις;’ – que já não deve parecer tão simples quanto é a sua formulação.

Abordar tal questão, centrada em um termo que parece o mais instável do vocabulário platônico (HAVELOCK, 1996, p. 37), impõe a adoção de alguns procedimentos metodológicos específicos. Identificar a ocorrência do vocabulário de μίμησις nas passagens da *República* que a tomam como exame (*R.* III 392d-398b; X 595a-602b) é o primeiro deles¹⁹. Não obstante, a interpretação de Platão parece requerer um olhar atento ao fato de sua filosofia ser exposta por meio de diálogos filosóficos, que são imitações da oralidade²⁰. Em outras palavras, a conversação sobre o tema que nos propomos a examinar é balizada por fatores externos ao próprio assunto, que são dramatizados por Platão. Desse modo, nosso segundo procedimento metodológico consiste em valorizar o contexto dramático do diálogo, levando em conta as intenções que movem a personagem Sócrates quando examina a mimese nos Livros III (392d-398b) e X (595a-602b)²¹.

O problema, colocado diante das tentativas de se avançar numa interpretação acerca da noção de μίμησις na *República*, é a dificuldade para determinar sua natureza.

¹⁷ Ver ADAM, 1902, p. 384; MURRAY, 2007, p. 190.

¹⁸ Para Tate (1932, p. 161), o tipo de poesia, pintura, oratória ou qualquer outra arte considerada imitativa num bom sentido, seria aquela que imita o mundo ideal e usa os “paradigmas divinos” (cf. *R.* VI 500-1).

¹⁹ Não examinaremos o tema da mimese musical (cf. *R.* III 399a; 399e-400b).

²⁰ Para uma discussão sobre *A República* como um tipo de mimese, ver FERRARI (2010). Como bem diagnosticou Gonzales (2012, p. 169), o problema de como essa crítica “pode ser feita em um diálogo que é, ele mesmo, um trabalho de *mimesis* ainda aguarda por uma resposta”. Não lidaremos diretamente com essa questão aqui, para nossos propósitos, basta evidenciar que o fato de *A República* ser uma obra mimética requer um tipo de investigação que não ignore os contextos dramáticos das discussões.

²¹ No Livro III, a intenção de Sócrates é a de projetar as bases do sistema educativo que formará os guardiões da cidade – “como se estivéssemos devaneando ao contar um mito num momento de lazer”, diz a personagem, “imaginemos que estamos educando esses homens” (*R.* II 376d-e). No livro décimo, por outro lado, Sócrates pretende fundamentar a tese de que a poesia mimética deveria ser afastada da cidade imaginada – “de forma alguma se deve admitir”, sugere a personagem, “tudo quanto ela [a poesia] tem de imitativo” (*R.* X 595a).

De um modo geral, é possível apostar em pelo menos duas saídas interpretativas: (i) conceber que entre os Livros III e X Platão utiliza o léxico de μιμεῖσθαι com o mesmo significado²²; (ii) pressupor que os sentidos utilizados, nesses dois momentos, são diferentes²³. Com efeito, a primeira via interpretativa é trilhada com menos frequência, ao passo que a diferença de sentido, entre as definições propostas no terceiro e no último livro da *República*, é admitida com mais regularidade. Embora divirjam as tentativas de solucionar o problema, parece haver concordância a respeito do fato de no Livro III o termo designar uma espécie de “impersonificação dramática”, enquanto no Livro X imitar significa produzir εἶδωλα.

Convém enfatizar que a segunda via interpretativa também não é trilhada de maneira uniforme pelos comentadores, uma vez que a hipótese da diferença de sentido, entre as definições empregadas nos livros III e X, tende a engendrar interpretações específicas. Por exemplo, alguns estudiosos assumem que há uma diferença semântica no emprego de μίμησις entre esses livros. Em linhas gerais, o vocábulo teria sido utilizado primeiro num sentido restrito, como “impersonificação dramática”, depois num sentido mais amplo, como representação artística e/ou ilusória (MARUŠIČ, 2011, p. 219-221)²⁴. Em contrapartida, outros intérpretes defendem que Platão operaria uma verdadeira “metamorfose” no conceito, de modo que ao enfatizar a diferença no tratamento do mesmo tema entre os dois livros, alguns autores foram levados a concluir que o Livro X seria, na verdade, um apêndice (cf. ANNAS, 1981, p. 335)²⁵. Há de se notar ainda, a admissão da dificuldade em conciliar as visões de Platão acerca dessa noção, sobretudo se a tentativa de as unificar for operada através da ótica da negatividade da crítica construída no último livro da obra (cf. HALLIWELL, 2002, p. 24)²⁶. Entender-se-ia, por

²² Trata-se de uma abordagem seguida por MARUŠIČ, 2011.

²³ Trata-se de uma abordagem seguida pela maioria da bibliografia especializada, conforme citaremos a seguir, evidenciando as diferenças particulares a cada interpretação.

²⁴ A respeito dessa hipótese de leitura, como também dos problemas que a envolvem, ver MARUŠIČ, 2011, p. 219-220.

²⁵ Annas (1981) menciona a hipótese de o décimo livro ser um apêndice à obra. Embora a autora não a assuma diretamente, o modo como conduz a análise do problema da mimese na *República* fortalece essa interpretação. Brisson (2005), ao se posicionar contra a leitura de Annas, propõe que o livro décimo não poderia ser considerado um apêndice por permitir compreender, sob um plano ontológico, a crítica à poesia que até então só havia sido tratada sob um plano ético e político.

²⁶ De acordo com Halliwell (2002, p. 24), “Plato’s importance as the “founding father” of mimeticism is much more complex and much less easily condensed into a unified point of view than is normally supposed. Plato’s relationship to *mimesis* has suffered from the common but poorly grounded conviction that he held an unchanging and consistently negative attitude to the subject. But from at least the *Cratylus* onward, and as late as the *Laws*, Plato introduces *mimesis* terminology in a remarkably large range of contexts, using it in connection with issues in epistemology, ethics, psychology, politics, and metaphysics, and applying it to

μίμησις, um conceito ambíguo de natureza *double-faced*, cujas interpretações que pretendem sistematizar as visões a seu respeito seriam difíceis de serem sustentadas (HALLIWELL, 2002, p. 22-24). Em suma, ainda que se admita a diferença no tratamento dessa noção entre o terceiro e o último livro da *República*, os autores tendem a explorá-la de maneiras distintas.

Na primeira parte deste trabalho, procuramos compreender a possibilidade de construir uma resposta à questão ‘τί ἐστίν ἡ μίμησις;’ à luz da discussão estabelecida no Livro X. A opção de privilegiar o último livro da obra, como possibilidade do encontro de uma resposta à nossa questão, se justifica pelo tratamento direcionado a ela nesse contexto: pergunta-se, logo de início, o seguinte: “A imitação, no seu todo... o que ela é? (μίμησιν ὅλως... ὅτι ποτ’ ἐστίν;)” (R. X 595c). Uma vez que Sócrates parece pretender oferecer uma definição geral para o termo, mostra-se imperativo verificar a hipótese de o último livro construir uma “definição mais ampla” de mimese. Desse modo, empreendemos um exame da relação entre os dois significados oferecidos para o termo na obra considerando a possibilidade de no Livro III, o vocábulo ser utilizado num sentido restrito e no Livro X, num sentido mais amplo. Para que a hipótese se mostre verdadeira, contudo, é necessário que os elementos subjacentes à definição que seria considerada ampla (cf. R. X 595c-602b), como as noções de “produção (δημιουργία)” e de um produto externo ao imitador, uma “aparência (φαινόμενον)” ou uma “imagem (εἶδωλον)” (cf. R. 595c sqq.), sejam passíveis de serem identificadas na primeira definição do conceito (cf. R. III 393c).

O primeiro capítulo tenta elucidar o significado de μίμησις construído no Livro X, pensado como uma espécie de produção de εἶδωλα. Nesse contexto, Sócrates procura mostrar a inferioridade dos produtos resultantes “da arte de imitar (μιμητική)” comparando-os aos artefatos particulares que lhes servem de modelo. A hierarquia tecida, que condena a produção mimética a um triplo distanciamento do ser da ideia, postula os critérios que os “μιμηταί (imitadores)” deveriam seguir caso desejassem usufruir de cidadania na cidade vindoura. De acordo com o exemplo utilizado por Sócrates, uma cama particular seria engendrada a partir do contato que o marceneiro estabeleceria com o inteligível, ao passo que a cama pintada seria resultado do contato do imitador com uma aparência da cama particular (R. X 596b-598a). Em suma, os imitadores alcançariam

both the musicopoetic and the visual arts, as well as to other human practices, including even aspects of philosophy itself”.

apenas “um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane (εἶδωλον)” (*R. X* 598b) e, por isso, produziriam “coisas aparentes que, na realidade, não são” (cf. *R. X* 596e). Tratar-se-ia, portanto, de uma atividade condenada ao espelhamento do mundo, à (re)produção de aparências, incapaz de engendrar qualquer coisa mais próxima da ideia.

O segundo capítulo examina o desdobramento da crítica aos poetas através da relação dessa arte com a definição construída no Livro X (595c-602b). Para ser alvo da crítica proposta, o poeta deveria ser um μιμητής no mesmo sentido que o pintor: um produtor de εἶδωλα. No entanto, o raciocínio que envolve a caracterização do ato de imitar é construído por meio da comparação com o ato de pintar, particular a uma arte visual, que explora, por conseguinte, a relação que o imitador mantém com o aspecto visível das coisas. Uma vez que a pintura copia a aparência de um artefato particular (*R. X* 598b), deve-se supor que o poeta faça o mesmo?²⁷ Como afirmá-lo, se a poesia consiste num tipo discursivo de produção e nada que o poeta faz parece se aproximar do ato de capturar a aparência de uma cama a partir de um ângulo de visão²⁸? (ANNAS, 1981, p. 337) Na verdade, o argumento contra a arte das Musas parece apoiar-se numa condicionante – se o tragediógrafo, por exemplo, for um imitador, então estará triplamente distante do ser da ideia (*R. X* 597e). Parece não haver uma demonstração de que a poesia produza εἶδωλα, ainda que esse seja o motivo que justifique a necessidade de seu afastamento. A constatação dessa dificuldade, no tocante ao argumento contra os poetas, é oportunidade para verificar a validade da hipótese do emprego dos sentidos amplo e restrito de mimese na *República*. Ora, visto que o tema é discutido em dois momentos da obra, seria possível procurar, no terceiro livro, uma justificativa para a proposta de que a poesia consistiria numa produção discursiva de εἶδωλα. Em outras palavras, se o diálogo estabelecesse uma visão homogênea acerca dessa noção, os argumentos que sustentam a determinação de que o poeta é um imitador, conforme apresentados no Livro III, deveriam ser suficientes para explicar a ausência, no Livro X, da demonstração de que o poeta é um produtor de εἶδωλον – conforme a μίμησις é entendida nesse contexto.

²⁷ Trata-se de uma questão levantada por Annas (1981, p. 336) na seguinte passagem: “In Book 3 only some poetry was imitative. Here [Book 10] all poetry is, but we soon see that something different is meant by ‘imitation’, for Plato’s model of imitative art is now painting. Abruptly, we are given two arguments which claim that all that a painter does is to copy the way things appear, and then treat poetry as though this were what it did too”.

²⁸ Conforme Annas (1981, p. 337), “Poets do not do anything that can be compared to holding up a mirror to particular things, or capturing the perspective of the way a bed looks from one angle of vision”.

O terceiro capítulo procura identificar as noções subjacentes à definição construída no Livro III. Pretendemos cotejá-la com a definição do Livro X, que poderia ser considerada “mais ampla”, a fim de verificar a possibilidade de se tratar de um sentido restrito do termo. Observa-se, contudo, que nesse contexto, imitar não envolve produzir um ente externo ao imitador, que seria semelhante a um modelo, pois é o próprio μιμητής quem se faz semelhante ao imitado. Não parece se tratar de uma noção relacionada a processos produtivos, mas de uma atividade cuja prática acarretaria a identificação ética entre imitador e imitado – falar como se fosse outro (R. III 393c) implica comportar-se como se fosse outro, adquirir os hábitos do imitado e aproximar-se, então, de seu caráter (R. III 395d). Ora, como as definições de μίμησις construídas nos Livros III e X seriam unificadas mediante a distinção entre um sentido restrito e um sentido amplo se os processos considerados miméticos parecem intrinsecamente diferentes nos dois casos? Na *República*, entende-se, por ‘imitar’, tanto “produzir um εἶδωλον”, que é um ente semelhante ao modelo e externo ao imitador (cf. R. X 595c-602b), quanto “falar como se fosse outra pessoa e tornar-se semelhante ao imitado”, sujeitando-se à modificação do próprio caráter (cf. R. III 392d-397c).

É verdade que a solução interpretativa que aposta na distinção entre um sentido restrito e um sentido amplo do termo poderia se colocar à frente de outras possibilidades de leitura, sobretudo pelo fato de o Livro X empreender uma investigação acerca do tema sob a ótica de sua relação com o inteligível. Entretanto, a consequência mais imediata dessa hipótese parece ser o apagamento da possibilidade de uma mimese positiva na obra, já que a crítica aos imitadores do Livro X seria a conclusão de um julgamento negativo que teria sido iniciado no Livro III, mas que não havia sido finalizado antes do último livro da *República*²⁹. Como explicar a redução de toda experiência mimética à produção de εἶδωλα e seu subsequente afastamento da πόλις imaginada, se a própria personagem Sócrates parece admitir um uso edificante da μίμησις? Ora, também não se afirmou, a seu respeito, que “se [os guardiões] imitam, que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convêm imitar, isto é, os corajosos, os moderados, os piedosos” (R. III 395c)? Ou

²⁹ Trata-se de uma perspectiva seguida por Janaway (2007, p. 126), conforme pode-se constatar na seguinte passagem: “Book 3 Plato’s topic was how our actions can be modeled on the behaviour of different types of person. The guardians’ emulation of the good type of person in real life was one example, dramatic enactment of a character was another. But we realize in Book 10 that some enactment is also representation, and so can be classified in a different way, along with painting a picture. The sense of the term *mimesis* changes between Book 3 and Book 10 without losing its reference to the same kinds of poetry, and it is still these which Plato is most concerned to criticize, though now predominantly from the point of view of the audience who apprehend the representation rather than that of the person who performs the enactment”.

seja, se por mimese entende-se um tipo inferior de produção, que se limita ao engendramento de εἶδωλα, como o termo também pode designar um processo pessoal, cujo engajamento poderia ser útil para o aprimoramento do próprio caráter? Os jovens guardiões, a fim de que se tornassem adultos moralmente virtuosos, deveriam imitar os homens de bem (R. III 395c-396e).

Sob a perspectiva das questões levantadas, pode-se assumir que os dois sentidos de μίμησις, que são empregados na obra, seriam não só diferentes, mas também autônomos e irredutíveis um ao outro. Admiti-lo conduz à constatação de que a posição de Platão em relação às experiências consideradas miméticas dificilmente poderia ser reduzida a um ponto de vista uniforme, como o normalmente suposto, de que a crítica construída no Livro X ofereceria um exemplo da visão negativa que o filósofo teria sustentado acerca da mimese (HALLIWELL, 2002, p. 24). O sentido construído no Livro III, relacionado à mudança ética a que o imitador está sujeito ao engajar-se no processo, mantém um caminho a ser explorado para se pensar o emprego do verbo ‘μιμεῖσθαι’ na designação da experiência com o inteligível. Desde que se respeite a ordem da apresentação dos conceitos na *República*, cara à forma dialógica da obra platônica, parece possível aproximar esse sentido de imitar, condizente com a experiência sensível, daquele referente ao trato com o inteligível. Nos dois casos, observa-se um uso comum de noções relacionadas ao campo semântico do “modelar” – i.e., “imitar bem (καλῶς μιμεῖσθαι)” (R. III 395b) é “modelar-se (αὐτὸν ἐκμάττειν)” (R. III 396d7) como e identificar-se com os homens de bem; no imitar filosófico, o imitador deve “modelar a si próprio (ἑαυτὸν πλάττειν)” (R. VI 500d) de acordo com a realidade suprema, tornando-se “divino e ordenado (θεῖω δὴ καὶ κοσμίω)” (R. VI 500c) até onde é possível a um homem.

Na segunda parte deste trabalho, propomos examinar a questão que seguimos – i.e., ‘τί ἐστὶν ἡ μίμησις;’ – sob a ótica da distinção entre dois processos considerados miméticos cujas especificidades são passíveis de serem constatadas em autores do século V a.C.: um em que o próprio imitador se torna semelhante ao modelo, outro em que o imitador produz um artefato que é semelhante ao objeto imitado. As razões que levam Platão a criticar cada um desses processos são diferentes. Uma vez que a definição construída no Livro X parece não ser capaz de reduzir todas as experiências miméticas à negatividade da crítica construída, visto que no Livro III imitar não envolve produzir entes inferiores aos particulares sensíveis, parece justificável explorar a hipótese de *República* manter uma “boa mimese”, que resiste à crítica do último livro da obra. Desse

modo, seria possível avançar no entendimento do emprego do verbo μιμεῖσθαι para designar a relação que o filósofo mantém com a realidade inteligível. É necessário mencionar, entretanto, a existência de uma dificuldade para avançar na interpretação desse tópico. Trata-se da especificidade da natureza do inteligível, que não é pensado, em nenhuma das definições construídas na *República*, como sendo passível de ser imitado. Não parece possível imitar nem a voz e a postura dos inteligíveis quando tomados como modelos (cf. mimese é definida em *R.* III 393c), nem tampouco sua aparência (cf. mimese é definida em *R.* X 598b).

No quarto capítulo, tentamos delimitar as distinções semânticas entre as duas definições apresentadas no *corpus* da *República*. Partindo dessa diferenciação, examinamos a possibilidade de uma “boa mimese” sob o prisma da discriminação, operada no Livro III, entre as práticas que seriam edificantes e as que seriam condenáveis. Nesse contexto, em que imitar significa pronunciar “um discurso como se fosse outro” e, conseqüentemente, assemelhar-se ao falante (*R.* III 395c), é possível distinguir dois modos de realizá-la, executados por dois imitadores distintos. Um restringe sua prática à identificação com os bons modelos e se recusa a modelar-se de acordo com o inferior, outro se identifica a todas as coisas e não tem critério algum para reconhecer o que é inferior a ele próprio (*R.* III 395b-397b). No Livro X, em contrapartida, μίμησις não denota a identificação entre imitador e modelo, mas sim um tipo específico de produção. Trata-se de uma atividade, cujo paradigma excepcional é a pintura *trompe-l’œil*, incapaz de produzir um artefato útil devido às intenções dos agentes que se dedicam a ela e das limitações da própria arte. Em outras palavras, aqueles que pretendem defender a superioridade da mimese por uma suposta capacidade de produzir todas as coisas seriam, na realidade, produtores de aparências (*R.* X 595c-598d).

No quinto capítulo, tentamos explorar a proximidade entre o imitar filosófico e o sentido construído no Livro III. Muitas das características que qualificam a mimese benéfica, conforme apresentadas no exemplo da poesia educativa, estão presentes na caracterização do imitar filosófico. Ser moralmente bom, critério para que o bom poeta reconheça os bons modelos e procure assemelhar-se a eles, também é fundamental para que se acesse as realidades supremas. No Livro VI (484c), Sócrates constata que a “visão” da realidade inteligível depende de que os homens possuam “modelos nítidos (ἔχοντες παράδειγμα)” em suas almas – i.e., a bondade, a justiça, a temperança e as virtudes congêneres. Em ambos os processos, é a natureza moralmente virtuosa do imitador que o

tornaria apto a reconhecer e buscar se identificar àquilo que lhe é comum. Ademais, o “auto modelamento” parece ter como consequência, tanto no caso do bom poeta que se dedica à μίμησις, quanto no caso do filósofo, a assimilação das características que pertencem ao modelo imitado. É preciso mencionar, ainda, a existência de outro ponto que as aproxima: a relação que ambas as atividades deveriam manter com tipos específicos de δημιουργία. Desse modo, parece haver condições para afirmar a existência de uma “boa mimese” na *República*, condizente à relação com o sensível, que antecipa muitas das características do imitar filosófico.

PARTE 1: ΠΕΡΙ ΜΙΜΗΣΕΩΣ (SOBRE A MIMESE)

Nosso objeto de estudo é a noção de μίμησις. O vocábulo designa um processo em que determinado agente se engaja a fim de obter um resultado. O sufixo *-σις* desse substantivo grego demonstra sua relação com uma ação (cf. FREIRE, 1948, p. 281) – isto é, o ato de μιμεῖσθαι (imitar). Na *República*, os agentes dessa ação são chamados de ‘μιμητής’ e de ‘μιμητικός’; já o seu resultado pode ser designado ora como ‘μίμημα’ – termo que lhe seria o mais conveniente, pois o sufixo *-μα* dos substantivos gregos tendem a indicar o resultado de uma ação (FREIRE, 1948, p. 281) –, ora pode ser chamado de ‘φαινόμενον’ ou de ‘εἶδωλον’. Poderíamos traduzir essa terminologia a partir de palavras do campo semântico da ‘imitação’, como ‘imitador’ (μιμητής, μιμητικός), ‘imitação’ (μίμημα), ‘aparência’ (φαινόμενον) e ‘imagem’ (εἶδωλον). Essa opção, porém, poderia ser fonte de ambiguidades. Para dar um exemplo, ‘μίμησις’ (o processo) e ‘μίμημα’ (o resultado do processo) seriam, ambas as palavras, traduzidas como ‘imitação’. A fim de evitar esse problema, escolhemos não traduzir algumas expressões que dizem respeito ao nosso campo de investigação³⁰.

A pergunta que mobiliza nossa pesquisa recebe um tratamento sistemático nas primeiras páginas do Livro X (595a-602b)³¹. Diante da questão socrática a respeito da natureza do conceito – “*A mimese em seu todo, poderias dizer-me o que ela é?*” (R. X 595c, grifos nossos) –, inicia-se uma pesquisa a partir da comparação com outros tipos de produção num contexto em que a hipótese da existência das formas parece nortear a busca por uma definição. A intenção da personagem Sócrates parece ser a de oferecer uma definição geral para o termo, o que também explicaria o léxico empregado nessas passagens. O vocábulo μίμησις, por exemplo, aparece acompanhado de expressões como “ὄλοξ” (todo) (R. X 595c), além de o sufixo *-ική* completá-lo em alguns casos, sugerindo a ideia de uma certa especialidade nessa área (BELFIORE, 1984, p. 126). Desse modo, começamos nosso exame investigando o significado que é proposto no último livro da *República*³², sobretudo porque Sócrates parece construí-lo mirando uma resposta à questão da qual nos ocupamos (R. X 595c). De fato, se a definição de mimese proposta

³⁰ Algumas opções de tradução serão construídas no decorrer desta dissertação. Respeitamos o emprego do léxico de μιμεῖσθαι e o sentido oferecido em cada contexto para μίμησις e cognatos.

³¹ Os comentadores dividem a crítica à mimese que ocorre no livro décimo em dois momentos: (1) 595a-602b, em que se discute sua natureza à luz da hipótese da existência das formas; (2) 602c-608b, em que discute seus efeitos sobre a alma.

³² Isto é, a mimese como uma produção de εἶδωλον.

nesse contexto fosse “mais ampla”, ela poderia abarcar um “sentido restrito” do termo – caso se admitisse que a definição do terceiro livro se enquadre nessa categoria³³. No presente capítulo, investigaremos a possibilidade de compreender as distinções entre essas duas noções sob a ótica das diferenças entre um sentido amplo e um sentido restrito. Na verdade, nesta primeira parte de nosso trabalho, pretendemos averiguar a hipótese de se subordinar o significado de μίμησις do Livro III ao que é construído no Livro X. A validade deste empreendimento, porém, só poderá ser determinada ao seu término. Vale a pena, portanto, iniciá-lo.

Capítulo I. Sobre a produção de εἶδωλα

Nosso exame avançará a partir da identificação do vocabulário da μίμησις entre as passagens 595a-598d e 601a-602b. Sócrates o emprega de uma maneira muito restrita para se referir às artes que poderiam ser designadas como exemplos particulares de produções miméticas – a pintura e a poesia. Por exemplo, muito embora a ação que os demiurgos realizam pudesse ser designada, metaforicamente, como um ato de μιμεῖσθαι, visto que o demiurgo “olha para (βλέπων)” (596b7) o modelo inteligível a fim de tomá-lo como parâmetro e produzir um segundo objeto, que é “semelhante (οἶον)” (597a5) ao imitado, Sócrates não se refere a esse tipo de produção como um exemplo de mimese. No Livro X, esse conceito parece dizer respeito somente ao trato com as aparências dos objetos sensíveis³⁴. De acordo com o modo como o argumento contra os imitadores é construído nessas passagens, não haveria a possibilidade de imitar as formas inteligíveis³⁵, uma vez que os produtos que resultariam desse processo não seriam εἶδωλα.

A primeira ocorrência do léxico referente à μίμησις no Livro X acontece já nas primeiras linhas do texto:

³³ Isto é, a mimese como fazer-se semelhante a um modelo.

³⁴ Nas passagens 598a1-b5, por exemplo, menciona-se a hipótese de o pintor imitar as formas inteligíveis: “[o pintor] procura imitar (μιμεῖσθαι) o que cada coisa que está na natureza é em si mesma (αὐτὸ τὸ ἐν τῇ φύσει ἕκαστον) ou as obras dos artesãos?”. Porém, essa possibilidade é descartada tão logo o diálogo prossegue.

³⁵ Verificaremos a possibilidade de uma mimese das formas inteligíveis no último capítulo desta dissertação, quando examinamos a passagem 500c da *República*. No livro décimo, essa possibilidade parece ser colocada como um artifício retórico.

Sobre muitas outras questões relativas à nossa cidade, disse eu, tenho em mim que nós a fundamos da melhor maneira possível. Isso, porém, afirmo sobretudo quando penso na poesia.

Pensas o quê? disse.

Que de forma alguma se deve admitir tudo quanto ela tem de *imitativo* (μιμητική). É que agora, ao *que me parece*, depois que distinguimos, uma a uma, as partes da alma, ficou mais evidente que não se deve admitir isso.

O que queres dizer?

Dizer-vos (e não me denunciareis aos poetas trágicos *e a todos os outros poetas imitadores...*) (καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας τοὺς μιμητικούς) que, ao que se vê, coisas desse tipo são uma violência contra a inteligência de quantos ouvintes não têm, como antídoto, conhece-las tais quais são.

Em que pensas ao falar isso? (R. X 595a-b, grifos nossos).

Na cena montada por Platão, chama a atenção o fato de Sócrates se referir à recusa da poesia imitativa como se fosse uma posição comum aos interlocutores. As respostas que obtém de seus ouvintes – “O que queres dizer?”, “Em que pensas ao falar isso?” (R. X 595b) – fazem com que reavalie sua afirmação. Sócrates esqueceu do que fora afirmado acerca do tema? Seus interlocutores parecem notar que algo novo está sendo dito em relação a um tópico já discutido por eles³⁶. A personagem se justifica afirmando que isso lhe parece ser o mais correto: “segundo me parece (ἐμοὶ δοκεῖ)” (595a6-7). Sua fala seguinte é ainda mais curiosa, visto que admite não saber do que se trata, embora tenha desejado recusá-la: “A mimese, no seu todo (μίμησιν ὅλως), poderias dizer-me o que ela é? Eu não sei bem o que ela significa” (R. X 595c7-8). Ora, como recusar algo sem antes conhecer a natureza do que se recusa, isto é, dar razões que justifiquem a própria recusa? Apesar de essa questão surgir imediatamente após a leitura da passagem, é preciso lembrar que a personagem se referia ao que lhe parecia ser do modo como expunha. Para sustentar sua opinião, o que é cobrado por seus dois interlocutores, o filósofo deverá mostrar qual é a natureza da μίμησις.

Se consideradas sérias as palavras de Sócrates, será inevitável concluir que até o presente momento, ele falou sobre a mimese sem saber o que ela é. De fato, a primeira discussão sobre o tema (cf. R. III 392d-398b) parece não determinar sua natureza e dificilmente ela poderia ser conclusiva, pois as ideias ainda não haviam sido apresentadas no Livro III. Talvez a reintrodução do tema seja uma ilustração da capacidade “autocorretiva” da dialética, sua habilidade de retomar uma discussão incompleta para

³⁶ O contexto dramático inviabiliza acusações como aquela feita por Greene (1918, p. 54-55), seguido por Else (1986, p. 44-45), segundo a qual Platão teria negligenciado a primeira discussão sobre a mimese. Como poderia, se suas próprias personagens parecem notar que as afirmações de Sócrates destoam do que fora afirmado a respeito desse conceito?

que se realize um novo exame (HALLIWELL, 2005, p. 43). É certo que o vocabulário utilizado parece não deixar dúvidas quanto às pretensões atuais de Sócrates: ele quer saber “o que a mimese é (μίμησιν... ποτ’ ἐστίν)” em seu “todo (ὅλως)” (R. X 595c7-8). Para isso, a pensará através de sua relação com as formas inteligíveis a fim de identificar os procedimentos que a caracterizam como um processo produtivo.

Parece difícil negar, observando o léxico empregado (e.g., μίμησιν ὅλως), que Sócrates pretenda definir a mimese em um aspecto amplo (cf. R. X 595c7-8). A introdução das formas inteligíveis permitirá que se avance em tal pretensão:

Queres então que, a partir desse ponto, comecemos nosso exame, segundo nosso método habitual? Estamos habituados a estabelecer uma ideia, uma só, para cada grupo de coisas múltiplas às quais impomos o mesmo nome. [...] Se estás de acordo, por exemplo... Há muitas camas e mesas. [...] Mas ideias relativas a esses móveis são só duas. Uma é a ideia de cama e a outra, a de mesa. E não costumamos dizer que o demiurgo de cada um desses móveis *volta seus olhos* para a ideia, e assim um deles fabrica as camas e o outro, as mesmas que nós usamos, e que com as outras coisas se dá o mesmo? É que a ideia em si, *não a fabrica nenhum dos demiurgos*. Como poderia? (R. X 596a-b, grifos nossos).

Os homônimos sensíveis recebem o mesmo nome graças à relação que mantêm com uma mesma ideia. Tudo o que pode ser nomeado ‘cama’ faz referência à forma da cama. Essa constatação não é nova na *República*, que já havia mostrado a distinção, pelo menos desde o Livro V (475e-476e), entre aquilo que é chamado de belo e o verdadeiro belo, isto é, a forma do belo. Mas o Livro X, ao postular uma forma correspondente a um artefato sensível, uma cama, faz algo inédito nos diálogos platônicos. A “forma da cama” é um problema bastante discutido entre os comentadores³⁷. Já se notou, entretanto, que para o argumento que Sócrates está construindo é necessário estabelecer uma forma correspondente a um objeto artificial (GONZALES, 2012). Se não houvesse uma forma equivalente a um artefato, como seria possível pensar em um demiurgo humano que fabrica um ente sensível a partir da “visão” que tem do inteligível? Em outras palavras, a personagem poderia falar em uma “forma da árvore”³⁸, no entanto, “é óbvio que se fossemos falar da pintura de uma árvore, em vez de uma mesa ou sofá, não haveria *um*

³⁷ Para uma interpretação recente do problema, ver PITTELOU, 2014.

³⁸ Essa simples opção poderia reduzir o número de formas inteligíveis. Acerca dessa problemática, ver PITTELOU, 2014.

termo médio no modelo hierárquico de Sócrates” (GONZALES, 2012, p. 171, grifo nosso). Isto é, não haveria um produtor humano de uma árvore.

A primeira produção apresentada por Sócrates, representada pela imagem do δημιουργός (demiurgo), possui uma relação direta com as formas inteligíveis. Essa relação é designada pela metáfora da visão: o demiurgo “volta seus olhos para as ideias (πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων)” a fim de fabricar os artefatos sensíveis (R. X 596b7). Embora essa produção pudesse corresponder à possibilidade de uma μίμησις do inteligível, ela não é descrita como tal. O verbo μιμεῖσθαι não é utilizado para se referir à ação executada por esse produtor, que sucede sua “visão” do inteligível. Utiliza-se o verbo δημιουργέω (fabricar). No exemplo proposto, não é afirmado que esse agente imita uma forma inteligível, mas que ele produz a partir da visão de uma forma. Até aqui, a discussão não dá condições para responder se seriam ações distintas³⁹.

Na passagem seguinte, o diálogo introduz a imagem de um segundo tipo de demiurgo, que “faz todos os objetos quantos faz cada um dos que trabalham com suas mãos” (R. X 596c2). Esse produtor parece ocupar um lugar privilegiado, pois sua competência resultaria na possibilidade de produzir tudo o que os primeiros demiurgos produzem. A resposta irônica do interlocutor socrático diante dessa possibilidade – “Falas de alguém, disse, espantosamente sábio (σοφιστήν)” (R. X 596d1) –, coloca em dúvida o lugar favorecido desse agente. Que tipo de σοφιστής possuiria tal competência? Não se trataria de um trabalho relativamente simples e que “pode ser realizado de muitas maneiras e com rapidez”, bastando que se desse “voltas por aí levando um espelho nas mãos”? (R. X 596d8-e3) Criar-se-á, com uma ação desse tipo, “aparências (φαινόμενα), mas não o que é na realidade”⁴⁰ (R. X 596e4). A ampla utilização do vocábulo πᾶς (todo), na passagem 596c1-596e3, contrasta com essa conclusão de Sócrates. Aquele que “produz tudo (ὅς πάντα ποιεῖ)”: todos os móveis, tudo que nasce da terra, todos os animais e além de tudo isso, pretende produzir tudo o que há no céu, produz, na verdade, uma única coisa: a “aparência (φαινόμενον)” (R. X 596c2-e3).

³⁹ A partir da passagem 597a, Sócrates parece tratar a δημιουργία como um tipo de produção de semelhanças. Isso pode sugerir que muito embora não se utilize o vocabulário da μίμησις para designá-la, ela poderia ser mimética em algum sentido. Contudo, é preciso que nos perguntemos se a atividade do demiurgo consistisse, também, em imitar, porque Sócrates definiria a mimese como uma cópia das aparências dos artefatos sensíveis (cf. R. X 598b) e não simplesmente como uma atividade em que se copia um modelo qualquer?

⁴⁰ Tradução nossa. Orig.: “φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ”.

Até aqui, Sócrates distingue três tipos de objeto e dois tipos de produção. Em relação aos objetos: (i) “forma”, (ii) “artefato” e (iii) “aparência”; no tocante às produções: (1) “produção de artefatos” e (2) “produção de aparências”. Nesse primeiro momento, em que uma hierarquia começa a ser tecida, menciona-se a impossibilidade de se criar as formas inteligíveis. Isto quer dizer que se as formas fossem resultado de um tipo de produção, ela não deveria ser realizada nem pelo demiurgo de artefatos (*R. X 596b9-10*), nem tampouco pelo demiurgo de aparências (*R. X 596e9-10*). Em suma, um agente humano “não produz a forma inteligível (οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ)”, que “é o que a cama é (εἶναι ὃ ἔστι κλίνη)” (*R. X 597a2*). Sócrates explica, a despeito das produções realizadas pelos homens:

Logo, se *faz o que não é*, não *faz o que é*, mas algo *semelhante* ao que é, mas que não é. Se alguém afirmasse a respeito do trabalho do moveleiro ou de qualquer outro artífice que ele é de maneira perfeita o que é, correria o risco de fazer afirmações não verdadeiras? (*R. X 597a*, grifos nossos).⁴¹

Apenas as formas, que pertencem ao grupo dos inteligíveis, devem ser consideradas “aquilo que é (τὸ ὄν)”, visto que somente o que é de natureza inteligível é “plenamente (τελέως)” o que é (*R. X 597a5*). Os homônimos sensíveis (os artefatos particulares e as suas pinturas) devem ser considerados “semelhante ao que é (τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν)” (*R. X 597a5*). Os particulares sensíveis, que não eram descritos como resultados de um processo mimético (cf. *R. X 596b-c*), agora passam a ser chamados de “semelhante (οἶον)” (*R. X 597a5*).

Na passagem citada acima, a delimitação da diferença ontológica entre a forma e as coisas que ela nomeia se desdobra no problema da falsidade. Um discurso falso é aquele que atribui, seja ao artefato (produzido pelo marceneiro), seja à aparência do artefato (produzida pelo pintor), a característica de ser “plenamente aquilo que é (τελέως... ὄν τὸ)” (*R. X 597a5*). Veja-se, então, que a aparência não deve ser tomada, imediatamente, como sendo falsa, uma vez que ela pode dar origem à falsidade quando confundida com aquilo que ela não é. Essa questão será mais bem examinada ao longo das próximas páginas, em que acompanhamos a construção do argumento de Sócrates e

⁴¹ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιοῖ, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὃν δὲ οὐ: τελέως δὲ εἶναι ὄν τὸ τοῦ κλινουργοῦ ἔργον ἢ ἄλλου τινὸς χειροτέχνου εἴ τις φαίη, κινδυνεύει οὐκ ἂν ἀληθῆ λέγειν;”.

verificamos como o t3pico do discurso falso, em sua rela73o com a mimese, 3 colocado. Voltemos, portanto, a examinar a constru73o da hierarquia entre os tipos de produ73o.

A come73ar pela identifica73o do limite das produ73o3 humanas, encontra-se condi73o3 de avan73ar na procura pelo μιμητής. A personagem S3crates diz: “com base nessas mesmas obras”, isto 3, as camas, “procuremos saber quem vem a ser o imitador (μιμητήν)” (R. X 597b2-3). S3o “tr3s os tipos de cama (τρισὶν εἶδεσι κλινῶν)” (597b14): “uma 3nica, que est3 na natureza (μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα)” (597c2), “criada pelo deus (θεὸν ἐργάσασθαι)” (597b7-8), uma segunda, que 3 produzida pelo marceneiro, e uma terceira, que 3 produzida pelo pintor (R. X 597b). Finalmente, o espa73o mantido em aberto na hierarquia entre as produ73o3 come73a a ser preenchido. A forma da cama, que n3o poderia ser criada nem pelo demiurgo de artefatos sens3veis (R. X 596b9-10), nem tampouco pelo demiurgo de apar3ncias (R. X 596e9-10), 3 produzida por um deus. S3crates explica:

Quanto ao deus, ou porque n3o quis fazer ou porque uma necessidade o obrigava a n3o fazer mais que uma 3nica cama (ἢ μίαν... αὐτὸν κλίνην), a da natureza (ἐν τῇ φύσει), fez apenas a que 3 a cama (ὁ ἔστιν κλίνη). Camas como essa, duas ou mais, n3o foram criadas pelo deus, nem h3 como venham a s3-lo. [...] Porque, disse eu, se ele fizesse somente duas, de novo apareceria uma terceira cuja ideia ambas teriam e seria o que a cama 3, mas as outras duas, n3o. [...] O deus sabia disso, creio eu, e, querendo ser realmente o criador de uma cama real (βουλόμενος εἶναι ὄντως κλίνης ποιητής ὄντως οὐσης) e n3o de uma cama qualquer, nem ser um moveleiro qualquer, criou-a como 3nica por natureza (μίαν φύσει αὐτὴν ἔφυσεν). (R. X 597c-d).

Nem os produtos da marcenaria e nem os da pintura podiam ser chamados de seres “completos (τελέως)” (597a5), os marceneiros e os pintores n3o deviam ser nomeados como produtores das coisas reais (cf. R. X 596e-597a). Isso porque formalmente, as produ73o3 humanas, quando consideradas em suas limita73o3, n3o se distinguem entre si. Ambas consistem em tomar algo como modelo para produzir um segundo objeto semelhante ao primeiro – o demiurgo tamb3m n3o produz *o que 3*, ele produz algo *semelhante* ao que 3. As produ73o3 humanas se distinguem quando consideradas sob o prisma do tipo de rela73o que mant3m com os intelig3veis. O marceneiro tem uma rela73o direta com a forma da cama, o pintor tem uma rela73o indireta, pois toma como modelo n3o a pr3pria forma, mas aquilo que 3 semelhante 3 forma. A diferen73a da produ73o divina 3 mostrada com base em seu contraste com as produ73o3 humanas. O deus n3o produz

algo semelhante a um outro, mas aquilo que é idêntico a si próprio e que deveria servir de paradigma a qualquer tipo de produção humana. O deus produz a natureza “original”.

Convém chamar atenção para a ampla utilização de um vocabulário associado à φύσις (natureza) nas passagens 597b5-597e4. Sócrates diz que as formas foram “criadas pelo deus (ἐφυτεύθησαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ)” (597c4), que em relação à cama, “criou-a como única por natureza (μίαν φύσει αὐτὴν ἔφυσεν)” (597d3)⁴²; a forma da cama existe “na natureza (ἐν τῇ φύσει)” (597c2) e o deus deve ser chamado, portanto, de “criador natural (φυτουργός)” (597d4) da cama. A noção de que as formas inteligíveis correspondem à φύσις (597b6, 597c2, 597d3, 597d7, 597d14, 597e4, 598a1) e à ἀλήθεια (596e4, 596e9, 597a11, 598b6, 598c4) serve para colocá-las na condição de modelos “originais” – categoria a partir da qual a diferença das coisas que ela nomeia será determinada. A diferença do “original” inteligível em relação às suas semelhanças consiste no fato de ele possuir as propriedades que o tornam único, sobretudo identidade, pois ele é plenamente o que é, e singularidade, pois não há mais de uma forma correspondente a cada grupo de homônimos sensíveis (cf. *R. X* 596b3-4, 597c1-d3). Em outras palavras, há uma determinação de *ipséité* que só pertence ao “original” e que permite caracterizá-lo a partir das noções de unidade, identidade, atemporalidade e estabilidade (JOLY, 2006, p. 50-51). Em suma, a φύσις é o original, que é idêntico a si próprio e distante da precariedade de suas semelhanças sensíveis.

A *ipséité* do inteligível parece compreensível apenas sob o prisma da relação que o liga às suas semelhanças. A esse respeito, Joly (2006, p. 51) explica que só é possível pensar as características da identidade e da singularidade aplicadas ao inteligível quando o pensamos a partir das categorias do original e do retrato: “Mas essas características são elas mesmas incompreensíveis se elas não são relacionadas às categorias do original e do retrato, assim como às estruturas de semelhança e de dessemelhança sobre as quais elas

⁴² Há uma antecipação do “argumento do terceiro homem” nessa passagem. O deus criou apenas uma cama, se criasse duas, “apareceria uma terceira cuja ideia ambas teriam e seria o que a cama é, mas as outras duas, não” (*R. X* 597c). O problema do “terceiro homem” é tratado nas páginas 132a1-b2 e 132d1-133a6 do diálogo *Parmênides*. Nessa obra, constata-se que ao se explicar a qualidade de uma coisa com base na relação que ela manteria com uma determinada forma – e.g., que as coisas grandes são grandes por participarem da “forma grande” –, pressupor-se-á a existências de uma segunda forma da qual participariam a primeira forma e as coisas que têm aquela qualidade; disso acarretaria a necessidade de haver uma “terceira forma”, da qual participam a primeira forma, a segunda forma e as coisas múltiplas que têm a qualidade em questão. Esse argumento poderia ser repetido de modo que as formas se multiplicariam ao infinito (IGLÉSIAS, RODRIGUES, p. 137-138, nota 12). Para um exame da passagem 597c à luz das premissas do argumento do “terceiro homem”, o assim chamado “argumento da terceira cama”, ver MILLS, 1973.

repousam”⁴³. A forma inteligível é aquilo a que todas as coisas correspondentes a ela se assemelham, mas que ela mesma não se assemelha a nada de outro (JOLY, 2006, p. 51). Isso nos leva a duas constatações importantes. A primeira é a de que a δημιουργία se aproxima da μίμησις, quando contrastada à φουτουργία (geração) realizada pelo deus. Isto é, a φύσις não seria resultado de uma fabricação humana, pois uma produção desse tipo só engendraria multiplicidades. Os originais inteligíveis resultam da ação divina que cria singularidades, coisas idênticas a si próprias, plenamente aquilo que são. As produções humanas, que engendram camas múltiplas, as feitas de madeira e as suas pinturas, se aproximariam nas limitações que as caracterizam: ambas necessitam de algum modelo para produzir algo e seus agentes são incapazes de criar o real. A segunda constatação é a de que a originalidade do inteligível, colocado como modelo excepcional, permitiria pensar o problema da falsidade a partir das categorias do ‘semelhante’ e do ‘original’.

Tanto a cama particular, que resulta da visão direta da forma inteligível (R. X 596b), quanto a cama pintada, criada a partir da visão que o pintor tem de um ângulo da cama particular (R. X 598b), são designadas como “semelhante ao que é” (R. X 597a). Essa noção parece servir para diferenciar, sob um prisma ontológico, a ideia da cama, única e idêntica a si própria, das camas sensíveis – que se assemelham à ideia. Destarte, as aparências, as pinturas e os reflexos em espelhos, parecem possuir um *status* ontológico comum⁴⁴, o que não aponta para uma inexistência, nem dos reflexos, nem tampouco das pinturas – i.e., o que é aparente “é de um certo modo”, está situado no grupo do que se assemelha a um outro, mas que não é completamente este outro ao qual se assemelha, não é idêntico a ele. Baseando-se na determinação dessa diferença entre o original e os semelhantes, Sócrates introduz o problema da falsidade. Veja-se que ‘ser falso’ não é mostrado como uma propriedade da aparência. “Dizer o não verdadeiro (οὐκ ἂν ἀληθῆ λέγειν)” (597a7) resulta de um julgamento equivocado, ocorreria, por exemplo, “se alguém dissesse (εἴ τις φαίη)” (597a6) que uma cama sensível, a cama particular ou a cama pintada, possui uma propriedade que só pertence ao original inteligível: a propriedade de ser “plenamente (τελέως)” (597a5)⁴⁵. Tratar-se-ia, em suma, de um

⁴³ Tradução nossa. Orig.: “Mais ces caractéristiques sont elles-mêmes incompréhensibles si elles ne sont pas rapportées aux catégories de l’original et du portrait ainsi qu’aux structures de la ressemblance et de la dissemblance sur lesquelles elles reposent”.

⁴⁴ Cf. BRISSON, 2018, p. 250-251.

⁴⁵ No livro V, Sócrates mostra como agem as pessoas que tomam o que é semelhante a um modelo pelo próprio modelo: “quem reconhece as coisas belas mas não reconhece o próprio belo, nem quando alguém o conduz ao conhecimento dela, embora ela seja capaz disso, na tua opinião, vive uma visão de sono ou de

discurso que é fruto da confusão entre o ‘original’ e o que é apenas ‘semelhante’ ao original⁴⁶.

A começar pela superioridade do inteligível como original e paradigma privilegiado para as produções humanas, Sócrates terá condições de localizar o imitador com base naquilo que ele toma como modelo. Em relação à nomeação dos produtores dos três tipos de cama, convém determinar que o deus é *φυτουργός* (criador natural), pois cria o modelo original, que “é o que a cama é (*εἶναι ὃ ἔστι κλίνη*)”; o marceneiro é o *δημιουργός*, pois ele “fabrica (*δημιουργεῖ*)” as camas particulares; o pintor é um *μιμητής*, visto que “ele é um imitador daquilo de que os outros são demiurgos” (*R. X 597e1-2*). Consequentemente, o imitador estaria três vezes distante da realidade original (as formas inteligíveis). Observe-se que o vocabulário associado à mimese é utilizado especificamente para designar o agente que imita a aparência dos artefatos sensíveis. Embora a produção que tem a ideia como modelo consista numa produção de semelhanças, o agente que a pratica não é nomeado *μιμητής*, mas *δημιουργός*. Esse cuidado com a terminologia parece relevante para o argumento que está sendo construído. O imitador é um produtor de *φαινόμενα*, pois a mimese não poderia ser algo além de uma produção de aparências.

Em hipótese, essa posição “três vezes distante” dos modelos originais poderia ser superada se os imitadores praticassem outro tipo de *μίμησις*. Sócrates explica essa possibilidade através da analogia com a pintura⁴⁷. Os pintores poderiam voltar seus olhos para os modelos originais e “imitar (*μιμεῖσθαι*) o que cada coisa que está na natureza (*ἐν τῇ φύσει*) é em si mesma” (*R. X 598a2*). Ora, esse segundo tipo de “pintura”, em que se volta os olhos para o inteligível a fim de produzir um semelhante, não consiste na descrição exata que Sócrates oferece da *δημιουργία*? O demiurgo “*volta seus olhos para a ideia*, e assim um deles fabrica as camas e o outro as mesas” (*R. X 596b6-9*, grifo nosso). E se o pintor decidisse “avançar” para a segunda posição a contar da natureza real,

vigília? Será que sonhar não é alguém, quer dormindo, quer em vigília, julgar que aquilo que é semelhante a algo não é apenas semelhante, mas é a própria coisa à qual se assemelha?” (*R. V 476c*)

⁴⁶ Para o problema da falsidade em sua relação com a mimese, ver PALUMBO, 2014: “Platone dà indicazioni circa la falsità: chi dicesse che il letto di legno è compiutamente un ente (*teleos de einai on*, 597A5) direbbe cose non vere (*ouk an alethe legein*, 597A7). Ecco, subito ribadita in 597A8-9, la prima chiara attestazione dell’idea di falsità intesa come lo scambio dell’immagine con l’ente stesso di cui è immagine, l’attestazione della concezione platonica della falsità concepita come scambio della realtà con l’apparenza. L’idea del letto è l’unico letto-ente (597D1)”.

⁴⁷ De acordo com Annas (1981, p. 336), “Plato is talking about *trompe-l’œil* painting (which actually takes more skill than he allows), not painting as he has talked about it before through the *Republic* (401a, 420c, 472d, 484c, 500-501)”.

imitando os modelos originais, ele ainda seria um pintor, ou seria “promovido” ao posto demiurgo? De acordo com o modo que o argumento vem sendo construído, a possibilidade de avançar na hierarquia estabelecida depende de que o imitador abandone sua ocupação. Uma “pintura” que tivesse os inteligíveis como modelos não produziria cópias dos artefatos sensíveis, produziria os próprios artefatos sensíveis. Aliás, o termo ‘pintura’ só lhe caberia metaforicamente, pois não se trataria mais de fazer representações pictóricas das coisas. A resposta do interlocutor a essa possibilidade levantada por Sócrates é taxativa: o pintor imita “as obras dos artesãos” (*R. X 598a4*) – como se a mera hipótese de imitar as formas inteligíveis descaracterizasse a pintura naquilo que ela é: uma produção de imagens pictóricas.

Concorda-se que o pintor imita as obras dos demiurgos, pois se imitasse as formas inteligíveis não seria um pintor de camas e sim um demiurgo de camas (i.e., um marceneiro). A partir desse acordo, Sócrates distingue duas maneiras de imitar os particulares sensíveis. O imitador pode imitá-los “tais quais são ou tais quais aparecem” (*R. X 598a5*). Em hipótese, ambas as maneiras seriam viáveis, no entanto, o problema de o pintor vir a ser um demiurgo é colocado mais uma vez. Ou seja, pintor poderia imitar uma perspectiva do artefato cama, conforme esta aparece à sua visão (de frente ou de lado), ou imitar todos os seus traços, de modo que a cama pintada não se diferenciasse da cama particular em nenhum aspecto (*R. X 598a*). Se a pintura reproduzisse o modelo em tudo o que o caracteriza, ela não seria uma imagem pictórica, mas uma segunda cama. Produzir-se-ia outro artefato sensível, um duplo, e não uma cópia⁴⁸. Em outras palavras, a pintura de uma cama consiste na representação incompleta do artefato cama – para ser pintura, ela não pode reproduzir seu modelo em todos os aspectos. A possibilidade de imitar o artefato sensível em sua totalidade não está aberta ao pintor, pois a condição para que a pintura seja considerada enquanto tal é a de não produzir artefatos particulares. Uma cópia que imitasse a totalidade da cama particular deveria reproduzir também sua funcionalidade, seria um artefato apto ao descanso e ao sono, seria, na verdade, uma

⁴⁸ Trata-se do problema colocado no diálogo *Crátilo*. Para se obter uma imagem não seria necessário reproduzir todas as características do objeto imitado. Se fossem postos juntos dois objetos diferentes, Crátilo e a imagem de Crátilo, e uma divindade descontente em imitar apenas a figura e a cor, como fazem os pintores, imitasse Crátilo em tudo exatamente o que ele é (no calor, no movimento, na alma e no raciocínio), haveriam dois Crátilos, não um Crátilo e uma imagem (*Crat.* 432b-c). Nesse diálogo, Sócrates chega a zombar da possibilidade de a imagem possuir todas as características do modelo. Quão risível seria, diz a personagem, se em tudo os nomes fossem uma reprodução exata daquilo que eles designam. Nesse caso, tudo “ficaria duplicado, sem que ninguém fosse capaz de dizer qual era a própria coisa, e qual o nome” (*Crat.* 432d).

segunda cama. A partir da constatação das limitações que são próprias à pintura, Sócrates tem condições de defini-la:

Examina, então, este ponto: a pintura produz (πεποιήται) para qual dos dois fins em relação a cada coisa? Para imitar (μιμήσασθαι) o que é (τὸ ὄν) como é, ou imitar o que aparece (τὸ φαινόμενον) como aparece (φαίνεται), é imitação (μίμησις) da aparência (φαντάσματος) ou da realidade (ἀληθείας οὐσα)? (R. X 598b).⁴⁹

Como vimos, a condição de a pintura ser pintura é a de não imitar os modelos inteligíveis considerados “aquilo que é (τὸ ὄν)” e também a de não imitar a totalidade do artefato sensível. Se realizasse qualquer dessas duas operações, deixaria de ser uma produção de imagens pictóricas para ser uma produção de artefatos sensíveis. Então, o que faz a pintura? Ora, ela imita o artefato sensível em um de seus aspectos, isto é, conforme o artefato se mostra à visão do pintor (de frente ou de lado). Em suma, trata-se de uma arte que reproduz a aparência dos artefatos sensíveis – é o que a pintura é, se fosse mais, deixaria de ser o que é.

Logo após definir a pintura sob a ótica dos processos que a caracterizam, Sócrates passa a considerar a mimese a partir da simetria que deve ligá-las na analogia proposta:

Ah! Lá, *longe da verdade*, está a arte de imitar (μιμητική), e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as coisas (πάντα ἀπεργάζεται) porque *só alcança um pouquinho de cada coisa* (ὅτι μικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται), mesmo isso não passando de *uma imagem inane* (εἶδωλον). (R. X 598b, grifos nossos).⁵⁰

Pensada a partir de sua conformidade com a pintura, a μιμητική⁵¹ é definida como uma produção três vezes distante da forma inteligível, que imita uma pequena parte daquilo que toma como modelo e produz aparências. Sua inferioridade como um tipo de

⁴⁹ Tradução nossa. Orig.: “τοῦτο δὴ αὐτὸ σκόπει: πρὸς πότερον ἢ γραφικὴ πεποιήται περὶ ἕκαστον; πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται, φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις;”.

⁵⁰ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “πόρρω ἄρα πού τοῦ ἀληθοῦς ἢ μιμητικὴ ἐστὶν καί, ὡς εἰκεν, διὰ τοῦτο πάντα ἀπεργάζεται, ὅτι μικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἶδωλον”.

⁵¹ Belfiore (1984, p. 128) chama a atenção para o emprego do vocábulo μιμητική nessas passagens. De acordo com a autora, a primeira parte da investigação de Sócrates acerca da pintura, que termina em 597e10, tenta estabelecer que o pintor é um μιμητής. É só depois de mostrar que a pintura consiste na imitação de εἶδωλα que o termo μιμητική aparece associado a ela. Isso parece apontar para um uso específico do léxico da μίμησις, que investigaremos com mais atenção.

produção se deve não só ao fato de não privilegiar os modelos originais e imitar aquilo que já não é o original, pois é um semelhante (o particular sensível), mas também ao fato de imitar uma aparência desse não original – que é o modo como o semelhante se apresenta à visão. Trata-se de imitar “fantasmas (φαντάσματα)”, “aparências (φαινόμενα)” (R. X 598b2). A possibilidade de a μιμητική estar mais próxima da realidade, subir na hierarquia construída por Sócrates ao se relacionar com as formas inteligíveis, depende de que ela deixe de produzir cópias dos artefatos particulares para produzir os próprios particulares, depende de que, em algum sentido, o μιμητής se torne um δημιουργός.

Apesar da distância que separa o produto da μίμησις (a aparência) da ideia, Sócrates não lhe atribui a falsidade como uma de suas características. O falso se faz na relação entre a aparência e “alguém (τις)” (597a6) que tem contato com ela. O problema, portanto, diz respeito ao fato de a aparência poder conduzir à enunciação de discursos falsos. É o que é explicado na passagem seguinte:

Dizemos, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um construtor, os outros artesãos, sem nada conhecer das artes deles. Mesmo assim, porém, as crianças e os homens tolos ele *enganaria*, se fosse um bom pintor, porque *desenharia um construtor* e, mostrando-o de longe, a eles realmente pareceria ser um construtor. (R. X 598b-c, grifos nossos).

A passagem supracitada dá seguimento à constatação, feita em 597a, de que a falsidade advém da confusão em tomar o semelhante pelo original. Uma pequena parte do artefato sensível, que é o modo como ele se deu a ver ao pintor, é tomada por um ingênuo ou por uma criança como sendo o próprio modelo ao qual a pintura se faz semelhante. Da troca nasce a falsidade (PALUMBO, 2012, p. 160). Muito embora a pintura se encontre distante da natureza verdadeira, ela só dá origem à falsidade “quando é tomada como sendo o verdadeiro, porque o que é falso não é nem um ente nem uma imagem, mas um modo do ente ou da imagem dar-se a ver” (PALUMBO, 2012, p. 161), quer dizer, quando é visto como sendo o que ele não é (o original), e não como sendo o que ele é (um semelhante).

Essa primeira parte da discussão do Livro X (595a-598d), sobre a natureza da μίμησις, não pode oferecer uma visão completa a seu respeito. Na passagem 601c,

Sócrates sugere que se trata de uma exposição incompleta: “Pois bem! Não deixemos a questão tratada pela metade! Vamos examiná-la até que fiquemos satisfeitos” (*R. X 601c4-5*). A passagem 598b-d é exemplo dessa insuficiência, pois nela Sócrates pretende ir além do que o raciocínio acerca da mimese permitia até o momento, afirmando que o pintor pinta não só os produtos criados pelos demiurgos, mas os próprios demiurgos; e mais, que ele os imita sem conhecer a respeito de suas “artes (τέχναι)” (*R. X 598c1*). Isso é problemático porque tal afirmação, pensada sob a ótica do raciocínio que vem sendo construído, representaria a possibilidade de haver uma forma inteligível correspondente ao demiurgo, que seria ignorada pelo imitador – o deus criaria, por exemplo, a forma correspondente ao construtor, um demiurgo criaria um construtor particular e o imitador imitaria o construtor particular criado pelo demiurgo. Mas isso não faz sentido. O demiurgo é apenas um homem que produz “artefatos sensíveis (ἔργα)” (*R. X 596b-c*), ele não produziria a si próprio e nem produziria outros homens. Além de colocar pessoas⁵² como equivalentes a objetos manufaturados, Sócrates ainda afirma que o pintor as pintaria sem conhecer suas τέχναι⁵³. No entanto, até a passagem 598b, nada é afirmado sobre a possibilidade de os modelos imitados possuírem algum conhecimento. Como poderia, se os objetos imitados são os artefatos manufaturados, as camas e as mesas?

Já se observou a insuficiência dessa primeira parte da pesquisa que pretende definir a mimese (cf. GONZALES, 2012). No tocante ao tema do conhecimento, que Sócrates parece querer tratar em 598c1, nada é afirmado a respeito de o demiurgo, que volta seus olhos para a ideia, possui-lo ou não; apesar disso, afirma-se que o imitador imita os demiurgos sem que “conheça (ἐπισταμένῳ)” suas artes (*R. X 598d1*). Ora, a consequência imediata dessa afirmação parece ser a promoção do demiurgo a conhecedor

⁵² No raciocínio construído nessas passagens, o absurdo de pressupor que um carpinteiro fosse resultado de um tipo de produção poderia dar origem a outros absurdos, como, por exemplo, a existência de uma “forma do carpinteiro”.

⁵³ Essa passagem parece conduzir a pelo menos dois tipos de interpretação. Uma que a leva a sério, como a de Marušič (2012, p. 232-235), segundo a qual as pinturas teriam o objetivo de oferecer uma descrição dos procedimentos que envolveriam a carpintaria, por exemplo. Então o pintor, por oferecer imagens visuais do carpinteiro produzindo uma cama, poderia ser confundido com um conhecedor da carpintaria. De acordo com a autora (2011, p. 233), “It is obvious that a description of someone manufacturing a couch, derived from the painting, will not be an adequate and complete description of the carpenter’s manufacturing a couch, to which the painting refers. If it were, it may be argued, it could be successfully used as an instruction of how to make a couch, but that is evidently not the case. Instead, the painting will ‘provide’ only a description of a single visual appearance of the carpenter’s activity”. A segunda interpretação, com a qual concordamos, é realizada por Gonzales (2012, p. 178-179). De acordo com o autor, o exemplo do pintor pintando um carpinteiro manufaturando é bastante despropositado. Isso porque dificilmente a pintura de um carpinteiro poderia levar a crer que o pintor tem conhecimento necessário para produzir uma cama.

das formas inteligíveis – o que soa estranho se lembrarmos que o conhecimento das ideias era mostrado, no Livro VII, como resultado de um longo processo formativo, cujas bases estavam assentadas no aprendizado das, assim chamadas, “ciências propedêuticas”: aritmética, geometria, astronomia (cf. *R.* VII 595b-530c) e dialética (cf. *R.* VII 531d-533c). Ao transitar para o segundo momento de sua investigação acerca da μίμησις, Sócrates inviabiliza a conclusão de que os demiurgos conheceriam as formas inteligíveis. Isso porque o “conhecimento”, pensado nesse âmbito da produção, não diz respeito a uma relação direta com a ideia, mas ao conhecimento da virtude, da beleza e da correção de cada artefato sensível⁵⁴ (*R.* X 601d1-6). Quem conhece *utiliza* o artefato produzido, ao passo que quem o produz tem uma crença verdadeira a seu respeito.

Existem “três artes (τρῆς τέχναις)” referentes a cada artefato sensível: “a que visa ao uso, a que visa à produção e a que visa à imitação” (*R.* X 601d1-2). Em relação à cama particular, por exemplo, existe (1) a arte de produzi-la e a (2) de imitá-la, como já mostrado no exemplo do marceneiro e do pintor. Mas há ainda uma terceira arte, exercida por quem conhece o artefato sensível: a de utilizá-lo. Quem usa a cama sabe a melhor maneira segundo a qual ela deveria ser produzida para que viesse a cumprir sua função: servir ao repouso e ao sono. Para tornar o exemplo mais específico, já que muitas pessoas poderiam ser usuárias de camas e, portanto, conhecerem o modo segundo o qual elas deveriam ser produzidas, Sócrates substitui esse exemplo pelo da produção de flautas, que só possui um usuário: o flautista (*R.* X 601d-e). O conhecimento depende de que se conheça “a função (τὴν χρείαν)” do objeto e o modo como ele pode cumprir melhor essa função que lhe é própria (*R.* X 601d5-6). No exemplo, o flautista informa sobre as flautas que o ajudam quando está tocando e diz ao demiurgo como elas devem ser fabricadas (*R.* X 601e). O usuário do artefato possui um saber e “presta informações sobre boas e más flautas e, por ter confiança nele, o outro [o demiurgo] o atenderá” (*R.* X 601e1-2). Sócrates explica que sobre um “um mesmo objeto, o fabricante possui uma crença acertada (πίστις ὀρθός) sobre o que ele tem de bom ou de mau, porque convive com quem sabe e não pode deixar de dar-lhe ouvidos, mas o usuário terá a ciência (ἐπιστήμην)” (*R.* X 601e6-602a1)⁵⁵. Outra hierarquia começa a ser tecida, agora, em relação ao

⁵⁴ É importante notar que o conhecimento não é apresentado como conhecimento das formas. Consoante explica Annas (1981, p. 337): “Forms, which are not objects of use, do not fit into the picture at all; the contrast is not between levels of reality, but between different ways of relating to things on a single level of reality, since one uses, makes or imitates the same kind of thing, like bridles or flutes”.

⁵⁵ Orig.: “τοῦ αὐτοῦ ἄρα σκεύους ὁ μὲν ποιητὴς πίστιν ὀρθὴν ἔξει περὶ κάλλους τε καὶ πονηρίας, συνὼν τῷ εἰδότητι καὶ ἀναγκαζόμενος”.

conhecimento. De um lado, o usuário possui um conhecimento sobre a funcionalidade do artefato sensível, de outro, o demiurgo possui uma “crença acertada”, fruto da convivência que mantém com o usuário.

O conhecimento em relação aos artefatos sensíveis é próprio a quem os utiliza, que conhece a função e o modo como devem ser produzidos para serem mais eficazes. Sócrates está afirmando que qualquer artefato sensível produzido visa uma função específica, aquela para a qual sua natureza tende ou para a qual foi criada (*R. X 601d4-6*). A esse respeito, Belfiore (1984, p. 134-135) enfatiza que tanto os artefatos particulares quanto as aparências pintadas devem ser pensados sob a luz de sua funcionalidade, determinada pela forma de que recebem o nome. Isso porque:

1. Todas as muitas coisas que nós chamamos pelo mesmo nome têm a mesma e única Forma (10.596a5-7); essa Forma tem o mesmo nome (por exemplo, “cama”) conforme as muitas das coisas de que ela é Forma (10.597b5-11).
2. A Forma é aquilo que determina o que é a função (*chreia*) própria daquilo de que ela é a Forma (10.596b6-9, 601d4-6). (BELFIORE, 1984, p. 134-135).⁵⁶

Quer isto dizer que a função de uma flauta, determinada por sua forma inteligível, é a de servir de instrumento apto à execução de uma performance musical específica, se não o fizer, deverá ser considerada inútil. O usuário possui um tipo de saber que pode fazer com que o artefato produzido cumpra melhor a função que lhe é própria. Evidente que a flauta pintada não cumpre a função da flauta particular, pois se trata de um objeto unidimensional e que consiste na mera reprodução de um aspecto visual do artefato flauta (cf. a pintura é definida em 598a). Portanto, para as funções que uma flauta deveria cumprir, a flauta pintada é inútil. Ao produzi-la, o pintor não precisa conhecer a função do artefato sensível, pois ele não pretende fazer um objeto funcional. Ainda que convivesse com o usuário para ouvi-lo sobre o que ela tem de bom ou de mau (*R. X 601e*), isso não o auxiliaria a produzir um artefato funcional, visto que uma flauta pintada sempre será inútil para o flautista.

⁵⁶ Tradução nossa. Orig.: “1. All of the many things which we call by the same name have the same unique Form (10.596a5-7): this Form has the same name (for example, “couch”) as the many of which it is the Form (10.597b5-11); 2. The Form is that which determines what is the proper function (*chreia*) of that of which it is the Form (10.596b6-9, 601d4-6)”.

Convém explorar a possibilidade de o pintor produzir artefatos úteis, pois em hipótese, ela não parece totalmente descartável. Ou seja, se o que diferencia o pintor do produtor de flautas é o fato deste último ouvir o usuário das flautas para produzi-las, por que o pintor não poderia fazer o mesmo? Isto é, ouvir quem detém um saber e produzir pinturas úteis das flautas que imita. Acontece que para fazê-lo, ele deveria deixar de produzir representações pictóricas dos artefatos sensíveis, pois a pintura de uma flauta, por mais que reproduza minuciosamente todos os aspectos que tornam uma flauta útil, como, por exemplo, o número de furos e a posição correta de cada um deles, jamais reproduzirá a sua própria funcionalidade. A imagem pictórica jamais será um artefato que emite o mesmo som do instrumento musical. Se o pintor pretendesse produzir flautas úteis, ouvindo o usuário sobre o modo como elas deveriam ser para auxiliá-lo em suas performances musicais, ele não mais produziria flautas pintadas, mas um artefato flauta. A pintura, e por conseguinte, a mimese, é pensada a partir desse limite que a particulariza: se fizesse outra coisa que não produzir aparências, não seria mais o que ela é. Concluir-se-á, então, que o pintor não possui nem conhecimento, nem tampouco crença verdadeira em relação aos modelos que imita.

Até aqui, as seguintes conclusões podem ser feitas a respeito da natureza da mimese enquanto um “processo produtivo”. Primeiro, a ação que a identifica é designada pelo verbo μιμῆσθαι (cf. *R. X* 598a2, 598b2). Pela utilização do verbo, poder-se-ia constatar a possibilidade de se imitar o inteligível (cf. *R. X* 598a1-b5), mas isso acarretaria numa transformação da μίμησις em um outro tipo de atividade, uma δημιουργία. Muito embora a ação que o demiurgo realiza seja apresentada sob o prisma do “olhar para um modelo e produzir um segundo objeto” (cf. *R. X* 596b6-10), ela não é apresentada a partir do léxico da arte de imitar. Essa produção, que recebe o nome específico de μιμητική, é realizada por um μιμητικός (cf. *R. X* 595b5) ou μιμητής (cf. *R. X* 597b2-sqq.), que pode ser definido como um produtor de aparências de todos os particulares sensíveis (cf. *R. X* 596d1-e4). As imagens produzidas, é preciso salientar, não são propriamente falsas, mas podem levar à enunciação de discursos falsos ao se relacionarem com alguém (cf. *R. X* 597a4-7) – sobretudo com um ingênuo ou com uma criança (cf. *R. X* 598c1-4). Em síntese, o processo mimético (i.e., μίμησις, μιμητική)⁵⁷, envolve: (i) um agente que imita

⁵⁷ No Livro X, Platão intercala os usos desses vocábulos para se referir à mimese. Observe-se que μίμησις é utilizado nas passagens 595b3, 598b4 e 598d5; μιμητική é usado nas passagens 595a5 e 598b6.

(i.e., μιμητής, μιμητικός)⁵⁸; (ii) a ação de “imitar (μιμεῖσθαι)” a aparência de um modelo⁵⁹; (iii) o resultado dessa produção (i.e., φαινόμενον, εἶδωλον)⁶⁰; e (iv) “alguém (τις)” que se relaciona diretamente com o produto da mimese (cf. *R. X* 597a4-7, 598b6-d4).

A partir da analogia com a pintura, Sócrates define a μιμητική como um tipo de “produção (ποίησις)” de φαινόμενα, ou de εἶδωλα. Trata-se de um processo realizado por agentes que não possuem nem conhecimento, nem tampouco crença verdadeira a respeito das coisas que imitam (cf. *R. X* 601d-602b). Os μιμηταί tomam como modelo o εἶδωλον do artefato sensível (o modo como o artefato se dá à visão) e produzem um outro εἶδωλον⁶¹. Desse modo, para diferenciar esses dois elementos, o que serve de modelo e o que resulta da produção mimética, podemos chamar este segundo de ‘μίμημα εἶδωλον’ e o primeiro simplesmente de ‘εἶδωλον’. O εἶδωλον consiste no modo de o objeto aparecer, de o imitado se mostrar ao imitador – a cama, por exemplo, pode ser vista de frente ou de lado (cf. *R. X* 598a). Essa “visão”, que consiste numa “pequena parte” do particular sensível, é o que serve de modelo ao pintor. O resultado desse processo mimético, o μίμημα εἶδωλον, seria produzido com a intenção de que viesse a substituir, na visão de quem o observa, aquilo que lhe serviu de modelo. O μιμητικός só “alcança uma pequena parte de cada coisa (σμικρόν τι ἐκάστου)”, que não passa de “uma imagem inane (εἶδωλον)” (*R. X* 598b7-8), por isso parece que ele “produz todas as coisas (ὅς πάντα ποιεῖ)” (*R. X* 596c2). Tudo o que engendra, no entanto, é a “aparência (φαινόμενον)”.

A respeito da natureza das aparências produzidas, podemos constatar que sua inferioridade não repousa somente no fato de poderem levar a enunciação de discursos falsos, advém principalmente de serem resultado de uma produção trivial. Imitar se resume a dar “voltas por aí levando um espelho nas mãos” (*R. X* 596d8-e3). As aparências que são engendradas pelos imitadores não deixam de ser algo, i.e., elas existem e possuem um *status* ontológico próprio (ser semelhante àquilo que é) (cf. *R. X* 597a4). Os μιμήματα

⁵⁸ Do mesmo modo que o processo mimético é designado por vocábulos diferentes (cf. nota 57), o agente que o realiza também é chamado ora de μιμητής (cf. *R. X* 597b3, 597e2-10, 598d3), ora de μιμητικός (cf. *R. X* 595b5).

⁵⁹ O modelo imitado pode ser chamado de φαινόμενον (*R. X* 598b3), εἶδωλον (*R. X* 598b8) ou φαντάσματος (*R. X* 598b3).

⁶⁰ Em relação aos produtos da mimese, Platão ora os designa a partir do vocábulo φαινόμενον (*R. X* 596e4, 596e10), ora através da palavra εἶδωλον (*R. X* 599a7).

⁶¹ Conforme explica Nehamas (1982, p. 62), “Imitation, he claims, *touches* a small part of everything – the image. This image is both the surface of the subject and the product of the painter”.

εἶδωλα também não são falsidades⁶² – quem acusaria as crianças de construir castelos de areia falsos? O maior problema em relação às aparências consiste no fato de elas não serem úteis aos fins que são determinados pelas formas inteligíveis de que recebem seus nomes. As camas pintadas não são aptas ao sono, assim como castelos de areia não servem de abrigo. Afinal, não é isso o que a mimese é, uma “brincadeira (παιδιάν)” sem seriedade (R. X 602b)? Ou seja, se fosse mais do que refletir as aparências do mundo com um espelho, se estivesse apenas duas vezes distante da natureza original por tomar as formas inteligíveis como modelos, se imitasse o artefato sensível em seu todo, se fosse uma produção guiada por alguém que possuísse conhecimento, ou realizada por um agente que possuísse uma crença verdadeira, ela não seria μίμησις.

Capítulo II. Sobre o sentido amplo de μίμησις

De um modo geral, a natureza da μιμητική se resumiria à produção de μιμήματα εἶδωλα (R. X 595a-598d; 601b-602b). Examinaremos, nas páginas seguintes, o modo como Sócrates utiliza esse aparente “sentido amplo” do termo para argumentar em favor da necessidade de se afastar a poesia. Tal tópico nos interessa sobretudo porque parece ser mostrado, a partir do modo como é conduzido o argumento contra os poetas, que qualquer prática mimética poderia ser condenável. Com efeito, quando vai se referir ao caso particular da tragédia, após construir a noção de que a μιμητική se encontra três vezes distante da natureza verdadeira, Sócrates diz: “τοῦτ’ ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί” (R. X 597e6-8, grifos nossos). Essa passagem emblemática revela o modo como é construído o argumento contra a poesia. Na primeira sentença da passagem citada, o verbo εἰμί (ser) aparece conjugado na terceira pessoa do singular do futuro do indicativo, ‘ἔσται’ (será), e o pronome demonstrativo οὗτος⁶³ se refere ao que foi dito na passagem anterior (terceiro a contar da natureza cf. 597e3-4). A frase, então, pode ser traduzida da

⁶² Elas podem levar à falsidade se tomadas por aquilo que não são, os modelos que imitam. Alguém que afirmasse, diante de uma cama pintada, que aquela era a cama real, plenamente o que a cama é, estaria enunciando um discurso falso (cf. R. X 597a).

⁶³ Cf. Dicionário Grego-Português [DGP] (2010, p. 255): “οὗτος[...]: [...] *esse, essa, isso* (de que acabo de falar, que se acabou de mencionar); *tal* (que acabo de dizer); *n. τοῦτο* com *gen. de subst. abstr.* um tal grau de, um grau tal como acabo de dizer; *op. a ἐκεῖνος* (*de que eu havia falado anteriormente, de que se falou antes, do que acabo de dizer*) e *αὐδὲ* (*de que vou falar, que vou dizer*)”.

seguinte maneira: “Logo (ἄρα), também (καί) o poeta trágico (ὁ τραγωδοποιός) será (ἔσται) isso (τοῦτ’).” O ‘isso’ se diz respeito às características do imitador, encontradas em 597e3-4. Mas a sentença seguinte, “εἴπερ μιμητής ἐστι”, coloca um problema, pois a conjunção εἴπερ pode ser lida e traduzida ao menos de duas maneiras distintas: “*uma vez que* [o poeta trágico] é um imitador” e “*se de fato* [o poeta trágico] é um imitador”⁶⁴ (JANAWAY, 2007, p. 124) – será “o terceiro a contar do rei e da verdade” (R. X 597e6). A primeira leitura afirma, sem uma demonstração argumentativa, que o poeta trágico é um imitador no mesmo sentido que o pintor de camas⁶⁵. A segunda – com ‘se’ –, “deixa para ser estabelecido separadamente se o poeta trágico pratica a *mimesis*”⁶⁶ (JANAWAY, 2007, p. 124). Nos dois casos, falta uma demonstração argumentativa de que o tragediógrafo é um μιμητής no sentido que Sócrates dá a essa palavra no Livro X: um produtor de μιμήματα εἶδωλα, que não possui conhecimento sobre os modelos que imita e copia o εἶδωλον dos artefatos sensíveis.

O segundo sentido de εἴπερ é o que tende a se sustentar no texto. Essa conjunção atuaria como uma condicionante: se o poeta trágico for um imitador, a definição de μιμητής – sustentada a partir da analogia com o pintor – será aplicável a ele. Pois, em princípio, ela seria aplicável a “todos os imitadores (πάντες οἱ... μιμηταί)” (R. X 597e7-8). Já na resposta do interlocutor socrático à atribuição de μιμητής ao poeta trágico, “κινδυνεύει” (provavelmente) (R. X 597e9), evidencia-se seu tom hipotético

⁶⁴ Em relação às traduções que consultamos, todas optam pelo sentido com *se*. Verificamos que Anna Lia Prado (Martins Fontes, 2014, p. 385) traduz como “*se ele é um imitador...*”. Maria Helena da Rocha Pereira (Calouste Gulbenkian, 1972, p. 454) traduz “*se na verdade é um imitador*”. Sánchez Pacheco (Editora Gredos, 1988, p. 461) traduz “*si es imitador*”. Paul Shorey (The Loeb Classical Library, 1942, p. 431) “*if he is an imitator*”. Para uma tradução diferente das citadas, ver a realizada por Daniel Rossi Nunes Lopes (Dissertação de mestrado, 2002, p. 39), que traduz como “*uma vez que é imitador*”.

⁶⁵ De acordo com o livro terceiro, o poeta trágico seria um μιμητής por utilizar uma διήγησις διὰ μιμήσεως (cf. R. III 392d5, 394b7-c5). Com efeito, nessa primeira discussão acerca do tema, Sócrates demonstra que a tragédia e a comédia seriam protótipos de mimese. No entanto, há de se chamar atenção para o fato de o livro terceiro introduzir o conceito no contexto das artes performativas, mas no livro décimo ela dizer respeito à representação do aspecto visual das coisas, cujo paradigma é a pintura (ANNAS, 1981, p. 336). Essa diferença tem chamado atenção dos comentadores. Para dar um exemplo, Annas (1981, p. 336) afirma que no livro décimo “we are given two arguments which claim that all that a painter does is to copy the way things appear, and then treat poetry as though this were what it did too. They are among the most famous, and outrageous, arguments in Plato”. Janaway (2007, p. 124, nota 53), com base no trabalho de Halliwell, afirma que “The tragic poet is obviously a mimetic poet in the Book 3 sense of using dramatic characterization, but that is not a matter for argument in Book 10. Plato at times finds it natural, as at the beginning of *Republic* Book, 2 (373b5 ff.), to apply the classificatory term *mimêtês* to poets along with other performers and painters - cf. Halliwell (1988), 116. But again this does not address the issue of *mimesis* in the Book 10 sense”. A diferença entre essas concepções de mimese apresentadas nos livros III e X será examinada no desenvolvimento desta dissertação.

⁶⁶ Tradução nossa. Orig.: “leaves it to be established separately whether the tragic poet does practise *mimesis*”.

(JANAWAY, 2007, p. 123-124). Janaway (2007, p. 124) explica que essa segunda leitura não só livra Sócrates de um movimento argumentativo ilegítimo – afirmar que a poesia trágica é um tipo de produção de μιμήματα εἶδωλα sem que tenha havido qualquer demonstração dessa tese –, como também torna mais clara sua fala seguinte: “depois disso nós temos que examinar a tragédia e Homero, que lhe serve de guia” (R. X 598d7-8). Tratar-se-ia, igualmente, da possibilidade de Homero e os tragediógrafos em geral serem μιμηταί nesse sentido que o último livro da *República* constrói. Concordamos com essa observação de Janaway, segundo a qual a utilização da conjunção εἴπερ na oração da passagem 597e deveria mostrar que a discussão sobre o *status* da tragédia estava em aberto. Mas a completaríamos enfatizando que durante todo o Livro X esse tópico não é fechado⁶⁷, pois Sócrates não pretende provar que a tragédia imite o εἶδωλον dos artefatos sensíveis, nem tampouco que toda a poesia o faça⁶⁸.

Diante desse problema, é possível apontar para o fato de os poetas não serem imitadores em um sentido óbvio e o diálogo não oferecer um argumento que demonstre que eles poderiam o ser a maneira de um pintor *trompe-l'œil* (cf. ANNAS, 1981, p. 337)⁶⁹. Daí que o argumento construído nessas páginas poderia ser considerado um “entre os mais famosos e ultrajantes argumentos em Platão”⁷⁰ (ANNAS, 1981, p. 336). É igualmente possível uma interpretação mais amena, segundo a qual a personagem Sócrates não teria demonstrado a semelhança entre pintura e poesia porque a crítica aos poetas seria, na verdade, uma sugestão provocativa e original (cf. MARUŠIČ, 2011, p. 220)⁷¹. O que não se pode negar, porém, é que o Livro X não fundamenta a tese de que

⁶⁷ Nas passagens 595a-598d, Sócrates constrói uma definição para mimese a partir da analogia com a pintura. De 599a a 601b, a personagem se refere à poesia sob a ótica da possibilidade de ela ser uma arte mimética. Em 601b-603b, retoma-se a pesquisa sobre a definição do conceito. Entre as passagens 603b e 608b, o exemplo da poesia é explorado a partir da simetria com a pintura e é defendida a tese de seu afastamento da cidade. De 608c a 613e, ocorre uma breve discussão sobre a justiça, que antecede a narrativa do mito de *Er* (614a-621d). Em nenhum desses momentos, Sócrates oferece argumentos para demonstrar que o poeta é um produtor de aparências dos artefatos sensíveis.

⁶⁸ Janaway (2007, p. 129) defende que é possível construir uma “razão implícita” que explica o fato de todo o poeta ser mimético no sentido do Livro X: “Poetry will lead us to apprehend imaginary versions of every kind of thing including people and their actions – images whose production is merely the successful attempt to ‘convince’ by simulating the myriad appearances of human life as the mass audience understands it”.

⁶⁹ De acordo com Annas (1981, p.337), “But the claim just made about painting does not carry across to poetry, precisely because of the very narrow account given of what the painter’s activity is. Poets do not do anything that can be compared to holding up a mirror to particular things, or capturing the perspective of the way a bed looks from one angle of vision. Plato just assumes that he can talk of poetry as being ‘mere image’, ‘at third remove from real nature’, and the like, without considering that these terms have only been given their sense within the metaphysical picture of Form, particular, and painting, and that this model does not fit poetry in any obvious way”.

⁷⁰ Tradução nossa. Orig.: “among the most famous, and outrageous, arguments in Plato”.

⁷¹ Segundo Marušič (2011, p.220), “The suggestion that poets must in fact be *mimetai* is made only once it has been established that poets cannot have comprehensive knowledge concerning the subjects they

os poetas seriam produtores de μιμήματα εἶδωλα, tal como os pintores⁷² – muito embora seja possível construir uma *implicit reason* para justificá-la (cf. JANAWAY, 2005, p. 129)⁷³. O argumento que inferioriza a poesia se sustenta através de uma condicionante, i.e., *se* o poeta for imitador (como o pintor de camas é), *então* ele estará três vezes distante da realidade verdadeira e produzirá aparências inúteis.

Examinemos, destarte, a possibilidade de levar adiante o argumento contra a arte das Musas sob o prisma do aparente sentido amplo de μίμησις, construído no Livro X. Logo no início da discussão, a personagem Sócrates sugere o afastamento da poesia porque se trataria de um tipo de μιμητική (R. X 595a1-c3). Não conhecendo a natureza da arte de imitar, a personagem propõe uma pesquisa a fim de descobrir o que ela é em um aspecto amplo (R. X 595c6-7). Determina-se, então, (i) que a natureza da μιμητική consistiria num tipo de produção de aparências realizada a partir da imitação de um aspecto do artefato sensível (R. X 595a-596e; 598b-d); depois, (ii) que o μιμητής, ou μιμητικός, seria um produtor de μιμήματα εἶδωλα, que pretenderia imitar não a realidade verdadeira (as ideias), mas a aparência dos artefatos sensíveis (por isso, três vezes distante do real) (R. X 597a-598d). Por fim, (iii) que o imitador nem conheceria e nem teria uma crença verdadeira a respeito da funcionalidade desses artefatos, produzindo aparências inúteis (R. X 601b-602b). É a partir dessas considerações que é inserido o exemplo da poesia. A arte das Musas deveria ser, analogamente, (i) uma produção de aparências que imita um aspecto dos artefatos sensíveis, (ii) realizada por um agente que não imita a realidade verdadeira, isto é, as ideias, e que, do mesmo modo, (iii) não conhece os modelos que imita.

(individually) speak about, since these subjects are too many and diverse, and therefore they cannot speak well about these subjects: it is on the premise that the poets' activity does not rely on knowledge that it is characterised as *mimesis* and is compared with making painted images instead of true things. Where exactly this similarity lies is, of course, a complex question, which will be addressed later on; but it is nonetheless clear, I believe, that the characterisation of poetry as *mimesis* and 'image making' in *Republic X* is not at all presented as a generally known and accepted view, but rather as a provocative original suggestion".

⁷² Nas passagens 599a-601a, Sócrates evidencia esse tom hipotético utilizado para se referir ao poeta como produtor de imagens. Por exemplo, em 598e, a personagem considera a possibilidade de as pessoas que tomam Homero e os trágicos como sábios em todos os assuntos terem topado com imitadores e terem sido enganadas. Em 599a, Sócrates pergunta se alguém com a capacidade de criar os modelos e as imagens dedicaria sua vida à produção de imagens. Depois, em 599b-600b, pergunta se Homero teria produzido ações virtuosas e não imitado as ações produzidas por outras pessoas.

⁷³ Trata-se da interpretação de Janaway (2005, p. 129): "Poetry will lead us to apprehend imaginary versions of every kind of thing including people and their actions – images whose production is merely the successful attempt to 'convince' by simulating the myriad appearances of human life as the mass audience understands it".

De início, é necessário um esforço no sentido de delimitar o objeto da μίμησις poética – i.e., a natureza do modelo a ser imitado. Na passagem 599b3-7, Sócrates faz a seguinte afirmação:

Se, porém, [o poeta] fosse verdadeiramente um conhecedor do que imita, ele levaria mais a sério (σπουδάσειεν) as obras (τοῖς ἔργοις) que as imitações (τοῖς μιμήμασι) e tentaria deixar, como memorial (μνημεῖα) seu, muitas obras belas (καλὰ ἔργα) e mais desejaria receber elogios (ἐγκωμιαζόμενος) que fazê-los (ἐγκωμιάζων). (R. X 599b).

De acordo com a passagem citada acima, o poeta toma os “καλὰ ἔργα” como modelos e, imitando-os, produz elogios. Há de se notar que tanto no caso da poesia, quanto no da pintura, o modelo a ser imitado é chamado de ‘ἔργον’. Logo, o termo deve designar uma série de modelos que poderiam ser imitados, não apenas os artefatos materiais, como as camas, as mesas e as flautas. Em 601d4-6, constata-se o seguinte a respeito desses ἔργα: “Então a virtude (ἀρετή), a beleza (κάλλος), a correção (ὀρθότης) de cada utensílio (ἐκάστου σκεύους), animal ou ação (πράξεως) não visa senão a função (τὴν χρείαν) a ele destinado por quem o criou ou pela natureza?”⁷⁴. É digno de nota o fato de Sócrates utilizar um termo específico para se referir aos artefatos materiais: σκεῦος (utensílio). Isso confirma que o vocábulo ‘ἔργον’ denota não apenas os artefatos materiais, mas a generalidade dos modelos que poderiam ser imitados. De fato, a palavra permite essa flexibilidade de uso, uma vez que pode significar, de um modo geral, tanto ‘ação’ e ‘trabalho’, quanto ‘obra’ ou ‘artefato’ (BAILLY, 1935, p. 798-799).

No exemplo supracitado, poderíamos separar os modelos que seriam representados visualmente, designados por ‘σκεῦος’, dos que seriam representados no canto poético, denominados por ‘πρᾶξις’. Sob essa perspectiva, o ‘καλόν ἔργον’, referido na passagem 599b6, poderia ser compreendido como uma ‘bela ação’, que comporia o μνημεῖον (memorial) através do qual o nome do agente que a realizou viria a ser lembrado. Com efeito, uma das funções sociais de um poeta grego era a de manter viva a “glória (κλέος)” do homem através da rememoração de suas belas ações – sobretudo de sua morte heroica (VERNANT, 2007, p. 1354). A possibilidade da existência póstuma,

⁷⁴ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Preferimos ‘função’ como correspondente a ‘τὴν χρείαν’, conforme também opta PEREIRA, 1972. Orig.: “οὐκοῦν ἀρετὴ καὶ κάλλος καὶ ὀρθότης ἐκάστου σκεύους καὶ ζῴου καὶ πράξεως οὐ πρὸς ἄλλο τι ἢ τὴν χρείαν ἐστίν, πρὸς ἣν ἂν ἕκαστον ἢ πεποιημένον ἢ πεφυκότος;”

cuja forma escaparia ao desgaste e à destruição do tempo, repousaria na memorização de seus feitos realizados em vida (VERNANT, 2007, p. 1353-1354). Consoante explica Vernant:

Ele [o herói] existe pela permanência de seu nome e pelo brilho de sua fama que ficam presentes, não somente na memória daqueles que o conheceram vivo, mas por todos os homens a vir. Essa inscrição na memória social reveste duas formas, solidárias e paralelas: o herói é memorizado no campo épico que, por celebrar sua glória imortal, se coloca sob o signo da Memória, se faz memória ao torná-lo memorável; ele o é também no *mnèma*, o memorial que constituem, ao fim do ritual funerário, a edificação do túmulo e o levantamento de um *sèma*, lembrando aos homens por vir (*essomenoisi*), como faz o canto épico, uma glória assim assegurada de não mais se perder. (VERNANT, 2007, p. 1354).⁷⁵

Na passagem 599b, Sócrates parece reconhecer essa função social do poeta para a qual Vernant chama atenção. Há de se notar, contudo, que é justamente a partir dela que a crítica se desdobra: o fato de se dedicar à manutenção da honra e da memória de outros homens seria uma prova de sua incompetência para produzir belas ações. Afinal, quem dedicaria sua vida a “fazer elogios (ἐγκωμιάζων)” podendo “recebê-los (ἐγκωμιαζόμενος)”? Ora, se o poeta pudesse executar os καλὰ ἔργα que imita, ele não se dedicaria à poesia.

Ao passo que Asclépio, por exemplo, teria contribuído com a medicina através de suas belas ações, Homero teria sido “somente um imitador (μιμητῆς μόνον) da linguagem dos médicos (ιατρικῶν λόγων)”, além dos “temas mais importantes e mais belos (μεγίστων τε καὶ καλλίστων)” (R. X 599c2-7). A delimitação de que a bela ação é o principal objeto de imitação, por parte do poeta, sugere que ao mencionar os discursos médicos, Sócrates esteja se referindo à representação da ação da fala, cujo assunto estaria relacionado à medicina, realizado por uma personagem qualquer. Isto é, o poeta, em princípio, poderia imitar a aparência de todas as ações, logo, também a aparência da fala, cujo conteúdo estivesse relacionado a qualquer assunto. Pode-se afirmar, a respeito da

⁷⁵ Tradução nossa. Orig.: “Il existe par la permanence de son nom et par l’éclat de son renom qui restent présents, non seulement dans la mémoire de ceux qui l’ont connu vivant, mais pour tous les hommes à venir. Cette inscription dans la mémoire sociale revêt deux formes, solidaires et parallèles : les héros est mémorisé dans le champ épique qui, pour célébrer sa gloire immortelle, se place sous le signe de Mémoire, se fait mémoire en le rendant mémorable ; il l’est aussi dans le *mnèma*, le mémorial que constituent, à fin du rituel funéraire, l’édification du tombeau et l’érection d’un *sèma*, rappelant aux hommes à venir (*essomenoisi*), comme le fait le chant épique, une gloire assurée ainsi de ne plus périr”.

mimese poética, que o agente que se engajasse nela o faria por meio do discurso. Homero “tenta falar (ἐπιχειρεῖ λέγειν)” (*R. X. 599c7*) sobre a medicina e sobre os temas mais belos e importantes, imitando as ações condizentes com essas atividades.

De acordo com Sócrates, “todos os poetas (πάντας τοὺς ποιητικούς), a partir de Homero, são imitadores da aparência da virtude (μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς)” (*R. X 600e4-5*). O sentido de εἰδώλων, nessa passagem, deve estar em simetria com aquele construído na passagem 598b6-c4. Quer dizer, εἰδώλων e φαινόμενον possuem o mesmo significado, ambas as palavras designam a ‘aparência de um ἔργον’. No caso do poeta, esse ἔργον é designado pelo termo geral ‘ἀρετῆς’ (virtude). A personagem cita, como possíveis exemplos de demiurgos dessas ações virtuosas, Asclépio, Licurgo, Sólon, Carondas, Pitágoras e Protágoras (*R. X 599c-d*). Baseado nesse quadro, Sócrates constata que Homero, considerado por ele como sendo o líder dos tragediógrafos (*R. X 598d8*), não foi um produtor de belas ações, mas um imitador da aparência da virtude. Ou seja, ele não foi saudado nem pela medicina, nem pelo governo e nem tampouco pela educação (*R. X 599c-600e*). Isso porque, sendo um imitador e não um demiurgo dessas belas ações, Homero seria incapaz de produzir aquilo que imita (*R. X 599b-c*). O argumento em favor da ignorância do poeta em relação à execução das ações memoráveis é relativamente simples: se um homem conhecesse os fundamentos subjacentes à prática da virtude – i.e., tivesse uma crença verdadeira em relação à execução da ação virtuosa –, preferiria ser um agente dessas ações, uma vez que por isso seria elogiado e lembrado como um homem célebre. Quer dizer, quem preferiria compor elogios e dedicar sua vida a promover o nome de outros homens podendo promover o seu próprio através da prática de ações dignas de serem lembradas (cf. *R. X 600e4-5*)?

Do mesmo modo que a cama produzida pelo marceneiro estaria mais próxima da ideia da cama, a ação virtuosa, executada por esses agentes, estaria mais próxima do ser e da verdade. Quem a produz estaria apenas dois pontos afastado da ideia (*R. X 599d*). Sócrates não afirma, porém, qual seria a forma inteligível correspondente à forma da cama, no caso específico da poesia. Para uma compreensão, é necessário ir além dessas páginas da *República* sem desrespeitar a coerência do argumento que foi construído. O poeta imita a aparência da ação virtuosa, não a ideia, que é fundamento das manifestações da virtude (*R. X, 600e4-5*). Desse modo, seria possível traçar as seguintes correspondências através da analogia com o pintor: (i) “ideia da cama”/“ideia do bem”, (ii) “cama particular”/“ação virtuosa”, (iii) “cama pintada pelo pintor”/“ação virtuosa

representada pelo poeta”⁷⁶. Na equivalência proposta, o poeta, assim como o pintor, estaria três vezes distante da ideia. Isso porque ele não tomaria como modelo a forma inteligível correspondente a essas virtudes, mas suas manifestações sensíveis. Também em relação a seu objeto de imitação, ele não teria nem conhecimento e nem crença verdadeira, estando condenado à criação de μιμήματα εἶδωλα – aparências inúteis, sobretudo quando comparadas aos καλὰ ἔργα que lhes servem de modelo.

A consequência natural da hierarquia proposta parece ser a “promoção” dos demiurgos a conhecedores das ideias, uma vez que a ação virtuosa seria “produzida” com base na ideia do bem. Por consequência, Asclépio, Licurgo, Sólon, Carondas, Pitágoras e Protágoras – mencionados como δημιουργοί de καλὰ ἔργα – deveriam conhecer as formas inteligíveis. É importante lembrar que o argumento de Sócrates foi alterado justamente para evitar conclusões desse tipo⁷⁷. A personagem explicava, primeiro, a existência de um saber que concerne à finalidade e à utilidade do ἔργον produzido. Segundo, que o conhecimento parte do usuário, não do produtor desses artefatos (*R. X 601d-e*). O mesmo raciocínio deveria ser válido para pensar a produção de ações no exemplo da mimese poética. O demiurgo que produziria uma ação virtuosa teria uma crença verdadeira em relação a ela, mas quem conheceria a finalidade dessa ação, em que ela é boa ou má⁷⁸, seria seu usuário⁷⁹ (*R. X 605b1*).

A ação possui uma “função (χρεία)”. De acordo com Sócrates, “A poesia imitativa... imita homens quando agem sob coação ou por livre vontade e, por causa dessa ação, consideram-se felizes ou infelizes em todas essas situações”. A virtude da ação depende de que ela cumpra a função que lhe é própria (cf. *R. X 601d*). Caso isso ocorra, seu agente se consideraria feliz, mas se, pelo contrário, a ação não cumprisse sua função, seu agente se consideraria infeliz. A poesia imitativa, discursivamente, a ação dos dois tipos: a que cumpre a função e a que não a cumpre. Todavia, em consonância com o exemplo da pintura da cama, devemos inferir que o resultado da μίμησις poética, isto é,

⁷⁶ Para tentativas semelhantes de adequar o exemplo da mimese poética ao exemplo da pintura de camas, ver ELSE, 1986, p. 46; NUNES ROSSI, p. 13-14.

⁷⁷ Ver as páginas 33 a 38.

⁷⁸ Sob a perspectiva do raciocínio construído, a ação “produzida” não é essencialmente útil, uma vez que a utilidade deveria ser reconhecida e determinada por seu usuário. Para compreendermos essa problemática, é possível recorrer ao exemplo mencionado por Sócrates no Livro III, referente às ações médicas. A ação de conduzir à cura, própria à medicina, não é essencialmente útil, ela só o seria quando executada de acordo com os preceitos determinados por Asclépio, quando os contrariasse, ainda que levasse à cura, seria inútil (*R. III 407c-408b*).

⁷⁹ O diálogo não chega a mencionar qual função corresponderia ao “paradigma do usuário”, conhecedor da ὀρετή de uma “ação modelo”. Para uma conjectura sobre o tema, ver GONZALES, 2012.

o μίμημα εἶδωλον, seria incapaz de cumprir a função do modelo que é imitado, a ação executada. Se a ação médica, por exemplo, poderia ser útil na cura de uma enfermidade específica, a reprodução discursiva dessa ação não teria o mesmo poder. Isso porque enquanto um εἶδωλον, o discurso do poeta apenas reproduz a aparência de seu modelo, sendo incapaz de reproduzir sua funcionalidade.

A inferioridade da poesia é constatada com base na possibilidade de ela consistir numa produção de μιμήματα εἶδωλα, sendo esse, também, um dos fatores que levarão a necessidade de afastá-la da cidade⁸⁰. Para que não fosse afastada, essa arte deveria mostrar que é “útil (ὠφελίμη)” (R. X 607d9). Essa utilidade, contudo, não dependeria de que o poeta deixasse de ser um imitador? Isto é, as coisas particulares são úteis porque estão mais próximas das ideias, as têm como parâmetro, enquanto as pinturas têm a aparência dos artefatos como modelo. Do mesmo modo, as ações virtuosas seriam úteis porque estariam apenas dois níveis distantes das formas inteligíveis, enquanto as imagens poéticas imitariam a aparência dessas ações. Se Homero fosse um produtor de ações virtuosas, não um imitador da aparência delas, ele deixaria como memorial suas “belas ações (καλὰ ἔργα)” e dedicaria sua vida a receber elogios ao invés de fazê-los (R. X 599b), pois há de se perguntar se alguém que pudesse “criar ambas as coisas, o objeto a ser imitado (μιμηθησόμενον) e a imagem (εἶδωλον) dele,... se dedicaria seriamente à feitura das imagens e isso, como se fosse o que há de melhor, teria prioridade em sua vida” (R. X 599a-b). Se Homero pudesse ter sido um bom médico, um bom educador, um bom governante, ou um bom militar, provavelmente ele não teria sido um poeta.

A pretensão de Sócrates parece ser invariavelmente a mesma ao longo das passagens 595a-602b: justificar a necessidade de afastar a poesia por ela produzir μιμήματα εἶδωλα. As características da poesia, como vimos, são determinadas em estreita simetria com o raciocínio acerca da “mimese em geral (μίμησιν ὅλως)” (R. X 595c). Consoante mostramos, no Livro X, a possibilidade de ser um imitador se desdobra numa necessidade de estar em simetria com o pintor, exemplo paradigmático de μιμητής: qualquer um que seja “um imitador... será o terceiro a contar do rei e da verdade” (R. X 597e). Em todo caso, Sócrates não demonstra que o poeta é um imitador ao modo do pintor *trompe-l'œil*. Algumas perguntas não são respondidas ao longo das páginas do

⁸⁰ O principal motivo de seu afastamento, contudo, é o perigo que ela pode exercer sobre a alma. Não examinamos esse tópico aqui, uma vez que na segunda parte da crítica à arte das Musas (cf. R. X 602c-608b), em que discute seus efeitos sobre a alma, a discussão sobre a “mimese em geral” dá espaço para o exame dos efeitos deletérios da poesia.

último livro da *República*. Por exemplo, como o poeta poderia imitar uma aparência da ação virtuosa? Quer dizer, como essa ação virtuosa seria “percebida” para que disso seguisse a produção de um μίμημα εἶδωλον? Em outras palavras, Sócrates não responde em que consiste a similaridade entre a poesia e a pintura de modo que se justifique considerar o poeta um imitador e produtor de εἶδωλα.

Para rebaixar o que considera ser um exemplo particular de μίμησις (*R. X 595a*), Sócrates parece rebaixar todas as artes miméticas (*R. X 595c-602b*), mas aquela que era o alvo primeiro do ataque, a poesia (*R. X 595a*), não pode ser definitivamente inferiorizada. Isso porque, em princípio, ela poderia não ser imitativa nesse sentido aparentemente amplo que o Livro X constrói⁸¹. O próprio Sócrates, apesar de considerar que toda a poesia poderia ser mimética, i.e., ser uma arte produtora de μιμήματα εἶδωλα (*R. X 600e*)⁸², é o mesmo que sugere a possibilidade de haver gêneros poéticos não imitativos, já que a cidade ainda deveria receber os hinos aos deuses e os discursos sobre os bons homens (*R. X 607a*). Trata-se de uma questão mantida em aberto no Livro X, cujas tentativas de respondê-la parecem fadadas à criação de *implicit reasons* para justificar essa “falta”⁸³. Note-se que essas páginas da *República* não oferecem elementos suficientes que expliquem o fato de o poeta ser considerado um imitador da aparência das coisas e, conseqüentemente, um produtor de μιμήματα εἶδωλα.

O sentido aparentemente amplo de μίμησις – como “εἰδωλοποιική” (produção de imagens) – é construído sob o prisma da intenção de justificar uma opinião de Sócrates, a de que o poeta deveria ser afastado da cidade por poder ser um imitador. O argumento contra os poetas tem dificuldades para alavancar, dado o fato de não ser oferecida uma demonstração explícita de que a arte das Musas consista numa produção de μίμημα εἶδωλον, mas essa pretensa abrangência da definição construída poderia permanecer suspensa e perigosamente sugestiva. Se todas as artes miméticas são inferiores pelos motivos que foram dados, a cidade vindoura imaginada por Sócrates não receberia

⁸¹ Annas (1981) segue essa hipótese.

⁸² De acordo com a passagem, “estabeleçamos *que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade*” (grifos nossos).

⁸³ Isso porque a razão segundo a qual o poeta seria um produtor e imitador de aparências deve ser construída pelo intérprete, visto que o próprio diálogo não pretende sustentar essa tese. Para dar um exemplo de razões distintas para sustentar a proposta, Janaway defende que o poeta seria um imitador no sentido do livro décimo por produzir ficcionalidades, assim como o pintor (2007, p. 129). Marušič, por outro lado, entende que a similaridade entre poesia e pintura consiste no fato de que ambas pretenderiam oferecer descrições dos procedimentos que envolvem as artes técnicas – como os que envolvem a carpintaria, por exemplo (2011, p. 223).

nenhum tipo de arte representativa? A expulsão de todas as “belas artes”⁸⁴ poderia ser realizada mediante argumentos aparentemente arbitrários, como esse que é construído contra os poetas? Como se daria a educação moral daquelas pessoas que não têm inclinação para buscar o conhecimento das ideias? A possibilidade de uma mimese útil e positiva para a cidade seria inviável? E uma vez que a ação dos filósofos consistiria em imitar (μιμεῖσθαι) as formas inteligíveis (R. VI 500c-501c), dever-se-ia retirar-lhes a cidadania na cidade vindoura? Em suma, o fato de uma atividade poder ser considerada mimética, ainda que hipoteticamente, seria motivo suficiente para afastá-la da πόλις?

Ao oferecer uma resposta à pergunta “o que é a mimese?”, Sócrates acaba colocando mais questões do que possibilitando soluções. Talvez porque seu exame não seja alheio à uma intenção, a personagem parte à procura de uma definição desse conceito antevendo sua negatividade. Antes mesmo de saber o que é a arte de imitar, é sabido que a tragédia, por ser um tipo de μιμητική, deveria ser afastada da cidade (R. X 595b). O sentido que é construído para o termo e o modo como se desdobra o argumento contra os poetas acaba deixando um problema em aberto. Afinal, seria justificável afastar a arte das Musas mediante a mera possibilidade de ela ser mimética? Esse problema merece ser investigado. Isso porque apesar de o Livro X propor uma continuação da primeira discussão no tocante à noção de μίμησις, o tema poderia não ter sido completamente revisto. Algumas teses, como a de que a poesia consista num tipo de εἰδωλοποιική, poderiam não precisar serem demonstradas mais uma vez. O Livro III já não teria dado argumentos suficientes para demonstrá-la? Por que os repetir? Para afirmar ou negar essa hipótese, contudo, é preciso que os sentidos que Sócrates propõe para o termo, nesses dois momentos, sejam conciliáveis mediante as categorias do ‘sentido amplo’ e do ‘sentido restrito’. É necessário que a aparente definição mais ampla cumpra essa função, i.e., que comporte um uso particular do termo, realizado na discussão do Livro III. Investigar essa hipótese pode ser útil aos nossos propósitos, visto que, em última instância, seria possível verificar se a *República* estabelece uma visão homogênea e, ademais, essencialmente negativa, a respeito do que seja a mimese.

⁸⁴ Expressão utilizada por Joly (2006, p. 40).

Capítulo III. Sobre a ποιήσις

Para que nosso exame possa contribuir com o problema identificado no segundo capítulo, é preciso determinar os parâmetros que devem guiá-lo a partir daqui. Primeiro, para ser conciliável com a definição do Livro X, a noção de μίμησις apresentada no Livro III deveria ser um tipo de produção (cf. *R. X* 596d1-e4). Os produtos resultantes, por consequência, deveriam ser considerados inúteis⁸⁵ – ainda que essa inutilidade não dependa dos mesmos motivos apresentados no último livro da obra, uma vez que as formas inteligíveis ainda não haviam sido introduzidas nessa primeira discussão. No Livro X, o argumento de Sócrates requer uma demonstração de que os poetas são produtores de μιμήματα εἴδωλα, como os pintores o são. Caso isso se mostre verdadeiro, teremos uma justificativa plausível e até bastante simples para a ausência da demonstração da atribuição de μιμητής – sob o prisma da definição construída em 595c-597b: um produtor de aparências inúteis – ao poeta. Ora, a tese já teria sido fundamentada no Livro III. Caso se mostre falso, teremos que lidar com a constatação de que a personagem Sócrates sustenta visões distintas acerca da mimese.

Antes de iniciarmos nosso exame propriamente dito, cabe chamar atenção para as intenções que movem Sócrates ao discutir o tema da poesia nos Livros II e III, que são diametralmente opostas às que a personagem manifesta no Livro X. Nesse contexto, sua pretensão é a de estabelecer um acordo a respeito do tipo de elocução que o poeta educador dos guardiões da cidade deveria utilizar. O fato de ocupar essa função educativa coloca uma questão problemática a ser debatida, especialmente porque no início do último livro da *República* é afirmado que a cidade teria sido formada, da melhor forma possível, sobretudo por não ter admitido a permanência da poesia (cf. *R. X* 595a-b). Ora, isso não parece verdadeiro, pois os poetas não só permaneceram na cidade teorizada, como o fizeram para desempenharem a importante função de formar os jovens que viriam a protegê-la. Já no início da construção desse sistema educativo, cujas bases parecem estar assentadas na transmissão dos valores morais por meio do canto poético, Sócrates confessa que a despeito da educação, seria difícil “descobrir uma melhor que a que foi descoberta há muito tempo”, isto é, a ginástica para o corpo e a música para a alma (*R. II* 376e2-4).

⁸⁵ Ver as páginas 38 a 41.

É verdade que apesar de a poesia ser mantida como uma importante aliada na formação moral, ela só viria a realizar tal função caso se subordinasse aos modelos de composição poética determinados por Sócrates – quer dizer, se passasse pelo crivo da filosofia. Não se segue disso, porém, que a personagem tenha pretendido afastá-la, já que sua proposta é a de operar uma normatização a fim de que os poetas venham a cumprir, da melhor maneira possível, a tarefa de educar os jovens guardiões. Veja-se que em relação a essa função, Sócrates é enfático: espera-se que os poetas “moldem as almas (πλάττειν τὰς ψυχὰς)” (R. II 377c3); por isso deveria ser justificável a vigilância a ser mantida sobre eles (R. II 377c7-d1). O filósofo explica:

Adimanto, nem tu nem eu somos poetas neste momento, mas fundadores de uma cidade. Aos fundadores cabe conhecer os modelos segundo os quais os poetas devem compor os mitos, e *não permitir que os componham sem ater-se a esses modelos*. Não nos cabe, porém, compor mitos. (R. II 378e-379a, grifo nosso).

Esses modelos de composição mencionados são precisamente os seguintes: 1. “O deus é essencialmente bom” (R. II 379b1) e por isso “não é a causa de tudo, mas causa dos bens” (R. II 380c6-9); 2. “É impossível... que também um deus queira mudar a si mesmo, mas, ao que parece, sendo muito belo e muito bom, dentro do possível, cada um deles simplesmente permanece sob a forma que lhe é própria” (R. II 381c7-9), i.e., “O deus é completamente simples em seus atos e palavras, ele próprio não se transforma e não engana aos outros” (R. II 382e8-11), portanto, não se deve retratá-los em poemas como “magos (γόητας)” (R. II 383a3) que “se transformam e nos seduzem com mentiras expressas em palavras ou em obras” (R. II 383a3-5). Em suma, o ἦθος (caráter) divino deveria ser representado em sua bondade (cf. modelo 1) e em sua simplicidade e ausência de mudança (cf. modelo 2), características que lhes são próprias.

Em relação ao primeiro modelo de composição supracitado, Sócrates explica que o deus, sendo essencialmente bom, não pode ser prejudicial, nem tampouco causa do mal, mas só do bem (R. II 379b-c). O segundo modelo é justificado a partir de um argumento que nega que a mudança faça parte da natureza do divino. De acordo com o raciocínio construído, tudo o que está bem “só admite uma mudança mínima sob a ação de um outro” (R. II 381b1-2). No que diz respeito ao deus, ele se mantém, “sob todos os aspectos, da melhor forma possível” (R. II 381b4). Caso se transformasse, mudaria para algo inferior,

pois ao deus não falta nem beleza e nem virtude (*R. II 381b5-c2*). Desse modo, Sócrates questiona seu interlocutor: “alguém, deus ou homem, de bom grado se faria pior, seja sob o aspecto que fosse?”⁸⁶ (*R. II 381c3-4*). Ao que Adimanto responde: “Impossível” (*R. II 381c6*). Impossível também, prossegue o filósofo, que “um deus queira mudar a si mesmo”, pois sendo “muito belo (κάλλιστος)” e “muito bom (ἄριστος)”, cada um permanece sob a forma que lhe é própria (*R. II 381c7-9*). Transformar-se em algo inferior com a mera intenção de enganar os humanos, ao contrário do que afirmou Homero em seus poemas, não teria utilidade alguma para um deus (*R. II 382d1-e10*).

Para serem educadores, os poetas deveriam representar o ἦθος divino em consonância com as características supracitadas. Fugir das normas estipuladas consistiria em compor “uma mentira que não é bela (μὴ καλῶς ψεύδεται)” (*R. II 377d9*), tal como um pintor, “cujas pinturas não têm semelhança alguma com os objetos que pretendia reproduzir em suas obras” (*R. II 377e1-3*). Convém chamar atenção para o fato de não ser a falsidade um critério de censura à poesia educativa. Aliás, a respeito da formação dos guardiões, Sócrates afirma que é “primeiro com os [mitos] falsos (ψευδέσιν)” que ela deveria ocorrer (*R. II 377a1-2*). Isso depois de reconhecer que no tocante aos discursos poéticos, existem pelo menos “dois tipos (διττὸν εἶδος)”: os “verdadeiros (ἀληθές)” e os “falsos (ψεῦδος)” (*R. II 376e11*). Ora, por que não admitir somente os discursos poéticos considerados verdadeiros na educação da classe que viria a proteger a cidade? O trabalho com a poesia, mesmo na esfera da educação, parece requerer que se admita o uso da falsidade. Isso porque “nas narrativas que falam dos deuses... por não sabermos qual é a verdade a respeito dos fatos antigos, equiparamos tanto quanto possível a mentira à verdade (ἀφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ τὸ ψεῦδος ὅτι μάλιστα) e desse modo a tornamos útil (χρήσιμον)” (*R. II 382c10-d3*). Essa aproximação do mito com a verdade seria possível se o poeta pretendesse representar o deus tal como ele é, i.e., como bom, causa do que é bom, simples e que resiste em mudar de forma. A mentira, que não teria utilidade alguma para o deus, poderia ser útil ao poeta, cuja finitude, que lhe é própria, não o permite ter acesso aos objetos sobre os quais fala⁸⁷: os deuses e os fatos antigos.

⁸⁶ É bastante curioso o fato de Sócrates considerar a possibilidade de um homem “mudar a si próprio (μεταβάλλει ἑαυτὸν)” (*R. II 381b*). Essa questão será explicada a partir do exame do tema da mimese.

⁸⁷ Por outro lado, os conteúdos de certos mitos, ainda que “fossem verdade (εἰ ἦν ἀληθῆ)”, “não deveria, creio, ser dito tão levemente a quem não tem o uso da razão e aos jovens. Ao contrário, mais valeria a pena manter esse assunto em silêncio” (*R. II 377a*). Quer dizer, não é a verdade do mito garantia de sua transmissão, mas sim o proveito que quem o ouve poderia tirar dele. Os mitos considerados feios são aqueles

A respeito da “mentira feia”, a que foge dos modelos de composição estipulados, Sócrates elenca dois nomes como representantes dos maiores entre seus propagadores: Hesíodo e Homero. O primeiro oferece uma representação equivocada dos deuses quando diz que Cronos se vingou de Urano, seu próprio pai, para depois sofrer destino semelhante nas mãos de seu filho Zeus (*R. II 377e6-378a7*). Homero, por sua vez, apresenta de forma errada o maior dos deuses quando afirma que Zeus seria a causa dos maus destinos⁸⁸ (*R. II 379d1-e3*). Esses exemplos estariam em confronto direto com o primeiro dos modelos de composição poética: “o deus não é causa de tudo, mas causa dos bens” (*R. II 380c6-9*). Também é Homero o grande culpado por desconsiderar o segundo modelo de composição em suas obras: o “deus é completamente simples em seus atos e palavras, ele próprio não se transforma e não engana aos outros” (*R. II 382e8-11*). Isso porque o poeta conta uma dessas mentiras quando diz que “os deuses, sob figura de forasteiros de origem vária, / usando muitos disfarces percorrem as cidades”⁸⁹ (*R. II 381d3-4*). Ora, afirmar que o divino se transforma consiste em ignorar a simplicidade de sua natureza, assim como dizer que mente consiste em ignorar que a mentira é inútil ao deus (*R. II 382d5-e6*). Disso, não só Homero, como também Ésquilo seria culpado, pois o primeiro afirma que Zeus enviou um sonho enganador a Agamenão e o segundo diz que Apolo enganou Tétis (*R. II 383a7-b9*).

Caso pronunciasse palavras que destoassem dos dois modelos que guiariam a composição poética na cidade vindoura, o poeta não teria direito nem a um coro, nem tampouco poderia se juntar à educação dos guardiões (*R. II 383c1-3*). Isso, justifica Sócrates, “se queremos que nossos guardiões sejam piedosos e *semelhantes aos deuses tanto quanto é possível a um homem*” (*R. II 383c3-5*, grifo nosso). Não se deveria dizer “a um jovem ouvinte que, cometendo as máximas injustiças, nada estranho faria, nem tampouco punindo um pai pelas injustiças cometidas, mas que apenas faria o mesmo que os primeiros e máximos deuses” (*R. II 378b1-6*). Visto que quando “tem essa idade, o que apreende das opiniões costuma tornar-se indelével e imutável” (*R. II 378e1-3*). Daí que “se deve ter como muitíssimo importante que os primeiros mitos que os jovens ouçam *sejam narrados da maneira mais bela possível* para que os levem na direção da virtude”

que podem causar efeitos éticos deletérios sobre a alma de seus ouvintes, estes é que não poderiam ser transmitidos por serem inúteis, ainda que fossem verdadeiros.

⁸⁸ Platão oferece uma contraposição a essa ideia no mito de Er. Não seriam os deuses causa dos destinos dos homens, as almas desencarnadas fariam suas próprias escolhas a respeito da vida que pretendiam levar quando encarnadas. Ver ELSE, 1986, p. 20-21.

⁸⁹ *Od. XVII v. 485-486.*

(*R.* II 378e1-3, grifo nosso). A preocupação do filósofo, expressamente manifesta nessas passagens, é a formação moral do jovem guardião – que ao ouvir as mentiras feias, isto é, as representações equivocadas acerca do ἦθος divino, “terá uma desculpa para si, se estiver convencido de que os deuses também praticam e praticavam atos [viciosos] como esses” (*R.* III 391e4-6). As mentiras sem beleza, contadas principalmente por Homero e Hesíodo, são perigosas porque “prejudicam a quem as ouve (ἀκούουσιν βλαβερὰ)” (*R.* III 391e4).

Findada a discussão acerca do modo como os poetas deveriam retratar a natureza dos deuses, Sócrates explica que a censura a certos conteúdos se justifica devido ao fato de o objetivo da educação ser o de fazer, por um lado, que os guardiões sejam “tementes aos deuses (θεοσεβεῖς)”, por outro, que eles sejam “semelhantes a eles (θεῖοι... οἷόν τε)” (*R.* II 383c1-5). Essa passagem é bastante sugestiva sobretudo porque um dos grandes esforços do Livro II é o de determinar as características do ἦθος divino: a bondade, a simplicidade e a ausência de mudança. A normatização dos conteúdos poéticos, isto é, a censura às representações equivocadas dos deuses e dos heróis⁹⁰, se justifica devido ao poder que a poesia teria de influenciar negativamente os jovens ouvintes (*R.* III 391e4-6). A necessidade de reformular a representação que se faz dos deuses não esconde a urgência de corrigir o comportamento dos jovens, que seriam prejudicados ao ouvirem os grandes mitos de Homero e Hesíodo. Os “modelos de falar sobre o divino (οἱ τύποι περὶ θεολογίας)” (*R.* II 379a5-6), que são estipulados no Livro II, constituem uma “boa teologia” (BOLZANI, 2014), que deveria guiar os poetas educadores na composição dos mitos. “Deve-se sempre”, diz Sócrates, “reproduzir a figura do deus justamente como ele é, quer em versos épicos, líricos ou trágicos” (*R.* II 379a7-9). Ora, se os poetas são capazes de “moldar a alma (πλάττειν τὰς ψυχὰς)” dos jovens (*R.* II 377c3) através da

⁹⁰ O que não se deve dizer sobre os deuses: *Il.* XXIV v. 527-532 (cf. *R.* II 379d); *Il.* IV v. 69-126 (cf. *R.* II 379e); *Ésquilo*, frag. 273 v. 15-16 (cf. *R.* II 381d); *Ésquilo*, frag. 355 v. 17 (cf. *R.* II 381d); *Il.* II v. 1-34 (cf. *R.* II 383a); *Ésquilo*, frag. 284 (cf. *R.* II 383a). O que não se deve dizer sobre os heróis: *Od.* XI v. 489-491 (cf. *R.* III 386c); *Il.* XX v. 64-65 (cf. *R.* III 386d); *Od.* X v. 495 (cf. *R.* III 386d); *Il.* XVI v. 856-857 (cf. *R.* III 387a); *Il.* XXIII v. 100-101 (cf. *R.* III 387a); *Od.* XXIV v. 6-9 (cf. *R.* III 387a); *Il.* XXIV v. 10-12 (cf. *R.* III 388a); *Il.* XXIV v. 11-12; XVIII v. 23-24 (cf. *R.* III 388b); *Il.* XXII v. 414-415 (cf. *R.* III 388b); *Il.* XVIII v. 54 (cf. *R.* III 388c); *Il.* XXII v. 168-169 (cf. *R.* III 388c); *Il.* XVI v. 433-434 (cf. *R.* III 388c-d); *Il.* I v. 599-600 (cf. *R.* III 389a); *Od.* XVII v. 383-384 (cf. *R.* III 389d); *Il.* I v. 225 (cf. *R.* III 389e); *Od.* IX v. 8-10 (cf. *R.* III 390b); *Od.* XII v. 342 (cf. *R.* III 390b); *Il.* XIV v. 296 (cf. *R.* III 389c); *Od.* VIII v. 266 (cf. *R.* III 389c); *Od.* XX v. 17-18 (cf. *R.* III 389d); Hesíodo (cf. *R.* III 389e); *Il.* IX v. 515-518 (cf. *R.* III 389e); *Il.* XIX v. 178-281 (cf. *R.* III 389e); *Il.* XXIV v. 502, 555, 597 (cf. *R.* III 391a); *Il.* XXII v. 15-20 (cf. *R.* III 391a); *Il.* XXI v. 222 (cf. *R.* III 391b); *Il.* XXIII v. 140-151 (cf. *R.* III 391b); *Il.* XXIV v. 14-18 (cf. *R.* III 391b); *Il.* XXIII v. 175-182 (cf. *R.* III 391b); *Ésquilo*, frag. 278 (cf. *R.* III 391e) (PRADO, 2014, p. 85-86; p. 132-133).

representação equivocada que fazem do ἦθος divino, uma reformulação dessas representações, i.e., a normatização de seus λόγοι de acordo com os dois modelos de composição poética, que apresentam as características do caráter dos deuses, deveria ter como consequência a mudança do comportamento de quem as ouve. Em outras palavras, os jovens guardiões deveriam vir a ser semelhantes aos deuses, não conforme Homero os apresentou, mas sim na bondade, na simplicidade e na ausência de mudança que os caracteriza.

Após concluir a discussão acerca dos conteúdos a serem transmitidos em poesia (cf. *R.* 377a-392c), inicia-se uma tentativa de operar a mesma normatização em relação à forma de expô-los. Sócrates constata que “quanto aos deuses, já está dito como devem ser os discursos (περὶ γὰρ θεῶν ὡς δεῖ λέγεσθαι) sobre eles e também sobre as divindades (καὶ περὶ δαιμόνων), os heróis (καὶ ἡρώων) e os que estão no Hades (καὶ τῶν ἐν Ἅιδου)” (*R.* III 392a3-6). “Que isso baste quanto aos discursos (τὰ μὲν δὴ λόγων περὶ ἐχέτω τέλος)...”, destarte, prossegue a personagem, “A elocução (λέξεως) é o que, penso eu, devemos examinar a seguir, e assim teremos examinado de maneira cabal *o que se deve dizer e como se deve fazê-lo* (καὶ ἡμῖν ἄ τε λεκτέον καὶ ὡς λεκτέον παντελῶς ἐσκέπεται)” (*R.* III 392c6-8, grifo nosso). É só depois de estabelecer o *que* se deve dizer em poesia que se inicia uma investigação sobre o *como* se deve dizê-lo, momento em que será introduzida a noção de μίμησις (cf. *R.* III 392d5). Veja-se que a ordem da abordagem desses dois temas “não é aleatória, ela obedece a uma exigência estritamente filosófica” (BOLZANI, 2014, p. 263): a de que o modo de falar em poesia se adequa aos conteúdos sobre os quais fala (BOLZANI, 2014, p. 260-263). Não devemos perder de vista, portanto, essa adequação entre forma e conteúdo, importante para a normatização da poesia em sua função educativa. Em todo caso, os poetas devem ser os agentes da aproximação dos guardiões das características do divino (cf. *R.* II 383c1-5).

No contexto dramático, chama atenção o fato de a personagem Adimanto não entender a distinção entre “o que é dito (λόγων)” e o “como se diz (λέξεως)” (*R.* III 392c6). Sócrates lhe explica que tudo o que é narrado no canto poético consiste em uma διήγησις (narrativa) de acontecimentos passados, presentes ou futuros (*R.* III 392d3). Esse passo é compreendido por seu interlocutor. Então o filósofo prossegue explicando que o poeta pode narrar através de uma “ἀπλῆ διήγησις” (narrativa simples), uma “διήγησις διὰ μιμήσεως” (narrativa através da imitação) ou uma “διήγησις δι’ ἀμφοτέρων” (narrativa através de dois recursos) (*R.* III 392d5-6). Essa segunda explicação, porém, não é

entendida por Adimanto, que afirma pretender compreendê-la com maior clareza. A resposta de Sócrates ao seu interlocutor é a seguinte: “Como professor, ao que se vê, provooco riso e não sou claro... Por isso, *como quem é incapaz de falar em seu todo, mas só numa de suas partes*, tentarei mostrar-te nela o que estou querendo dizer” (R. III 392d-e, grifo nosso). Sobre esse tema recém introduzido na conversação, isto é, o tipo de λέξις⁹¹ que convém ao poeta educador utilizar, não só Adimanto é um mau aprendiz, como Sócrates também é um mau professor. Fato plenamente compreensível, afinal, eles não são poetas, mas fundadores de uma cidade (cf. R. II 378e7-379a4). Para suprir sua limitação, Sócrates sugere que ao invés de falar sobre o assunto em sua inteireza, o examine em uma de suas partes a fim de mostrar o que são e como se distinguem os três estilos de narrativa mencionados⁹².

Essa “pequena parte” a ser examinada é o conjunto dos versos 15-42 do primeiro canto da *Ilíada*. Uma vez que o poema épico é considerado uma “διήγησις δι’ ἀμφοτέρων” (cf. R. III 394c4) – i.e., composta por dois recursos: “ἀπλῆ διήγησις” e “διήγησις διὰ μιμήσεως” –, ela pode servir de protótipo para ilustrar a distinção entre os três estilos de narrativa. Entre os versos 15 e 16 do primeiro canto da *Ilíada*, “o poeta fala como ele próprio (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής)” (R. III 393a6), narrando os episódios da seguinte maneira: “Apolo, em torno do áureo cetro. Pede a todos, / à dupla atrida sobretudo, à frente de ases:”⁹³. Trata-se de um exemplo de ἀπλῆ διήγησις. No entanto, entre os versos 17 e 42, Homero “se oculta (ἀποκρύπτω)” (R. III 393c11) e “fala como se fosse o próprio Crises (αὐτὸς ὢν ὁ Χρύσης λέγει)” (R. III 393a8): “Atridas e demais aqueus de belas gravas, / os deuses desde o sólio olímpio vos concedam / derruir a pólis priâmea e a volta ao lar! Os dons / que trago recebei por minha filha cara, / reverenciando o ilustre Apolo Sagitário” (Hom. *Il.* I v. 17-21). Trata-se de um exemplo de διήγησις διὰ

⁹¹ A tradução dessa palavra grega pode sofrer uma relativa mudança dependendo das opções do tradutor. Pode ser traduzida como ‘estilo’ (PEREIRA), ‘fala’ (PRADO), ‘elocução’ (PRADO, BOLZANI), ‘dicação’ (SHOREY, LAN), ‘expressão’ (TEISSERENC) e ‘maneira de falar’ (PRADO, PEREIRA). Convém notar, contudo, que o “sufixo em -ις indica a ação se realizando, por oposição à ação realizada e o seu resultado” (TEISSERENC, 2005, p. 67, tradução nossa). A imprecisão da palavra parece ser uma questão que vai além das opções de tradução, uma vez que o próprio Sócrates a utiliza, com certa variedade, para se referir ao “estilo” de narrativa do poeta e ao tipo de “elocução” próprio ao homem de bem. De um modo geral, guiaremos nossa investigação a partir dessa distinção do termo, como ‘estilo narrativo’ e ‘elocução’, apontando para sua relação com o problema da mimese. Seguimos a sugestão de Teisserenc, que distingue ‘estilo narrativo’ de ‘elocução/expressão’.

⁹² Sócrates parece optar por uma certa economia na discussão. Homero, por exemplo, é mostrado não apenas como um poeta compositor, mas também como um recitador e ator. Essa indistinção entre tais práticas, contudo, aponta para uma noção específica de mimese, relacionada com a poesia. A respeito da natureza desse processo, propomos uma interpretação no quarto capítulo desta dissertação.

⁹³ A tradução da *Ilíada* que utilizamos foi realizada por Trajano Vieira, Editora 34, 2020.

μιμήσεως. Sócrates sugere que esses últimos versos poderiam ser modificados para que se retirasse deles o elemento imitativo (R. III 393d8-394b1). No trecho citado, Homero reapareceria se os versos 17-21 fossem reescritos da seguinte maneira: “O sacerdote veio e suplicou aos deuses que aos aqueus concedesse que tomassem Troia e se salvassem, mas que libertassem sua filha por respeito ao deus” (R. III 393d8-e3). Toda a *Ilíada* poderia ser reformulada de modo que, tornando-se uma narrativa direta em terceira pessoa, realizada pelo próprio poeta, se tornaria também uma ἀπλῆ διήγησις.

A partir da discussão iniciada em 392c, alguns elementos permitem vislumbrar uma resposta possível à pergunta a respeito da tese de que o poeta é um imitador. A mimese é praticada quando o narrador deixa de falar como ele mesmo para falar como se fosse uma das personagens da narrativa. Homero está imitando quando escolhe falar como se fosse Crises e não como ele próprio. Essa resposta provisória para nossa questão, contudo, não pode se sustentar por muito tempo. Isso porque a definição de μίμησις que é proposta por Sócrates constitui um impedimento para defender que o poeta seria um imitador somente por falar como se fosse outra pessoa. De acordo com a personagem:

[...] se ele [o poeta] pronuncia um discurso como se fosse outro, não diremos que, nesse momento, faz que sua fala (αὐτοῦ λέξις) se assemelhe (ὁμοιοῦν αὐτὸν) o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra? [...] E fazer-se semelhante (ὁμοιοῦν ἑαυτὸν) a um outro, ou na voz ou na postura, não é imitar (μιμεῖσθαι) aquele a quem se faz semelhante? (R. III 393c).⁹⁴

O poeta não é um imitador só porque fala como se fosse uma outra pessoa, mas porque se torna semelhante ao modelo imitado. Em suma, realizar a mimese consiste em imitar a fala de uma personagem e por isso tornar-se semelhante a ela. Como bem observa Havelock (1996, p. 39), parece haver um *non-sequitur* operando aqui, a premissa faltante para a conclusão que é proposta seria a de que “Qualquer poeta que faz com que seu modo de falar se assemelhe ao falante está se assemelhando ele próprio ao falante” (HAVELOCK, 1996, p. 39). Ao imitar Crises falando (a ação), Homero estaria imitando o próprio Crises (o agente).

⁹⁴ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “ἀλλ’ ὅταν γέ τινα λέγη ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ὢν, ἄρ’ οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστῳ ὃν ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα; [...] οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἐστὶν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ;”.

A despeito desse significado de μίμησις, é importante chamar atenção para o modo como Sócrates o constrói. O imitador “assemelha (ὁμοιοῦν)” o seu “próprio modo de falar (αὐτοῦ λέξις)” ao modo de falar da personagem cujo aspecto pretende aderir (*R. II 392c2*). O uso do pronome reflexivo ‘ἑαυτὸν’, na passagem 393c5, mostra que imitar consiste num ato que é praticado pelo poeta sobre ele próprio. Trata-se de modificar a si mesmo para assemelhar-se ao modelo que é imitado. Ao performar a fala de Crises, Homero presentificaria o sacerdote aos seus ouvintes. Sócrates considera importante mencionar a existência de uma certa limitação desse processo: Homero “tenta o mais que pode fazer que pareça que não é Homero quem fala, mas o sacerdote” (*R. III 393b1-2*). Assim como no Livro X, aqui a mimese também parece comportar uma dimensão enganadora. Acontece que esse tipo de engano não deveria ser da mesma natureza daquele que poderia ser engendrado pela pintura *trompe-l’œil*. O próprio Sócrates não reconhece tal poder em Homero, que tenta, tanto quanto pode, se passar por Crises – torná-lo presente por meio da reprodução de sua voz e de sua postura⁹⁵.

Veja-se, então, que a semelhança entre o imitador e o imitado é consequência do ato em que o agente, ao reproduzir o discurso de um falante, adere sua voz e seus trejeitos. Tornar-se semelhante implica em ocultar as características que particularizam o imitador, como a voz e a postura, para que se sobressaiam as características do modelo imitado. Isso quer dizer que fazer-se semelhante ao outro implica tornar-se diferente de si mesmo, mudar a sua própria maneira de se expressar para se alinhar ao que é particular ao modelo imitado. O exemplo escolhido por Sócrates é bastante fortuito, uma vez que a *Ilíada* é composta por uma enorme diversidade de personagens, de modo que Homero deveria ter assumido, nele mesmo, todas as características dos modelos que imitou. Então, em algum momento, ele deveria ter se assemelhado ao digno Príamo, em outros, ao corajoso Aquiles e à desafortunada Briseida, também ao astuto Odisseu e à fiel Penélope. Sócrates está chamando atenção para a característica polimorfa que qualifica o imitador, este homem capaz de assumir todas as formas e de assemelhar-se a todas as coisas, por isso, também capaz de colocar em jogo a simplicidade que deveria fazer parte do caráter dos jovens guardiões (cf. *R. III 398a1-398b4*).

⁹⁵ Como temos afirmado, a prática da composição poética não é diferenciada da rapsódia. Por isso, pode convir procurar, na caracterização da ação do rapsodo, elementos que permitam entender a noção de μίμησις apresentada nessas passagens (cf. ELSE, 1986, p. 28-29).

Dado esse sentido de μίμησις, é possível entender o motivo de o poeta ser considerado um imitador no Livro III. Entenda-se, por imitar, falar como se fosse outro e, por consequência, modificar a si próprio para assemelhar-se a um outro. Note-se, portanto, que não há uma noção de produção operando na construção desse sentido do termo. Nessas passagens, Homero não é apresentado como um produtor de semelhanças e nem sequer seus poemas são mostrados como resultados de um tipo de produção mimética – não é o poema semelhante a um outro porque reproduz as características deste outro; é o poeta semelhante a um outro porque reproduz as características deste outro. Não há um argumento em favor da tese de que a poesia seria essencialmente mimética pelo fato de os poetas produzirem aparências inúteis. Eles deveriam ser considerados μιμηταί quando se engajassem nesse processo, quando se fizessem semelhantes a um modelo qualquer.

Já se notou que o significado dado ao termo ‘μίμησις’ no Livro III parece estar muito mais próximo das práticas exercidas por atores e recitadores do que por poetas compositores⁹⁶. Convém lembrar, porém, que Sócrates propunha, no tocante ao tema do “como falar em poesia”, tomar uma parte pelo todo e mostrar ao seu jovem interlocutor as distinções entre três formas de narrar (cf. *R.* III 392d8-393a1). A personagem não parece interessada em examinar o tema em seu todo, sua intenção é a de mostrar as ferramentas que estão à disposição do poeta na transmissão daqueles conteúdos sobre os quais ele fala – os fatos antigos, os deuses, as divindades menores e os heróis (cf. *R.* III 376e-392c). Os versos 15-42 do primeiro canto da *Ilíada* são um exemplo através do qual é possível identificar os três tipos de narrativa que o poeta poderia utilizar; Homero, por sua vez, é mostrado tanto como poeta, quanto como rapsodo e ator⁹⁷.

Essa indistinção entre práticas que são essencialmente diferentes não parece um equívoco cometido por Sócrates, mas sim uma economia deliberada do argumento em vista do didatismo da exposição. Seu objetivo é o de fazer com que seu jovem aprendiz entenda as especificidades de cada um dos três estilos de narrativa. Ora, o didatismo da exposição socrática permite não só que ocorra a compreensão do interlocutor, mas também uma certa organização dos estilos de narrativa: ἀπλῆ διήγησις (os ditirambos),

⁹⁶ Havelock (1996, p. 39) diz: “a suposição de Platão seria quase verdadeira caso se aplicasse, não à criação de um poema, mas a um ator ou recitador que o repete. Sob certos aspectos, ele precisa realmente “identificar-se” com o original que lhe é fornecido pelo artista criador. Ele precisa atirar-se ao papel exatamente porque não o está criando, mas reproduzindo, e esta reprodução é feita para um público cujo interesse e atenção ele precisa prender”.

⁹⁷ Para uma distinção entre essas atividades, ver o *Íon* de Platão.

διήγησις διὰ μιμήσεως (as tragédias e as comédias) e διήγησις δι' ἀμφοτέρων (Homero e a maior parte dos poetas) (*R.* III 394b7-c5). Sócrates lembra que ao iniciar o exame acerca do melhor modo de narrar, sua pretensão era a de conquistar um acordo no tocante à utilização da μίμησις pelos poetas da cidade (*R.* III 394d1-4). Adimanto, mais familiarizado com o assunto, entende que isso quer dizer que o próximo passo da discussão será examinar se a cidade deve receber os gêneros poéticos considerados miméticos (e.g., a tragédia e a comédia, cf. 394d5-6). A célebre resposta de Sócrates – “Talvez ainda mais que isso... Eu ainda não sei, mas devemos ir pelo caminho pelo qual o sopro de nossa razão nos levar...” (*R.* III 393d7-9) – é o liame de uma curiosa transição na discussão. Guiado por essa brisa repentina, o filósofo pergunta a Adimanto se os guardiões deveriam ser imitadores (*R.* III 394e1-6)⁹⁸. Não se trata de uma classe de homens que deva poetizar, tal questão lhes caberia tanto quanto a um comerciante. Perguntar-se-á, desse modo, por qual motivo a forma de narrar seria um problema para os guardiões. Isso não é diretamente explicado. Mas a possibilidade levantada parece colocar em questão o princípio “um homem-uma função”, determinado no começo da construção da cidade imaginada (cf. *R.* II 370b; 374b-e)⁹⁹. Sócrates explica que se os guardiões deveriam se ocupar da δημιουργία da liberdade da πόλις, eles dificilmente poderiam exercer outra função ao praticar a μίμησις (*R.* III 395c1-3). Isso porque “é impossível imitar bem muitas coisas ou executar as próprias coisas de que as imitações (μιμήματα) são aproximações (ἀφομοιώματα)”¹⁰⁰ (*R.* III 395b5-6).

O princípio “um homem-uma função” impossibilita que os protetores da cidade se dediquem à poesia e à prática mimética de modo sério. Em outras palavras, esses homens não teriam a atividade poética como uma profissão. Todavia, a despeito da possibilidade de praticarem a mimese, Sócrates não deixa de considerá-la. Segundo a

⁹⁸ A esse respeito, Else (1986, p. 31) comenta: “whether our Guards should be mimetic μιμητικούς or not.” Is “mimetic” general or specific here: “tending to imitate other people,” or “given to playing dramatic roles”? It is impossible to say, and it does not matter, since the one tendency is merely a subcase of the other: “Imitations, if carried on continuously from childhood, turn into habits and become second nature, in our bodies, our utterances, and our minds” (395d). Com efeito, o vocábulo μιμητικός parece designar um agente com a pretensão de ser um especialista na arte de imitar, o que não conviria aos guardiões. Propomos uma interpretação dessa passagem no quarto capítulo desta dissertação.

⁹⁹ De acordo com Sócrates, “primeiro, cada um de nós não é semelhante a cada um dos outros, mas, por natureza, é diferente, sendo um feito para realizar um trabalho e outro, para um outro” (*R.* II 370a-b). “Então... quanto mais importante for a tarefa dos guardiões, tanto mais lazer que as outras ela exigirá e ainda arte e máximo cuidado [...] Será que também não exige uma natureza própria ao próprio ofício?” (*R.* II 374d-e).

¹⁰⁰ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “ὥστε ἀδύνατος εἶναι πολλὰ καλῶς μιμεῖσθαι ἢ αὐτὰ ἐκεῖνα πράττειν ὧν δὴ καὶ τὰ μιμήματα ἐστὶν ἀφομοιώματα”.

personagem, “*se imitam* (ἐὰν δὲ μιμῶνται), que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convém imitar, isto é, os corajosos, os moderados, os piedosos, os que têm a nobreza do homem livre e tudo o que tem essas qualidades” (*R.* III 395c, grifo nosso). E Sócrates explica os motivos dessa restrição:

Não pratiquem nem sejam hábeis ao imitar atos impróprios de um homem livre ou outro vício para que não venham a tê-los na realidade, como fruto da imitação. Não percebeste que, se as imitações perduram desde a infância vida adentro, as imitações se tornam hábito e [segunda]¹⁰¹ natureza (ἔθῃ τε καὶ φύσιν) que mudam o corpo (σῶμα), a voz (φωνὰς) e o pensamento (διάνοιαν)? (*R.* III 395c-d).

O uso da μίμησις não é um problema que concerne apenas ao modo segundo o qual os poetas deveriam narrar seus poemas. Também diz respeito a um fenômeno cultural curioso, cujo teor não é diretamente explicado por Sócrates, em que o guardião deveria imitar as pessoas que possuíssem um caráter moralmente virtuoso¹⁰². Ora, ainda que a experiência dos jovens no trato com a poesia não seja esclarecida no diálogo, importa ressaltar o quanto a relação do poema com o público parece distante da que se estabeleceria numa “leitura contemplativa” (FERRARI, 1990, p. 116). Os guardiões deveriam performar a poesia, i.e., se identificar com as personagens imitadas assim como os poetas o fazem (cf. *R.* III 395d7); nesse sentido, mais uma vez, é a atividade do ator que poderia oferecer uma boa analogia para se compreender a natureza mimese, conforme apresentada no Livro III (FERRARI, 1990, p. 116). Em todo caso, seu exercício parece condizer com um engajamento ético, de modo que se praticada por muito tempo, tenderia a se estabelecer, de maneira definitiva, no comportamento do imitador (FERRARI, 1990, p. 116). Entende-se, por imitar, engajar-se num processo que envolve uma profunda identificação emocional entre quem imita e o que é imitado, uma vez que “falar na voz de uma outra pessoa é, em algum sentido, se tornar aquela pessoa e, portanto, adquirir os hábitos da pessoa; a imitação afeta o comportamento do imitador”¹⁰³ (MURRAY, 2003, p. 170).

¹⁰¹ Cf. SHOREY, 1937, p. 235.

¹⁰² A Grécia do período possuía uma cultura essencialmente oral, em que a recitação da poesia envolvia um tipo de performance que poderia ser associada com a atuação (MURRAY, 2003, p. 170). Para uma conjectura a respeito desse fenômeno, ver HAVELOCK, 1996, p. 53-65.

¹⁰³ Tradução nossa. Orig.: “Speaking in the voice of another is in some sense to become that person, and therefore to acquire that person’s habits; imitation affects the behaviour of the imitator”.

Convém repetir que o processo designado por μίμησις não diz respeito a uma produção de μιμήματα εἶδωλα, mas a uma espécie de performance que poderia ser aproximada da atividade do ator. Tanto no exemplo do poeta compositor, quanto no do jovem guardião, imitar é “fazer-se semelhante a um outro, ou na voz ou na postura” (R. III 393c). Apesar da evidente diferença em relação à definição proposta no Livro X, em que imitar equivale a produzir aparências inúteis (R. X 598b), parece haver uma possibilidade de aproximar os dois sentidos de μίμησις construídos na obra. Trata-se da hipótese de o μίμημα (imitação), que designa o resultado da prática mimética, poder estar relacionado com a noção de εἶδωλον. De início, seria possível supor que o μίμημα fosse algo externo ao próprio imitador, daí que poderia ser resultado de um tipo de produção e isso forneceria elementos para conciliar a definição de mimese como um tipo de produção com a que Sócrates está construindo nessas páginas do Livro III.

O μίμημα requer um esforço maior para ser entendido. Nos voltemos, portanto, ao exemplo da mimese praticada por Homero a fim de encontrar subsídios que permitam entendê-lo. Como vimos, o modelo de uma prática mimética é o ato de falar praticado por um agente (e.g., o de rogar a Apolo), o que acarreta na imitação do próprio falante (aquele que roga a Apolo) (R. III 392e-393c). Quando Homero “fala como se fosse” Crises, i.e., imita a ação em que a personagem suplica ao deus, ele próprio está se assemelhando ao sacerdote, imitando-o (R. III 393c). Quer dizer, Homero, no exemplo citado por Sócrates, reproduz uma fala que é própria ao sacerdócio, enunciada por um homem que se dedica a tal ofício; a fim de aproximar-se do imitado, o poeta modifica sua própria λέξις tornando-a semelhante à de um sacerdote. Os seguintes versos do primeiro canto da *Ilíada* teriam sido pronunciados pelo poeta como se ele próprio fosse Crises:

Ouve-me, arco argênteo, protetor de Crisa
e Cila imortal, ó detentor de Tênedos,
Esmínteo! Se erigi um dia um templo a ti,
se em teu honor queimei as coxas gordurosas
de touros e de ovelhas, cumpre o que ora rogo:
dardeja os dânaos, cobra as lágrimas que verto! (*Il.* I v. 37-42).

Parece próprio ao poeta o reconhecimento do modo de falar que seria condizente com o exercício do sacerdócio. Há de se notar, contudo, que além do “modo de se dizer (λέξις)”, o poeta também deveria reconhecer o conteúdo da fala que condiz com o ofício,

isto é, seu λόγος. A efetividade do pedido que se faz ao deus deveria ser consequência, por um lado, de uma escolha de palavras apropriadas a essa finalidade, por outro, de uma forma correta de enunciação, que fosse condizente com os conteúdos enunciados – Homero deveria reconhecê-los a fim de reproduzi-los. O que o poeta executa é, em suma, uma “segunda ação” de rogar a Apolo, semelhante, em sua forma e em seu conteúdo, àquela que seria executada por um sacerdote – trata-se do μίμημα.

Há uma relação de proximidade entre o resultado da μίμησις e a ação imitada, tanto que ele é designado como ‘ἀφομοίωμα’ (reprodução, aproximação). Em outras palavras, o μίμημα executado pelo imitador não é a própria ação de falar que seria, em certas ocasiões, realizada por um sacerdote, por exemplo, mas uma reprodução ou aproximação do que esses homens diriam em determinadas circunstâncias. Quer isto dizer que o poeta, muito embora não exerça outras funções além da poesia, seria dotado da capacidade de reconhecer “o que discursam” e, “como o fazem”, certos especialistas na cidade¹⁰⁴. Todavia, enfatiza-se a existência de uma “incapacidade (ἀδύνατος)”, própria à “natureza do homem (τοῦ ἀνθρώπου φύσις)”, de “imitar bem (καλῶς μιμεῖσθαι)” muitas coisas ou “executar (πράττειν) as próprias coisas de que as imitações (μιμήματά) são reproduções (ἀφομοιώματα)”¹⁰⁵ (R. III 395b4-6). Ora, parece compreensível a dificuldade que um poeta teria para encontrar as palavras e o modo de enunciá-las que convêm a cada função social, embora seja possível fazê-lo; mais difícil seria, porém, que um mesmo homem fosse capaz de executar as ações de que os μιμήματα são reproduções. Isso porque ao imaginar a cidade justa, Sócrates promove o princípio “um homem-uma função”, destacando que por possuírem naturezas diferentes, os homens deveriam se dedicar a funções distintas¹⁰⁶ (cf. R. II 370b). Apesar de Homero ser capaz de empregar as palavras e o modo de enunciá-las que convêm ao sacerdote Crises, ao rei Príamo, ao

¹⁰⁴ É no *Ion* (540b) que Platão oferece, a partir da explicação da atividade do rapsodo, um exemplo que pode ser análogo ao da performance em que Homero imita Crises (cf. ELSE, 1986, p. 28-29). Nesse diálogo (540b), afirma-se que o rapsodo reconhece o “πρέπον” (*decorum*) que convém ao homem e à mulher, ao escravo e ao homem livre, ao subalterno e ao chefe (ELSE 1986, p. 28). Especifica-se a regra que é particular à rapsódia, que consiste em reconhecer o que seria apropriado a um general, a um rei ou a um herói dizer (ELSE, 1986, p. 29). De acordo com Else (1986, p. 28), tal princípio poderia ser aproximado da *Poética* (IX 45Ib8) de Aristóteles, em que é afirmado que a poesia deveria conhecer o tipo de coisa que um certo tipo de pessoa diria ou faria, de acordo com a probabilidade ou necessidade.

¹⁰⁵ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “ὥστε ἀδύνατος εἶναι πολλὰ καλῶς μιμεῖσθαι ἢ αὐτὰ ἐκεῖνα πράττειν ὧν δὴ καὶ τὰ μιμήματά ἐστιν ἀφομοιώματα”.

¹⁰⁶ Lança-se, logo no início da teorização dessa cidade, a seguinte pergunta: “Quem agiria melhor? Quem, apesar de ser um só, exercesse vários ofícios ou quem, já que é um só, exercesse um só?”. A questão, evidentemente retórica, é respondida de imediato pelo interlocutor socrático: “Quem exercesse um só...” (R. II 370b).

general Agamenão e ao herói Aquiles, ele não seria dotado da competência de executar as mesmas ações que particularizam cada uma de suas respectivas funções.

Essa perspectiva da crítica será retomada no Livro X, em que se constata o fato de os poetas imitarem a linguagem dos médicos (*R. X 599b*), por exemplo, empregando as palavras e as frases que conviria a um especialista na medicina (*R. X 601a*). No entanto, a noção de *μίμημα ἀφομοίωμα* que engloba, no Livro III, a reprodução do “discurso (*λόγος*)” e da “maneira de enunciá-lo (*λέξις*)” condizentes a determinadas funções sociais não é, como vimos, um produto separado do imitador. Aliás, a própria introdução da noção de *μίμημα* é realizada tendo em vista a explanação da tese de que os homens moralmente virtuosos possuem uma maneira própria de falar, que acompanha os conteúdos de seus discursos. O exame da *μίμησις* se desdobra sob um prisma ético: o que se diz e o modo de dizê-lo não estão ligados somente à função de cada indivíduo na cidade, mas sobretudo ao caráter de cada um. Consoante afirma Sócrates, a “maneira de falar (*ὁ τρόπος τῆς λέξεως*)” e também o “discurso (*λόγος*)” de cada pessoa “acompanham o caráter da alma (*τῆς ψυχῆς ἥθει ἔπεται*)” (*R. III 400d*). Por isso é que o guardião deveria reconhecer o que dizem e como agem os loucos e os maus a fim de não “se fazer semelhante a eles em palavras e nem em ações (*ἀφομοιοῦν αὐτοὺς ἐν λόγοις οὐδὲ ἐν ἔργοις*)” (*R. III 396a*). Ao reproduzir a fala desses homens, isto é, executar um *μίμημα ἀφομοίωμα*, o imitador estaria se aproximando do mau caráter, podendo torná-lo hábito e segunda natureza para si próprio (cf. *R. III 395d*). Em outras palavras, ao executá-lo, o *μιμητής* estaria sujeito a assimilá-lo, tornando-o parte de sua própria natureza e aproximando-se, no caso da imitação do mal, da própria maldade.

É verdade que é à luz do princípio “um homem-uma função” que se nega a possibilidade de o guardião ser um *μιμητικός*¹⁰⁷: “sobre a mimese (*περὶ μιμήσεως*)”, “o mesmo raciocínio (*ὁ αὐτὸς λόγος*)”, i.e., um mesmo homem é incapaz “tanto de fazer muitas imitações (*πολλὰ ὁ αὐτὸς μιμεῖσθαι*) quanto de fazer uma única” (*R. III 394e*). Ou seja, em relação aos guardiões, uma vez que seriam demiurgos da liberdade da cidade, não deveriam se ocupar “com nada que não contribua para isso, sem fazer ou imitar outra coisa” (*R. III 395c*). Entretanto, quando Sócrates se refere ao que deveria ser imitado por esses homens, não há nenhuma alusão a discursos que seriam próprios de uma função

¹⁰⁷ “Pois bem! Atenta para isto, Adimanto... Nossos guardiões devem ser imitadores ou não? Ou também isso é uma consequência do que já vimos antes, isto é, que cada um só pode exercer bem uma única função, mas não muitas?” (*R. III 394e*).

específica; o guardião deveria imitar o ἥθος condizente com sua ocupação, por isso seria livre para imitar “os corajosos, os moderados, os piedosos, os que têm a nobreza do homem livre e tudo o que tem essas qualidades” (*R.* III 395c). Apesar de aparentar haver variedade na prática mimética exercida por esses jovens, visto que não se proíbe a imitação de homens que não se dediquem à guarda, a determinação de que o imitador se identifique com um único paradigma – “o homem de bem” – permite afirmar que se trata de uma prática restrita. O problema em imitar o caráter variado não diz respeito à habituação, por parte do guardião, a funções que seriam inferiores àquela que deveria exercer quando adulto; o que Sócrates considera perigosa é a possibilidade de o jovem se habituar com um caráter diferente do seu, de modo que se acostumasse com comportamentos que não deveria praticar quando adulto. Ora, o perigo da prática mimética está relacionado a seus efeitos éticos para o imitador – e.g., de um homem que deve ser livre e promover a liberdade da cidade, se habituar com a falta de liberdade (*R.* III 395c).

A constatação de que a mimese tem esse poder para interferir na formação moral é o motivo da restrição de seu uso. Não deve ser permitido que “aqueles que consideramos objeto de nossos cuidados e devem tornar-se homens de bem (ἄνδρας ἀγαθοῦς γενέσθαι)”, imitem o que destoa do caráter moralmente bom (*R.* III 395d6). Por exemplo, mulheres injuriando os maridos ou os deuses, gabando-se por serem felizes ou dominadas pela desgraça, pelo desgosto e pelos gemidos; também não deveriam imitá-las quando estivessem doentes, apaixonadas ou com dores da maternidade¹⁰⁸ (*R.* III 395d5-e2). Os guardiões não deveriam imitar homens perversos, nem covardes e bêbados que dizem coisas vergonhosas; nem deveriam habituar-se a se “assemelhar em palavras (ἀφομοιοῦν αὐτοῦς ἐν λόγοις)” aos loucos, deveriam conhecê-los, mas nada que venha deles deveria ser imitado (*R.* III 396a3-6). Não deveriam imitar os ferreiros ou os outros demiurgos, nem os sons dos animais ou os sons emitidos na natureza (*R.* III 396a-b). Em suma, toda a variação que pudesse colocar em risco a formação moral reta dos guardiões, no sentido das virtudes, deveria ser evitada.

A possibilidade, levantada em 394e1-6, de os protetores da cidade vindoura praticarem a μίμησις, requer um cuidado, por parte dos interlocutores, no tocante ao modo

¹⁰⁸ De acordo com Pereira (1972, p. 121, nota 50), a mulher que critica os deuses tem sido identificada com a peça perdida de Ésquilo, *Niobe*. As outras alusões parecem ser a Eurípides, o último exemplo deve se referir à *Auge*.

como ela deveria ser executada. Sócrates mostra que seu exercício poderia vir a ocorrer pelo menos de duas maneiras distintas e opostas. Há um “modo (εἶδος)” de “elocução (λέξεώς)” considerado bom e outro considerado ruim (*R.* III 396b10-11) – o primeiro deveria ser utilizado pelo poeta e pelo guardião da cidade¹⁰⁹, o outro deveria ser afastado sob o pretexto de colocar em risco a simplicidade que caracteriza a πόλις imaginada (*R.* III 398a-b). O primeiro tipo de elocução, conforme explica Sócrates, seria utilizado por um “homem de bem (καλὸς κἀγαθός)” quando fosse falar sobre as boas ações e imitar os bons homens (*R.* III 395b11-396c1); o segundo, oposto a esse, seria utilizado por “um homem de natureza e educação oposta à daquele (ὁ ἐναντίως ἐκείνῳ φύς τε καὶ τραφεῖς)” (*R.* III 396c2-3), que imitaria todas as coisas sem considerar nada indigno de si. O contraste entre um bom e um mau tipo de mimese se desdobra na contraposição entre dois tipos de homem, um bom e outro mau – o primeiro é o paradigma do que a cidade deveria abrigar, o segundo, do que a cidade deveria expulsar.

A discussão sobre a μίμησις recai sobre a distinção do “tipo de elocução (εἶδος... λέξεώς)” que caracteriza ἡθῆ distintos: o bom e o mau (*R.* III 396b). Formalmente, imitar consiste em fazer-se semelhante a um outro por meio da imitação da voz, da postura e da ação, mas é possível haver uma prática controlada realizada por um bom imitador (cf. BOLZANI, 2014, p. 251; TATE, 1928, p. 17-18). A despeito da boa maneira de imitar, Sócrates explica que um “homem moderado (μέτριος ἀνὴρ)”, em ocasião de narrar a fala de um “homem de bem (ἀνδρὸς ἀγαθοῦ)”, quereria exprimir-se como se fosse o próprio, especialmente ao reproduzir seus atos de firmeza e de bom senso – por isso, ele se dedicaria a imitá-lo e não se envergonharia de uma “imitação como essa (τοιαύτη μιμήσει)” (*R.* III 396c5-8). Mas quando fosse ocasião de imitar alguém abatido pela doença, pela paixão ou pela embriaguez, i.e., “indigno dele próprio (ἐαυτοῦ ἀνάξιον)”, sentiria vergonha de “fazer-se semelhante ao inferior (ἀπεικάζειν ἑαυτὸν τῷ χείρονι)” (*R.* III 396d4-5). Isso, “tanto porque ele não tem prática de imitar tais pessoas quanto porque se sente pouco à vontade ao moldar-se (αὐτὸν ἐκμάττειν) e adaptar-se a modelos de homens inferiores, só prezando essa atividade como brincadeira (παιδιᾶς)” (*R.* III 396d5-e2). Convém chamar atenção para a terminologia utilizada aqui, muito semelhante a que era empregada no início da discussão sobre a poesia. Em 377c3, Sócrates dizia que os poetas seriam capazes de “modelar (πλάσσω)” a alma; aqui, diz que os bons homens não

¹⁰⁹ Isso porque existe “uma maneira de falar e de narrar que alguém, um verdadeiro homem de bem, usaria quando precisasse dizer algo” (*R.* III 396c).

quereriam se “moldar (ἐκμάσσω)” de acordo com modelos que lhes fossem indignos. Nos dois casos, o vocabulário referente às práticas artísticas de modelagem é utilizado para indicar, através de uma analogia, certa “plasticidade” característica da alma – sobre a qual a poesia parece atuar.

A caracterização do que se considera um bom imitador – esse que utiliza a mimese para imitar os bons modelos, cuja “elocução participará de ambas, da imitação e da narrativa simples, e num longo discurso será pequena a parte da imitação (σμικρὸν... μιμήσεως)” (R. III 396e4-8) –, permite que o mau imitador seja definido por oposição. Este segundo realizaria uma imitação indiscriminada, e.g., ele a empregaria em todas as ocasiões, para todos os fins e imitaria todas as coisas. Quanto mais inferior for, mais se “assemelhará a tudo (πάντα... οἰήσεται)” e não considerará nada como sendo “indigno de si (ἐαυτοῦ ἀνάξιον)” (R. III 397a2-3), de modo que

imitará (μιμεῖσθαι) com seriedade (σπουδῆ), e diante de muitas pessoas, mesmo aquilo de que falávamos agora, trovões, rumor do vento e do granizo, ruído dos eixos e das roldanas dos carros e som de trombetas, flautas, siringes e de todos os instrumentos e ainda a voz de cães, ovelhas e pássaros. Toda a fala dele constará de imitação por intermédio de sons (μιμήσεως φωναῖς) da fala e de gestos, e terá pouca narração (σμικρὸν τι διηγήσεως). (R. III 397a-b).¹¹⁰

O mau imitador, por ser moralmente ruim, utiliza um tipo específico de elocução, cuja característica maior é a de manter uma prática mimética indiscriminada, envolvendo a mímica¹¹¹, a reprodução dos gestos, dos sons e utilizando “pouca narração (σμικρὸν τι διηγήσεως)” (R. III 397b2).

O que Sócrates está afirmando, em linhas gerais, é que “existe uma maneira de falar e narrar (εἶδος λέξεώς τε καὶ διηγήσεως) que alguém, um verdadeiro homem de bem (καλὸς κἀγαθός), usaria quando precisasse dizer algo, e uma outra, diferente dessa (ἀνόμοιον τούτῳ εἶδος)” (R. III 396b10-c3). A μίμησις não só poderia ser utilizada, como também seria útil à cidade, desde que seguisse os critérios estipulados, dentro de um estilo

¹¹⁰ Prado (2014) traduz a frase “ἢ σμικρὸν τι διηγήσεως ἔχουσα” como “ou terá pouca imitação”, quando talvez o melhor fosse “e/ou terá pouca narração”. Por isso não seguimos sua tradução aqui. Para fins de comparação, Pereira (1972, p. 123) traduz “e conterà pouca narração”, Paul Shorey (1937, p. 241) “or will contain but a little of pure narration”, Conrado Eggers Lan (1988, p. 167) “y muy poco de narración” e Emile Chambrey (1959, p. 108) “à peine y entrera-t-il quelque portion de récit”.

¹¹¹ Trata-se de um fenômeno coberto pelo vocabulário da μίμησις no quinto século. A esse respeito, ver ELSE, 1958.

misto de elocução, que serviria aos homens de bem quando estivessem em ocasião de narrar um acontecimento que envolvesse outro homem virtuoso. Há, contudo, uma passagem curiosa que coloca uma dificuldade para avançarmos no sentido de uma conclusão a respeito do tema. Pouco depois de afirmar que o estilo que convém ao homem de bem utilizar é o estilo misto¹¹², cujo paradigma seria a epopeia homérica (*R. III 396e4-8*), Adimanto diz que no tocante ao que a cidade deveria receber, se sua opinião prevalecesse, seria o tipo “sem mistura, o que imita a virtude (τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἄκρατον” (*R. III 397d4-5*). Ora, até esse ponto da discussão, concordava-se que o modelo de simplicidade seria a ἀπλή διήγησις, que tem os ditirambos como paradigma (*R. III 394c3-4*). Como Adimanto pode afirmar que um estilo que envolve tanto uma διήγησις διὰ μιμήσεως (e.g., quando o guardião fala como se fosse outro homem de bem), quanto uma ἀπλή διήγησις (e.g., quando narra os eventos que envolve os homens de bem), e que, por consequência, deve ser um exemplo de διήγησις δι’ ἀμφοτέρων (narrativa através de dois recursos), pode ser considerado um estilo sem mistura? O uso aparentemente disforme da terminologia, que designava uma certa “tipologia” dos estilos de narrativa, tem causado incômodo nos estudiosos¹¹³. Para entendermos o sentido de uma mimese sem mistura, a que Adimanto se refere, convém dar atenção à resposta de Sócrates a essa possibilidade. De acordo com o filósofo, o gênero “oposto (ἐναντίος)” ao simples poderia ser mais agradável para as crianças e para a maioria do povo (*R. III 397d6-8*). O “sem mistura” parece não dizer respeito a um vocabulário técnico, empregado na tipologia dos três estilos narrativos, mas à contraposição entre dois tipos de elocução (cf. *R. III 396b10-11*), intrinsecamente opostos um ao outro – i.e., o que está ligado ao ἦθος do homem de bem e o que está ligado ao ἥθος do homem indigno.

Emprega-se um vocabulário que até então era utilizado, com certo rigor, para designar um estilo específico de narrativa¹¹⁴, para qualificar um tipo de elocução distinto desse primeiro. Evidente que o “sem mistura” não poderia qualificar essa λέξις sob a ótica das distinções formais entre os três tipos de διήγησις, pois para ser uma ἀπλή διήγησις, a narrativa não deveria fazer uso da μίμησις. A “ausência de mistura”, contudo, parece uma característica intrínseca à prática mimética que é aceita por Sócrates. Isso não só porque ela comporta apenas uma pequena parte de mimese, sendo composta, em sua maior parte,

¹¹² Ou seja, um homem de bem utilizaria sobretudo a narração ao se expressar, mas também a mimese em ocasião de se referir aos bons modelos.

¹¹³ Ver BOLZANI, 2014.

¹¹⁴ Isto é, para designar a ἀπλή διήγησις, cf. *R. III 395d5*.

por narrativa simples, mas também porque é orientada por alguns critérios importantes: só deveria ser praticada em ocasião de um homem moderado precisar imitar um homem de bem e em casos específicos seria permitido que se imitasse boas ações praticadas por homens indignos (*R. III 396c5-e2*). O tipo de elocução oposto, por outro lado, é composto quase inteiramente por *μίμησις*, possuindo pouca narrativa. Nesse segundo caso, a prática mimética não é orientada por critério algum e o imitador imita todas as coisas. Não se trata, por conseguinte, de um exercício que pudesse ser considerado “sem mistura” em algum sentido, pois ele envolve uma mimese “séria (*σπουδή*)” (*R. III 397a3*), indiscriminada e, ademais, se serve de muitos elementos, como a mímica gestual e a mímica dos sons da natureza. Embora Sócrates não o afirme, poderíamos considerá-la como um tipo “misturado” – por estar em oposição ao “sem mistura”: o que imita a virtude (*R. III 397d4-5*). Isso não quer dizer, porém, que sejam práticas essencialmente distintas – nos dois casos, imitar consiste em envolver-se num processo de auto modelamento, em que um agente se faz semelhante ao modelo imitado.

De todo modo, a mudança e a variedade parecem partes essenciais da mimese. A prática mimética considerada apta a permanecer na cidade “admite pequenas variações... e num ritmo também aproximadamente igual” (*R. III 397b6-c1*). A esse respeito, Else (1986, p. 32) explica que duas visões acerca de sua natureza estão entrelaçadas nessas passagens: (1) os bons imitadores deveriam imitar somente os homens bons e (2) em qualquer caso, eles deveriam minimizar o uso da mimese. Embora distintas, essas visões são mutuamente compatíveis e apontam para o mesmo fim: a tentativa de limitá-la, tanto na diversidade e na mudança que lhe são próprias, quanto na multiplicidade dos modelos que poderiam ser imitados. A simplicidade e uniformidade da boa prática mimética contrastariam com as características daquela que Sócrates critica. Elas parecem estar em consonância, isso sim, com os dois modelos de composição poética, determinados na discussão acerca dos conteúdos sobre os quais os poetas educadores deveriam falar. Essa relação poderia ser traçada do seguinte modo: o primeiro modelo de composição (o deus é essencialmente bom e causa dos bens) (cf. *R. II 379b1, 380c6-9*) se desdobraria na determinação do caráter moralmente bom dos modelos a serem imitados (BOLZANI, 2014, p. 262); o segundo (o deus não muda de forma e não engana as pessoas) (cf. *R. II, 381c7-9, 382e8-11, 383a3*) se desdobraria na simplicidade que caracteriza a boa prática mimética (BOLZANI, 2014, p. 262).

Ao determinar a existência de uma mimese positiva, que conviria aos homens de bem, através do exemplo do exercício realizado pelos guardiões, Sócrates finalmente pode dar seu aval em relação à poesia. De acordo com a personagem, se um homem que, “por seu saber, fosse capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas viesse à nossa cidade pessoalmente declamar seus poemas...”, seria necessário dizer-lhe “que não há em nossa cidade homem como ele, nem nos é permitido que haja e o mandaríamos para outra cidade” (*R. III 398a1-8*). É que esse tipo de μίμησις poderia colocar em risco a simplicidade da cidade, que preferiria, em relação os poetas e narradores de mitos, um mais “austero (ἐπιεικοῦς)” e que “imite a fala do homem de bem cujas palavras sejam conforme os modelos que, de início, fixamos como norma, quando tratávamos da educação dos guerreiros” (*R. III 398b2-4*). Isso porque, explica Sócrates, esse poeta poderia até ser menos agradável, mas ele seria “útil (ὠφελίας)” para a cidade vindoura¹¹⁵ (*R. III 398b1*).

Há de se notar a existência de uma simetria entre o ἦθος dos deuses, conforme apresentado na discussão sobre os conteúdos a serem transmitidos em poesia, e o caráter do poeta que viria a transmiti-los. Sócrates propõe, no tocante à natureza divina, que os deuses seriam essencialmente bons e por isso não desejariam se transformar naquilo que lhes fosse inferior. Homero, destarte, não deveria retratá-los como forasteiros que vivem a mudar de forma (*R. II 381d3-4*). Ora, o poeta afastado da cidade é apresentado justamente sob a figura de um estrangeiro que muda sua própria forma ao imitar todas as coisas (*R. III 398a1-b4*). Ao determinar as características do bom imitador, Sócrates enfatiza a bondade que lhe é própria e a resistência em modelar-se de acordo com aquilo que lhe é inferior. Trata-se, é preciso salientar, de duas características que estão em consonância com as que foram identificadas na natureza do divino: a bondade (cf. *R. II 380c6-9*) e a ausência de mudança (cf. *R. II 383a2-5*). Ao determinar o ἦθος do bom poeta, Sócrates parece ter em mira a representação adequada que deve ser feita do caráter dos deuses. Quer dizer, o poeta moralmente bom, que resiste à mudança, seria o mesmo

¹¹⁵ Há uma dificuldade para compreender o emprego de μίμησις nessas passagens, relacionado à noção de λέξις em seus desdobramentos de sentido: como “estilo narrativo” e “elocução/gênero de expressão”. Isso porque em 392d5, mimese diz respeito a um entre três estilos narrativos, cujos exemplos seriam as tragédias e as comédias (*R. III 394c1-5*). A partir de 396b10, o termo passa a ser entendido como “elocução/gênero de expressão”, que conviria aos homens bons ou aos maus (cf. TEISSERENC, 2005, p. 82-83). Na presente dissertação, não tratamos diretamente o problema dessa mudança de sentido do termo, pois, para os nossos propósitos, parece suficiente enfatizar que Platão está criticando a identificação entre o imitador e o caráter vicioso. Para entender as implicações da dificuldade com o emprego do léxico de mimese nessas passagens, ver BOLZANI, 2014.

que retrataria os deuses como bons e imutáveis. Em todos os aspectos, suas palavras estariam em conformidade com os “modelos (τύποις)” que de início “foram estabelecidos como norma (ἐνομοθετησάμεθα)” (R. III 398b2-4). A representação correta da divindade, isto é, a composição de “belas mentiras”, é de importância fundamental para a formação moral dos guardiões.

Desde o início da discussão acerca da educação através da poesia, enfatiza-se a necessidade de se operar uma seleção dos mitos a serem contados às crianças, uma vez que não conviria que acolhessem, em suas almas, aquilo que destoasse do que deveriam ser em vida adulta (R. II 377b5-9). Ora, é justamente na infância e na juventude que os guardiões “são plasmados (πλάττεται) e cada um recebe o molde (τύπος) que se quer imprimir em cada um deles” (R. II 377b1-3). O τύπος que Sócrates pretende moldar na alma do guardião, como vimos, é o de uma natureza aproximada do divino – esses jovens devem se tornar piedosos e “semelhantes aos deuses tanto quanto é possível a um homem” (R. II 383c3-5). O exame do exercício da prática mimética, no tocante à experiência dos guardiões no trato com a poesia, parece estar submetido à necessidade de se promover uma mimese simples. Tanto em relação ao poeta, quanto ao guardião que se engajasse nessa atividade, o bom caráter deveria conduzi-lo à identificação com o bom. Parece digno de nota o fato de toda a discussão acerca da poesia e da experiência mimética orbitar em torno de duas características específicas, primeiro identificadas na natureza da divindade, mas depois mostradas na natureza do bom imitador, que os aproximariam da natureza dos deuses: a bondade e a ausência de mudança.

Com efeito, no Livro III a μίμησις é concebida como um tipo de ‘auto modelamento’, uma vez que o imitador deveria “modelar a si próprio (αὐτὸν ἐκμάττειν)” conforme aquilo que imita (R. III 396d7). Não se entende, por imitar, produzir μιμήματα εἰδῶλα, mas sim engajar-se num processo que poderia acarretar na mudança do próprio caráter (cf. R. III 395d). Ao praticá-la, o imitador deveria “modelar” a si próprio de modo que reproduzisse as características do imitado. É verdade que a semelhança seria conquistada a partir da diferença – assemelhar-se ao outro consiste em alinhar-se ao diferente e sujeitar-se à mudança. Entretanto, quando se alinhassem a bondade do imitador e a do imitado, tratar-se-ia de uma mudança mínima e benéfica, uma vez que haveria proveito para os que nela se engajassem. Explorada através do exemplo da prática exercida pelo guardião, o exercício da mimese não implicaria na produção de um μίμημα εἰδῶλον. Seu resultado é um μίμημα ἀφομοίωμα – i.e., uma segunda ação que se aproxima

da que seria exercida por um especialista em uma arte qualquer, como um sacerdote, por exemplo. Tratar-se-ia de tornar presente, momentaneamente, as características que particularizam o imitado: a voz, a postura e, por conseguinte, o caráter¹¹⁶. O problema que envolve sua prática não está atrelado à inferioridade e à inutilidade de um produto resultante – como ocorro no Livro X –, mas sim ao poder que a mimese teria de se tornar hábito e segunda natureza para o próprio imitador¹¹⁷ (R. III 395c-d).

A hipótese que consideramos possível no início dessa investigação, a de que o Livro III poderia ter mostrado que o poeta é um μιμητής no sentido que o Livro X dá ao termo – i.e., um produtor de μίμημα εἶδωλον –, se mostra problemática. Como vimos, o Livro III não sustenta a tese de que o poeta seria, essencialmente, um imitador, nem tampouco que a mera possibilidade de o ser seja motivo suficiente para afastá-lo da cidade. Ora, o poeta só deveria ser considerado um μιμητής quando se engajasse nesse processo que é designado por μίμησις – quando falasse como se fosse outra pessoa e, por isso, se fizesse semelhante ao imitado. É possível poetizar sem o fazer, pois a composição de narrativas através de ἀπλῆ διήγησις, por exemplo¹¹⁸, também é uma opção aberta ao poeta. Ademais, não há contraposição entre μίμησις e δημιουργία como atividades específicas realizadas por dois agentes distintos. Ainda que não se explique em que consista a atividade do guardião, denominado como um “δημιουργοὺς ἐλευθερίας τῆς πόλεως” (R. II 395c), ela não o impediria de dedicar-se à mimese. Aliás, seria justamente através de sua prática que os jovens guardiões se familiarizariam com a atividade que deveriam exercer quando adultos.

A dificuldade de pensar a μίμησις como um tipo de produção, no Livro III, aponta para uma divergência entre o sentido que é construído no Livro X e o sentido que é utilizado por Sócrates nessas passagens que examinamos. O poeta não é apresentado como um imitador por produzir aparências através da reprodução de um aspecto dos artefatos sensíveis, mas por se auto modelar de acordo com um modelo. De fato, é possível identificar, nesse processo, os mesmos elementos que caracterizam a μίμησις

¹¹⁶ “E quanto ao modo de elocução e às palavras? Não acompanham o caráter da alma?” (R. III 400d6-7). A respeito da relação entre a forma de se expressar e o caráter, ver MURRAY, 2003, p. 170-171.

¹¹⁷ Há uma discussão, no período dos séculos V e VI a.C., acerca de a virtude poder ou não ser ensinada (cf. SHOREY, 1909). Atribui-se a Demócrito a crença de que o ensino seria capaz de criar uma “segunda natureza” (SHOREY, 1909, p. 188-189).

¹¹⁸ Sócrates diz que Homero “já não falasse como Crises, mas como Homero, sabes que não mais seria uma imitação, mas uma simples narrativa” (R. III 393d).

produtiva: (i) um imitador (μιμητής¹¹⁹, μιμητικός¹²⁰); a ação de imitar (μιμεῖσθαι¹²¹) a manifestação sensível de um modelo¹²²; (iii) o resultado da prática mimética¹²³; (iv) um público que de algum modo se relaciona com o resultado da mimese¹²⁴. Todavia, no Livro III, o imitador não produz uma aparência que é semelhança de um modelo, ele próprio se torna semelhante a um modelo.

Para definir a prática mimética no Livro III, Sócrates utiliza sobretudo o pronome reflexivo ἑαυτοῦ, acompanhado de verbos do campo semântico de ὁμοιος (ὁμοίωω, ἀπεικάζω), além de expressões como “αὐτὸν ἐκμάρτην” (modelar-se) (R. III 396d7). Entenda-se, por μίμησις, o processo no qual um agente se engaja e pratica uma ação que se reflete nele próprio. Se executada por muito tempo, ela tende a tornar-se “hábito e [segunda] natureza (ἔθη τε καὶ φύσιν)” para os μιμηταί (R. III 395d2). Essa especificidade do significado do termo, contrastante com a definição do Livro X, coloca uma dificuldade para conciliar os dois sentidos construídos na obra. Como sustentar a hipótese da existência de uma distinção entre ‘sentido restrito’ e ‘sentido amplo’, utilizados respectivamente entre esses dois livros, se as definições apresentadas parecem não se enquadrar nessas categorias? Ora, se em seu todo a mimese consiste numa produção de μιμήματα εἶδωλα, ao modo que pretenderia o argumento do último livro (R. X 595a-602b), como ela poderia ser pensada sem esses elementos que a definiriam de uma maneira tão singular: a “produção (ποίησις)” e seu produto, isto é, a “imagem (εἶδωλον)”? Na verdade, “fazer-se semelhante” a um outro não só é diferente de “produzir um ente semelhante” a algo, as implicações desses processos e os motivos que levam Sócrates a criticá-los também são bastante diferentes. No primeiro caso, o perigo está relacionado ao exercício da imitação, que poderia fazer com que os imitadores se acostumassem com o caráter vicioso; no segundo, a crítica se desdobra a partir da constatação da inutilidade dos produtos da mimese.

Não só os dois sentidos são difíceis de serem conciliados na *República*, como Sócrates parece sustentar duas visões distintas sobre as práticas miméticas. De acordo

¹¹⁹ Cf. III 397d4, X 597b3, 597e2-10, 598d3.

¹²⁰ Cf. III 394e1 e 395a2, X 595b5.

¹²¹ Cf. III 393c6, 394d4, 394e9, 395a2, 395a4, 395b5, 395c3-4, 395c6, 395d6, 396d6, X 598a, 598b.

¹²² Cf. Livro III: a “voz (φωνέω)” e a “postura (σχῆμα)” de um modelo (393c5-6); Livro X: a “aparência (φανόμενον)” (598b3), a “imagem (εἶδωλον)” (598b8) ou o “fantasma (φαντάσματος)” (598b3) de um modelo.

¹²³ Cf. Livro III: μίμημα (395a3-5, 395b1, 395b2, 395b6); Livro X: φαινόμενον (596e4, 596e10).

¹²⁴ Cf. III 393a6-b5; X 597a4-7, 598b6-d4.

com o último livro da obra, a mimese deveria ser inútil por ser uma produção realizada sem conhecimento ou crença verdadeira, cujos resultados seriam aparências que não cumprem a função determinada pela forma inteligível de que recebem o nome. Por outro lado, o processo compreendido como ‘auto modelamento’ parece envolver uma assimilação dos conteúdos éticos, que poderia ser útil na formação do ouvinte. E Sócrates demonstra sua utilidade para a formação moral reta: ela é imprescindível, ao guardião, na habituação com as características do divino. O sentido negativo, proposto no Livro X, é construído com a intenção de inferiorizar os poetas devido ao fato de eles serem produtores de μιμήματα εἶδωλα, mas Sócrates não prova que eles o sejam, de modo que o desdobramento desse argumento, apoiado em uma definição que aparentemente pretende ser mais ampla, poderia legitimar outras questões a seu respeito. Ainda poderíamos perguntar se todas as atividades consideradas miméticas seriam afastadas da cidade imaginada sob o pretexto de a μίμησις ser essencialmente negativa. Apesar de a questão permanecer válida, o Livro III da *República* parece dificultar uma resposta afirmativa a ela, visto que é sugerido o mantimento da cidadania dos bons imitadores, úteis à cidade imaginada. Ademais, o sentido construído nesse contexto parece não só diferente do que é proposto último livro, mas também relativamente independente dele. Como vimos, a tentativa de os conciliar a partir das categorias do ‘sentido restrito’ e do ‘sentido amplo’ se mostrou problemática. Isso nos leva, inevitavelmente, a recolocar a questão de que partimos: ‘τί ἐστὶν ἡ μίμησις;’. Agora, contudo, precisamos verificar a possibilidade de *A República* responder tal pergunta de duas maneiras diferentes.

PARTE 2: ΕΙΜΕΡ ΕΣΤΙ ΜΙΜΗΤΗΣ (SE É IMITADOR)

Inquirir pela possibilidade de *A República* apresentar dois sentidos de μίμησις parece, de início, mais promissor. Uma vez que se trataria de processos distintos e com suas respectivas particularidades, essa hipótese não implicaria uma redução de um sentido a outro. Em outras palavras, não seria preciso restringir a noção de mimese do Livro III à noção do Livro X, essencialmente negativa. Por conseguinte, conservada a possibilidade de haver uma atividade mimética positiva, poderíamos avançar na busca pela compreensão do emprego do verbo μιμεῖσθαι para designar a ação do filósofo no trato com o inteligível (cf. *R.* VI 500c). A hipótese que seguimos até aqui, segundo a qual o Livro X apresentaria uma definição geral para o termo, se mostrou não só pouco eficaz no tocante à construção de uma resposta para a questão levantada – ‘τί ἐστίν ἡ μίμησις;’ –, como também uma possibilidade difícil de ser levada adiante.

Examinaremos a questão sob a ótica da distinção entre dois processos considerados miméticos cujas diferenças são passíveis de serem constatadas em autores do século V a.C.: um em que o próprio imitador se torna semelhante ao modelo, outro em que o imitador produz um artefato que é semelhante ao objeto imitado. A possibilidade de uma mimese dissociada da produção¹²⁵ – portanto, fora do escopo da crítica do Livro X –, referente a uma mudança ética a que seu agente se submeteria por identificar-se com o imitado, pode permitir uma compreensão do emprego do léxico de μίμησις para designar a atividade filosófica. Aquele que se dedica à “contemplação (θεάομαι)” dos seres supremos é o mesmo que tenta “imitá-los e assemelhar-se a eles (ταῦτα μιμεῖσθαί τε καὶ... ἀφομοιοῦσθαι)”, tornando-se, então, “ordenado e divino na medida do possível a um homem” (*R.* VI 500c-d). Nesse caso, ‘ordenado’ e ‘divino’ são características que passam a ligar os inteligíveis e o imitador, que se dispôs a fazer-se semelhante às realidades supremas. Trata-se, em suma, de um emprego de μίμησις cujo sentido se aproxima da concepção construída no Livro III, em que o imitador, a fim de fazer a si próprio semelhante ao imitado, se auto modela de acordo com ele e torna presentes as características que o particularizam.

¹²⁵ Na relação do filósofo com o inteligível, sua produção é designada a partir do léxico associado à δημιουργία e não à μίμησις. Trata-se de uma questão a ser explorada no quinto capítulo.

Capítulo IV. Os μιμηταί da *República*

Partindo dos resultados da primeira parte de nossa pesquisa, podemos estabelecer, com mais precisão, as diferenças entre os exercícios da mimese¹²⁶. Consoante as passagens da *República* que examinamos, ela poderia ser realizada:

- a) Fazendo-se semelhante a alguém, através da imitação da voz, da postura, da ação e, por conseguinte, do caráter de uma pessoa (na atividade poética e na narrativa de um acontecimento); i.e., se modelando de acordo com um modelo, executando um μίμημα ἀφομοίωμα (cf. *R.* III 393a-395b).
- b) Reproduzindo o som dos animais, dos fenômenos naturais (trovões, ventos, granizos), o som que é emitido pelos eixos de carroças e o dos instrumentos musicais; reproduzindo gestualmente esses mesmos fenômenos; i.e., “mimicando” algo (cf. *R.* III 396b-397a).
- c) Copiando a “aparência (φαινόμενον)” de um artefato sensível em uma pintura (e, por analogia, em um poema); i.e., produzindo um μίμημα εἶδωλον (cf. *R.* X 595a-602b).

De um modo mais geral, os processos miméticos podem ser realizados de duas maneiras: (1) fazer a si próprio semelhante ao imitado – e.g., os itens ‘a’ e ‘b’¹²⁷ (cf. *R.* III 393c-397e) –; e (2) produzir um segundo ente que se assemelha ao modelo, uma imagem, cópia ou réplica – e.g., o item ‘c’ (cf. *R.* X 595a-602b). No primeiro caso, utiliza-se o próprio corpo como instrumento de imitação, então o agente modifica sua voz, sua postura e seus movimentos. Nessa perspectiva, imitar consiste em agir sobre si próprio: modificar o corpo e, por consequência, o caráter (*R.* III 393c-397d). Segundo Platão, se uma atividade desse tipo fosse executada por muito tempo, ela tenderia a tornar-se “hábito e [segunda] natureza” para os μιμηταί (*R.* III 395d2). Já a segunda maneira de imitar envolve recursos externos ao próprio imitador: um meio material¹²⁸. No décimo livro da *República* (595c-602b), essa concepção é apresentada através da analogia com a pintura. O agente que se engaja nessa prática, tal como o pintor, toma a aparência de um ἔργον como modelo e

¹²⁶ Neste capítulo, seguimos, em linhas gerais, as investigações realizadas por Else em dois de seus trabalhos sobre mimese e poesia, “*Imitation in the Fifth Century*” (1958) e *Plato on Poetry* (1986).

¹²⁷ Trata-se de um sentido apresentado junto ao pronome reflexivo ἑαυτοῦ, acompanhado de verbos do campo semântico de ὁμοίος (ὁμοιάω, ἀπεικάζω), além de expressões como “αὐτὸν ἐκμάπτειν” (moldar-se) (*R.* III 396d7).

¹²⁸ Trata-se de um sentido relacionado a verbos do campo semântico da produção, como δημιουργέω (produzir, fabricar) e ποιέω (produzir, fazer, criar).

engendra um segundo objeto, que reproduz as características do imitado, ou seja, um μίμημα εἶδωλον. A inferioridade dessa atividade consiste no fato de a cópia criada, apesar de espelhar a aparência do que é imitado, ser incapaz de reproduzir sua utilidade. Para todos os efeitos, o produto resultante da mimese é uma mera aparência de um particular sensível, tão útil quanto o reflexo em um espelho.

No Livro III da *República*, a noção de μίμησις é apresentada como um processo de auto modelamento em que os poetas e os guardiões deveriam se engajar. Essa prática parece consistir numa espécie de performance diante de um público de ouvintes. O resultado do processo mimético seria um μίμημα ἀφομοίωμα, que não parece ser, como o μίμημα εἶδωλον, separado do imitador. Em outras palavras, tratar-se-ia não de uma réplica material de algo, mas sim de uma ação performada, próxima da que seria executada por um especialista numa área. Através da imitação realizada por Homero, exemplo paradigmático dessa atividade no Livro III, ocorreria a presença, no corpo do próprio poeta, das características que particularizam um sacerdote: o discurso que ele pronunciaria em determinadas circunstâncias e o modo como o falaria. Imitar a fala de Crises é, conforme explica Sócrates, imitar o próprio Crises. Ao engajar-se nesse processo, o agente tenderia a assimilar conteúdos éticos ligados à λέξις do falante. Isso porque o “modo (τρόπος)” da “elocução (λέξις)” e o “discurso (λόγος)” de cada indivíduo estão intrinsecamente atrelados ao “caráter da alma (τῆς ψυχῆς ἦθει)” (*R.* III 400d). Reproduzindo a fala de Crises, Homero estaria se aproximando do caráter do sacerdote, sujeitando-se, então, a assimilá-lo e torná-lo uma segunda natureza para si.

Consoante notamos no início do capítulo anterior, em sua intrínseca economia, o exame que Sócrates se propõe a fazer da poesia não distingue a atividade do poeta compositor e a do recitador que repete o poema composto. Tanto que ao mencionar o exemplo de Homero, a personagem afirma que o poeta épico tem em vista fazer com que pareça que não é ele próprio quem fala, mas Crises (*R.* III 393a8-c6). Nesse caso, Homero parece estar diante de uma plateia de ouvintes que assistem sua tentativa de assemelhar-se ao sacerdote. É para este público que o poeta tentaria tornar presentes as características do imitado. Antes de supor uma incongruência na discussão acerca do tema, porém, é necessário buscar os elementos subjacentes ao processo que é designado por μίμησις nessas páginas. Devemos nos voltar, então, à literatura do quinto século a fim de buscar subsídios que possam esclarecer essa concepção de ‘imitar’, designando a identificação entre imitador e modelo, relacionada com a composição do poema.

Com efeito, há um uso da noção de mimese no quinto século que pode colocar luz sobre essas páginas da *República*. O campo semântico coberto pela palavra nesse período denota as mesmas experiências às quais Sócrates se refere nas passagens que examinamos. De acordo com Else (1958, p. 79), no século V a.C., ‘μίμησις’, ‘μῖμος’ e ‘μιμεῖσθαι’ dizem respeito acima de tudo à imitação de seres animados, animais e humanos, através do corpo e da voz. Originalmente, esses termos denotariam representações dramáticas e sua extensão para formas não dramáticas, como a pintura e a escultura, deveria ter tido um desenvolvimento secundário. O sentido mais básico de μιμεῖσθαι estaria ligado à mímica, enquanto um sentido ético (i.e., a imitação da ação de uma pessoa por uma outra) e o sentido de criar uma réplica (i.e., imitar uma pessoa ou uma coisa em um meio inanimado) seriam duas de suas extensões naturais (ELSE, 1958, p. 79).

Na *Tesmoforiantes* (411 a.C.) de Aristófanes¹²⁹, a palavra μίμησις aparece para designar um processo em que os poetas deveriam se engajar durante a composição de seus dramas. Na comédia, a personagem Agatão está vestido com roupas femininas porque pretende compor um argumento feminino para a obra que escreve (*Th.* v. 147-170). Questionado por seu interlocutor acerca do motivo dos trajes, Agatão lhe responde:

Coordeno pensamento com vestuário.
Para poetar, mister é se adequar
ao que compõe, a obra cunha o modo.
Se o tema for mulher, o corpo deve
participar da ginga feminina
[...] Se poetas sobre homens, tens no corpo
o necessário. A imitação procura
aquilo que não tem, se o tema o clama. (*Th.* v. 148-156).¹³⁰

O trabalho do poeta requer que ele alinhe seus próprios “modos (τρόποι)” com o drama que compõe. Quando escreve para personagens masculinos, o corpo já possui seus

¹²⁹ Utilizamos a tradução de Trajano Vieira, *Perspectiva*, 2011.

¹³⁰ Orig.: “ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ’ ἅμα γνώμη φορῶ.

χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
ἂ δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.
αὐτίκα γυναικεῖ’ ἦν ποιῆ τις δράματα,
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ’ ἔχειν.
[...] ἀνδρεῖα δ’ ἦν ποιῆ τις, ἐν τῷ σώματι
ἔνεσθ’ ὑπάρχον τοῦθ’. ἂ δ’ οὐ κεκτήμεθα,
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.”

traços naturais. Todavia, em relação às coisas que faltam ao poeta, a imitação apareceria como um recurso para buscar o que precisa. Se está compondo peças com papéis femininos, o corpo também deverá compartilhar os modos femininos. Aristófanes decerto propõe uma sátira desse procedimento mimético utilizado na composição dos poemas. As roupas femininas de Agatão são ocasião para situações cômicas que envolvem a personagem. Mas a exacerbação caricata desse procedimento não deixa de colocar alguma luz sobre a questão da μίμησις. O poeta precisa modelar-se de acordo com o caráter da personagem que pretende imitar, a identificação entre o imitador e o que se imita ocorre a partir desse alinhamento dos “modos (τρόποι)” do autor com os modos da personagem.

Na *Tesmoforiantes*, Agatão prossegue afirmando que um poeta é obrigado a escrever o que é semelhante a si próprio, uma vez que “o canto só traduz nossa natura (ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει)” (*Th.* v. 167). Os exemplos que são citados ilustram esta ligação entre o compositor e o drama que ele escreve. Frínico, por exemplo, tinha uma bela aparência e usava belas roupas, por isso, suas tragédias também eram belas; Fílocles, conhecido por ser ruim, escreveu coisas ruins e as odes de Teógnis, assim como ele, eram todas frígidas (*Th.* v. 159-170). Isso porque não há como o autor escapar da conexão entre ele e o drama composto (*Th.* v. 171-172). Ora, se a obra está ligada à natureza do próprio poeta, homens só comporão poemas masculinos, feios comporão poemas feios e os homens belos comporão poemas belos. O uso da mimese parece servir para transgredir essa limitação da composição poética. O poeta pode modelar-se de acordo com as características de qualquer personagem que pretenda imitar. Agatão, no exemplo da *Tesmoforiantes*, se veste com roupas femininas para compor uma tragédia feminina, é a composição do drama que exige que ele modele a si próprio de acordo com a personagem de sua obra.

Convém notar que na comédia de Aristófanes, a mimese em que o agente faz a si próprio semelhante ao imitado também diz respeito à composição poética. De fato, ela não designa o ato de criação, mas um processo que o antecederia, no qual o poeta se engajaria para adquirir “material” para a obra. Parece haver uma ligação intrínseca entre a natureza do compositor e aquilo que ele compõe, de modo que a imitação surgiria como um subterfúgio para que o poeta criasse obras distintas de sua natureza. Ele poderia “emular” um caráter diferente do seu próprio e o drama a ser composto refletiria as propriedades do que foi emulado. A esse respeito, Regali (2016, p. 205) explica que a

aparição do vocabulário associado à prática mimética ocorre quando Aristófanes descreve a necessidade de o poeta representar o outro através de si mesmo: Agatão quer compor uma tragédia feminina que não tem relação com sua φύσις masculina (REGALI, 2016, p. 205). Nesse caso, a imitação vem em seu auxílio. O autor observa ainda que a comédia *Tesmoforiantes* apresenta o princípio de que existe uma relação de semelhança entre a natureza do poeta e o teor do poema, uma vez que a produção literária refletiria o caráter de seu criador (REGALI, 2016, p. 205).

A comédia de Aristófanes pode nos oferecer uma chave de leitura para as páginas do livro III da *República* por dois motivos. Primeiro porque mostra que o sentido de mimese que se aproximaria de uma performance teatral consistiria num processo que envolveria, de algum modo, a composição poética. Isso torna a aparente indistinção de Sócrates entre as atividades do poeta, do ator e do recitador, mais compreensível. Na *Tesmoforiantes*, Agatão se comporta como um ator, se modelando de acordo com a personagem que aparecerá em sua tragédia. Mas ele próprio recita seu poema (*Th.* v. 101-129) e, quando questionado acerca das roupas que veste, responde que está poetando, pois, “mister é se adequar / ao que compõe” (*Th.* v. 149-150). O segundo motivo diz respeito à introdução do princípio de que a natureza do poeta está intrinsicamente ligada àquilo que ele compõe. É por ser belo e vestir roupas belas que Frínico, por exemplo, “só compunha belezuras” (*Th.* v. 166). Em algum sentido, o drama composto deveria ser um reflexo da natureza de seu autor.

Nos Livros II e III da *República*, a discussão sobre o ἦθος dos deuses, das divindades menores e dos heróis a ser representada na poesia se desdobra numa discussão sobre a natureza do próprio poeta. De acordo com a exposição de Sócrates no segundo livro, é tarefa da poesia “reproduzir a figura do deus justamente como ele é” (*R.* II 397a). Após um longo exame das representações que deveriam ser censuradas, especialmente aquelas feitas por Homero e Hesíodo, Sócrates passa a considerar o tema μίμησις. É notável, nesse contexto, que o “poeta estrangeiro” seja criticado por ser “capaz de assumir todas as formas e imitar todas as coisas” (*R.* III 398a1-5) e Homero tenha sido censurado justamente por afirmar que “os deuses, sob a figura de forasteiros de origem vária, usando muitos disfarces percorrem as cidades” (*R.* II 381d3-4). Ora, essa simetria entre o mau poeta e a má representação da divindade não parece arbitrária. Sócrates está chamando atenção para a existência de uma forte ligação entre o ἦθος do poeta e a representação que faz do divino: o mau poeta, que se transforma em todas as coisas, é o mesmo que

retrata os deuses como causa do mal e assumindo todas as formas. Este homem, se “quisesse pessoalmente declamar seus poemas”, seria venerado como uma “pessoa sagrada, admirável e grata”, mas seria enviado a outra cidade (R. III 398a5-8). Nesse caso, o caráter do poeta estrangeiro parece ser, em si mesmo, um indício do conteúdo dos poemas que seriam narrados por ele.

A cidade vindoura, conforme explica Sócrates, deveria buscar

[...] *aqueles demiurgos que, bem dotados por natureza, sejam capazes de buscar as pegadas do belo e do decoroso* (τοὺς δημιουργοὺς τοὺς εὐφυῶς δυναμένους ἰχνεῦειν τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος φύσιν) a fim de que, como se habitassem um lugar sadio, nossos jovens tirem proveito de tudo, de onde quer que seja, vindo *das belas obras* (τῶν καλῶν ἔργων) algo que lhe chegue aos olhos e aos ouvidos, como se fosse uma brisa que, vinda de boas regiões, a eles trouxesse saúde e levasse, já desde a infância, à semelhança, à amizade e à concordância com a bela palavra. (R. III 401b-d, grifos nossos).¹³¹

Aquela rígida contraposição entre μιμητής e δημιουργός que é proposta no Livro X não tem espaço nas páginas do Livro III. Os bons poetas, aceitos pela cidade, são descritos como δημιουργοί, cuja boa natureza habilitaria a “produzir no interior de seus poemas (ἐμποιεῖν τοῖς ποιήμασιν)” (R. III 401b1-3), a “imagem do bom caráter (ἀγαθοῦ εἰκόνα ἥθους)” (R. III 401b2). Seriam os resultados dessas δημιουργίαι executadas por agentes de boa natureza, habituados a buscar as “pegadas do belo” que, em contato com os olhos e com os ouvidos dos guardiões desde a infância, lhes trariam a “semelhança (ὁμοιότητά)” a “amizade (φιλίαν)” e a “concordância (συμφωνίαν)” com a “bela palavra (καλῶ λόγῳ)” (R. III 401d1-2).

Cabe notar a diferença da terminologia utilizada para se referir à produção do poeta que a cidade vindoura recebe. Sócrates enfatiza que é preciso buscar um δημιουργός que seja capaz de inserir, no poema composto, o εἰκόν do bom caráter. Ora, enquanto um tipo de produção, a poesia que educa não é descrita nem como μίμησις e nem tampouco se mostra relacionada com a noção de εἶδωλον. É verdade que ambas as palavras, ‘εἰκόν’ e ‘εἶδωλον’, poderiam ser traduzidas como ‘imagem’. Todavia, parece haver uma distinção semântica entre os termos que não deve ser negligenciada pela leitura¹³². No

¹³¹ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Preferimos manter “demiurgos” como opção de tradução para δημιουργοὺς.

¹³² A respeito da semântica da imagem nos diálogos platônicos, ver PALUMBO, 2012.

Livro X, o vocábulo ‘ἔργον’ designa um ente que resulta de um tipo de δημιουργία; o εἶδωλον, em contrapartida, designa uma aparência essencialmente inútil, que resulta da tentativa de imitar todas as coisas. Nas passagens 401b1-d2, no entanto, ἔργον e εἰκόν não se contrapõem, pelo contrário, é possível que um ἔργον carregue o “εἰκόν do bom caráter (ἀγαθοῦ εἰκόνα ἦθους)” ou o “do vício (κακίας εἰκόσι)” (R. III 401b1-7). Os δημιουργοί que participariam da formação dos guardiões seriam aqueles capazes de introduzir, em seus ἔργα, o εἰκόν do belo e, por conseguinte, produzir καλὰ ἔργα (R. III 401c7). Essa capacidade, deve-se enfatizar, não pertenceria somente aos bons poetas, uma vez que “outros demiurgos (ἄλλοις δημιουργοῖς)” (R. III 401b3) – como os pintores e os construtores –, se bem dotados por natureza, seriam capazes de seguir as pegadas do belo e produzir obras apropriadas a “nutrir” a alma dos guardiões (R. III 401c1-d3).

A mimese, no caso da poesia aceita pela cidade, não designa um tipo de produção, mas sim um processo em que o imitador se engaja para modelar-se de acordo com o imitado. O poeta, que a cidade vindoura elege como seu cidadão, é moralmente bom e resiste em mudar sua própria forma, pois se envergonharia em se identificar com aquilo que lhe é inferior (R. III 396d4-e2). A μίμησις seria útil em sua atividade não para que emulasse uma natureza diferente da sua própria, que se refletiria no poema composto, mas sim para que colocasse seu caráter em consonância com o bom e com o belo, identificação que se refletiria em seus poemas. A caracterização da boa imitação parece pressupor certos critérios para que o imitador venha a tirar proveito dessa prática. Além de ser moralmente virtuoso, o poeta deveria ser capaz de reconhecer sua própria bondade. Essa é a condição para que busque se alinhar ao semelhante e evite o dissemelhante. É preciso, de acordo com Sócrates, “reconhecer loucos e maus (γνωστέον μὲν γὰρ καὶ μαινομένους καὶ πονηροὺς)”, pois “o que é próprio deles nada se deve fazer ou imitar (ποιητέον δὲ οὐδὲν τούτων οὐδὲ μιμητέον)”¹³³ (R. III 396a4-6). O imitador que fosse naturalmente bom seria apto a selecionar os modelos que seriam dignos de serem imitados. A capacidade de reconhecer as “pegadas do belo” seria, na verdade, uma disposição para o alinhamento e identificação com aquilo que é bom, que caracteriza o homem de bem no exercício da mimese (cf. R. III 396b-e).

¹³³ A bondade do imitador também parece condição para o reconhecimento da diferença em relação ao imitado. Conforme explica Ferrari (1990, p. 117), “Socrates, by contrast, although he holds that imitation of good models is a proper part of the Guardians’ education, insists that bad models can and ought to be understood without imitation (thus his Guardians are to ‘know and recognise’ mad and wicked characters, but not to perform or imitate them, 396a4-6)”.

Uma μίμησις avessa a essa comportaria uma indistinção entre o superior e o inferior. Prova disso é sua caracterização como uma prática indiscriminada. O mau imitador não julga nada indigno de se imitar porque ele próprio não reconhece as “pegadas do belo”. Um imitador desse tipo, “quanto mais reles (φαυλότερος) for, mais imitará tudo e nada julgará indigno de si” (R. III 397a1-3). A inferioridade do poeta parece ser uma grandeza diretamente proporcional à sua pretensão em imitar todas as coisas. O sufixo -τερος, que acompanha o adjetivo φαῦλος (reles), indica essa proporcionalidade de grau entre a inferioridade do μιμητής e a variedade dos modelos que ele imitaria. A circunstância de o imitador ser moralmente bom poderia restringir a imitação à relação com os bons modelos. Ou seja, o bom não deseja assemelhar-se a tudo e muito menos àquilo que lhe é indigno. Isso porque “tudo o que está bem ou por natureza ou por arte ou pelas duas só admite uma mudança mínima sob a ação de um outro” (R. II 381b1-2); mas quando é ele próprio agente da mudança, impossível seria que “deus ou homem, de bom grado se faria pior, seja sob o aspecto que fosse” (R. II 381c).

O mau imitador “imitará com seriedade (μιμεῖσθαι σπουδῆ), e diante de muitas pessoas” (R. III 397a3), o que consiste num dos motivos, segundo Sócrates, que o levaria a utilizar a mímica e ampliar os modelos a serem imitados. Trata-se de uma classe designada como “θαυμαστὸν καὶ ἡδύν” (maravilhosa e agradável) (R. III 398a)¹³⁴. Com efeito, deveriam ser nomeadas como ‘θαυματοποιοί’ uma série de ocupações presentes no cotidiano grego do quinto século: e.g., os “que se sustentavam na periferia da vida grega, conforme fizeram antes no Oriente, como malabaristas, acrobatas, prestidigitadores, mágicos”¹³⁵ (ELSE, 1986, p. 35). Pertencente ao grupo do θαυματοποιοί, ou θαυματουργοί, o mau imitador parece pretender modelar-se de acordo com todas as coisas visando ser agradável ao público, sua fonte de sustento. Mas não só, há um desejo que o caracteriza que não deve ser ignorado, o de ser “levado a sério”. Esse μιμητής pretenderia ser, consoante as palavras de Else (1986, p. 35), um “*mimetic specialist par excellence*”.

¹³⁴ Else (1986, p. 35) chama atenção para a proximidade destes μιμηταί com aqueles apresentados no livro II das *Leis*, que chegariam à cidade tão logo fosse anunciado um evento dedicado exclusivamente ao prazer (Lg. II 658a). Entre esses competidores, seria muito provável que se encontrasse rapsodos, cantores acompanhados pelo som da lira, tragediógrafos, comediógrafos e artistas de marionetes (Lg. II 658b-c).

¹³⁵ Tradução nossa. Orig.: “they earned a living on the fringes of Greek life, as they had before in the Orient a living on the fringes of Greek life, as they had before in the Orient, as jugglers, acrobats, conjurers, magicians”.

O próprio vocabulário utilizado para se referir a esse tipo de μίμησις parece dialogar com a possibilidade de haver um especialista nessa arte. Para dar um exemplo, ao inserir a hipótese de os guardiões imitarem, Sócrates utiliza um léxico que faz referência a uma atividade específica. A personagem pergunta: “Nossos guardiões devem ser imitadores ou não? (πότερον μιμητικοὺς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὐ)” (R. III 394e1-2)”. A palavra utilizada para se referir ao agente que pratica a mimese é ‘μιμητικός’. O sufixo -ικός, junto ao radical de um substantivo, tende a designar uma aptidão ou propriedade (FREIRE, 1948, p. 282). Nesse caso, μιμητικός designa um perito em uma área, a μιμητική (BELFIORE, 1984, p. 126). Imediatamente depois de se referir a esse pretense especialista, Sócrates o define. Trata-se de um homem que “fará muitas imitações e será um μιμητικός” (πολλὰ μιμήσεται καὶ ἔσται μιμητικός)” (R. III 395a). “Πολλὰ μιμήσεται explica a nova forma -ikê: o *mimêtikos* é alguém que imita muitas coisas”¹³⁶ (BELFIORE, 1984, p. 127, grifo da autora). Segundo explica Belfiore (1984, p. 127), embora Platão use muitas formas de μιμεῖσθαι e seus cognatos desse modo, μιμητικός parece ter o mesmo significado em todas as suas ocorrências na *República*.

Um mesmo homem seria incapaz, diz Sócrates, “tanto de fazer muitas imitações quanto de fazer uma única” (R. III 394e8-9). Não é o mesmo poeta que compõe tragédia e comédia, não são os mesmos atores que atuam no cômico e no trágico, nem tampouco se pode ser ator e rapsodo ao mesmo tempo (R. III 395a1-b6). A possibilidade de o guardião praticar a mimese, por exemplo, requer que ela esteja intrinsecamente alinhada à sua ocupação, ele não deveria imitar nada que não contribuísse para a liberdade da cidade. Se imitasse, imitaria o que lhe conviesse e estivesse em consonância com sua δημιουργία: os homens livres e que possuíssem virtudes congêneres (R. III 395c3-6). Caso houvesse alguma diversidade em sua prática, quando chegasse a vez de “fazer-se semelhante a um inferior (ἀπευκάζειν ἑαυτὸν τῷ χείρονι)”, por exemplo, não quereria fazê-lo “a sério (σπουδῆ)”, a “não ser por pouco tempo, em momentos em que ele pratica um ato nobre” (R. III 396d). Isso, explica Sócrates, porque “se sente pouco à vontade ao moldar-se e adaptar-se a modelos inferiores, só prezando essa atividade como brincadeira (παιδιᾶς)” (R. III 396d4-e2). Essa falta de seriedade que envolve uma μίμησις variada contrasta com as pretensões do μιμητικός, que deseja que sua arte seja levada a sério e que ele próprio seja reconhecido como um especialista nessa área.

¹³⁶ Tradução nossa. Orig.: “Πολλὰ μιμήσεται explains the new -ikê form: the *mimêtikos* is someone who imitates many things”.

Desde o início da discussão acerca do papel da poesia na cidade vindoura, enfatiza-se que ela não deveria ser considerada uma atividade independente, visto que o poder do qual disporia seria motivo para que fosse mantida sob vigilância (*R. II 377b5-c5*). Evidencia-se, conseqüentemente, uma relação de subserviência da produção poética a leis que não são criadas no terreno da própria poesia (*R. II 380c6-d6*). A beleza do mito, por exemplo, não teria relação com o domínio que o poeta poderia ter sobre os recursos de composição em sua própria arte, como a métrica, nem tampouco com o prazer que o poema composto poderia vir a despertar em seu público. O poema considerado belo é aquele que, mesmo se for intrinsecamente falso, seja capaz de educar os guardiões no caminho da virtude (*R. II 377a1-b3*). O contato com a poesia não deveria ser ocasião para o guardião se relacionar com modelos de comportamento eticamente vergonhosos. Por um lado, a normatização da poesia proíbe que seus agentes produzam representações eticamente vergonhosas, seja dos deuses, dos heróis ou dos homens célebres (cf. *R. 376c-392a*), por outro, impede que os próprios poetas e os guardiões imitem esses modelos (cf. *R. III 393c-398b*). Isso porque a arte das Musas deveria promover uma aproximação entre o guardião e o ἦθος divino (cf. *R. II 382c*).

A arte das Musas tem uma função na cidade teorizada por Sócrates. Os poetas são incumbidos de levarem adiante a disseminação de conteúdos éticos que deveriam “nutrir” a alma dos guardiões (*R. III 401b1-d2*). Convém notar, entretanto, que a composição poética não é apresentada como uma produção de μιμήματα εἶδωλα, mas sim como uma produção de καλὰ ἔργα (*R. III 401c7*). Logo, o poeta da cidade vindoura, incumbido da função de se dedicar a uma produção, não é designado a partir do léxico relacionado à μίμησις. Sócrates o considera um δημιουργός (*R. III 401b3*). Essa especificidade do uso do vocabulário parece importante, uma vez que, no Livro X, o diálogo se inicia com a constatação de que ter-se-ia afastado, da cidade imaginada, a poesia do tipo μιμητική (*R. X 595a5*). Exige-se, no último livro da obra, que os poetas μιμητικοί produzam obras úteis, o que parece impossível por meio da arte a que se dedicam, mas possível através de uma δημιουργία. Isto é, Sócrates está cobrando destes agentes que se tornem produtores da virtude e não imitadores do εἶδωλον da virtude (*R. X 599e1-601a2*), condição para que permaneçam na cidade teorizada. Em todo caso, a possibilidade de Homero e os tragediógrafos serem aceitos depende de que seus poemas não visem somente o prazer, mas que possam ter alguma utilidade (*R. X 607d6-e2*), seja no âmbito da medicina, da legislação ou da educação (*R. X 599b3-600e2*) – fato que só seria possível, sob a ótica da

discussão do Livro III, se a poesia se subordinasse a princípios éticos que não seriam criados em seu próprio âmbito.

No Livro III, os agentes considerados δημιουργοί, fossem eles poetas, pintores ou construtores, poderiam inserir, nos έργα produzidos, tanto o εικόν da virtude quanto o do vício. Portanto, as obras criadas poderiam ser úteis ou inúteis aos propósitos de formar bons guardiões. No tocante à poesia, Sócrates utiliza o binômio ‘mentira bela’ (i.e., útil para formar guardiões semelhantes aos deuses) e ‘mentira feia’ (i.e., inútil para formar guardiões moralmente virtuosos). A possibilidade de a poesia, enquanto um tipo de δημιουργία, produzir καλὰ έργα, está diretamente atrelada à sua submissão àqueles que reconhecem o uso que poderia ser feito do poema composto – os “fundadores da cidade (οἰκισταὶ πόλεως)”¹³⁷ (R. II 379a1). Ora, essa relação de subserviência da δημιουργία a critérios de utilização é ressaltada no Livro X, em que se explica o fato de os demiurgos, apesar de serem capazes de produzir έργα, só reconhecerem a “beleza (κάλλος)” ou a “má qualidade (πονηρία)” do que é produzido se instruídos por aqueles que utilizam o artefato criado (R. X 601e7-602a2). Conforme explica a personagem, não “há como evitar que o usuário de cada utensílio (έργον) seja o mais experiente e seja ele quem diz ao fabricante (δημιουργός) que resultados, bons ou maus, consegue no uso que dele faz” (R. X 601d8-e2). O poema educativo, considerado um exemplo de έργον, está sujeito a essa relação com um usuário que poderia utilizá-lo para fins determinados¹³⁸.

Ainda que se permita a existência de uma classe de poetas que utilizaria a μίμησις e que os guardiões viessem a praticá-la, seu exercício não se daria como um tipo de produção. Os poetas aceitos pela cidade são designados como demiurgos de καλὰ έργα

¹³⁷ Parece imperativo que a poesia seja examinada sob um ponto de vista utilitarista. Enfatiza-se, no diálogo, que no momento de examinar o tema da educação poética, seus examinadores não sejam poetas, mas “fundadores de uma cidade” e “Aos fundadores – ressalta a personagem – cabe conhecer os modelos segundo os quais os poetas devem compor os mitos, e não permitir que componham sem ater-se a esses modelos. Não nos cabe [i.e., aos fundadores], porém, compor mitos...” (R. II 379a, grifo nosso).

¹³⁸ Na condição de “fundador” da cidade, Sócrates pode oferecer uma ilustração do modo como um mito deveria ser utilizado com fins de persuasão. De acordo com a personagem, um conto fenício teria a capacidade de convencer os cidadãos a se protegerem mutuamente, além de protegerem a pátria e fundarem uma determinada organização social. Para tal, dever-se-ia contar aos cidadãos que eles teriam nascido da terra e um deus teria misturado ouro na alma dos chefes, prata na dos auxiliares e ferro na dos artífices e agricultores (cf. R. III 414c-415c). Essa narrativa seria capaz de transmitir, caso se operasse o convencimento, uma verdade a respeito da organização social justa: a de que cada indivíduo deveria cumprir a função que conviria à sua própria natureza. O mito útil teria o poder de fundar, na cidade, uma estrutura de relações que caberia chamar de justa. No quarto livro, Sócrates explica que haveria justiça na πόλις quando cada uma das classes se ocupasse “com a tarefa que lhes é própria, realizando cada uma delas sua função na cidade” (R. IV 434c). O conto fenício pode conduzir a um comportamento social que preserva a harmonia hierárquica entre as classes. Na realidade, o que Sócrates propõe disseminar a partir do mito é, no mais profundo sentido ético, verdadeiro (FERRARI, 1990, p. 112).

(*R.* III 401b)¹³⁹ e os guardiões, por sua vez, são chamados de demiurgos da liberdade da πόλις (*R.* III 395c). Veja-se, ainda, que seria a boa natureza do imitador condição para que reconhecesse e buscasse se identificar com o que é belo e bom. Dessa identificação resultaria o aperfeiçoamento do próprio caráter, essencial tanto ao poeta que educa quanto ao guardião que é educado. Em outras palavras, a μίμησις como auto modelamento não é considerada “séria” a ponto de desfrutar autonomia na cidade vindoura e ser praticada como um tipo de especialidade. Enquanto uma “brincadeira”, ela pode se associar ao exercício de uma δημιουργία sem contrapor o princípio ‘um homem uma função’, pois não consistiria num tipo de produção especializada. Ora, Sócrates pergunta se os guardiões deveriam ser μιμητικοί, evidenciando a possibilidade de se dedicarem à arte de imitar como uma profissão. Ao negar essa hipótese, imediatamente depois afirma que eles poderiam imitar o que estivesse relacionado à função que desempenhariam na cidade (*R.* III 395c1-2) – i.e., tratar-se-ia de uma imitação restrita ao que lhes fosse semelhante. Do mesmo modo, o poeta incumbido da função de disseminar os princípios de um comportamento moralmente virtuoso, condizente com um ἦθος divino (*R.* II 383c), deveria ser, ele próprio, semelhante à divindade e procurar assemelhar-se ao que lhe é comum.

Note-se que no Livro III a μίμησις não é considerada um tipo de produção, apesar de dizer respeito ao processo de composição poética¹⁴⁰. O vocábulo designa o ato de se auto modelar de acordo com o imitado, atividade cujo engajamento acarretaria na modificação do próprio caráter e, se bem orientada, poderia ser benéfica. Mas e se os μιμητικοί pretendessem levar adiante a pretensão de alcançar uma autonomia reivindicando o lugar de “especialistas em imitar”? Trata-se da pergunta que o Livro X levará adiante, ao examinar, sob a ótica dos critérios que uma imitação indiscriminada deveria cumprir para ser “levada a sério”, a hipótese de se tratar de uma especialidade capaz de produzir algo útil para a cidade (*R.* X 595c-602b). O μιμητής do Livro X não pretende somente independência em relação a qualquer tipo de δημιουργία, ele também deseja alcançar o reconhecimento público da superioridade de sua arte, a μιμητική. Isso

¹³⁹ Consoante notamos no primeiro capítulo desta dissertação, o livro décimo estabelece o princípio de que os δημιουργοί, embora capazes de produzir, seriam incapazes de reconhecer a beleza ou a fealdade dos έργα que engendram (cf. *R.* X 601c-602b), por isso precisariam se submeter a relação com um usuário. No livro terceiro, esse mesmo princípio parece identificável na relação entre os poetas, enquanto demiurgos, e os “fundadores” da cidade que utilizariam os mitos compostos. Não caberia aos poetas determinar os modelos segundo os quais comporiam seus mitos, mas a uma outra classe, que muito embora não se dedique à composição poética, seria capaz fazer um bom uso dos mitos compostos.

¹⁴⁰ Cf. p. 79-85.

porque seria através dela que ele poderia produzir “todos os objetos quanto faz cada um dos que trabalham com suas mãos” (R. X 596c). O que vemos no último livro da *República*, conforme observa Havelock (1996, p. 47), é uma “metamorfose” da noção de μίμησις. A necessidade de operá-la parece estar associada a uma possibilidade que não foi refutada no Livro III simplesmente por não ter sido considerada: a de a mimese ser capaz de engendrar um produto e se justificar como uma produção especializada. Prova da novidade desse sentido produtivo parece ser o fato de apesar de ter se discutido a relação da imitação com a composição poética no Livro III, só ser possível designá-la como uma arte mimética no sentido que é construído no Livro X – i.e., como um tipo de produção de μιμήματα εἶδωλα –, a partir da analogia com a pintura ilusionista.

Ao retomar o tema da μίμησις no último livro da *República*, Sócrates afirma que a cidade teria sido formada da melhor maneira possível sobretudo por não ter admitido, em relação à poesia, tudo o que é da ordem da μιμητική (R. X 595a). Ora, se a referência diz respeito à imitação indiscriminada que pretende ser uma especialidade, de fato, ela foi afastada do domínio poético no Livro III. Sócrates solicita, ainda, que não seja denunciado aos “poetas trágicos e a todos os outros imitadores (πρὸς τοὺς τῆς τραγωδίας ποιητὰς καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας τοὺς μιμητικούς)” (R. X 595b). Nesse caso, é aos μιμητικοί que ele se refere. Tratar-se-ia do mesmo tipo de homem que pretende imitar todas as coisas, engajado, contudo, em outro processo mimético. Ao passo que o μιμητικός do Livro III se diz “capaz de assumir todas as formas” (R. III 398a), o do Livro X se diz capaz de produzir “todos os objetos” (R. X 596c). Agora, o problema diz respeito ao estatuto das coisas que poderiam ser produzidas por meio da μίμησις: os μιμήματα εἶδωλα, triplamente distantes dos modelos originais, as ideias. O que diferencia o tratamento dessa noção nos dois livros, além das respectivas diferenças de sentido do termo, consiste no fato de se colocar à prova a pretensão de uma classe de exercê-la como uma especialidade. O mesmo vocabulário, associado às “artes maravilhosas”, é retomado no último livro da *República*. O agente que pretende produzir todas as coisas é um “θαυμαστὸν ἄνδρα” (homem maravilhoso) (R. X 596c), um “θαυμαστὸν... σοφιστήν” (sábio maravilhoso) (R. X 596d), cuja arte à qual se dedica nada deve à “γοητείας” (magia) e à “θαυματοποιία” (arte de fazer ilusões) em geral (R. X 602d).

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o μίμημα εἶδωλον produzido pelo μιμητικός é inútil quando comparado ao seu modelo, o ἔργον. Ambos os produtos, apesar de suas respectivas diferenças, têm como paradigma, em última instância, o εἶδος,

que é a causa do modo de ser de seus homônimos sensíveis (*R. X 596a*). Com efeito, o termo ‘εἶδωλον’ é utilizado poucas vezes no *corpus* do diálogo¹⁴¹, mas sua ocorrência nos Livros IX e X parece remontar a um sentido específico, referente ao “duplo”, empregado a partir de Homero (VERNANT, 2007, p. 1731-1733). No Livro IX, por exemplo, Sócrates se refere ao εἶδωλον de Helena, na Palinódia de Estesícoro¹⁴², em uma analogia para falar sobre os prazeres do tirano – “*são objeto de disputa como o fantasma (εἶδωλον) de Helena, que, como diz Estesícoro, por ignorância da verdade, veio a ser objeto de disputa*”¹⁴³ (*R. IX 586c*, grifos nossos).

No relato supracitado, o εἶδωλον seria forjado para que viesse a substituir o modelo, na visão de quem o observasse, graças à relação de semelhança que os liga. Em outras palavras, ele seria produzido com a intenção de enganar um espectador. A analogia entre a μιμητική e a pintura *trompe-l’oeil*, proposta no Livro X, é bastante instrutiva para compreendermos a noção de εἶδωλον que está sendo utilizada. O pintor referido por Sócrates é aquele que ao pintar mira o engano e, por isso, se aproveita da distância da qual os espectadores observam as pinturas (*R. X 602c-d*). Vistas de longe, as obras pintadas tenderiam a assumir o aspecto de seus modelos e substituí-los na visão dos espectadores (*R. X 598c*). Com razão Schuhl afirma que Platão devia ter em mente, ao se referir aos pintores de σκιαγραφία, aquela vertente representada principalmente por Apolodoro¹⁴⁴, que conquistara a perspectiva e a utilizara para promover uma pintura ilusionista. Ora, a μιμητική está intrinsecamente relacionada com as “artes maravilhosas” e as comparações propostas por Sócrates fazem referência a um domínio muito específico, que traz consigo as noções de “encantamento” e “antídoto”¹⁴⁵.

A respeito dessa noção de μίμησις, Else explica que no quinto século é possível encontrar um uso da terminologia para denotar um sentido de replicação (ELSE, 1958, p. 79), ou de cópia (ELSE, 1986, p. 26). A ocorrência de seus cognatos, na literatura desse período, pode dar um exemplo ilustrativo de sua singularidade, que parece importante

¹⁴¹ Cf. *R. II 382b*, *III 386d*, *IV 443c*, *IX 586c*, *IX 587d*, *X 598b*, *X 599a*.

¹⁴² Trata-se de um poeta Lírico que viveu entre os séculos VII-VI a.C., também citado por Platão no *Fedro*, em 243a.

¹⁴³ Estesícoro teria composto uma segunda versão do mito de Troia. Em seu relato, Helena teria permanecido no Egito sob a proteção de Proteu, enquanto Páris prosseguia viagem levando o εἶδωλον da rainha para sua cidade (FARIA, 2008, p. 239). O εἶδωλον, nesse contexto, tem uma função específica: substituir o original graças à sua semelhança com ele.

¹⁴⁴ Famoso pintor ateniense do século V a.C., responsável por introduzir inovações na pintura grega. A respeito da importância de Apolodoro para o desenvolvimento das técnicas ilusórias, ver SCHUHL, 2010.

¹⁴⁵ Para uma interpretação dessas noções relacionadas à poesia, ver HALLIWELL, 2011, p. 241-266.

para o modo como Platão define o termo no Livro X. O fragmento de um drama satírico de Ésquilo (*Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί*), mostra um coro se aproximando do templo de Poseidon carregando retratos deles próprios (ELSE, 1958, p. 78). Trata-se dos seguintes versos: “[Considere se] esta imagem (εἰκὸν[ς]) poderia ser [como] minha aparência (εἶδωλον), esta reprodução de Dédalo (Δαιδάλου μ(ε)[ί]μημα); tudo o que falta é uma voz”¹⁴⁶ (ELSE, 1958, p. 78). Nesse sentido, o resultado da produção mimética deveria ser uma ‘réplica’, uma ‘efígie’ ou uma ‘imagem’ (ELSE, 1958, p. 78). O espanto dos sátiros diante das imagens que carregam, que em tudo reproduzem seus modelos, coloca luz sobre a semelhança que liga o original e a cópia: “tudo o que falta é a voz”. O μίμημα, ou εἶδωλον, resultado de uma produção mimética, devia denotar uma cópia exata de um modelo (ELSE, 1958, p. 78).

Esse espanto diante do εἶδωλον, ilustrado na peça de Ésquilo, provavelmente retrata uma sensação que se tornava comum entre os gregos do quinto século. A fidelidade com que as artes plásticas começavam a reproduzir o mundo fornecia material para a imaginação poética, que falava sobre o perigo de as estátuas virem a se mover (SCHUHL, 2010, p. 135). As obras de Dédalo, personagem mitológica referida por Ésquilo no trecho supracitado, também são citadas por Eurípidés mediante o mesmo tom de desconfiança: “Todas as estátuas de Dédalo parecem mover-se e ter olhar”¹⁴⁷ (Fr. 373 apud SCHUHL, 2010, p. 147). É verdade que a sensação de que as estátuas poderiam estar “vivas” era retratada em uma série de textos nesse contexto de inovação¹⁴⁸, mas a inferioridade da cópia diante de seu modelo era igualmente ressaltada. As noções de semelhança e de uma intenção ilusória subjacentes à sua composição definem o εἶδωλον na peça *Helena* (412 a.C.) de Eurípidés¹⁴⁹. Mas não só, ele também parece denotar uma réplica vazia, uma mera aparência feita de vento para substituir um modelo real¹⁵⁰. Ao se revelar a natureza

¹⁴⁶ Utilizamos a tradução proposta por Else (1958, p. 78): “[Consider whether] this image could be more [like] my looks, this Daedalus reproduction; all it lacks is a voice.”. Orig.: “(v. 1): ὁρῶντες εἰκὸν[ς] οὐ κατ’ ἀνθρώπους; (v. 6-7) εἶδωλον εἶναι τοῦτ’ ἐμῆ μορφῆ πλέον, τὸ Δαιδάλου μ(ε)[ί]μημα φωνῆς δεῖ μόνον”.

¹⁴⁷ Utilizamos a tradução para o português realizada por Adriano Machado Ribeiro, 2010, Editora Barcarolla.

¹⁴⁸ Ver SCHUHL, 2010.

¹⁴⁹ Eurípidés compõe um relato parecido com o que teria sido composto por Estesícoro acerca dos acontecimentos em Troia – citado por Platão no livro IX. Nessa versão, Páris teria carregado para sua cidade um εἶδωλον da rainha de Esparta, enquanto a verdadeira Helena teria permanecido no Egito. O εἶδωλον (*Hel.* v. 34), ou μίμημα (*Hel.* v. 74, 875), forjado pela deusa Hera, deveria substituir a rainha graças à sua semelhança com ela (*Hel.* v. 31-35).

¹⁵⁰ “Mas Hera, inconformada por não ter vencido as outras deusas, / inflou de vento meu tálamo com Alexandre: / não foi a mim que ela entregou ao filho do rei Príamo, / mas um fantasma vivente, que ela forjou do céu à minha semelhança. / E ele imagina que me tem – imagem vã –, quando não tem” (E. *Hel.* v. 31-35).

da Helena que foi levada à cidade de Troia, pela qual gregos e troianos entraram em guerra, ressalta-se a inutilidade da batalha (*Hel.* 703-708). Afinal, foi por uma nuvem que ela se desenrolou? O duplo encarna, aos olhos de alguém, a presença de um modelo ao qual se assemelha, mas essa presença logo se manifesta como ausência (VERNANT, 2007, p. 1732) – não é o próprio original que está ali, diante dos olhos, mas algo que o torna presente precariamente graças à semelhança que os liga.

Na *República*, a delimitação da natureza do εἶδωλον é pensada não só através da contraposição com o ἔργον, que lhe serve de modelo, mas na oposição ao εἶδος, que é a realidade verdadeira. A ideia deveria servir de modelo para qualquer tipo de produção. Porém, a arte de imitar não privilegia a realidade original, mas imita o modo como os particulares sensíveis aparecem à visão do imitador (*R.* X 598a). Destarte, diz Sócrates, “longe da verdade está a arte de imitar (μιμητική), e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, que não passa de uma imagem inane (εἶδωλον)” (*R.* X 598a). O δημιουργός produz uma cama útil porque toma a “ideia da cama” como modelo em suas produções. Ele volta seus olhos para o εἶδος (*R.* X 596b), enquanto o μιμητικός volta os olhos para o εἶδωλον (*R.* X 598b-c). É verdade que uma boa mimese, que se restringisse à cópia dos bons modelos, isto é, as formas inteligíveis, não deixa de ser considerada por Sócrates. No entanto, olhar para a ideia a fim de reproduzir suas características em um segundo objeto, um ἔργον, consiste na descrição do processo em que o demiurgo se engajaria – a δημιουργία (*R.* X 596b). A μιμητική, como um tipo de produção, parece estar fadada à criação de μιμήματα εἶδωλα. Os imitadores que pretendem produzir tudo, que desejam ser reconhecidos como detentores de um saber universal, são peritos na fabricação de aparências. Trata-se, contudo, de uma produção trivial, que poderia ser realizada por qualquer um, bastando que se desse voltas por aí com um espelho (cf. *R.* X 596d).

O último livro da *República* parece levar adiante as ambições de uma classe específica de imitadores, os μιμητικοί. Aquele tipo de mimese, cuja pretensão de seus agentes é a de produzir todas as coisas, é designada por μιμητική. Entretanto, a condição inferior dos produtos engendrados não assente que essa arte desfrute o *status* de uma especialidade que a cidade receberia. Podemos, então, sugerir uma hipótese de leitura que parece mais rente ao texto de Platão, sobretudo ao lidar com a negatividade dessa noção de imitar. O raciocínio construído nessas páginas do Livro X, de que o fato de ser imitador

teria como consequência uma tripla distância do real¹⁵¹, parece aplicável a um grupo limitado de μιμηταί: aqueles que são qualificados, desde o livro III, como θαυμαστοί (maravilhosos) que pretendem exercer sua atividade como uma especialidade. Portanto, todos os imitadores que se dedicassem exclusivamente à μιμητική e se pretendessem superiores aos δημιουργοί, por uma suposta capacidade de criar todas as coisas, seriam produtores de μιμήματα εἶδωλα e estariam três vezes distantes do real – ou seja, seriam μιμητικοί¹⁵². A redução da arte de imitar à criação de aparências inúteis é a conclusão de um raciocínio que leva adiante a aspiração a uma produção universal, de forma independente de qualquer δημιουργία, por meio de uma pretensa especialidade em imitar. Embora não ocorra uma demonstração da tese de que o poeta afastado da cidade se dedique à εἰδωλοποιική, tal como o pintor *trompe-l'œil*, a sugestão de que o faria está dada na comparação das intenções desses dois agentes. Sócrates critica aqueles poetas que ao invés de se dedicarem à promoção e ao exercício da virtude, dedicam-se à produção de εἶδωλα da virtude (*R. X 599e*) e, apesar disso, são vistos como conhecedores de todas as artes relativas à virtude e ao vício (*R. X 598e*). Homero e os trágicos estariam, em relação à virtude e ao bem, do mesmo modo que os pintores de camas estão, em relação às camas particulares e à “ideia da cama”.

Ignorada a contraposição entre a μιμητική e a δημιουργία, corre-se o risco de se perder de vista as nuances da crítica aos poetas imitadores que é construída no contexto do Livro X. Alguns intérpretes, por exemplo, afirmaram que parte dessa crítica envolveria um *argumentum ad hominem*¹⁵³. Sócrates afirma que se Homero conhecesse as coisas sobre as quais fala, ele teria se dedicado, para dar um exemplo, à legislação – que consiste numa δημιουργία – e não à poesia¹⁵⁴. A fim de legitimar sua atividade, o poeta deveria

¹⁵¹ Cf. *R. X 597e*: “Logo, também o poeta trágico será isso, *se* é um imitador, será o terceiro em relação ao rei e à verdade; e *também todos os outros imitadores*” (grifos nossos).

¹⁵² Essa sugestão, contudo, precisa lidar com o fato de Platão utilizar, em 597e, os termos ‘μιμητής’ e ‘μιμηταί’ para designar ‘imitador’ e ‘imitadores’ ao invés de ‘μιμητικός’ e ‘μιμητικοί’. Todavia, a razão deste uso pode ser bastante simples. Por ser um μιμητικός, o produtor de εἶδωλα não deixa de ser um μιμητής, portanto, é bastante natural que ambos os termos possam designá-lo. A μίμησις produtiva, ou μιμητική, é um tipo de μίμησις. A respeito do uso desse léxico para designar práticas irrestritas, ver BELFIORE, 1984.

¹⁵³ De acordo com Havelock (1996, p. 45), a pergunta de Platão pelos seguidores de Homero “soa muito mais como um *argumentum ad hominem*”. Halliwell (2011, p. 243), do mesmo modo, considera que a “part of the ostensible rebuttal of the case for Homer’s wisdom involves recourse to *ad hominem* biographical rhetoric”.

¹⁵⁴ De acordo com o argumento de Sócrates, Homero só poderia falar bem sobre a arte de legislar caso tivesse sido um bom legislador. Alguma cidade deveria apontá-lo como tal, assim como os atenienses apontariam Sólon. Se pratica somente a mimese é porque é um mero produtor de εἶδωλα (*R. X 599b-d*). É digno de nota o fato de Sólon ser citado como um δημιουργός de καλὰ ἔργα, contraposto aos poetas criticados, sobretudo a Homero (*R. X 599e*). Sabe-se da importância deste homem para a reforma das

apontar os governos que auxiliou, as pessoas que foram educadas por ele ou quiçá, encontrar um bom número de seguidores que defendessem seu nome (*R. X 599c-sqq.*). Ora, se voltarmos às páginas do Livro III, veremos que o exercício da mimese considerada benéfica depende de que o imitador exerça, concomitantemente, um tipo de *δημιουργία*. Em todo caso, sob esse prisma, não parece estranho que se cobre dos poetas a capacidade de criar *καλὰ ἔργα* – um bom poeta não seria aquele que “levaria mais a sério (*σπουδάσειεν*) as obras (*ἔργοις*) que as imitações (*μιμήμασι*)”? (*R. X 599b*).

O que parece estar sendo colocado em jogo, no Livro X da *República*, é a possibilidade de os *μιμητικοί* justificarem sua arte por méritos e finalidades particulares, o que os levaria de se submeterem a leis que não fossem criadas em seu próprio âmbito. Em outras palavras, de a *μίμησις* ser exercida como um tipo de especialidade na *πόλις*. Platão nega essa hipótese. A poesia não se justifica pelo prazer que pode proporcionar, nem a pintura por sua fidelidade aos modelos representados pictoricamente. Ambas devem se sujeitar a princípios éticos específicos e inserir, no interior de seus *ἔργα*, a imagem do bom caráter (*R. III 401b-d*). O prazer deveria se associar à utilidade: mesmo os poetas que são afastados da cidade vindoura, caso mostrassem que sua arte “não só é agradável mas também útil em relação à cidade e à vida humana” (*R. X 607d-e*), com boa vontade seriam ouvidos (*R. X 607b-e*). O critério para o exercício de uma atividade produtiva, na cidade construída em discurso por Sócrates e seus jovens interlocutores, é o da utilidade que seu exercício deveria propiciar para a manutenção da harmonia social. A *μιμητική*, exercida por homens que se pretendem capazes de produzir todas as coisas e por isso requerem um *status* superior ao dos *δημιουργοί*, parece incapaz de alcançar tal utilidade.

Além de Platão designar por ‘*μίμησις*’ dois processos que são essencialmente diferentes, os motivos que levam o filósofo a criticar cada um deles também são distintos. A mimese produtiva (i.e., a *μιμητική*) é severamente atacada devido ao fato de ser uma prática exercida por agentes que visam produzir todas as coisas e se consideram

estruturas políticas de Atenas. Mas é igualmente sabido de sua dedicação à poesia. Em outro diálogo de Platão, o *Timeu*, uma das personagens afirma que “além de Sólon ser o homem mais sábio noutros assuntos, no que respeitava à poesia considerava-o o mais independente de todos os poetas” (*Ti. 21b-c*) e que seria bom se “ele não tivesse usado a poesia como passatempo (*παρέργω*), mas sim que se tivesse empenhado (*ἐσπουδάκει*), como os outros” (*Ti. 21c*). Na *República*, o mérito de Sólon parece consistir especificamente no fato de ele não ter se dedicado seriamente à poesia. O modelo de poeta, que também é cidadão na cidade vindoura, parece ser um tipo de *δημιουργός* que se dedicaria à produção de *καλὰ ἔργα*.

superiores aos demiurgos, apesar de só produzirem μιμήματα εἶδωλα¹⁵⁵. A mimese como auto modelamento, por outro lado, poderia fazer com que seus agentes se acostumassem com o vício e o tornassem uma segunda natureza (*R.* III 395c-d), porém, se submetida a critérios específicos, seria benéfica para os imitadores e, por consequência, também para a cidade. Relacionada com algum tipo de δημιουργία e restrita à identificação com os bons modelos, ela poderia ser útil, já que influenciaria positivamente aqueles que procurassem modelar-se de acordo com os homens de bem. Ao se fazer semelhante ao virtuoso, o imitador poderia se acostumar com as virtudes de modo que as tornaria parte intrínseca de seu próprio caráter. Além disso, ainda que não se trate de um tipo de produção, ela envolveria o processo de composição poética, pois o poeta deveria alinhar sua natureza com o drama que compõe. A identificação entre o bom imitador e os bons modelos se refletiria nos bons poemas, que viriam a educar os guardiões. Parece haver condições de se afirmar a existência de uma mimese positiva na *República* – resultado do alinhamento entre o bom imitador e o bom modelo –, que sobrevive a crítica construída no Livro X. Logo, pode ser possível avançar no entendimento do emprego de μιμεῖσθαι para denotar a ação filosófica no trato com o inteligível, mencionada no Livro VI. Estamos diante, enfim, da questão acerca da possibilidade de o filósofo ser um μιμητής.

Capítulo V. O filósofo é um μιμητής?

Perguntar se o filósofo pratica a mimese nos coloca diante de algumas controvérsias, especialmente porque as atividades consideradas miméticas não parecem desfrutar de autonomia na cidade vindoura¹⁵⁶. Não obstante, também há um problema de ordem conceitual, referente a essa possibilidade. Para identificar o filósofo como μιμητής seria preciso mobilizar as definições que encontramos até aqui, mas nenhum dos processos descritos comporta os inteligíveis como modelos. É verdade que essa hipótese, por si só, não caberia no Livro III, contexto em que a existência das formas ainda não

¹⁵⁵ A mimese como produção de εἶδωλα, i.e., a μιμητική, será reabilitada no *Sofista*. Platão a designará como εἰδωλοποιική (235b), que literalmente significa “arte de produzir εἶδωλα”. Nesse diálogo, serão distinguidos dois tipos de produção: a “φανταστική” (arte de produzir simulacros) e a “εἰκαστική” (arte de produzir cópias). Enquanto a primeira seria essencialmente negativa, a segunda teria a vantagem de produzir cópias que reproduzem corretamente as características dos modelos sensíveis.

¹⁵⁶ Ver as páginas 85 a 90.

havia surgido como tema na conversação. No Livro X, em contrapartida, considera-se a hipótese de a μίμησις dizer respeito a um tipo de produção que teria as formas como parâmetro. Os pintores que imitam as camas sensíveis poderiam “imitar o que cada coisa que está na natureza é em si mesma” (R. X 598a). Acontece que uma produção desse tipo deixaria de ser considerada mimética, pois são os δημιουργοί que voltam “seus olhos para a ideia, e assim um deles fabrica as camas e o outro, as mesas que nós usamos” (R. X 596b). A especificidade da arte de imitar, como um tipo de produção, diz respeito à sua intrínseca relação com o domínio das aparências: o imitador, que “produz todas as coisas (ὄς πάντα ποιῆι)” (R. X 596c2), imita “o que parece (τὸ φαινόμενον), como aparece (φαίνεται)” (R. X 598b), engendrando, desse modo, “aparências (φαινόμενα), mas não o que é na realidade” (R. X 596e4).

A conclusão mais imediata parece ser a de que a mimese não designa uma relação com os inteligíveis. Ora, a definição do Livro III não comporta o contato com as ideias, a do Livro X a limita ao trato com as aparências. Entretanto, na passagem 500c, Sócrates afirma que o filósofo deseja “imitar (μιμῆσθαι)” os seres imutáveis, que são naturalmente justos. É uma descrição da atividade filosófica, a partir do léxico da μίμησις, que tem objetivo de definir “a natureza e a profissão deles [dos filósofos]” (R. VI 500a). Logo, parece necessário enfrentar as dificuldades que envolvem inquirir acerca da possibilidade de o filósofo ser um μιμητής. Com efeito, a classificação que propomos no capítulo anterior, acerca dos modos segundo os quais é possível imitar (i.e., (a) imitando a voz, a postura e o caráter de uma pessoa, (b) reproduzindo o som dos animais e dos fenômenos naturais, (c) produzindo uma cópia de algo em um meio material), pode não ser completamente aplicável aqui. Apesar disso, ela pode ser útil como um guia heurístico nesta etapa da investigação. Isto é, uma vez mantida a possibilidade de uma mimese benéfica referente ao trato com o sensível, parece razoável que os atributos que a identificam também sejam encontrados no imitar filosófico¹⁵⁷.

Aproximar a μίμησις exercida pelo filósofo da que é considerada benéfica depende de que ela seja um processo de aperfeiçoamento pessoal e não uma produção de imagens. Desse modo, a distinção entre práticas miméticas produtivas e não produtivas pode auxiliar na compreensão da natureza dessa atividade. Na continuação da passagem

¹⁵⁷ Para Bolzani, se a ação do filósofo na relação com o inteligível puder ser considerada um tipo de mimese, conforme sugerem as passagens 500-501 do Livro VI, garantir-se-á a prerrogativa de um emprego positivo dessa mesma noção no trato com o sensível, “desde que pelos indivíduos e razões filosoficamente legitimados” (BOLZANI, 2014, p. 253).

mencionada acima (500a), Sócrates afirma que os filósofos, “vendo e contemplando objetos ordenados e imutáveis que, entre si, nem cometem nem sofrem injustiças e se mantêm todos em ordem segundo a razão, tentam imitá-los e assemelhar-se a eles” (*R. VI 500c*). Por ora, a passagem não menciona nenhum tipo de produção. A noção empregada aqui se aproxima do sentido (a), em que o imitador pratica a imitação *se modelando* de acordo com o imitado. Parece legítimo, portanto, tecer uma aproximação dessa noção de mimese com o sentido de auto modelamento, o que nos impele a investigar como essa concepção poderia ser empregada aqui, para denotar uma relação que se refere ao inteligível. Os modelos imitados, nesse caso, não podem ser percebidos pelos sentidos, mas seriam “visíveis”, de algum modo, aos filósofos.

Antes de nos determos sobre a atividade mimética a que o filósofo se dedica, é imprescindível entender o modo segundo o qual ele acessa seus modelos, quer dizer, o que significa “ver” o inteligível? Entre os Livros V e VI, há o esforço para definir a natureza do agente que se dedica à filosofia. Em primeiro lugar, Sócrates quer separar o φιλόσοφος dos que poderiam revestir sua aparência, como o φιλοθεάμων (aquele que ama espetáculos)¹⁵⁸. Uma das características essenciais do amante do saber é o fato de seu olhar estar voltado para o belo em si mesmo e para as realidades congêneres (*R. V 476a-d*). Dessa disposição em “olhar” o inteligível, decorre a compreensão de que todas as coisas belas¹⁵⁹ são manifestações do próprio belo (*R. V 476b*). Sócrates estabelece, então, uma distinção fundamental entre dois tipos de visão: (i) olhar para o real, que é plenamente aquilo que é; (ii) olhar para as manifestações do real e julgar “que aquilo que é semelhante a algo não é apenas semelhante, mas é a própria coisa à qual se assemelha” (*R. V 476c*). A inferioridade desse segundo tipo de visão, exercida sobretudo pelos amantes de espetáculos, ocorre por ela estar acompanhada de um julgamento equivocado: tomar o que se assemelha ao real pelo próprio real. A superioridade da visão do filósofo consiste no fato de ela estar voltada para a realidade verdadeira, as ideias.

Eis, então, uma das principais características que particularizam o “olhar filosófico”:

Parece-te, então, que há alguma diferença entre os cegos e os que realmente estão privados do conhecimento de todo ser, não têm *em sua alma nenhum exemplo nítido* (ἐν τῇ ψυχῇ ἔχοντες παράδειγμα) e não são capazes de olhar,

¹⁵⁸ De acordo com Sócrates, os amantes de espetáculos são “semelhantes aos filósofos (ὁμοίους... φιλοσόφοις)” (*R. V 475e*). A semelhança que os aproxima é o amor pelo aprendizado (*R. V 475d-e*).

¹⁵⁹ Sejam as belas ações, os belos corpos, as belas vozes, as belas cores ou as belas formas.

como os pintores, para o que há de mais verdadeiro nem de voltar sempre os olhos para isso e, contemplando-o com a maior precisão possível, estabelecer aqui as leis do belo, do justo e do bom, caso seja necessário e, mantendo-as sob guarda, preservar as que já existem? (R. VI 484c-d, grifo nosso).

O que se deve destacar, em relação à passagem supracitada, além do caso de ela antecipar as páginas 500c-501c, é o fato de a contemplação dos inteligíveis depender de um fator específico, sem o qual ela não ocorreria: a existência de “exemplos nítidos (ἔχοντες παράδειγμα)” na alma. Os que têm boa visão divergiriam dos cegos por serem capazes de, tal como pintores, voltarem seus olhos para o que há de mais verdadeiro e contemplando-os, pintar as leis do belo, do justo e do bom.

O que Sócrates e Adimanto estão procurando, na verdade, é uma “inteligência que, por natureza, além de outras qualidades, tenha justa medida e graça, *para que esses dotes naturais a façam dócil na busca da ideia de cada ser*” (R. VI 486d-e, grifo nosso). As qualidades de um homem moralmente virtuoso seriam necessárias e consequentes entre si “numa alma que deve, de maneira plena e perfeita, alcançar o conhecimento do ser” (R. VI 486e). Uma das condições para conhecer os seres inteligíveis, isto é, para que a visão ocorra, é o caráter moralmente bom do filósofo. Um homem que não tivesse exemplos nítidos na alma – o bom, o justo, o temperante e as virtudes congêneres –, seria como um cego diante do inteligível. Destarte, Sócrates pergunta a seus jovens interlocutores se uma profissão que jamais alguém poderia exercer se não “tivesse afinidade e parentesco com a verdade, a justiça, a coragem e a temperança” (R. VI 487a), poderia ser censurável. A visão do inteligível, em suma, só poderia ser exercida por homens que fossem naturalmente semelhantes aos seres contemplados.

É passível de ser identificada, então, uma das características que envolvem a visão dos seres supremos, etapa necessária à imitação filosófica. Trata-se da necessidade de haver uma relação de semelhança entre quem é dotado da faculdade de ver e aquilo que é visível. Convém notar que até mesmo no plano da visão sensível essa necessidade se mostrará presente. Consoante Sócrates explica na analogia entre o bem e o sol, os olhos são capazes de ver porque há uma relação de semelhança que os liga ao sol e aos objetos iluminados por ele¹⁶⁰ (R. VI 508a-509a). Em ocasião de se voltarem para o dissemelhante, não “mais para os objetos em cujas cores a luz do dia se fixa, mas sim para as centelhas noturnas, os olhos ficam embaraçados e parecem quase cegos, como se neles não

¹⁶⁰ Conforme Sócrates explica, “entre os órgãos dos sentidos, o olho é o mais semelhante ao sol (ἡλιοειδέστατόν)” (R. VI 508b).

houvesse acuidade de visão” (R. VI 508c). Quando, por outro lado, estão diante daquilo “que o sol ilumina eles veem nitidamente, e parece que naqueles mesmos olhos há acuidade de visão”¹⁶¹ (R. VI 508d). Na analogia, mostra-se que a alma só consegue conhecer quando está voltada para o inteligível, que lhe é semelhante; porém, quando voltada para o dissemelhante, “o que vem a ser e perece (τὸ γιγνόμενόν τε καὶ ἀπολλύμενον)”, age como se não tivesse inteligência (R. VI 508d-e).

Tendo em mente essa exigência para que a visão inteligível ocorra, isto é, que haja semelhança entre o agente que vê e o objeto visto, voltemos ao exame da μίμησις praticada pelo filósofo:

Aquele, Adimanto, que tem seu pensamento verdadeiramente voltado para os seres (ὡς ἀληθῶς πρὸς τοῖς οὐσι τὴν διάνοιαν) não tem lazer para baixar seus olhos para as atividades dos homens (βλέπειν εἰς ἀνθρώπων πραγματείας), para lutar com eles e encher-se de inveja e animosidade, mas, vendo e contemplando (ὀρῶντας καὶ θεωμένους) objetos ordenados e imutáveis que, entre si, nem cometem nem sofrem injustiças e se mantêm todos em ordem segundo a razão, *tentam imitá-los e assemelhar-se a eles* (ταῦτα μιμεῖσθαι τε καὶ ὅτι μάλιστα ἀφομοιοῦσθαι). Ou acredita que, quando *se convive com o que se admira, há como não imitá-los* (μιμεῖσθαι ἐκεῖνο)? (R. VI 500b-c, grifos nossos).

Ora, “ver (ὀράω)” o inteligível, “contemplá-lo (θεάομαι)”, depende de uma disposição que é interna ao próprio filósofo: a de buscar os seres imutáveis. O primeiro momento da mimese filosófica consiste no exercício de um “olhar vertical”¹⁶², a saber, “olhar para (βλέπω)” o alto, para os seres que são justos por natureza¹⁶³. Seguida de sua contemplação, há o impulso em imitá-los e assemelhar-se a eles. Trata-se de uma ação que o agente pratica sobre ele próprio, ele se faz semelhante ao modelo imitado engajando-se nesse processo entendido por imitação.

¹⁶¹ Marques (2009) convida o leitor da *República* a buscar nas páginas do *Timeu*, que explicam a ocorrência da visão sensível, elementos que esclareçam seu uso nas analogias construídas na *República*. Nesse diálogo, explica-se que do encontro entre a luz que é emitida pelos olhos e a luz do dia, que são semelhantes, surge a visão; mas quando a luz do dia se afasta ao cair da noite, a luz dos olhos se separa do que lhe é congênere e se relaciona com o ar, que lhe é dissemelhante e não congénere, pois não tem fogo. Daí que a visão se extinga (Ti. 45c-d). A condição para que a visão ocorra, mesmo no âmbito sensível, é a de que o semelhante encontre o semelhante.

¹⁶² Expressão proposta por Marques (2009, p. 151).

¹⁶³ A respeito da noção de “alto”, Sócrates explica: “de minha parte, não posso pensar que outro aprendizado e não o que trata do ser e do invisível faça a alma contemplar as coisas do alto. Se alguém, olhando para cima com a boca aberta ou fechada, tenta conhecer uma das coisas sensíveis, eu afirmo que ele jamais a conhecerá, porque a ciência nada admite que seja sensível. Não é para o alto, mas para baixo que a alma dele olha...” (R. VII 529b-c).

A despeito da μίμησις filosófica, Sócrates prossegue pontuando que o impulso em a realizar advém de uma convivência que se estabelece com as formas inteligíveis. Segundo a personagem, “convivendo com o que é divino e ordenado (θείῳ δὴ καὶ κοσμίῳ), [o filósofo] torna-se ordenado e divino (κόσμιός τε καὶ θεῖος) na medida do possível para um homem”¹⁶⁴ (R. VI 500c-d). As características que antes pertenciam aos modelos imitados passam a fazer parte da natureza do próprio imitador. Essa assimilação das propriedades que particularizam um modelo, através da prática da mimese, também foi identificada na atividade exercida pelos imitadores no Livro III. As características do imitado, manifestas através da voz, da aparência e da ação, quando reproduzidas pelos imitadores num μίμημα ἄφομοίωμα, tenderiam a ser assimiladas por eles, de modo que auxiliariam na construção de uma segunda natureza (R. III 395d). O resultado dessa atividade, como vimos, não seria um produto, mas sim a presença das características do imitado através do próprio imitador, que se faz semelhante ao modelo. No Livro VI, o ato de assemelhar-se é apresentado através do verbo ‘ἀφομοιόω’ (R. VI 500c), também utilizado em 396a-b para se referir à assimilação dos atributos de um modelo imitado¹⁶⁵. Aqui, imitar envolve assimilar a *ordenação* e a *divindade*, propriedades pertencentes aos inteligíveis. Isso sugere, mais uma vez, a aproximação entre a atividade filosófica, conforme descrita em 500c, e a boa imitação, executada por homens moralmente virtuosos. Nos dois casos, alinhar-se aos bons modelos resulta na assimilação de suas propriedades e, por consequência, no aprimoramento do caráter do imitador.

Eis, contudo, uma questão à qual é preciso ater-se:

Se [o filósofo] defrontar com a necessidade de esforçar-se por inserir (τιθέναι) nos hábitos humanos (εἰς ἀνθρώπων ἥθη), privados ou públicos, o que vê lá e não apenas tratar de modelar-se a si próprio (ἑαυτὸν πλάττειν), tu crês que ele virá a ser um mau demiurgo (δημιουργὸν) da temperança, da justiça e do conjunto das virtudes do cidadão? (R. VI 500d, grifo nosso).

¹⁶⁴ Um dos fatores que explicam o impulso em imitar os modelos inteligíveis é a convivência que os filósofos manteriam com eles. No livro III, a mimese também dependia de uma certa “convivência” com o que se imitava. Por perdurarem “desde a infância vida adentro, as imitações se tornam hábitos e [segunda] natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento” (R. III 395d).

¹⁶⁵ Naquele contexto, Sócrates dizia que os bons imitadores, “Não podem ser loucos, nem podem assemelhar-se (ἀφομοιοῦσθαι) aos loucos” (R. III 396b), já que não convém a eles correr o risco de se habituarem com a loucura (R. III 395c-396a).

Agora, a ação filosófica no trato com o inteligível parece dizer respeito a um tipo de produção. O filósofo primeiro se faz semelhante aos modelos contemplados, depois os toma como parâmetro para produzir algo que é externo a ele próprio: a virtude no outro. Ora, a atividade filosófica não poderia findar na mudança individual, uma vez que esse processo deveria estar atrelado aos ganhos que a cidade tiraria dele – Sócrates quer mostrar, no Livro VI, que o filósofo é útil para a cidade (cf. *R.* VI 487-488). É imprescindível, portanto, trazer o ser das formas, que a boa natureza deste agente o habilita a buscar, para a πόλις. Em outras palavras, dedicar-se à filosofia consiste em tornar-se o elo que aproxima a cidade do inteligível. É preciso notar, porém, que a passagem citada acima insere uma dificuldade para o avanço de nossa investigação, pois a μίμησις parece estar designando, concomitantemente, dois processos que temos considerado diferentes: o auto modelamento e a produção de cópias.

Essa dificuldade fica ainda mais evidente tão logo Sócrates prossegue sua exposição. De acordo com a personagem, os filósofos são como “pintores (ζωγράφοι)” que seguem “o modelo divino (τῷ θεῷ παραδείγματι)” (*R.* VI 500e). Tal atividade é descrita na seguinte passagem:

Tomariam, disse eu, a cidade e os costumes dos homens e, como se fosse um quadro, começariam fazendo-a limpa, tarefa não muito fácil... Sabes que, num ponto, logo se diferenciariam dos outros. Não quereriam ocupar-se com cada pessoa individualmente ou com a cidade, nem escrever leis, antes de recebê-la limpa ou eles mesmos a fazerem limpa. (*R.* VI 501a).

A referência à pintura nessa passagem tem sido objeto de debate entre os intérpretes¹⁶⁶. Como o filósofo pode ser comparado ao pintor se é através da analogia com

¹⁶⁶ Por exemplo, na resposta de Janaway (1995) aos trabalhos de Tate (1928, 1932), encontramos duas posições antagônicas, mas igualmente emblemáticas. Tate afirmara que uma mimese positiva e, filosoficamente justificada, seria a que tem as formas inteligíveis como paradigmas. Nesse sentido, o bom poeta seria “como o pintor que usa o “paradigma divino” (cf. 500-501...), não como o pintor que se contenta em segurar o espelho diante da natureza” (2007, p. 148, tradução de Bruno Drumond Mello Silva). Ainda Tate (1932), num artigo posterior, não se furta de ampliar essa boa imitação com base na mesma passagem da *República*. Segundo o intérprete, “O tipo de poesia (ou pintura ou oratória ou qualquer outra arte) que é imitativa em um bom sentido é aquele que imita o mundo ideal” (TATE, 1932, p. 161, tradução nossa). Diante dessa interpretação, Janaway evidencia a dificuldade de se imaginar uma pintura da vida humana, conforme é mencionado por Sócrates na passagem 500b-501c. Uma tal pintura, de acordo com o autor, deveria apresentar uma aparência de algum aspecto da vida, mas como isso poderia significar uma cópia direta do inteligível? (1995, p. 117). Em outras palavras, supor-se-ia uma forma correspondente à “vida humana”? Essa dificuldade faz Janaway concluir que a referência à pintura seria uma metáfora bem elaborada. Por isso, não deveria ser tomada como uma evidência de que Platão acreditasse na existência de uma atividade artística guiada pelo conhecimento das formas (JANAWAY, 1995, p. 117).

a pintura que Sócrates desqualifica a μιμητική no Livro X? Além disso, o que poderia significar uma reprodução dos costumes humanos que tivesse como parâmetro a forma inteligível¹⁶⁷? Essas dificuldades, entretanto, são sintomas de uma opção interpretativa questionável: a de associar diretamente, na passagem citada acima, a pintura com a mimese. É preciso ater-se à mudança de vocabulário que ocorre quando o diálogo faz referência à produção filosófica: os filósofos são demiurgos da virtude dos cidadãos. Nesse caso, a analogia que está sendo construída é entre pintura e δημιουργία.

Temos chamado atenção, desde o primeiro capítulo, para o fato de as etapas que envolvem a atividade do δημιουργός serem descritas em uma singular proximidade com a pintura. Olhar para um modelo e reproduzir suas características em um meio externo, engendrando um segundo objeto semelhante ao primeiro, consiste na descrição das etapas que envolvem o processo da pintura; mas curiosamente, essa descrição se aplica perfeitamente à δημιουργία enquanto um processo produtivo: “o demiurgo de cada um desses móveis – diz Sócrates ao explicar a produção das camas particulares – *volta seus olhos para a ideia*, e assim um deles fabrica as camas e o outro, as mesas que nós usamos” (R. X 596b, grifo nosso). Tal proximidade levou alguns intérpretes a considerarem que a atividade do demiurgo, conforme Platão a descreve, seria um tipo de μίμησις, visto que ela produziria cópias das formas inteligíveis¹⁶⁸. No entanto, consoante nota Halliwell (2005, p. 55), não há nada no texto da *República* que torne essa interpretação pertinente¹⁶⁹. Isso especialmente porque a concepção apresentada no Livro X pressupõe uma certa intencionalidade do μιμητής¹⁷⁰, que não é identificada nos δημιουργοί (HALLIWELL, 2005, p. 55). Sócrates parece pretender operar uma cisão entre a μιμητική e os outros tipos de produção, de modo que consistindo numa atividade que não produz artefatos úteis, a criação de εἶδωλα teria o mesmo valor que o ato de caminhar com um espelho diante do mundo: criar-se-ia, em ambos os casos, aparências das coisas sensíveis, inúteis quando comparadas aos modelos de que são imagens.

¹⁶⁷ Ver JANAWAY, p. 1995, p. 117

¹⁶⁸ Ver PALUMBO, 2014, p. 189; PITTELOUD, 2014, p. 53.

¹⁶⁹ Segundo Halliwell (2005, p. 55), “La notion d’ « imitations d’imitations » implique un rapprochement gratuit entre le livre X et le *Timée*, où le monde matériel dans son ensemble est envisagé, dans un certain sens, comme une création mimétique du démiurge, bien que même dans le *Timée* il ne soit jamais exactement affirmé que chaque chose particulière matérielle, surtout si elle est le produit de l’art humain, est une « imitation » ou une « copie » d’un original métaphysique”.

¹⁷⁰ Segundo explica Halliwell (2002, p. 138), “Book 10’s conception of mimesis implies human intentionality: mimetic works are produced by painters, poets, and others who aim in some sense to model or fabricate images of (possible or imagined) reality. But this kind of mimetic intentionality cannot be a property of other objects (whether natural or humanly designed) in the material world”.

A especificidade da noção de μίμησις que é apresentada no Livro X, como μιμητική, não pode ser compreendida se negligenciadas as intenções dos pintores que servem de paradigma para os μιμητικοί. Os agentes que se dedicam à σκιαγραφία empregam, nas obras pintadas, as cores, as luzes e as sombras que conferem a aparência do modelo original ao retrato produzido. Quando observadas de longe, essas obras tenderiam a assumir, na visão de seus espectadores, o lugar do modelo original (cf. *R. X 598b-d*). A intenção desses pintores é a de produzir obras capazes de dar origem a um engano, sobretudo quando observadas por jovens e homens ingênuos (*R. X 598c*). Ora, esse desejo de confundir o espectador da obra artística não pode ser identificado em todas as modalidades da pintura senão na *trompe-l'œil*. Platão faz referência, em diversas passagens da *República*, a pinturas que não envolvem o recurso ao ilusionismo (ANNAS, 1981, p. 336)¹⁷¹. Portanto, o fato de os filósofos serem apresentados como pintores que seguem os modelos divinos (*R. VI 500e*) não deve conduzir à conclusão de que Platão concebesse tal atividade como um tipo de μιμητική – i.e., como uma produção de μιμήματα εἶδωλα. O “filósofo pintor” é, segundo as palavras de Platão, um δημιουργός “da temperança, da justiça e do conjunto das virtudes” (*R. VI 500d*).

Examinemos, então, como os processos que constituem a δημιουργία filosófica são apresentados em paralelo com os da pintura. Vejamos a próxima etapa que envolve sua atividade na cidade:

Em seguida, penso eu, ao se porem ao trabalho, voltariam amiúde os olhos (ἀποβλέπειν) para os dois lados, para aquilo que, por natureza, é justo, belo, temperante ou tem qualidades semelhantes, e aquilo que estivessem criando no meio dos homens (τοῖς ἀνθρώποις ἐμποιοῖεν), misturando e temperando cores a partir das ocupações deles *para chegar ao tom da tez humana*, tomando como base aquilo que, quando existente entre os homens, também Homero chamou de *divino e semelhante aos deuses* (θεοειδές τε καὶ θεοείκελον)... E ora, creio, apagariam um traço, ora incluiriam outro, até conseguirem fazer que os caracteres humanos (ἀνθρώπεια ἦθη) fossem, tanto quanto possível, agradáveis aos deuses. (*R. VI 501b-c*).

Depois de contemplar os modelos imutáveis, fazer-se semelhante a eles através da mimese, o filósofo se dedica à introdução da virtude nos hábitos dos cidadãos. Agora, ele é um δημιουργός em plena atividade, olhando para os seres naturalmente belos, temperantes e com qualidades congêneres a fim de produzir algo que, quando existente

¹⁷¹ De acordo com a autora (1981, p. 336), no Livro X “Plato is talking about *trompe-l'œil* painting”.

entre os homens, também Homero chamou de divino e semelhante aos deuses. Observe-se que há uma notável diferença entre o pintor do Livro X e o que é referido nessas páginas do Livro VI. Trata-se das intenções que movem cada um deles: o que se dedica à *σκιαγραφία* compõe com fins enganadores, o “pintor do divino” pretende reproduzir as características do modelo que imita de maneira fidedigna.

Sócrates não deixa claro o que entende pela *δημιουργία* do filósofo. O caminho para construir uma resposta a essa questão pode ser apontado através da identificação das características essenciais deste processo. Em primeiro lugar, o ofício a que se dedica permite que o próprio filósofo corrija e aprimore os resultados de sua *δημιουργία*. Em segundo, sua atividade é movida por uma intenção, a de “inserir (*τιθέναι*)”, “nos hábitos humanos (*εἰς ἀνθρώπων ἦθη*)”, as virtudes morais (*R. VI 500d*). Isso é o que justifica sua produção e explica a natureza de seus produtos: para inserir nos costumes dos homens a temperança, a justiça e as virtudes congêneres, o filósofo deve produzir “caracteres humanos (*ἀνθρώπεια ἦθη*)” que possuam essas mesmas virtudes, que sejam divinos e semelhantes aos deuses. Quer dizer, a inserção das virtudes morais na cidade depende de que existam ἦθη que personifiquem o comportamento moralmente virtuoso, nos quais os homens poderiam se espelhar. O que o filósofo vê no inteligível tem de se manifestar onde será, também, objeto de imitação e de assimilação por parte dos cidadãos. O filósofo deveria se dedicar à produção desses ἦθη paradigmáticos.

Essas características da *δημιουργία* dos filósofos podem encorajar mais uma aproximação das páginas do Livro III. Com efeito, Sócrates recusa o ἦθος dos heróis homéricos devido ao fato de seus poemas inserirem, entre os jovens ouvintes, o vício e o “mau hábito (*τὸ κακὴθεες*)” (cf. *R. III 386a-392c, 401b*). Os lamentos de Aquiles diante da morte de seu amado Pátroclo, por exemplo, serviriam como desculpa para os jovens praticarem atos vergonhosos. Diante dessas representações equivocadas, “difícilmente um deles se julgaria, homem que é, indignos deles e não se censuraria, caso lhe ocorresse dizer ou fazer algo semelhante” (*R. III 388d*). É o mesmo Aquiles que tendo sido honrado pelos argivos como se fosse um deus (*Od. XI v. 483-484*), afirma que antes tivesse sido um servo trabalhador da terra do que um “rei de todos os defuntos cadavéricos” (*Od. XI v. 480-490* apud *R. III 386c*). Os poetas da cidade vindoura, por outro lado, seriam aqueles demiurgos capazes de “criar (*ἐμποιεῖν*), no interior de seus poemas (*τοῖς ποιήμασιν*), a imagem do bom caráter (*ἀγαθοῦ εἰκόνα ἦθους*)” (*R. III 401b*). Isso porque o poema nutre a alma (*R. III 401b-c*), de modo que a aproximação da natureza dos deuses, por parte dos

ouvintes do canto, poderia ser operada através de sua normatização de acordo com os modelos de se falar sobre o divino¹⁷². Para formar homens corajosos seria preciso fazer com que temessem a morte o menos possível, por isso, seria necessário vigiar os que “tentam falar sobre esses mitos e lhes peçamos que simplesmente não falem mal do Hades” (*R.* III 386b). Ora, não é o filósofo Platão que, por exemplo, ao retratar os momentos finais de Sócrates, apresenta esse ἥθος paradigmático na figura de seu mestre? Ao colocar na boca da personagem Fédon, no diálogo homônimo, uma descrição dos momentos finais de Sócrates, Platão propõe uma outra maneira de o herói encarar a morte: “me dava a impressão, ele [Sócrates] que devia encaminhar-se para as regiões do Hades, de para lá se dirigir por um concurso divino, e de ir encontrar no além, uma vez chegado, uma felicidade tal como ninguém jamais conheceu” (*Phd.* 58e-59a).

A atividade do filósofo na cidade, a introdução da temperança, da justiça e das virtudes congêneres nos hábitos dos cidadãos não se daria, ao modo do poeta, através da παιδεία?¹⁷³ O ἥθος divino, que é semelhante aos deuses e deveria servir de modelo para os cidadãos não seria apresentado na figura do herói? Ora, não há dúvidas de que Homero teria reconhecido e chamado seu herói Aquiles de divino e semelhante aos deuses¹⁷⁴. No entanto, também é certo que o caráter moralmente duvidoso desse poeta não teria permitido que reconhecesse os princípios da bondade, retratando os deuses e os heróis de forma equivocada. O filósofo, em contrapartida, é mostrado como alguém cuja boa natureza habilita a buscar os seres superiores, naturalmente belos, bons, justos e temperantes. O herói do filósofo, enfim, deveria refletir suas próprias virtudes morais – fruto de seu desejo de modelar-se de acordo com o divino. Com razão, Regali (2018, p. 54) sugere que sob a máscara desse “pintor divino”, citado na passagem 500c do Livro VI, poderíamos encontrar o autor da *República*. Não seria a figura de seu mestre, consoante Platão a apresenta, um ἥθος paradigmático?¹⁷⁵ Curiosamente, a relação com o

¹⁷² Conforme mostramos no terceiro capítulo.

¹⁷³ É preciso notar que o sistema educativo teorizado se destina, primeiramente, aos guardiões (livros II e III), e posteriormente, àqueles que se tornarão filósofos (livro VII).

¹⁷⁴ Cf. *Il.* I v. 131.

¹⁷⁵ Com efeito, os comentaristas têm aproximado o Sócrates de Platão dos heróis de Homero. Ferrari (2010, p. 22), por exemplo, observa que *A República* está repleta de elementos temáticos que lembram a *Odisseia*. Estes vão desde a descida de Sócrates ao Pireu, que lembra Odisseu descendo ao submundo, até a narrativa final do *mito de Er*. Gagnebin (2000, p. 92), ao examinar a proximidade do discurso platônico com o canto poético, arrisca uma fórmula analógica para se referir ao papel de Sócrates nos diálogos: “Platão está em relação a Sócrates como Homero está em relação a Aquiles”.

divino, mantida por essa personagem, é ressaltada logo no diálogo que teria inaugurado a escrita filosófica de Platão, a *Apologia*¹⁷⁶.

Fato é que por não explicar a natureza da produção filosófica, *A República* deixa margens para muitas interpretações. A que propomos aqui, contudo, pode encontrar razões que a justifiquem se nos voltarmos com mais atenção para as páginas do terceiro livro. De início, é preciso salientar que as atividades que são descritas como miméticas no Livro III, assim como no Livro VI, estão condicionadas a algum tipo de *δημιουργία*. Conforme enfatizamos, embora os guardiões e os poetas cativem a *μίμησις*, essa atividade não é independente a ponto de ser executada como uma especialidade¹⁷⁷. Por um lado, ela teria utilidade para os homens que nela se engajassem, já que permitiria a assimilação de conteúdos éticos e a edificação do próprio caráter. Por outro, ela teria utilidade para a cidade, já que a mudança benéfica a que o imitador se sujeitou, se refletiria em suas “obras (*ἔργα*)” – o guardião seria um demiurgo da liberdade da cidade (*R.* III 395b), o poeta, um demiurgo de “belas obras (*καλὰ ἔργα*)” (*R.* III 401b). Em ambas as descrições, quando há referência à produção realizada por esses agentes, utiliza-se o léxico da *δημιουργία*. Isso nos indica, pelo menos, que a atividade mimética não está designando, em nenhum desses contextos, um tipo de produção, mas sim o aperfeiçoamento do caráter dos agentes que nela se engajam – etapa fundamental para as *δημιουργίες* que disporão de autonomia na cidade vindoura.

De um modo geral, a proximidade entre a *μίμησις* como auto modelamento, benéfica se orientada por critérios morais, antecipa muitas das características da imitação realizada pelo filósofo. Além de o fato, já suficientemente enfatizado aqui, de se tratar de uma prática que é acompanhada por uma *δημιουργία*, há outros pontos que as aproximam. Primeiramente, ambas constituem processos em que o imitador se engaja para modificar a si próprio. O pronome reflexivo *ἑαυτοῦ*, acompanhado de verbos ligados ao campo semântico das atividades de modelar (*ἐκμάσσω*, *πλάσσω*), indica que se trata de uma ação que o imitador pratica sobre ele próprio: ele faz a si mesmo semelhante ao modelo imitado. Ser moralmente bom é, em ambos os casos, condição para que se busque a semelhança com o bom e congênere. Identifica-se, portanto: (i) um imitador moralmente virtuoso; (ii) um modelo ao qual o imitador já é, em certa medida, semelhante; (iii) o ato

¹⁷⁶ Na *Apologia* (29a-38a), Sócrates afirma que sua filosofia consiste numa tarefa que lhe foi incumbida por Apolo, não a realizar seria desobediência ao deus – i.e., um ato de impiedade.

¹⁷⁷ Ver as páginas 85-90.

de modelar-se de acordo com o modelo imitado; o que acarreta o (iv) alinhamento do caráter do próprio imitador com o modelo; graças à (v) assimilação, por parte do imitador, das propriedades que pertencem ao imitado. Ora, tanto no caso de fazer-se semelhante ao homem de bem – atividade referente ao trato com o sensível –, quanto no de fazer-se semelhante às realidades supremas, leva-se à assimilação dos atributos dos bons modelos, o que é benéfico para os imitadores.

Veja-se que essas atividades também são aproximadas pelas condições necessárias ao seu exercício. O critério que determina a ocorrência do reconhecimento do semelhante¹⁷⁸, no Livro III, parece ter como paralelo um critério epistêmico, que explica a ocorrência do conhecimento filosófico. No Livro VI, afirma-se que conhecer a justiça em si mesma seria possível a homens naturalmente justos, condição já antecipada, parcialmente, pelas páginas do terceiro livro, em que o reconhecimento da bondade do modelo só seria possível a homens de bem. Em outras palavras, assim como a boa natureza do poeta é necessária para que ele busque as manifestações do bem, a boa natureza do filósofo é a condição para que ele procure o próprio bem. Essas buscas, que acarretariam numa mudança positiva do caráter de seus agentes, seriam imprescindíveis para o exercício de uma *δημιουργία* na cidade. A bondade do poeta se refletiria em suas obras, do mesmo modo que a harmonia e o caráter divino do filósofo, conquistas de seu alinhamento com os seres inteligíveis, se refletiriam em suas produções. O filósofo é o único *δημιουργός* capaz de criar um *ἦθος* divino e ordenado, reflexo do inteligível, mas também reflexo dele próprio – i.e., dessa mimese que o tornou “ordenado e divino na medida do possível para um homem” (*R.* VI 500c-d).

A *μίμησις* não é mostrada como um fim em si mesma, mas parece condição para o exercício de produções moralmente e filosoficamente justificadas. Com efeito, tanto o bom poeta quanto o filósofo são responsáveis por criarem a possibilidade de a virtude vir a existir no outro. Os poetas deveriam formar guardiões piedosos e semelhantes aos deuses (*R.* II 383c), o que dependeria da produção da imagem do bom caráter (*R.* III 401b). Os guardiões se nutririam dessas imagens produzidas, quer dizer, eles transformariam algo externo em elemento interno e intrínseco à sua própria natureza (cf.

¹⁷⁸ De acordo com Bolzani (2014, p. 259), é possível falar em um critério epistêmico operando desde os livros II e III. Isso porque o reconhecimento da semelhança no imitado pressupunha a apreensão cognitiva correta de um conteúdo ético. Para se identificar com o homem de bem, o bom imitador deveria ser capaz de reconhecer a bondade que se manifesta no imitado.

R. III 401)¹⁷⁹. Trata-se do processo de assimilação de conteúdos éticos, próprio à educação moral que, como vimos, também envolve a imitação. O filósofo, do mesmo modo, deveria voltar sua prática à produção da virtude no outro – i.e., da inserção da justiça, da temperança e das virtudes nos hábitos dos cidadãos. Isso seria possível através da produção de um ἥθος divino, semelhante e de agrado dos deuses (R. VI 500d-501c). A atividade do bom poeta e a do filósofo convergem na produção de ἥθη paradigmáticos, personificações das virtudes morais. Nos dois casos, a δημιουργία praticada por esses agentes parece relacionada ao exercício da παιδεία.

Ora, tão importante quanto reconhecer a semelhança é reconhecer a diferença, por isso, ao nos atermos às aproximações entre a poesia e a filosofia não devemos perder de vista a distância que se insere entre elas. Muito embora as atividades miméticas a que se dedicam o filósofo e o poeta possuam uma estrutura aparentada¹⁸⁰, elas não devem ser consideradas práticas idênticas. No Livro III, o μιμητής se assemelha ao caráter virtuoso através das manifestações das virtudes morais, a saber, a voz, a postura e a ação que condizem com o caráter do homem de bem; no VI, o imitador se alinha à própria virtude, numa relação direta com a forma inteligível. Em outras palavras, ao passo que a noção de μίμησις do Livro III se aproxima de uma performance, pensada em sua ligação com o domínio da poesia, no Livro VI ela denota uma experiência muito específica com o inteligível – uma prática filosófica. Além disso, no caso da mimese praticada pelo poeta, a assimilação dos valores morais é apenas secundária. O contato permanente com as manifestações das virtudes faria com que os imitadores as assimilassem e as transformassem em uma segunda natureza. O filósofo, em contrapartida, tem um contato direto com a essência da virtude, com a ideia. A assimilação e o auto modelamento também advêm de uma convivência, mas nesse caso, trata-se da convivência com o modelo original, não com suas manifestações sensíveis.

Temos, enfim, condições de propor uma resposta possível à questão acerca de o filósofo ser um μιμητής. Ele é, de fato, um imitador e se engaja nesse processo para modelar a si próprio, tornar-se semelhante e se identificar com os seres naturalmente justos, temperantes e virtuosos. A condição para a produção de καλὰ ἔργα, antes de tudo, é a de que o produtor seja moralmente bom. Trata-se de um sentido de μίμησις

¹⁷⁹ Conforme explica Francalanci (2014, p. 185), “a *paidéia* como *trophé* diz respeito a um movimento de assimilação, a fim de que se possa converter o aprendido em elemento intrínseco”.

¹⁸⁰ O imitador se assemelha a um modelo através da modificação de suas próprias características e tende a assimilar as propriedades do modelo imitado.

aproximado do que é construído no Livro III, tanto nas etapas que o constituem como um processo, quanto na utilidade e positividade que lhes seriam próprias. Porém, quando a ação do filósofo tem o outro como objeto, ou seja, o que lhe é externo, deve-se considerá-lo um demiurgo. De todo modo, a mimese diz respeito à primeira etapa que envolve seu trabalho na cidade, em que ele se faz semelhante ao inteligível, tomando os seres supremos como modelos; as outras etapas, o modelamento dos cidadãos, da constituição e das leis, são partes constitutivas de sua δημιουργία. O filósofo é responsável pela boa organização da πόλις, isto é, por criar, no sensível, um arranjo que reflita a harmonia do inteligível.

A hipótese que consideramos, nestes dois últimos capítulos, como uma possível chave de leitura para nossa questão – a de que a *República* apresentaria dois sentidos diferentes para o termo μίμησις –, parece frutífera. O reconhecimento da independência da noção de mimese modeladora em relação à produtiva fornece condições para pensar as nuances das práticas miméticas consideradas benéficas. O bom poeta e o filósofo não produzem nada que lhes seja externo através da dessa prática, mas se engajam na imitação a fim de aperfeiçoarem o próprio caráter, condição necessária para o exercício de uma δημιουργία. A superioridade do filósofo reside no fato de o conhecimento do inteligível fazer com que ele entenda os fundamentos subjacentes à produção de um ἦθος semelhante e agradável aos deuses. O poeta, por outro lado, não tem um acesso direto às formas inteligíveis, mas é capaz de seguir suas manifestações sensíveis. Isso não torna sua atividade educativa menos necessária na cidade¹⁸¹. Ela se mostra imprescindível para que se avance nessa consonância com o inteligível. Ainda que o poeta não disponha do conhecimento das ideias, os guardiões que formariam se tornariam semelhantes aos deuses tanto quanto é possível a um homem (*R.* II 383c) – eles refletiriam as características do ἦθος divino, agradável aos deuses.

Não é novidade que Platão examine a μίμησις sob um ponto de vista moralizante. Evidenciam-se, nas discussões sobre o tema, preocupações de ordem educativa e moral, cujo centro é a utilidade dessa prática para a cidade vindoura¹⁸². A “imitação” que o

¹⁸¹ Conforme explica Bolzani (2014, p. 264), “Pode-se dizer ao menos que as divindades delineadas nos livros II e III permitirão uma versão poética e formadora, para os guardiões em geral, de um esquema da realidade superior que somente se apresentará plenamente desenvolvido ao filósofo-governante, tal como nos mostrarão os livros VI e VII”.

¹⁸² Segundo Joly (2006, p. 40), “Rien n’est plus étranger à Platon qu’une théorie de l’art pour l’art et rien ne lui paraît plus suspect ; la fonction de l’art est, pour lui, extérieure à l’art, tout comme celle du mot est ailleurs que dans le mot et doit être cherchée du côté de l’éducation. Il n’y a donc pas place, chez Platon,

filósofo conserva é formadora, capaz de justificar sua posição na πόλις, visto sua competência de orientar os guardiões no caminho reto da virtude. Mais ainda, a mimese mantida na cidade é benéfica para o próprio imitador e antecede, parcialmente, a ação que o filósofo exerce sobre si próprio ao se fazer semelhante aos seres imutáveis. Esse processo de aperfeiçoamento pessoal parece não só condizer, mas também ser necessário para o exercício de uma δημιουργία. Aqueles que se dedicam à boa imitação deveriam atuar como demiurgos: fosse da “liberdade da cidade (ἐλευθερίας τῆς πόλεως)” (R. III 395c)¹⁸³, das “belas obras (τῶν καλῶν ἔργων)” (R. III 401c)¹⁸⁴, ou “da temperança, da justiça e do conjunto das virtudes dos cidadãos (σωφροσύνης τε καὶ δικαιοσύνης καὶ συμπάσης τῆς δημοτικῆς ἀρετῆς)” (R. VI 500d)¹⁸⁵. Parece haver condições para a defesa de uma mimese positiva na *República*, firme mesmo diante do ataque do Livro X. A distinção entre seus dois sentidos parece não só plausível, mas também digna de aprofundamento e caminho para a construção de uma resposta à questão ‘τί ἐστὶν ἡ μίμησις;’.

Conclusão

Voltamo-nos ao texto da *República* para inquirir: ‘τί ἐστὶν ἡ μίμησις;’. De início, chamamos atenção para as dificuldades que envolvem o tema, sobretudo pelo uso aparentemente disforme do léxico de μιμεῖσθαι. O obstáculo mais evidente para a construção de uma resposta à pergunta, entretanto, concerne à definição negativa que é oferecida para essa noção no Livro X. A investigação que é iniciada nas páginas finais da *República* tem o objetivo de levar adiante a seguinte indagação: “A mimese, no seu todo, poderias dizer-me o que ela é?” (R. X 595c). A resposta a essa pergunta, como vimos, é apresentada sob um viés intrinsecamente negativo: “longe da verdade, está a arte de imitar

pour une esthétique, mais seulement pour une théorie des beaux-arts, orientée par une pédagogie de la vertu”.

¹⁸³ Trata-se do guardião, conforme Sócrates diz em 395b-d: “nossos guardiões, deixando de lado todos os seus trabalhos, devem ser escrupulosos demiurgos da liberdade da cidade... Mas se imitam, que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convêm imitar”.

¹⁸⁴ Trata-se do poeta, conforme Sócrates diz em 401b-c: “devemos buscar aqueles demiurgos que, bem dotados por natureza, sejam capazes de buscar as pegadas do belo e do decoroso a fim de que, como se habitassem um lugar sadio, nossos jovens tirem proveito de tudo, de onde quer que seja, vindo das belas obras algo lhe chegue aos olhos e ouvidos”.

¹⁸⁵ Trata-se do filósofo, conforme Sócrates diz em 500d: “virá a ser um mau demiurgo da temperança, da justiça e do conjunto das virtudes dos cidadãos?”.

(μιμητική), e, ao que parece, ela só é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane (εἶδωλον)” (R. X 598b). Ora, esse tratamento direto da questão que nos interessava parecia dar razões para privilegiarmos a definição proposta no Livro X. Sua consequência mais imediata, no entanto, seria o rebaixamento de todas aquelas práticas consideradas imitativas: a poesia, a pintura, a escultura e as artes afins¹⁸⁶. Não haveria uma μίμησις benéfica e útil à πόλις imaginada por Sócrates. Todavia, essa hipótese parecia ir de encontro a conclusões já estabelecidas no diálogo – como a de que a poesia mimética seria educativa e a de que os filósofos deveriam imitar o ser das ideias.

No Livro III, considera-se que a mimese é uma importante ferramenta na formação moral dos guardiões. É verdade que Sócrates não deixa de submetê-la ao crivo da crítica filosófica, mas não há dúvidas de que seu uso na cidade traria benefício aos cidadãos e lhes teria utilidade¹⁸⁷. O problema pareceu ainda mais complexo quando constatamos que Sócrates utiliza o verbo μιμεῖσθαι para designar a ação do filósofo em sua relação com os seres inteligíveis (cf. R. VI 500c). Afinal, se as atividades consideradas miméticas seriam essencialmente negativas, por que Platão teria apresentado o filósofo como um imitador? Mostrou-se imperativo, então, procurar, nas definições construídas no *corpus* da obra, as bases teóricas capazes de elucidar esse problema. Na verdade, pretendíamos avançar na construção de uma hipótese de leitura capaz de explicar o emprego de μίμησις para denotar atividades positivas e imprescindíveis à cidade imaginada na *República*.

Propusemos, em primeiro lugar, identificar a ocorrência do vocabulário associado à μίμησις. Essa opção poderia facilitar o encontro de uma definição para o termo e assegurar uma melhor compreensão da natureza desse processo. Em segundo, valorizar o contexto dramático e ter em conta as intenções de Sócrates ao examinar o tema. Essas duas opções convergiram em um ponto comum: procurar, no Livro X, subsídios para o entendimento da natureza das atividades consideradas miméticas. Isso tanto porque a definição proposta em 595a-602b é construída tendo em vista responder uma questão acerca da natureza da mimese, quanto porque o vocabulário utilizado nessas passagens

¹⁸⁶ Fariam parte do grupo dos μιμηταί os “que usam formas e cores, muitos que exercem a arte das Musas, poetas e seus auxiliares, rapsodos, atores, coreutas, empreiteiros, artífices de toda espécie de objetos e, entre outros, os enfeites das mulheres” (R. II 373b-c).

¹⁸⁷ “Nós, porém, precisaríamos de um poeta e de um narrador de mitos mais austero e menos agradável, mas útil, que imite a fala do homem de bem cujas palavras sejam conforme os modelos que, de início, fixamos como norma, quando tratávamos da educação dos guerreiros” (R. III 398a-b).

está associado à noção de generalidade (cf. *R. X 595c*). Deveríamos verificar uma hipótese interpretativa que mobiliza as noções de sentido amplo e sentido restrito para compreender a relação entre as discussões dos Livros III e X. Em outras palavras, caso o último livro construísse uma definição ampla para o termo, haveria a possibilidade de subjugar o sentido que é dado ao vocábulo, no Livro III, a ela. Essa redução de todas as experiências miméticas ao âmbito da criação de aparências inúteis, entretanto, deveria ter sido parcialmente apresentada no terceiro livro. A condenação dessas práticas, no último livro da *República*, viria a reboque de uma crítica e desconfiança já existentes, porém ainda não levadas aos seus limites por Platão.

Em nosso primeiro capítulo, procuramos compreender os sentidos de μίμησις e de μιμητής construídos no Livro X. Desde o início da investigação, pretende-se justificar a emblemática afirmação de que os poetas deveriam ser afastados da cidade imaginada sob o pretexto de serem imitadores (*R. X 595a-b*). O argumento de Sócrates contra os poetas é construído através da inferiorização da mimese como um tipo de produção. Determina-se, portanto, a existência de uma hierarquia entre as maneiras pelas quais é possível produzir algo, a arte de imitar é considerada a mais baixa delas. Sua inferioridade é apresentada através do argumento da ideia da cama. É verdade que a suposição da existência de formas inteligíveis correspondentes a artefatos sensíveis coloca o intérprete diante de algumas dificuldades teóricas¹⁸⁸, mas no tocante ao contexto do décimo livro, ela permite a diferenciação entre três tipos de produção e o avanço da pesquisa socrática¹⁸⁹. Isso porque os objetos artificiais inserem a noção de produção, que perpassa os três domínios hierarquizados: do inteligível, do particular sensível e da aparência. Quer isto dizer que desde a ideia da cama, até o artefato cama e a pintura da cama, há uma produção que as acompanha.

Há uma noção de *ipséité*¹⁹⁰ que designa o inteligível, a ideia da cama é “plenamente aquilo que ela é (τελέως... ὄν τὸ)” (*R. X 597a5*) – i.e., ela é idêntica a si própria, é única e é imutável. Aliás, o inteligível consiste na realidade verdadeira, produzida por um “criador natural (φουουργός)”¹⁹¹ (*R. X 597d4*). A partir da singularidade e da superioridade do inteligível é que se determina a natureza das produções humanas. Ora, qualquer produção realizada pelos homens equivale à criação

¹⁸⁸ Ver PITTELOUD, 2014.

¹⁸⁹ Ver as páginas 26 a 35.

¹⁹⁰ Cf. JOLY, 2006, p. 50-51

¹⁹¹ Ver as páginas 30 a 31.

de semelhanças das formas inteligíveis¹⁹², ou seja, ao engendramento da multiplicidade que caracteriza os homônimos sensíveis¹⁹³. Como vimos, o marceneiro da cama particular e o pintor da cama aparente não são capazes de produzir a cama real, única e plenamente aquilo que a cama é. Apesar dessa proximidade entre as produções humanas no tocante às limitações que lhes são próprias, suas diferenças logo são ressaltadas no diálogo. O δημιουργός tem uma relação direta com a realidade inteligível, ele “olha para (βλέπων)” a ideia e produz um segundo artefato, uma cama particular (*R. X 596b*). O μιμητής, por outro lado, se relaciona com os εἶδωλα dos artefatos sensíveis e cria algo que está triplamente distante do inteligível, um μίμημα εἶδωλον. A posição inferior da μιμητική advém do fato de os agentes que a ela se dedicam não estarem voltados para os modelos originais, as formas inteligíveis, mas sim para as aparências dos artefatos sensíveis.

Apesar de não serem intrinsecamente falsos, os μιμήματα εἶδωλα produzidos por esses agentes podem levar à enunciação de discursos não verdadeiros (cf. *R. X 597a, 598b-d*). A inferioridade dos resultados da mimese advém, no entanto, sobretudo do fato de, estando triplamente distantes do inteligível, serem incapazes de cumprir a função determinada pela forma de que recebem o nome. Uma cama pintada é inútil para os propósitos que são determinados pela ideia da cama, a saber, servir ao repouso e ao sono. Muito embora o pintor, exemplo paradigmático de μιμητής no Livro X, tenha a capacidade de representar minuciosamente todas as características visuais dos objetos que aparecem diante de seus olhos, ele não pode reproduzir a própria utilidade do artefato imitado. Não o fazendo, engendra uma cópia inútil.

A crítica de Sócrates não finda com a condenação da μιμητική ao triplo distanciamento do ser e da verdade. É preciso mostrar que seus agentes também não conhecem, nem tampouco possuem uma crença verdadeira em relação aos modelos que imitam – os artefatos sensíveis. Na verdade, até mesmo os demiurgos que voltam seus olhos para a ideia não possuem um saber no tocante ao que produzem. Isso porque somente os usuários dos ἔργα conhecem a função que é própria a eles (*R. X 601d-e*). Os δημιουργοί das camas particulares têm uma crença verdadeira em relação ao que produzem por se relacionarem com aqueles que conhecem o modo como cada uma

¹⁹² “Logo, se faz o que não é, não faz o que é, mas algo semelhante ao que é, mas que não é. Se alguém afirmasse a respeito do trabalho do moveleiro ou de qualquer outro artífice que ele é de maneira perfeita o que é, correria o risco de fazer afirmações não verdadeiras?” (*R. X 597a*).

¹⁹³ “Estamos habituados a estabelecer uma ideia, uma só, para cada grupo de coisas múltiplas às quais impomos o mesmo nome” (*R. X 596a*).

deveria ser produzida (R. X 601e). Os μιμηταί, em contrapartida, não conhecem e não possuem uma crença acertada em relação a esses objetos. Trata-se, portanto, de uma produção que engendra produtos inúteis e não necessita de conhecimento ou de crença verdadeira para ser realizada. Na realidade, a μιμητική é uma brincadeira de refletir o mundo, podendo ser realizada por alguém que carregue um espelho diante das coisas¹⁹⁴.

Dada a inferioridade da arte de imitar, pareceu compreensível a posição que Sócrates defendia, de forma relativamente precipitada, já em 595a. No entanto, o modo como é conduzido o argumento contra os poetas se mostrou problemático. Em relação à inferioridade da tragédia, por exemplo, constata-se o seguinte: “Logo, também o poeta trágico será isso, *se* é um imitador, *será* o terceiro em relação ao rei e à verdade; e também todos os outros imitadores” (R. X 597e, grifos nossos). Ou seja, “todos os imitadores (πάντες οί... μιμηταί)” compartilhariam a inferioridade do pintor em sua tripla distância da ideia; sendo, o tragediógrafo, um imitador, também estaria três vezes distante do ser e da verdade. Contudo, o Livro X não oferece argumentos que justifiquem a tese de que a tragédia produza μιμήματα εἶδωλα, nem tampouco a tese de que toda a poesia o faça. Sócrates parece apoiar-se em uma condicionante para afastar os poetas da cidade vindoura: *se* é um imitador, *então* estará triplamente distante da ideia. Mas como um argumento construído a partir da noção de imitar camas e mesas pôde avançar a ponto de acarretar na expulsão da poesia? Ora, seria justificável afastar todas as atividades que poderiam ser miméticas sob o mero pretexto de haver essa possibilidade? O argumento de Sócrates carece de uma demonstração que não ocorre no último livro da *República* – da tese de que os poetas produzem μιμήματα εἶδωλα, tal como os pintores¹⁹⁵.

Diante dessa dificuldade, a hipótese da distinção entre um sentido amplo e um sentido restrito de μίμησις poderia se mostrar eficaz na construção de um entendimento da crítica aos poetas imitadores. Uma vez que, aparentemente, Sócrates estaria construindo um sentido amplo para o termo, poder-se-ia pressupor que a tese segundo a qual o poeta é um produtor de μιμήματα εἶδωλα já estivesse suficientemente estabelecida no diálogo. Portanto, deveríamos procurar, nas páginas do Livro III, em que se discute o tema, elementos que permitissem uma compreensão da passagem 597e. O avanço dessa hipótese de leitura, entretanto, dependia de que não houvessem oposições flagrantes entre as definições propostas nos dois livros. Primeiramente, imitar deveria consistir em

¹⁹⁴ Ver as páginas 37 a 41.

¹⁹⁵ Ver as páginas 41 a 44.

produzir um segundo objeto, cuja natureza consistiria na semelhança com o imitado – i.e., um μίμημα εἶδωλον. Ademais, o objeto produzido deveria ser considerado inútil, ainda que a inutilidade não dependesse dos mesmos motivos expostos no Livro X¹⁹⁶.

Ao nos voltarmos às páginas dos Livros II e III, chamou nossa atenção o fato de a personagem Sócrates utilizar o léxico da μίμησις de uma maneira muito específica, relacionando-a à noção de λέξις. Outro fato que deveria ser mais bem investigado e já se apresentava no horizonte de nossa pesquisa, era a defesa da utilidade educativa da poesia, realizada no Livro III. Como se sabe, a arte das Musas teria a capacidade de formar guardiões moralmente virtuosos e aptos a defenderem a cidade vindoura. Para tal, seria imprescindível que os poetas não mais antropomorfizassem os deuses, mas que os apresentassem na bondade e na ausência de mudança que lhes são próprias. Nos Livros II e III, as discussões sobre a poesia são pensadas a partir da necessidade de se operar sua normatização, tanto em seu conteúdo, quanto em sua forma. Deliberar se os bons poetas e os guardiões deveriam ou não utilizar a μίμησις, como vimos, deveria ser feito mediante a constatação da necessidade de formar homens moralmente virtuosos e semelhantes aos deuses, seriam eles que se dedicariam à proteção da πόλις¹⁹⁷ (R. II 383c).

Tão logo iniciamos essa investigação em nosso terceiro capítulo, a hipótese de que a definição de μίμησις construída no Livro III consistiria em um sentido restrito, abarcado pelo sentido amplo do termo – como produção de μίμημα εἶδωλον –, se mostrou precária. Isso porque no terceiro livro, imitar não consiste em produzir algo, nem tampouco todos os poetas se utilizariam da imitação. Trata-se sim de um, entre outros modos segundo o qual o poeta poderia expor os conteúdos de seus poemas. Quer dizer, ao se engajar na mimese, o poeta não necessariamente produz imagens ou aparências e, seu ofício, além disso, poderia ser exercido sem que imitasse, uma vez que a narrativa poderia ser feita por meio de uma ἀπλῆ διήγησις (R. III 392d5). Eis a definição apresentada no Livro III:

se ele [o poeta] pronuncia um discurso como se fosse outro, não diremos que, nesse momento, faz que sua fala (αὐτοῦ λέξιν) se assemelhe (ὁμοιοῦν αὐτὸν) o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra? [...]

¹⁹⁶ Ver a página 53.

¹⁹⁷ Ver as páginas 53 a 57.

E fazer-se semelhante (ὁμοιοῦν ἑαυτὸν) a um outro, ou na voz ou na postura, não é imitar (μιμεῖσθαι) aquele a quem se faz semelhante? (R. III 393c).¹⁹⁸

A ação de imitar não resulta em um produto externo ao imitador. Nesse caso, o μιμητής não cria algo que é semelhante a um modelo, é ele próprio quem se assemelha ao imitado. A ação do imitador não se volta para um meio externo a ele mesmo, já que nesse caso o agente mobiliza o próprio corpo para realizar a mimese. Trata-se, consoante sugere o texto da *República*, de um auto modelamento¹⁹⁹.

No Livro III, imitar significa se fazer semelhante a um modelo. Não é o poema que se assemelha a algo imitado, mas é o próprio poeta que se faz semelhante a alguém. As consequências negativas da mimese também não estão atreladas à inferioridade ou à inutilidade de um produto, mas sim aos perigos de sua prática para a corrupção do caráter do imitador. Os guardiões não deveriam imitar todas as coisas para que não interiorizassem modelos negativos de comportamento (R. III 395b-396e). Então, Sócrates inicia a promoção do que considera ser uma prática benéfica, que deveria ser paradigma tanto para a atividade dos poetas quanto para a dos guardiões. Em poucas palavras, a atividade mimética seria positiva se os bons imitadores imitassem os bons modelos, fato que acarretaria numa mudança mínima, mas edificante para o μιμητής, que se acostumaría com as manifestações do que é moralmente virtuoso, assimilando-as no aperfeiçoamento de seu caráter²⁰⁰.

A primeira hipótese seguida em nossa pesquisa se colocava a frente de outras possibilidades interpretativas devido ao fato de o Livro X parecer pretender operar uma crítica da mimese em seu todo. Todavia, ela não pôde ser levada adiante. Os próprios termos que a condicionavam se mostraram equivocados: o sentido que é dado ao vocábulo no Livro III não está subordinado ao do Livro X, não se trata de um significado restrito, dependente de uma definição ampla. Na verdade, o sentido construído no terceiro livro pareceu gozar de uma surpreendente autonomia em relação ao que é proposto no último livro da obra. Prova disso, conforme mostramos, é o fato de ele antecipar muitas das características que são identificadas na atividade filosófica em sua relação com o

¹⁹⁸ Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “ἀλλ’ ὅταν γέ τινα λέγη ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ὢν, ἄρ’ οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστω ὃν ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα; [...] οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἔστιν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ;”.

¹⁹⁹ Ver as páginas 59 a 67.

²⁰⁰ Ver as páginas 63 a 72.

inteligível. Logo, tínhamos condições de insistir na possibilidade de uma μίμησις positiva porque o próprio diálogo a sugeria. Isso não nos livrava, porém, de apontar uma solução verossímil para a questão da negatividade da definição do décimo livro. A investigação nos levava à construção de uma outra hipótese interpretativa, capaz de manter a autonomia de uma prática mimética positiva: a da distinção, na *República*, entre dois processos considerados miméticos, o ‘auto modelamento’ e a ‘produção de aparências’.

De acordo com os resultados de nosso estudo, constatamos que na produção de aparências, o imitador observa as características de um modelo para reproduzi-las em um meio material, externo a ele próprio, uma pintura ou uma escultura e, por analogia, um poema. Chamamos esse produto de μίμημα εἶδωλον. No auto modelamento, o imitador utiliza seu próprio corpo como meio para imitar um modelo. É o μιμητής que se faz semelhante ao imitado através da reprodução de sua postura e de sua voz. Não há, nesse caso, um produto que seja externo ao próprio imitador, mas o processo resulta na execução de um μίμημα ἀφομοίωμα. Trata-se de uma segunda ação, semelhante a que seria executada por um agente detentor de um saber específico. Isto é, o imitador seria capaz de reproduzir o discurso próprio a um sacerdote, por exemplo, e o modo de enunciá-lo. Disso acarretaria a presença momentânea das características do imitado, que poderiam ser assimiladas, de forma definitiva, no caráter do imitador²⁰¹.

Com efeito, essa distinção entre imitar através do próprio corpo e imitar produzindo uma imagem é identificada na literatura grega do século V a.C.²⁰². O uso do vocabulário de μιμεῖσθαι, nesse período, aponta para fenômenos semelhantes aos que Platão designa por μίμησις na *República*. Um trecho da peça *Tesmoforiantes*, de Aristófanes, apresenta, sob esse mesmo signo, um processo muito semelhante ao que é mostrado no Livro III da *República*, isto é, o alinhamento entre a natureza do imitador e a natureza do modelo imitado. Ao imitar, o μιμητής modifica o seu corpo a fim de emular uma natureza diferente da sua própria. Para compor uma peça feminina, a personagem Agatão se veste com os trajes de uma mulher e alinha sua natureza masculina com a natureza feminina. Esse tipo de mimese, embora não consista na composição do poema, parece ser uma das etapas que a envolveriam. Nas palavras da personagem Agatão, “A imitação procura / aquilo que não tem, se o tema o clama (Ar. *Th.* v. 155-156). Uma vez

²⁰¹ A distinção entre as maneiras de se realizar a mimese (cf. p. 66-67) pode ser útil para compreender a diferença entre as definições dos livros III e X.

²⁰² Nos guiamos pelos trabalhos de Else acerca do tema, sobretudo “*Imitation*” in *the Fifth Century*, 1958.

que o drama refletiria a natureza do próprio poeta, haveria a possibilidade de um subterfúgio para que o autor pudesse compor peças diferentes de si mesmo, condizentes com uma natureza emulada²⁰³.

Platão parece adepto da tese de que o poema reflete o caráter do poeta²⁰⁴. Tanto que após determinar a natureza dos deuses, conforme deveriam ser retratadas nos poemas, parte em busca de poetas que possuam, em suas naturezas, as mesmas características identificadas no ἦθος divino. Assim como o deus é bom e evita mudar sua própria forma, o poeta da cidade vindoura deve ser bom e se sujeitar a uma mudança mínima. O que deveria ser expulso seria o poeta estrangeiro que se transforma em todas as coisas e, por isso mesmo, retrata os deuses como forasteiros que se transformam em tudo²⁰⁵. A condição para que se faça bons poemas, em consonância com o que se afirma no Livro II acerca dos modelos de composição, parece ser a de que o poeta seja, ele próprio, semelhante aos deuses. A bondade e a resistência à mudança deveriam aproximá-lo da divindade. Ora, se o poema reflete o caráter do poeta, é imprescindível que a cidade busque os que sejam moralmente virtuosos, capazes de criar, no interior de seus poemas, a imagem do bom caráter (*R.* III 401b). Em resumo, a boa natureza do imitador é o que o torna apto a buscar a bondade, graças à capacidade que o bom teria de reconhecer seu semelhante²⁰⁶.

A questão da μίμησις aceita na cidade logo se desdobra na distinção entre dois tipos de μιμητής. O caráter moralmente ruim está associado ao anseio em imitar todas as coisas. Isso porque o mau não reconhece nada como sendo inferior a ele próprio, por consequência, não sente vergonha em se identificar com tudo. Homens que fossem capazes de assumir todas as formas, que pretendessem levar esse ofício como uma especialidade, não seriam aceitos na cidade imaginada. Sócrates utiliza um vocábulo específico para designar esses agentes: ‘μιμητικός’²⁰⁷. O problema que envolve a mimese como auto modelamento, enquanto uma pretensa especialidade, aproxima as páginas do Livro III do último livro da *República*. Como vimos, os μιμητικοί não pretendem apenas exercer essa arte de forma independente de uma δημιουργία, eles almejam o reconhecimento da superioridade da μιμητική em relação a qualquer gênero de produção

²⁰³ Ver as páginas 80 a 84.

²⁰⁴ Para uma aproximação entre a noção platônica de mimese e a que é apresentada por Aristófanes na cena de Agatão transfigurado, ver REGALI, 2018.

²⁰⁵ Ver as páginas 82 a 87.

²⁰⁶ Ver as páginas 83 a 85.

²⁰⁷ Ver as páginas 86 a 91.

(R. X 595a-602b). Tratar-se-ia, destarte, de uma metamorfose da noção de μίμησις – operada para se levar adiante a pretensão de uma classe em exercer sua arte como uma especialidade. No Livro X, o imitador não se faz semelhante a um modelo, sua ação se volta para um meio externo a ele próprio com a intenção de produzir um μίμημα εἶδωλον – caso se mostrasse a utilidade desse produto, reconhecer-se-ia o lugar da arte de imitar como uma prática autônoma na cidade vindoura²⁰⁸.

O raciocínio construído nas passagens do Livro X que examinamos, sobretudo em 597e, parece aplicável somente a um grupo específico de imitadores: os μιμητικοί. A sugestão mais explícita de que os poetas criticados por Sócrates seriam produtores de aparências inúteis parece ser o fato de eles imitarem todas as coisas e se dedicarem à mimese como uma especialidade, isso com a intenção de serem reconhecidos como superiores a qualquer demiurgo. Para manter-se na cidade, uma poesia desse tipo deveria mostrar que “ela não só é agradável mas também útil em relação à cidade e à vida humana” (R. X 607d-e). De fato, os poetas aceitos no Livro III não são imitadores por excelência, mas sim demiurgos de belas obras, capazes de nutrir a alma de seus ouvintes. A possibilidade de a μίμησις dizer respeito a um tipo de especialidade não é admitida no Livro III da *República*. Designada como uma espécie de θαυματοποιία, a imitação praticada por agentes que se pretendessem especialistas nessa arte é logo afastada da πόλις (R. III 398a-b). A crítica platônica mantém o mesmo alvo em ambos os livros: os μιμητικοί – entretanto, no Livro X, esses agentes estão engajados num processo produtivo e o objetivo do exame iniciado é o de verificar o estatuto dos μιμήματα εἶδωλα e postular os critérios que a μιμητική deveria seguir para ser recebida na cidade vindoura.

Em todo caso, a mimese produtiva, em que o imitador cria algo externo a ele próprio, um ente que mantém uma relação de semelhança com o modelo, não diz respeito a nenhuma das atividades que poderiam ser consideradas benéficas. Pelo contrário, Sócrates parece muito preciso ao designar as produções que são úteis à cidade através do léxico da δημιουργία. O fato de a μίμησις como auto modelamento não ser considerada uma produção, contudo, não a desqualifica. Tratar-se-ia de um processo que poderia estar aliado às δημιουργίαι exercidas na cidade – o bom poeta, apesar de se servir da imitação na composição, uma vez que ele próprio se identificaria com o ἥθος moralmente virtuoso, seria considerado um demiurgo de καλὰ ἔργα. Ao inserir no interior de seus poemas a

²⁰⁸ Ver as páginas 90 a 96.

imagem do bom caráter (*R.* III 401b), ele produziria um ἔργον cuja finalidade seria a de formar guardiões moralmente virtuosos, levando-os à semelhança com a bela palavra (*R.* III 401d). Convém notar que o afastamento dos poetas μιμητικοί, no último livro da obra, não é concluído sem antes ser lhes oferecida a possibilidade de produzirem algo útil para a cidade, i.e., de se dedicarem à produção de καλὰ ἔργα ao invés de μιμήματα εἰδῶλα (cf. *R.* X 599b). A poesia a ser afastada, na verdade, é a que imita a parte irascível da alma, “que admite muitas e variadas imitações (πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλην), mas a outra, o caráter sábio e sereno (φρόνιμόν... καὶ ἡσύχιον ἦθος), o que é sempre semelhante a si mesmo, nem é fácil de se imitar, nem se dá a conhecer rapidamente” (*R.* X 604d-e). Ou seja, a poesia que imitasse o bom caráter e fosse capaz de inseri-lo no poema, graças à aptidão que o bom poeta tem de reconhecer as manifestações do bom e do belo, seria justamente o protótipo da poesia vindoura, capaz de justificar sua utilidade e permanecer na cidade educando seus ouvintes.

A distinção entre duas maneiras de se praticar a mimese, somada à falência da hipótese de o Livro X oferecer uma definição geral para o termo, nos impulsionou a examinar as passagens do Livro VI que apresentam o filósofo como sendo um μιμητής. Se há uma prática mimética considerada positiva, no trato com o sensível, não pareceu equivocado pressupor uma aproximação dessa atividade com aquela que se vira para as realidades supremas, as formas inteligíveis²⁰⁹.

Tão logo nos voltamos às páginas do Livro VI, observamos uma proximidade do vocabulário utilizado para designar a μίμησις filosófica e aquele empregado no Livro III. A aproximação não dizia respeito somente a um léxico deliberadamente similar, uma vez que os processos que constituem o imitar filosófico são muito semelhantes aos que caracterizam a boa imitação no terceiro livro. Viu-se que em ambas as atividades é a natureza moralmente virtuosa do imitador que o torna apto a buscar imitar o que lhe é congênere. De um modo geral, as práticas miméticas pensadas como auto modelamento implicam a assimilação das características que pertencem ao modelo imitado²¹⁰. Ademais, a mimese não é praticada por esses agentes como uma especialidade, mas está relacionada com algum tipo de δημιουργία. Em relação ao poeta, como vimos, deve-se considerá-lo demiurgo dos καλὰ ἔργα que nutrirão os guardiões da cidade e os aproximarão do caráter divino. O filósofo também produz, por meio de uma δημιουργία, algo que deve aproximar

²⁰⁹ Ver as páginas 97 a 98.

²¹⁰ Ver as páginas 99 a 102.

a cidade do que é divino e ordenado: um ἦθος semelhante e de agrado dos deuses (R. VI 501b-c). Nos dois casos, imitar é benéfico ao imitador, pois através de sua prática é possível aprimorar o próprio caráter, mas também é benéfica para a cidade, uma vez que o aperfeiçoamento da natureza do indivíduo se refletirá em suas produções²¹¹.

Na passagem 500c, conforme notamos, o léxico da μίμησις não é utilizado para denotar uma atividade produtiva. Por essa razão, não parece que a negatividade da crítica do Livro X comprometa a permanência de uma imitação positiva e edificante na cidade construída na *República*, nem no que diz respeito ao trato com o sensível, nem tampouco na relação do filósofo com o inteligível. Ao nos voltarmos para o Livro VI a partir da ótica da distinção entre dois processos miméticos, vimos que muitas das características que envolvem a imitação das formas inteligíveis já haviam sido antecipadas no Livro III, na determinação de uma mimese benéfica. Além disso, o fato de o auto modelamento não ser mostrado como um processo produtivo parece permitir sua aproximação com o exercício de tipos de δημιουργία. Todos aqueles que se engajam em uma “boa imitação”, o poeta, o guardião e o filósofo, são apresentados como demiurgos.

Aliás, essa íntima relação entre a μίμησις como auto modelamento e tipos de δημιουργία só pôde ser pincelada na presente dissertação. Isso prova o quanto o tema deve exigir esforços de aprofundamento em pesquisas futuras. A boa mimese não é exercida como uma especialidade, mas acompanha o exercício de algumas δημιουργίες, fato que aproxima o bom poeta e o filósofo. A distinção entre os processos que são considerados miméticos oferece condições para fazer coro com uma posição já defendida por alguns intérpretes: a de que há uma boa imitação na *República*, executada por imitadores moralmente virtuosos que imitam bons modelos²¹². Mas também parece ser ocasião para o avanço na identificação da natureza desse processo imitativo. Uma mimese positiva, conforme tentamos mostrar aqui, parece condizer com um processo muito específico, em que o imitador modela a si próprio e, aperfeiçoando seu caráter, terá condições de se dedicar à uma δημιουργία moralmente justificada. Tanto o poeta, quanto o guardião e o filósofo, tiram proveito ao se modelarem de acordo com os bons modelos, o que se refletirá positivamente em suas ocupações.

²¹¹ Ver as páginas 103 a 111.

²¹² Trata-se da posição defendida por Tate (1928, 1932) e retomada por Cross e Woosley (1964), segundo a qual há uma mimese positiva restrita à imitação dos bons modelos e executada por imitadores moralmente virtuosos. Para um tratamento recente dessa tese, em consonância com a investigação que tentamos levar adiante aqui, ver BOLZANI, 2014.

Eis o resultado de nossa tentativa de fazer uma pergunta socrática ao texto da *República* – ‘τί ἐστὶν ἡ μίμησις;’. Como vimos, trata-se de uma questão que pode ser respondida de mais de uma maneira, já que Sócrates está chamando de μίμησις dois processos que não se reduzem um ao outro. A dificuldade que envolve o tema não é novidade e mesmo diante de uma bibliografia relativamente extensa, alguns intérpretes de Platão ainda aguardam respostas verossímeis às questões que rondam a crítica platônica à mimese²¹³. A hipótese de leitura que propomos, mesmo em suas eventuais limitações, traz a vantagem de fazer um bom uso da aparente instabilidade que essa noção está sujeita no interior da *República*. Nosso intuito foi o de procurar elementos que possibilitassem uma compreensão desse tema ao mesmo tempo em que apontasse caminhos possíveis para construir uma resposta à questão levantada. Talvez as seguintes palavras escritas por Platão possam, ao oferecer um diagnóstico das dificuldades que enfrentamos aqui, encorajar nosso leitor a futuras pesquisas acerca do tema: “Ἐὖτε ὅτι οἱ μεγάλοι ἐπιχειρήματα ἐστὶν ἀστάβητα καὶ, ὡς λέγεται, ὅτι ὁ καλὸς ἐστὶν ἀσθενὴς” (*R.* III 497d).

²¹³ Ver GONZALES, 2012, p. 169.

Referências

- ADAM, J. *The Republic of Plato*. v. 1. New York: Cambridge University Press, 2009.
- ADAM, J. *The Republic of Plato*. v. 2. New York: Cambridge University Press, 2009.
- ANNAS, J. *An introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1935.
- BELFIORE, E. A Theory of imitation in Plato's *Republic*. *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, v. 114, p. 121-146, 1984.
- BOLZANI, R. *Mímesis em República III: uma flutuação semântica de vocabulário*. *Philosophos*, Goiânia, v. 19, n. 2, p. 245-265, 2014.
- BRISSON, L. Cosmologia. In: CORNELLI, G. e LOPES, R. (Coord.). *Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 231-255.
- BRISSON, L. Les poètes, responsables de la déchéance de la cité. In: DIXSAUT, M. (Dir.) *Études sur la République de Platon*. Paris: Vrin, 2005. p. 25-41.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque: histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- CORNELLI, G. e LOPES, R. (Coord.). *Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- CREPALDI, C. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. 2013. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- CROSS, R.C.; WOOZLEY, A.D. *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*. London: Macmillan Education, 1991.
- DEZOTTI, M.; MALHADAS, D.; NEVES, M. (Coord.). *Dicionário grego-português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- DIXSAUT, M. *Platon*. Paris: Vrin, 2003.

ELSE, G. "Imitation" in the Fifth Century. *Classical Philology*, Chicago, v. 53, n. 2, p. 73-90, 1958.

ELSE, G. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.

FARIA, G. R. *Imagens de Afrodite: variações sobre a deusa na métrica grega arcaica*. 2008. 624f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FERRARI, G. Plato and Poetry. In: KENNEDY, G. A. *The Cambridge history of literary criticism* – v. 1: Classical Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 92-148.

FERRARI, G. Socrates in the *Republic*. In: McPHERRAN, M. L. (ed.) *Plato's 'Republic': A Critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 11-31.

FRANCALANCI, C. Considerações sobre a imitação na *República*. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 34, p. 183-192, 2014.

FREIRE, A. *Gramática Grega*. Rio de Janeiro: Livraria A. I., 1948.

GAGNEBIN, J. M. Platão, acho, estava doente. *Kleos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 89-95, 2000.

GREENE, C.W. Plato's Views of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, Harvard, v. 9, p. 1-75, 1918.

GONZALEZ, F. Imagem e Transcendência: paradigma erótico vs paradigma produtivo em Platão. In: MARQUES (Org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012. p. 169-195.

HALLIWELL, S. Antidotes and Incantations: Is There a Cure for Poetry in Plato's Republic? In: DESTRÉE, P; HERRMANN, G. (Org.). *Plato and the poets*. Leiden: Brill, 2011. p. 241-266.

HALLIWELL, S. W. La *mimèsis* reconsidérée: une optique platonicienne. In: DIXSAUT, M. (Dir.). *Études sur la République de Platon*, v. 1. Paris: Vrin, 2005. p. 43-63.

HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu. Campinas: Papyrus, 1996.

- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- HÖSLE, V. *Interpretar Platão*. Trad. Antonio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo, SP: 2008.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JANAWAY, C. *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- JOLY, H. *Le Renversement Platonicien*. Paris: Vrin, 1980.
- LOPES, R. *A República, Livro X: Tradução, ensaio e comentário crítico*. 2002. 180f. Dissertação (Mestrado em Linguística – Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2002.
- MARQUES, M. *República VI. Aparecer e imagem*. In: PERINE, Marcelo (Org.). *Estudos Platônicos: Sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem*. São Paulo: Loyola, 2009. p. 137-166.
- MARUŠIČ, J. Poets and mimesis in the *Republic*. In: DESTÉE, P.; HERRMANN, G. (ed.). *Plato and the poets*. Leiden, Brill, 2011. p. 217-240.
- MCKEON, R. Literary criticism and the concept of imitation in antiquity. In: CRANE, S. *Critics and criticism: ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1952. p. 147-175.
- MURRAY, P. *Plato on Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- MELBERG, A. *Theories of mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- MILLS, K. W. Crombie on republic 597c. *Mind*, Oxford, v. 82, n. 328, p. 602-603, 1973.
- MORGAN, K. *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- NEHAMAS, A. Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10. In: MORAVCSIK, J. M. E.; TEMKO, P. (Ed.) *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. Totowa: Rowmann and Littlefield, 1982. p. 47-78.

PALUMBO, L. Sobre a semântica da imagem nos diálogos platônicos. In: MARQUES, M. (Org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012. p. 143-167.

PEIXOTO, M.; MARQUES, M.; PUENTE, F. *O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção e o pensamento na filosofia grega antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PERINE, M. (Org.). *Sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem*. São Paulo: Loyola, 2009.

PITTELOUD, L. A forma da cama na *República* de Platão. *Archai*, Brasília, v. 14, n. 14, p. 51-58, 2014.

PLACES, S. *Oeuvres complètes*: Tome XIV, Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon. v. 1. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PLACES, S. *Oeuvres complètes*: Tome XIV, Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon. v. 2. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PLATÃO. *A República*. 2. ed. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

PLATÃO. *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PLATÃO. *Diálogos: Teeteto-Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. *Ion*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.

PLATÃO. *Parmênides*. Trad. Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLATO. *The Republic*. v. 1. Trad. Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1937.

- PLATO. *The Republic*. v. 2. Trad. Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- PLATON. *Oeuvres Complètes: La République I-III*. Trad. Emile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1959.
- PLATON. *Oeuvres Complètes: La République VIII-X*. Trad. Emile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- PLATÓN. *República*. Trad. Conrado Egger Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- REGALI, M. Dopo Aristofane: la *mimesis* di sé tra Platone, Teocrito e Filodemo. *Prometheus: Rivista di Studi Classici*, Firenze, v. 44, n. 1, p. 49-70, 2018.
- SCHUHL, M. *Platão e a arte de seu tempo*. Trad. Adriano Machado Ribeiro. São Paulo: Discurso Editorial: Editora Barcarolla, 2010.
- SHOREY, P. *What Plato said*. Chicago: The University of Chicago Press, 1933.
- SHOREY, P. Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη. *Transactions of the American Philological Association*, v. 40, p. 185–201, 1909.
- TATE, J. 'Imitation' in *Republic*. *Classical Quarterly*, v. 22, n. 1, p. 16–23, jul./oct. 1928.
- TATE, J. Plato and 'Imitation'. *Classical Quarterly*, v. 26, n. 3/4, p. 161-169, jul./oct. 1932.
- TEISSERENC, F. Mimèsis narrative et formation du caractère. In: DIXSAUT, M. (Dir.). *Études sur la République de Platon*. Paris: Vrin, 2005. p. 65-87.
- THAYER, H. Plato on the morality of imagination. In: *The Review of Metaphysics*, Washington, v. 30, n. 4, p. 594-618, 1977.
- VERNANT, J.-P. *Oeuvres: Religions, rationalité, politique*. v. 2. Paris: Seuil, 2007.