

## *Sobre a mimesis em Platão*

## *Sur la mimèsis chez Platon*

### **Mateus Lima dos Santos**

Mestre em Filosofia pela UFSCar

Bolsista CAPES

mtslima42@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9610-4140>

**Resumo:** Platão projeta uma reformulação da poesia grega de acordo com princípios éticos-teológicos em *A República* – o poeta deve ser moralmente bom e o poema deve fazer uma representação correta do divino. Todavia, essa readequação parece perder-se na obra, uma vez que é igualmente defendida a necessidade de afastar toda a poesia da cidade teorizada. Na verdade, há um problema com um conceito platônico importante para sua teoria poética: a *mimesis*. Trata-se da dificuldade de determinar a natureza desse fenômeno. Proponho examinar o problema 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. Nos dois casos, as razões que levam Platão a criticá-los são diferentes.

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

**Résumé:** Platon projette une reformulation de la poésie grecque selon des principes éthiques et théologiques dans *La République* - le poète doit être moralement bon et le poème doit faire une représentation correcte du divin. Cependant, ce réajustement semble se perdre dans l'œuvre, une fois qu'est également défendu la nécessité de supprimer toute la poésie de la cité théorisée. En fait, il y a un problème avec un concept platonicien important pour sa théorie poétique : la *mimèsis*. Il s'agit de la difficulté de déterminer la nature de ce phénomène. Je propose d'examiner le problème sous l'angle de la distinction entre deux procédés considérés comme mimétiques dont les spécificités sont susceptibles d'être vérifiées chez les auteurs du Ve siècle av. J.-C. : l'un dans lequel l'imitateur lui-même devient semblable au modèle, un autre dans lequel l'imitateur produit un artefact similaire à l'objet imité. Dans les deux cas, les raisons qui poussent Platon à les critiquer sont différentes.

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

## 1. Introdução: sobre a noção de *mimesis* na *República*

Na *República*<sup>1</sup>, Platão delinea as principais características de uma constituição ideal. Entre suas propostas mais controversas está o afastamento de toda a poesia da cidade sob o pretexto de se tratar de uma arte mimética (X 595c-607b). Antes disso, porém, o filósofo lhe concede um lugar especial na educação de jovens que deveriam vir a ser, segundo as palavras de sua personagem Sócrates, “piedosos e semelhantes aos deuses tanto quanto é possível a um homem” (III 383c). Essa divergência de posições, no tocante ao lugar que a poesia ocuparia na cidade desenhada pelo filósofo, tem sido objeto de um amplo debate entre os comentadores<sup>2</sup>. Isso porque, além de *A República* defender posições antagônicas em relação ao lugar social da arte das Musas, há um problema referente ao conceito mais importante para a teoria poética de Platão: a *mimesis*. Trata-se da dificuldade em determinar o modo como as definições propostas para o termo estão relacionadas no *corpus* da obra. Observe-se que, num caso, “imitar (*mimeisthai*)” diz respeito a “fazer-se semelhante ao imitado” (III 393c), noutra, refere-se a “produzir uma imagem semelhante a um modelo” (X 595c-598b). Embora divirjam as tentativas de solucionar o problema, parece haver concordância a respeito do fato de no livro III o vocábulo designar uma espécie de “impersonificação dramática”, ao passo que, no livro décimo, designaria a “representação artística” (MARUŠIČ, 2011, pp. 219-221).

A hipótese de que as definições supracitadas seriam diferentes, mas conciliáveis mediante a compreensão de que o livro décimo ofereceria um sentido “mais amplo” para o termo e o livro terceiro construiria um “sentido restrito”, mobiliza parte das tentativas de solucionar o problema da mimese na *República*. De um modo geral, supõe-se que o livro III apresentaria um significado limitado à poesia, uma vez que se refere somente ao processo em que o imitador “fala como se fosse (*hosper autos on... legei*)” (393a) outra pessoa, enquanto o livro décimo apresentaria um sentido geral, pois nesse caso, tanto o poeta quanto o pintor seriam imitadores por produzirem imagens. O fio que liga as duas definições dadas ao termo seria visível a partir de uma “solução semântica”, que aposta na mobilização das noções de sentido restrito e sentido amplo para esclarecer o problema<sup>3</sup>. Todavia, estabelecer uma conexão desse tipo parece acarretar no apagamento da primeira discussão sobre o tema e, conseqüentemente, numa dificuldade para compreender a possibilidade de uma “boa imitação (*kalos mimeisthai*)” (395b), conforme apresentada no livro III. O argumento do livro décimo contra os imitadores seria o remate, que acarretaria na expulsão das artes miméticas da cidade vindoura, de uma crítica que se iniciou nos primeiros livros da *República*<sup>4</sup>.

Com efeito, essa opção interpretativa poderia conceder uniformidade à visão de Platão sobre as experiências miméticas. Ou seja, o livro décimo proporia uma reavaliação dessa noção sob o prisma da hipótese das formas (X 596a), de modo que

1 Utilizo a tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado, editada pela Martins Fontes, 2014. Quando necessário, faço algumas modificações e coloco o grego original em nota, cuja versão utilizada é a estabelecida por John Burnet.

2 Um debate clássico acerca do tema é travado entre GREENE (1918) e TATE (1928).

3 Para um exame da bibliografia especializada, assim como das tentativas recentes de solucionar o problema mediante a hipótese da distinção semântica do termo *mimesis*, ver MARUŠIČ, 2011, p. 219.

4 Trata-se de uma opção interpretativa explorada por NUNES LOPES (2002).

a passagem 595c, em que Sócrates pergunta pelo significado de mimese (*mimesin... pot' estin*);), mostraria que a primeira discussão sobre o tema não havia determinado sua natureza (MURRAY, 2003, p. 190). Parece-me, porém, que há um custo para seguir essa via interpretativa: unificar processos que são distintos sob uma roupagem que não lhes convém. Quer dizer, as atividades que Platão apresenta sob o mesmo signo parecem difíceis de serem conciliadas sob o viés da crítica do livro décimo. No presente artigo, pretendo mostrar que o filósofo utiliza o léxico de “imitar (*mimeisthai*)” para denotar dois processos que são essencialmente diferentes: um em que o imitador se torna semelhante ao objeto imitado, se modelando de acordo com ele, outro em que o imitador produz um segundo objeto que é semelhante ao modelo. Reconhecer essa diferença pode conduzir a uma posição mais cética no que diz respeito à possibilidade de reduzir a “boa imitação”, consoante apresenta-se no livro III, à negatividade da crítica construída no último livro da *República*.

## 2. Sobre o verbo *mimeisthai*

A palavra *mimesis* pode designar situações distintas e bastante variadas. De um modo geral, esse vocábulo, junto a seus cognatos, indica a relação entre um modelo e algo que é feito para se assemelhar a ele<sup>5</sup>. Já antes de Platão, o verbo denominativo *mimeisthai* era utilizado para se referir a diversos fenômenos<sup>6</sup>, 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 é “fazer-se semelhante a um outro, ou na voz ou na postura” (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” (III 397a); que os ritmos dos poemas “são imitações (*mimemata*) deste ou daquele gênero de vida” (III 400a); que ao contemplar as formas inteligíveis, os “filósofos tentam imitá-las e assemelhar-se a elas” (VI 500c); também que os pintores pretendem imitar “o que aparece como aparece” (X 598b).

De acordo com Else (1958, p. 79), no século V a.C., os cognatos de *mimos* dizem respeito sobretudo à imitação de seres animados através do corpo e da voz. Originalmente, o léxico de mimese estaria relacionado às 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 do termo 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). Desse modo, o autor propõe uma classificação dos usos do verbo *mimeisthai* em três eixos: para denotar (a) a mímica das aparências, das ações e dos sons dos animais ou dos homens, através da fala, dos sons e da dança, isto é, uma representação dramática;

5 Cf. MURRAY, 2003, p. 3; MARUŠIČ, 2011, p. 222; MCKEON, 1952, p. 152; ELSE, 1958, pp. 78-79.

6 Else (1958, p. 74) defende que o termo *mimesis* e seus cognatos teriam sua origem no substantivo *mimos*: “Now the first and most obvious thing about *mimeisthai*, whatever its meaning, is that it is a denominative verb based on *mimos*”.

(b) a imitação de uma pessoa por outra sem o uso da mímica, isto é, um sentido ético;  
(c) a produção de uma réplica, cópia, imagem ou efígie de uma pessoa ou coisa em uma forma material.

Essa classificação pode servir de guia heurístico no presente artigo, visto que Platão apresenta as mesmas experiências relacionadas ao âmbito da imitação na *República*. Quero chamar atenção, entretanto, para uma distinção mais anterior em relação aos processos considerados miméticos. É possível distinguir duas maneiras de realizar a mimese: (i) o imitador pode fazer a si próprio semelhante ao imitado ou (ii) ele pode produzir um segundo ente que se assemelha ao modelo, uma imagem, cópia ou réplica. No primeiro caso, utiliza-se o próprio corpo como instrumento de imitação, então o agente modifica sua voz, sua postura e seus movimentos (III 393c-396e) – e.g., os sentidos (a) e (b)<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, imitar consiste em agir sobre si próprio: modificar o corpo e, por consequência, o caráter (III 393c-397d). De acordo com o terceiro livro de *A República*, se uma atividade desse tipo fosse executada por muito tempo, ela tenderia a tornar-se “hábito e natureza (*ethe te kai physin*)” (395d) para os imitadores. Já a segunda maneira de imitar envolve recursos externos ao próprio imitador: um meio material. No décimo livro da *República*, essa concepção é apresentada através da analogia com a pintura (X 595c-602b). O agente que se engaja nessa prática, tal como o pintor, toma a aparência de um artefato sensível como modelo e engendra um segundo objeto, que reproduz as características do imitado, ou seja, uma “imagem (*eidolon*)” – e.g., o sentido (c).

### 3. Sobre fazer-se semelhante

A primeira definição do termo mimese é oferecida no terceiro livro da *República*. Consoante a personagem Sócrates explica, o poeta estaria imitando quando deixasse de falar como ele próprio para falar como se fosse uma de suas personagens. Observemos a seguinte passagem:

se ele [o poeta] pronuncia um discurso como se fosse outro, não diremos que, nesse momento, faz que sua fala (*autou lexin*) se assemelhe (*homoiooun auton*) o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra? [...] E fazer-se semelhante (*homoiooun heauton*) a um outro, ou na voz ou na postura, não é imitar (*mimeisthai*) aquele a quem se faz semelhante?<sup>8</sup> (III 393c)

Ora, o poeta imita porque fala como se fosse uma outra pessoa, mas também e sobretudo porque “faz a si próprio semelhante (*homoiooun heauton*)” à pessoa cuja fala é imitada. Realizar a *mimesis* consiste em imitar a fala de alguém e por isso se tornar semelhante ao imitado. 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

7 Trata-se de um sentido construído através do uso do pronome reflexivo “si mesmo (*heautou*)”, acompanhado de verbos do campo semântico de “semelhante (*homoios*)” – como “tornar semelhante (*homoioo*)”, “representar como semelhante (*apeikazo*)” – e também de expressões como “moldar-se (*auton ekmattein*)” (396d).

8 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 ὄν ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα; [...] οὐκοῦν τὸ γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἐστὶν ἐκεῖνον ὃ ἂν τις ὁμοιοῖ;”

falante está se assemelhando ele próprio ao falante” (HAVELOCK, 1996, p. 39). Homero imita quando “fala como se fosse o próprio Crises e tenta o mais que pode fazer que pareça que não é Homero quem fala, mas o sacerdote, um ancião” (III 393b). Ao imitar a personagem falando (a ação), o poeta está imitando o próprio falante (o agente) e, por isso, tornando-se semelhante ao imitado.

A despeito desse significado de mimese, é importante chamar atenção para o modo como Sócrates o constrói. O “imitador assemelha (*homoion*)” o seu “próprio modo de falar (*autou lexin*)” ao modo de falar da personagem cujo aspecto pretende aderir (III 392c). O uso do pronome reflexivo “si mesmo (*heautou*)”, na passagem 393c, mostra que *mimesis* designa uma ação que é praticada pelo poeta sobre ele próprio. 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 imitado. Isso quer dizer que assemelhar-se ao outro implica em tornar-se diferente de si mesmo. 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 próprio, todas as características dos modelos que imitou. 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.

Já se observou que o significado dado ao termo *mimesis* no livro terceiro parece estar muito mais próximo das práticas exercidas por atores e recitadores do que por poetas compositores. De acordo com Havelock,

[...] 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. (HAVELOCK, 1996, p. 39)

É verdade que o exemplo oferecido por Platão parece supor que Homero esteja diante de um público de ouvintes recitando os primeiros versos da *Ilíada* (III 393a-394b). Todavia, antes de admitir a hipótese da existência de uma incongruência na discussão acerca do tema, é necessário compreender os elementos subjacentes ao processo mimético que Platão nos apresenta nessas páginas. Proponho, então, o recurso ao uso do léxico relacionado ao termo, realizado por um comediógrafo situado no período do quinto século, a fim de buscar subsídios que possam esclarecer essa concepção de imitar, designando a identificação entre imitador e modelo, que, consoante Platão a entende, está relacionada com a composição do poema.

Na *Tesmoforiantes* (411 a.C.) de Aristófanes<sup>9</sup>, o vocábulo *mimesis* aparece para designar um processo em que os poetas deveriam se engajar durante a composição de seus dramas. Na comédia, a personagem Agatão veste roupas femininas a fim de criar um argumento feminino para a obra que escreve (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

9 Utilizo a tradução de Trajano Vieira, editada pela Perspectiva, 2011.

ao que compõe, a obra cunha o modo.  
Se o tema for mulher, o corpo deve  
participar da gíngua feminina.  
[...] Se poetas sobre homens, tens no corpo  
o necessário. A imitação procura  
aquilo que não tem, se o tema o clama. (v. 148-156)

O trabalho do poeta requer que ele alinhe seus próprios “modos (*tropoi*)” com o drama que compõe. Quando escreve sobre personagens masculinos, o corpo já possui seus traços naturais. Todavia, em relação às coisas que faltam ao compositor, a imitação apareceria como um meio para buscar o que precisa. Se está compondo obras com papéis femininos, o corpo também deverá compartilhar os modos femininos. Aristófanes decerto propõe uma sátira desse procedimento mimético utilizado na composição dos poemas, uma vez que 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 nossa questão. De acordo com Aristófanes, o poeta precisa se modelar em consonância com a natureza da personagem que pretende imitar, a identificação entre o imitador e o que se imita ocorre a partir desse alinhamento entre os modos do autor e 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 natureza (*homoia gar poiein ananke tei physei*)” (v. 167). Os exemplos que são citados ilustram essa 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; o poeta Fílocles, conhecido por ser ruim, escreveu coisas ruins e os dramas de Teógnis, assim como ele, eram todos frígidos (v. 159-170). Isso porque não há como o poeta escapar da conexão entre ele e o drama composto (v. 171-172). O uso da mimese parece servir para transgredir essa limitação da criação poética. O poeta pode se modelar de acordo com as características de qualquer personagem que pretenda imitar. Agatão, no exemplo citado, veste-se 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 imitação em que o agente faz a si próprio semelhante ao imitado também diz respeito à composição poética. De fato, ela não designa o ato da 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 o caráter do compositor e aquilo que ele compõe, de modo que a mimese surgiria como um subterfúgio para que o compositor criasse obras distintas de sua natureza. Ele poderia “emular” uma natureza diferente da sua própria 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 natureza 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 o caráter do poeta e o teor do poema, uma vez que a produção literária refletiria a natureza 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. Na *Tesmoforiantes*, Agatão se comporta como um ator, fazendo a si próprio semelhante à personagem que aparecerá em sua tragédia. Mas ele também recita seu poema (v. 101-129) e, quando questionado acerca das roupas que veste, responde que está poetando, pois, “mister é se adequar / ao que compõe” (v. 149-150). O segundo motivo diz respeito à introdução do princípio de que a natureza do poeta está intrinsecamente ligada àquilo que ele compõe. Em algum sentido, o drama composto deveria ser um reflexo do caráter de seu autor.

Se nos voltarmos às páginas da *República*, veremos que a discussão sobre a natureza dos deuses, das divindades e dos heróis a ser representada na poesia se desdobra, no livro terceiro, numa discussão sobre a natureza do próprio poeta. De acordo com a primeira exposição de Sócrates acerca dos conteúdos a serem transmitidos em poesia, é tarefa do poeta “reproduzir a figura do deus justamente como ele é, quer em versos épicos, líricos ou trágicos” (II 379a). Após um longo exame das representações que deveriam ser censuradas, especialmente aquelas feitas por Homero e Hesíodo, Sócrates passa a considerar o tema da *mimesis*. O modelo de “poeta estrangeiro”, expulso da cidade teorizada, é criticado por ser “capaz de assumir todas as formas e imitar todas as coisas” (III 398a) e Homero é censurado justamente por afirmar que “os deuses, sob a figura de forasteiros de origem vária, usando muitos disfarces percorrem as cidades” (II 381d). Ora, essa simetria entre o mau poeta e a má representação da divindade não parece arbitraria. Sócrates parece chamar atenção para a existência de uma forte ligação entre o caráter do autor e o próprio poema. O protótipo do poeta exilado é aquele que, sendo um estrangeiro que vive a mudar de forma, retrata os deuses como forasteiros que se transformam em todas as coisas. Este homem, se “quisesse pessoalmente declamar seus poemas”, seria venerado como uma “pessoa sagrada, admirável e grata”, mas seria enviado a outra cidade (III 398a).

No terceiro livro da *República*, mimese designa um processo em que o imitador se engaja para fazer-se semelhante ao 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 (III 396d-e). A imitação 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 próprio caráter em consonância com o bom e com o belo, o que se refletiria em seus poemas. A caracterização da “boa imitação” parece pressupor certos critérios para que o agente venha a tirar proveito dessa prática. Além de ser moralmente virtuoso, o poeta deveria ser capaz de reconhecer sua própria bondade. Trata-se da condição para que buscasse alinhar-se ao semelhante e evitar o dissemelhante. É preciso, de acordo com Sócrates, “reconhecer loucos e maus (*gnosteon men gar kai mainomenous kai ponerous*)”, pois “o que é próprio deles nada se deve fazer ou imitar (*poieteon de ouden touton oude mimeteon*)” (III 396a). Em outras palavras, o imitador que fosse naturalmente bom seria apto a selecionar os modelos com os quais deveria se identificar.

Uma *mimesis* 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 imitar porque ele próprio não reconhece as manifestações do bom e do belo. Um imitador desse tipo, “quanto mais reles (*phauloteros*) for, mais imitará tudo e nada julgará indigno de si” (III 397a). A inferioridade desse poeta parece ser uma grandeza diretamente proporcional à sua pretensão de imitar todas as coisas. O sufixo *-teros*, que acompanha o adjetivo *phaulos* (reles), indica essa proporcionalidade de grau entre a inferioridade do imitador e a variedade dos modelos que ele imitaria. A circunstância de ser moralmente bom poderia restringir a imitação à identificação com os bons modelos. Quer dizer, o bom não deseja assemelhar-se a tudo e muito menos àquilo que lhe é indigno. Ora, “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” (II 381b); 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” (II 381c).

No livro terceiro, a mimese é concebida como o ato de “auto modelar-se (*auton ekmattein*)” (396d). Não se entende, por imitar, produzir imagens, mas sim engajar-se num processo que poderia acarretar na mudança do próprio caráter (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 – se assemelhar ao outro consiste em alinhar-se ao diferente e sujeitar-se à mudança. Entretanto, quando se alinharem a bondade do imitador e a do imitado, tratar-se-ia de uma mudança benéfica, uma vez que haveria proveito para os que nela se engajassem. Seu resultado seria a presença, momentânea, das características que particularizam o imitado: a voz, a postura e também o caráter<sup>10</sup>. O problema que envolve sua prática não está atrelado à inferioridade de um produto resultante, mas sim ao poder que a imitação teria de se tornar hábito e segunda natureza para o próprio imitador<sup>11</sup> (III 395c-d). Trata-se, na realidade, de uma atividade com consequências éticas. Entende-se, por imitar, envolver-se numa profunda identificação emocional com o 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” (MURRAY, 2003, p. 170, tradução nossa).

#### 4. Sobre produzir semelhanças: o sentido produtivo de *mimesis*

O décimo livro da *República* 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” (X 607b). Isso porque “de forma alguma se deve admitir tudo quanto ela tem de imitativo” (X 595a-b). A possibilidade de um bom uso da mimese, que, como vimos, se defende no livro terceiro, parece ser

---

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

11 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, pp. 188-189).

esquecida pela personagem Sócrates<sup>12</sup>. O afastamento da poesia será justificado a partir da constatação de que essa prática não teria valor para a cidade e para os cidadãos. Em outras palavras, todas as artes imitativas seriam negativas – a saber, estariam três vezes longe da ideia, seriam uma produção de “imagens (*eidola*)”<sup>13</sup>, que captura uma “aparência (*phainomenon*)” dos artefatos sensíveis, os imitadores não conheceriam os modelos que imitam e essas imagens produzidas não teriam qualquer utilidade (X 595a-602b).

Na cena que inaugura o último livro da obra, chama 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?” (X 595b) – fazem com que reavalie sua afirmação. Sócrates se esqueceu do que fora afirmado sobre o assunto?<sup>14</sup> Glauco e Adimanto parecem notar que algo novo está sendo dito em relação a um tema já discutido. A personagem se justifica, então, afirmando que isso lhe parece ser o mais correto: “segundo me parece (*emoi dokei*)” (595a). Sua fala seguinte é ainda mais curiosa, visto que admite não saber o que é a mimese, embora tenha desejado recusá-la de imediato: “A imitação, no seu todo (*mimesin holos*), poderias dizer-me o que ela é? Eu não sei bem o que ela significa” (X 595c). Ora, como recusar algo sem antes conhecer a natureza do que se recusa, isto é, dar razões que justifiquem a própria recusa?

Uma investigação se mostra necessária aos interlocutores. A introdução das formas inteligíveis na discussão permitirá que a pesquisa avance. Vejamos a passagem:

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? (X 596a-b, grifos nossos).

Os homônimos sensíveis recebem um nome comum graças à relação que mantêm com uma mesma ideia. Tudo o que pode ser nomeado cama, por exemplo, faz referência à forma da cama. Examina-se, a partir da constatação de que o demiurgo produz a cama particular através de um contato direto com a ideia, um segundo tipo de produção, executada por alguém que “faz todos (*panta poiei*) os objetos quantos faz cada um dos que trabalham com suas mãos” (X 596c). Ora, tratar-se-ia de um agente privilegiado, pois sua competência resultaria na possibilidade de criar tudo o que os

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

13 O imitador captura uma pequena parte do modelo, uma “imagem (*eidolon*)”. O que ele produz com base nessa percepção recebe o mesmo nome: imagem. Ver NEHAMAS, 1982, p. 62.

14 O contexto dramático inviabiliza acusações a Platão, como aquela feita por Greene (1918, pp. 54-55), seguido por Else (1986, pp. 44-45), segundo a qual o filósofo teria negligenciado, no livro X, a primeira discussão sobre a imitação. Como poderia, se suas próprias personagens parecem notar que as afirmações de Sócrates destoam do que fora afirmado a respeito da mimese?

primeiros demiurgos produzem. A resposta irônica do interlocutor socrático diante dessa possibilidade – “Falas de alguém, disse, espantosamente sábio (*sophisten*)” (X 596d) –, coloca em dúvida o lugar favorecido desse produtor. Afinal, que tipo de sofista possuiria tal competência? Na verdade, 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” (X 596d-e)? Criar-se-ia, com uma ação desse tipo, “aparências (*phainomena*), mas não o que é na realidade”<sup>15</sup> (X 596e). A ampla utilização do vocábulo “todo (*pas*)”, na passagem 596c-596e, contrasta com essa conclusão de Sócrates. Aquele que quer “produzir tudo (*panta poiei*)” (596c): todos os móveis, tudo que nasce da terra, todos os animais e além de tudo isso, pretende produzir tudo o que há no céu, engendra uma única coisa: a aparência.

Até aqui, Sócrates distingue três tipos de objetos e dois tipos de produção. Em relação aos objetos: “forma”/“artefato”/“aparência”; no tocante à produção: “produção de artefatos” e “produção de aparências”. Nesse primeiro momento, em que a hierarquia entre os tipos de produção começa a ser tecida, menciona-se a impossibilidade de as formas inteligíveis serem criação humana. Isto é, se elas fossem resultado de um tipo de produção, essa produção não deveria ser realizada nem pelo demiurgo de artefatos particulares (X 596b), nem tampouco pelo produtor de aparências (X 596e). Em suma, um agente humano “não produz a forma inteligível (*ou to eidos poiei*)”, que é “o que a cama é (*einai ho esti kline*)” (X 597a). Sócrates explica, a despeito desses dois tipos de produção:

Logo, se produz o que não é, não produz 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?<sup>16</sup> (X 597a, grifos nossos)

Apenas as formas, que pertencem ao grupo dos inteligíveis, devem ser consideradas “aquilo que é (*to on*)” (597a), visto que somente o inteligível é plenamente o que é. Os homônimos sensíveis (os artefatos particulares e as suas pinturas) devem ser considerados “semelhante ao que é (*ti toiouton oion to on*)” (597a).

Convém notar a especificidade do sentido de mimese utilizado aqui. Não se trata, como no livro terceiro, de “fazer-se semelhante (*homoioune heauton*) a um outro, ou na voz ou na postura”, o que consistiria em “imitar aquele a quem se faz semelhante” (III 393c). Trata-se sim de “produzir (*poieo*)” um segundo objeto, que é “semelhante ao que é (*oion to on*)” (597a). No livro III, a relação de semelhança liga o imitador e o modelo imitado, podendo ser positiva, na medida em que os bons imitadores, ao se assemelharem aos bons modelos, identificar-se-iam com a bondade. No livro X, a semelhança liga o modelo e uma aparência engendrada, que é o produto resultante da imitação. A semelhança é negativa por dois motivos: em primeiro lugar, a “imagem (*eidolon*)” – i.e., o resultado desse processo – é essencialmente inferior ao modelo que imita, em segundo, sua produção parece envolver o desejo de enganar. Conforme

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

16 Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “οὐκοῦν εἰ μὴ ὁ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιῶι, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἷον 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;”.

Sócrates afirma ao tecer uma analogia entre a “arte de imitar (*mimetike*)” e a pintura, “as crianças e os homens tolos ele [o pintor] enganaria, se fosse um bom pintor, porque desenharia um construtor e, mostrando-o de longe, a eles realmente pareceria ser um construtor” (X 598c). As imagens, do mesmo modo que as pinturas do tipo *trompe-l’oeil*, reproduzem as características externas dos objetos que imitam e, por isso, podem assumir, aos olhos de observadores inexperientes, o lugar desses modelos graças à semelhança que os ligam (X 598b-d).

O termo grego que traduzo por “imagem” (*eidolon*) ocorre poucas vezes no *corpus* da *República*<sup>17</sup>, mas sua aparição, nos livros IX e X, parece remontar a um sentido específico, como “duplo”, empregado a partir de Homero (VERNANT, 2007, pp. 1731-1733). No livro IX, por exemplo, Sócrates se refere à imagem de Helena, na Palinódia de Estesícoro<sup>18</sup>, em uma analogia para falar sobre os prazeres de um tirano – “são objeto de disputa como o fantasma (*eidolon*) de Helena, que, como diz Estesícoro, por ignorância da verdade, veio a ser objeto de disputa” (IX 586c, grifos nossos). Estesícoro teria composto uma segunda versão do mito de Troia, diferente da mais popular, aquela utilizada na *Ilíada*. Em seu relato, Helena teria permanecido no Egito sob a proteção de Proteu, enquanto Páris prosseguia viagem levando uma réplica da rainha para Troia (FARIA, 2008, p. 239). É importante ressaltar que o poeta mélico não diz que os troianos saíram sem levar nada de Esparta, mas que eles estariam carregando um “fantasma” de Helena (IX 586b-c)<sup>19</sup>. A imagem, na Palinódia, tem uma função específica: substituir o original graças à sua semelhança com ele.

No relato supracitado, a imagem seria forjada para que viesse a substituir o modelo, na visão de quem a observasse, graças à relação de semelhança que os liga. Em outras palavras, ela seria produzida com a intenção de enganar um espectador. A analogia entre a arte de imitar e a pintura *trompe-l’oeil*, proposta no livro décimo da *República*, é bastante instrutiva para compreendermos a noção de imagem que está sendo utilizada. O pintor referido por Sócrates é aquele que mira o engano e se aproveita da distância espacial da qual os espectadores observam as pinturas (X 602c-d). Vistas de longe, as obras pintadas tenderiam a assumir o aspecto de seus modelos e substituí-los na visão dos espectadores (X 598c). Com razão, Schuhl afirma que Platão devia ter em mente, ao mencionar a “pintura com sombreados (*skiagraphia*)” (602d), aquela vertente representada sobretudo por Apolodoro<sup>20</sup>, que conquistara a perspectiva e a utilizara para promover uma pintura ilusionista. Aliás, o próprio Sócrates afirma que “a pintura com sombreados nada fica a dever à arte do feiticeiro (*goeteias*), como também o ilusionismo (*thaumatopoiia*) e muitos expedientes como esses”<sup>21</sup> (X 602d). A arte de imitar está relacionada com as artes ilusórias e as comparações propostas por

17 II 382b, III 386d, IV 443c, IX 586c, IX 587d, X 598b, X 599a.

18 Trata-se de um poeta mélico que viveu entre os séculos VII-VI a.C., também citado por Platão no *Fedro*, na passagem 243a.

19 Platão faz referência a essa versão também no *Fedro* (243a): “Não é verídica esta versão, / Não andastes em naus bem cobertas, / Não viestes às torres de Troia”.

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

21 Tradução de PRADO, 2014, com modificações. Orig.: “ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλαὶ τοιαῦται μηχαναί”.

Sócrates fazem referência a um domínio muito específico, que traz consigo as noções de “encantamento” e “antídoto”<sup>22</sup>.

A respeito dessa noção de *mimesis*, 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 dos cognatos desse termo, na literatura do período, pode dar um exemplo ilustrativo de sua singularidade, que parece importante para a definição construída no livro décimo. O fragmento de um drama satírico de Ésquilo (*Theoroi*), 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 (*eikou[s]*) poderia ser [como] minha aparência (*eidolon*), esta reprodução de Dédalo (*Daidalou m(e)[i]mema*); tudo o que falta é uma voz”<sup>23</sup> (ELSE, 1958, p. 78). Nesse sentido, a mimese consistiria numa produção de réplicas ou efígies (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 imagem: “tudo o que falta é a voz”. Sendo assim, o resultado da produção mimética devia denotar uma cópia exata de algo (ELSE, 1958, p. 78).

Esse espanto, ilustrado no drama 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 Eurípides mediante o mesmo tom de desconfiança: “Todas as estátuas de Dédalo parecem mover-se e ter olhar” (Fr. 373 apud SCHUHL, 2010, p. 147). É verdade que a sensação de que as estátuas estariam “vivas” era retratada em uma série de textos nesse contexto de inovação das artes plásticas<sup>24</sup>, mas a inferioridade da cópia diante de seu modelo era igualmente ressaltada. Em sua tragédia *Helena* (412 a.C.), cuja versão do mito de Troia é a mesma utilizada por Estesícoro, Eurípides compõe um relato que ilustra a inferioridade da imagem em sua ligação com o engano. Nessa versão, Páris teria carregado para sua cidade uma réplica da rainha de Esparta, enquanto a verdadeira Helena teria permanecido no Egito. A “imagem (*eidolon*)” (v. 34), ou “imitação (*mimema*)” (v. 74, 875), forjada pela deusa Hera, deveria substituir a rainha graças à sua semelhança com ela (v. 31-35). As noções de semelhança e de uma intenção ilusória subjacentes à sua composição definem a imagem no drama de Eurípides. Mas não só, ela também parece denotar uma cópia vazia da espartana, uma mera aparência feita de vento para substituí-la. Ao se revelar a natureza da rainha levada à cidade de Troia, pela qual gregos e troianos entraram em guerra, ressalta-se a inutilidade da batalha (v. 703-708). Afinal, foi por uma “nuvem” que ela se desenrolou? A imagem encarna, aos olhos de alguém, a presença de um modelo ao qual se assemelha. No entanto, trata-se de uma presença que se manifesta também como ausência (VERNANT, 2007, p. 1732)

22 Não aprofundo esses temas no presente artigo. Para uma interpretação dessas noções relacionadas à poesia, ver HALLIWELL, 2011, pp. 241-266.

23 Utilizo 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 εἰκοῦ[ς] οὐ κατ’ ἀνθρώπους; (v. 6-7) εἶδωλον εἶναι τοῦτ’ ἐμῆ μορφῆ πλέον, τὸ Δαιδάλου μ(ε)[i]μημα φωνῆς δεῖ μόνον”.

24 Ver SCHUHL, 2010.

– não é o próprio original que está ali, diante dos olhos, mas algo que o presentifica precariamente graças à semelhança que os liga.

Na *República*, a inferioridade da imagem é mostrada não somente através da contraposição aos particulares sensíveis, que lhes servem de modelo, mas em sua oposição à “forma inteligível (*eidos*)”, que é a realidade verdadeira. A forma deveria servir de paradigma para qualquer tipo de produção. Porém, a arte de imitar não privilegia a realidade original, mas imita o modo como os entes sensíveis aparecem diante da visão do imitador (X 598a). Tal como a pintura *trompe l’oeil*, seu objetivo não é o de imitar o ser tal qual ele é, mas sim “de imitar o que aparece como aparece”, i.e., ela toma como modelo um “fantasma (*phantasmatos*)” e não a “realidade (*aletheias ousa*)” (X 598b). Por isso, condenada a uma tripla distância do inteligível. Destarte, diz Sócrates, “longe da verdade está a arte de imitar, 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 (*eidolon*)” (X 598a). O demiurgo de camas produz um artefato útil porque toma a ideia da cama como modelo em suas produções. Ele volta seus olhos para a forma (X 596b), enquanto o imitador volta os olhos para as aparências (X 598b-c). Os agentes que pretendem produzir tudo através de um “saber universal”, são peritos em criar uma única coisa: a imagem dos artefatos sensíveis. Tratar-se-ia, contudo, de uma produção trivial, que poderia ser realizada por qualquer um, bastando que se desse voltas por aí com um espelho (X 596d). Ora, não é essa a natureza dos produtos resultantes da arte de imitar: reflexos que reproduzem as aparências dos modelos sensíveis?

## 5. Conclusão: sobre a diferença entre os dois sentidos de *mimesis*

Para definir a prática mimética no livro terceiro, Sócrates utiliza sobretudo o pronome reflexivo “si mesmo (*heautou*)”, acompanhado de verbos do campo semântico de “semelhante (*homoios*)”<sup>25</sup>, além de expressões como “moldar-se (*auton ekmattein*)” (396d). Entenda-se, por *mimesis*, um processo no qual um agente se engaja e pratica uma ação que se reflete nele próprio. Se praticada por muito tempo, ela tende a tornar-se “hábito e [segunda] natureza (*ethe te kai physin*)” (395d) para os imitadores. Essa especificidade do sentido do termo, contrastante com a definição construída no livro décimo, coloca uma dificuldade para conciliar os dois sentidos propostos na obra. Como sustentar a hipótese da existência de uma distinção entre “sentido restrito” e “sentido amplo”, que seriam utilizados respectivamente entre os livros III e X, se as definições apresentadas parecem não se enquadrar nessas duas categorias? Quer dizer, se em seu todo, a mimese consiste numa produção de aparências inúteis, ao modo que aparentemente pretende o argumento do livro X (595a-602b), como ela poderia ser pensada sem esses elementos que a definiriam de uma maneira tão singular: a “produção” e a “imagem” (produto)? Na verdade, “fazer-se semelhante a um outro” não só é diferente de “produzir um ente semelhante a algo”, as implicações desses dois processos e os motivos que levam Sócrates a criticá-los também são bastante diferentes. No livro décimo, a crítica se desdobra a partir da constatação da inutilidade

25 Por exemplo, “ser semelhante (*homoioo*)”, “representar como semelhante (*apeikazo*)”.

e da inferioridade dos produtos da arte de imitar (i.e., as imagens); no livro terceiro, o perigo está relacionado às implicações éticas da identificação entre imitador e imitado.

No livro décimo, a mimese produtiva é severamente atacada devido ao fato de ser uma prática exercida por agentes que visam produzir todas as coisas e se consideram superiores aos demiurgos, apesar de só produzirem imagens<sup>26</sup>. Esses objetos criados, por serem engendrados através de uma relação indireta com o inteligível, seriam inferiores e reproduziriam de maneira precária as características da ideia. A pintura de uma cama, por exemplo, reduz-se a uma semelhança vazia com a cama particular – distante da plenitude, da estabilidade e da unidade que caracterizam o inteligível. O perigo da imitação como “auto modelamento”, em contrapartida, está relacionado ao seu poder de fazer com que os imitadores se acostumem com o vício e o tornem uma segunda natureza (III 395c-d), porém, se submetida a critérios específicos, essa prática seria benéfica para os agentes que nela se engajassem e, por consequência, positiva também para a cidade. Ou seja, se o próprio imitador se faz semelhante ao imitado, quando procurasse identificar-se aos bons modelos, poderia se acostumar com as virtudes de modo que as tornaria parte intrínseca de seu caráter (III 395c-396e). Além disso, ainda que não se trate de um tipo de produção, esse processo mimético envolveria a composição poética, uma vez que o poeta deveria alinhar sua natureza com o drama composto.

Com efeito, a leitura aqui proposta, que mostra as diferenças entre os dois processos designados por *mimesis* na *República*, não apresenta algo que ainda não tenha sido observado entre os comentadores: que a atitude de Platão em relação a essa noção dificilmente pode ser reduzida a um único ponto de vista, como o normalmente suposto, de que o filósofo teria mantido uma visão unificada e essencialmente negativa a seu respeito (HALLIWELL, 2002, p. 24). Os intérpretes desse diálogo tendem a ver com alguma desconfiança a crítica às artes miméticas que é construída no último livro da obra. Compreender a diferença entre os dois processos apresentados sob o mesmo léxico, respeitando as especificidades que os caracterizam, pode ser ocasião para sustentar uma posição mais cética em relação à possibilidade de reduzir a “boa imitação”, conforme Platão nos apresenta no livro III – i.e., a ocorrência de identificação entre o bom imitador e o bom modelo –, à negatividade da crítica construída no décimo livro da *República*, que mostra a inferioridade das imagens e seu perigo de enganarem o público.

## Referências bibliográficas

ANNAS, J. *An introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

---

26 No *Sofista* (235b), são distinguidos dois tipos de “produção de imagens (*eidolopoiike*)”: a “produção de simulacros (*phantastike*)” e a “produção de cópias (*eikastike*)”. Enquanto a primeira seria essencialmente negativa, a segunda teria a vantagem de engendrar imagens que reproduzem corretamente as características dos modelos sensíveis.

- BELFIORE, E. A Theory of imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological Association*, Chicago, vol. 114, pp. 121-146, 1984.
- BOLZANI, R. Mímesis em República III: uma flutuação semântica de vocabulário. *Philósophos*, Goiânia, vol.19, n. 2, pp. 245-265, 2014.
- CROSS, R. C.; WOOZLEY, A. D. *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*. London: Macmillan Education, 1991.
- ELSE, G. "Imitation" in the Fifth Century. *Classical Philology*, Chicago, vol. 53, no. 2, pp. 73-90, 1958.
- ELSE, G. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.
- EURÍPIDES. *Helena*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, 2009.
- FARIA, G. R. *Imagens de Afrodite: variações sobre a deusa na mélica grega arcaica*. 2008. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FERRARI, G. Socrates in the Republic. In: McPHERRAN, M. L. (ed.). *Plato's "Republic": A Critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11-31, 2010.
- FREIRE, A. *Gramática Grega*. Rio de Janeiro: Livraria A. I., 1948.
- GREENE, C.W. Plato's Views of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, Harvard, vol. 9, pp. 1-75, 1918.
- HALLIWELL, S. W. La mimèsis reconsidérée: une optique platonicienne. In: DIXSAUT, M. (dir.). *Études sur la République de Platon*, vol. 1. Paris: Vrin, pp. 43-63, 2005.
- HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu. Campinas: Papirus, 1996.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- JANAWAY, C. *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- LOPES, R. *A República, Livro X: Tradução, ensaio e comentário crítico*. 2002. Dissertação (Mestrado em Linguística – Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- MARUŠIČ, J. Poets and mimesis in the Republic. In: DESTÉE, P.; HERRMANN, G. (ed.). *Plato and the poets*. Leiden, Brill, 2011, pp. 217-240.
- MURRAY, P. *Plato on Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NEHAMAS, A. Plato on Imitation and Poetry in Republic 10. In: MORAVCSIK, J. M. E.; TEMKO, P. (eds.). *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. Totowa: Rowmann and Littlefield, pp. 47-78, 1982.

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

REGALI, M. Dopo Aristofane: la mimesis di sé tra Platone, Teocrito e Filodemo. *Prometheus: Rivista di Studi Classici*, Firenze, vol. 44, n. 1, pp. 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. Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 40, pp. 185–201, 1909.

TATE, J. "Imitation" in Republic. *Classical Quarterly*, vol. 22, no. 1, pp. 16–23, jul./oct., 1928.

TATE, J. Plato and "Imitation". *Classical Quarterly*, vol. 26, no. 3/4, pp. 161-169, jul./oct., 1932.

VERNANT, J.-P. *Oeuvres: Religions, rationalité, politique*. Vol. 2. Paris: Seuil, 2007.

**Recebido em:** 27/Abr/2021 - **Aceito em:** 06/Jul/2021.