



## IMAGEM E MIMESE: UMA REFLEXÃO A PARTIR DOS GREGOS

Christiani Margareth de Menezes e Silva<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo faz uma apresentação da relação da imagem com a noção grega de *mimesis* a partir de Platão e Aristóteles. A discussão passa pela parte da compreensão da *mimesis* como cópia nada criativa da realidade a uma forma de retratação com referencial que celebra a capacidade de artistas como pintores e poetas em apresentar seres e estados psicológicos através dessa retratação. Em Platão, temos o emprego da mimese para explicar a relação entre o mundo físico que habitamos e a realidade que fundamenta e é princípio desse, em contraste às imagens feitas por pintores e poetas. Em Aristóteles, ainda que utilizada para explicar certa relação que o mundo tem com o que o fundamenta, a mimese praticada por artistas plásticos e literários será vista como um modo interpretativo da realidade que demonstra a capacidade do poeta em, por meio de mimese, nos emocionar e fazer pensar.

**Palavras-chave:** Cognição; Mimese; Imagem; Pintura; Poesia.

<sup>1</sup> Doutorado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RJ. Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: [christiani@uel.br](mailto:christiani@uel.br) | ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8920-4125>



# IMAGE AND MIMESIS: A REFLECTION FROM THE GREEKS

## ABSTRACT

This article presents the relationship between image and the Greek notion of mimesis from Plato and Aristotle. The discussion goes from understanding mimesis as an uncreative copy of reality to a form of portrayal with a reference that celebrates the ability of artists, such as painters and poets, to present beings and psychological states through this portrayal. In Plato, we use mimesis to explain the relationship between the physical world we inhabit and the reality that underlies and is its principle, in contrast to the images made by painters and poets. In Aristotle, although used to explain a certain relationship that the world has with what underlies it, the mimesis practiced by visual and literary artists will be seen as an interpretative way of reality that demonstrates the poet's ability to, through mimesis, move us and make us think.

**Keywords:** Cognition; Mimesis; Image; Painting; Poetry.

## INTRODUÇÃO

A retratação da realidade pelos artistas tem sua primeira teorização na antiga Grécia relacionada a noção de *mimesis* (mimese). Quase sempre este substantivo grego é traduzido por imitação ou representação, associada à arte grega, especialmente à pintura, escultura, música e poesia, como uma forma de expressão realista do mundo natural e do ser humano. Se, por um lado, polêmicas envolvidas na mimética parecem ter a ver com a forma de Platão criticar tal retratação da realidade sensível, por outro parece que a noção de mimese não tem muito mais a nos dizer, pois a associamos a uma retratação não muito “criativa” de nossa maneira de perceber o mundo, a uma “cópia da natureza”, uma retratação realista de seus seres e ações.

Na verdade, mesmo que não haja como divorciar mimese de sua relação com o real, vemos que para Aristóteles a imitação não é uma simples réplica, mas uma criação original feita por pintores e poetas que exige de quem observa sensibilidade e inteligência. Em Platão, apesar das críticas implicarem sua visão epistêmica, ela envolve uma preocupação com a função da arte na educação e de sua censura por governantes, questões ainda discutidas, embora em um contexto bem diverso ao platônico.



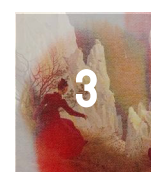



De acordo com Gerald F. Else, os verbos *mimeomai* e *mimeisthai* dos quais o substantivo *mimesis* se origina derivam de outro substantivo *mimos* que, por sua vez, designava um tipo de apresentação, não se sabe ao certo se por atores profissionais ou por amadores, proveniente da Sicília, e provavelmente um gênero dramático que retratava cenas cotidianas, uma forma de performance de temas populares que, segundo Else, era a razão dos atenienses considerarem o *mimos* estrangeiro e vulgar (Else, 1957, p. 76). Os vocábulos ligados aos verbos *mimeisthai* e *mimeomai* possuem duas acepções, simular (“parecer fazer o mesmo”) e emular (“tentar fazer o mesmo”), que implicam identidade entre o objeto imitado e o que o imita, o *mimema*. A dificuldade em saber qual acepção está presente se dá ou pelo fato delas se implicarem de modo mútuo ou de significarem coisas bem diferentes, pois ao se imitar, não se imita de forma idêntica, ainda que o referencial imitado seja o mesmo.

O que se quer simular é feito para exibir algo por meio de similaridades características do que é tomado como modelo e, em sua exibição, o *mimema* deve ser do tipo em que o observador toma este “como se fosse” o que está sendo simulado. A simulação é exibição de semelhança e a emulação é um esforço de identificação, contudo não há completa identidade no que é simulado e emulado, mas há semelhanças e diferenças, quer dizer, há uma relação em que se percebe o que é emulado ou simulado, só possível pela aproximação da semelhança e distância da diferença, características típicas da mimese.

Nos autores anteriores a Platão e Aristóteles, do século V a.C., vemos que a mimética ora pode ser a imitação de sons de animais e sotaques estrangeiros, ora a reprodução do que é imitado, o *mimema* propriamente dito, como imagens pintadas e esculpidas em réplicas; ora designa uma apresentação pública, *representação* por meio de atores, *simulação* de certos aspectos da vida. *Mimesis*, quando significa *emulação*, pode indicar, por exemplo, a imitação de um comportamento tomado como modelo com o qual se aprende, ou indicar o *disfarce*, a emulação e a simulação juntas. Outra questão que se liga a esse grupo de palavras, é a possibilidade do *engano* que, segundo Else e Goran Sörbom (1969), estava atrelada a esses vocábulos desde suas origens nos *mimoi*, mas, segundo Paul Woodruff, tal engano seria “benigno”, do qual tanto espectadores, como leitores aceitavam participar, tendo plena consciência de que não estavam diante de um fato (Woodruff, 1992, p. 82).

A noção de *mimesis* estará presente em vários contextos além do artístico, mas quando os filósofos tratarem do que fazem artistas como poetas, músicos, dançarinos, pintores e escultores, ela é um elemento que caracteriza tais atividades, sendo vista como problemática por Platão e como elemento que torna essas obras





compreensíveis em Aristóteles. Veremos que as imagens pictóricas são evocadas em diversos momentos para criticar ou celebrar o que fazem os poetas e é ainda a pintura que deixa mais claras as características da mimética entre os pensadores gregos.

## IMAGEM, REALIDADE E MIMESE EM PLATÃO

Em geral, quando associamos a *mimesis* a Platão lembramos a famosa consideração de sua destituição como uma noção válida para tratar a arte. Para Platão, a imitação do sensível feita por pintores ou escultores é a fabricação de uma cópia do que já é cópia, ou seja, retratar aquilo que não é o verdadeiro, mas uma imagem imitativa do verdadeiro, como vemos na *República*. A realidade que habitamos, o mundo fenomênico ou sensível, é uma realidade que mimetiza um modelo perfeito, um mundo ideal no qual estão as essências de tudo o que existe no sensível, de seres vivos a coisas que os seres humanos fabricam e que não são naturais, a noções éticas.

De acordo com Platão, o mundo físico caracteriza-se pela constante mutabilidade, ele parece desfazer-se a todo momento, mas continua a existir, o que possibilita, então, essa natureza de constante *vir a ser* que não desaparece? Segundo Platão, o mundo fenomênico está mergulhado no devir, é instável, tudo nele sofre os processos de geração e corrupção e por isso esses fenômenos só podem ser explicados por uma causa exterior, não participante da instabilidade, já que, como causa (*aitia*), deve explicar o mundo dos fenômenos sensíveis, pois,

tudo o que nasce ou devém procede necessariamente de uma causa, porque nada pode originar-se sem causa. [...] Nasceu, pois é visível, tocável e dotado de corpo, coisas sensíveis todas elas. [...] tudo o que é sensível e pode ser apreendido pela opinião com a ajuda da sensação, está sujeito ao devir e ao nascimento. [...] tudo o que devém só nasce por efeito de alguma causa. (*Timeu*, 28a-c)<sup>1</sup>

Procurar pela causa de algo é buscar também seu princípio (*arché*), aquilo que não precisa mais ser explicado pois não existe nada mais para além dele, por isso procurar o princípio ontológico é procurar o princípio do ser das coisas. No *Timeu* a pergunta é pelo ser das coisas que devém e pelo que devém: “Em que consiste o que sempre existiu e nunca teve princípio? E em que consiste o que devém e nunca é?” (*Timeu*, 27d) Os fenômenos sensíveis só são o que são, instabilidade, e compreendidos como o que são, fenômenos mutáveis, pela existência de essências, chamadas pelo filósofo de Ideias ou Formas, entidades estáveis das quais os fenômenos são imitações (*mimesis*) e de alguma forma participam e são, assim, passíveis de serem por nós conhecidos: “O primeiro é apreendido pelo entendimento com a ajuda da razão, por ser sempre igual a si mesmo, enquanto o





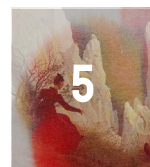
outro o é pela opinião, secundada pela sensação carente de razão, porque a todo instante nasce e perece, sem nunca ser verdadeiramente." (*Timeu*, 27d-28a)


Assim, o mundo sensível, por possuir certa beleza e regularidade, faz com que percebamos a presença destas essências, provocando nossa inteligência a entender o que há de estável na instabilidade do sensível. No *Timeu*, Platão evoca a linguagem do mito para tratar do surgimento do cosmo, e a noção de mimese é central nessa narrativa verossímil. Nessa obra o fato do discurso referir-se ao sensível, na passagem da formação do *kosmos* (*Timeu*, 29c-d), demonstra a possibilidade de expressar-se sobre o sensível, portanto é um discurso que fala sobre o imperfeito (o mundo sensível), sobre a cópia do verdadeiro e nesse sentido é um discurso sobre o verossímil; é esse discurso da verossimilhança que torna possível expressar o cosmo sensível (*Timeu*, 29c-d).

Segundo William K. C. Guthrie (Guthrie, 1992, p. 267), as Formas no *Timeu* são paradigmas, modelos para a formação do sensível, não havendo na obra uma relação entre as Formas e as coisas que vá além da consideração dessas como paradigmas do sensível. Em relação à gênese do sensível, há a presença de um Demiurgo, o artesão sumamente bom que observa o paradigma, o modelo eterno e perfeito e o reproduz no receptáculo (*khora*), e este recebe as imitações das Formas e transforma-as, de um modo misterioso, nas coisas sensíveis do cosmo a partir dos quatro elementos materiais (terra, fogo, ar e água).

Apesar de no *Timeu* as Formas serem paradigmas e não causa do sensível, pelo menos não causa de tipo eficiente, podemos dizer que elas são causa do sensível ser o que é, pois esse é moldado à sua imagem. A causa de tipo eficiente, que explica a realidade mesma do sensível é o Demiurgo, aquele que fabrica o mundo observando o modelo mais perfeito, as Formas: "Quando o artista [demiurgo] trabalha em sua obra, a vista dirigida para o que sempre se conserva igual a si mesmo, e lhe transmite a forma e a virtude desse modelo, é natural que seja belo tudo o que ele realiza" (*Timeu*, 28a-b).

O Demiurgo platônico é o artesão do universo, causa ativa, eficiente do *kosmos*; ele "organiza sabiamente a matéria segundo a ordem e a beleza, reproduzindo um modelo divino" (Droz, 1993, p. 140). Ele é identificado como sumamente bom e toda a sua produção é "inspirada" por essa bondade, conseqüentemente, tudo que é por ele engendrado é bom e belo, noções comumente associadas na filosofia grega, implicando-se mutuamente (*República* III). Mas o Demiurgo não é a única causa do surgimento do mundo, há ainda a Necessidade (*ananke*) (*Timeu*, 48a), já que o mundo é mistura de inteligibilidade e necessidade, própria do devir, pois o sensível se assemelha ao inteligível das Formas, é cópia, imagem do inteligível, não o inteligível (*Timeu*, 29b). Mesmo assim, o Demiurgo fabrica o mundo sensível da





melhor maneira possível: “entre as coisas nascidas não há o que seja mais belo do que o mundo, sendo seu autor a melhor das causas” (*Timeu*, 29a).

Esse reconhecimento da racionalidade no sensível tem também relação ao *status* que o sentido da visão tinha na antiguidade, considerada por Platão uma “dádiva dos deuses”, já que os olhos são instrumentos pelos quais a alma vê o sensível, sem o qual não acessaríamos o inteligível. A importância da visão dentro da filosofia e da cultura gregas é também atestada no exame da palavra Ideia/ Forma. Ideia vem de *idein*, que significa “ver” e corresponde a Forma (*eidos*), que é o paradigma inteligível, o ser verdadeiro; claro que o ver inteligível não é o mesmo que o ver sensível, ele é um ver da alma, sede da nossa racionalidade. Essa importância da visão é também atestada pela seguinte passagem do *Timeu*:

...a vista é para nós a causa do maior benefício imaginável, porque nenhuma palavra da presente dissertação acerca do universo jamais poderia ter sido enunciada, se nunca tivéssemos contemplado os astros nem o sol nem o céu. [...] Dela é que derivamos a filosofia, o mais precioso bem que o gênero humano em algum tempo recebeu ou que venha a receber da munificência dos deuses (*Timeu*, 47a-c).

Devemos lembrar que para Platão o universo está dotado das qualidades do Intellecto, já que é projeção dessas. É ao reconhecer essa ordem engendrada pelo divino-racional no universo, que é possível ao homem falar sobre esse, fazer ciência e filosofia. Devido à instabilidade do sensível, o discurso ou *logos* epistêmico não dá conta deste, por isso, só o discurso verossimilhante (*eikos logos*) pode explicar a origem do *kosmos*, já que sobre o sensível temos apenas a possibilidade do mito (*mythos*) verossímil, a linguagem da verossimilhança, o que há de mais plausível quanto ao devir. Nesse sentido, o mito que em geral explica como são as coisas fundamentais sem o rigor do *logos* “tende aqui para o modelo teórico hipotético” (Droz, 1993, p. 139). Devemos ainda lembrar que os mitos são utilizados por Platão em sua obra em temas de difícil acesso, como a origem do cosmos aqui no *Timeu*, a vida pós morte, como o mito de Er na *República* etc. (Brisson, 2014, p. 39-41)

Como o *logos* aqui refere-se ao sensível, ele deve ser de acordo com este porque “as palavras são da mesma ordem das coisas que elas exprimem” (*Timeu*, 29b). Nesse sentido, não há no discurso sobre o sensível o rigor do discurso do *logos* dialético ou filosófico, já que, como esclarece Geneviève Droz, não há como ser de outro modo em relação àquilo que devém (Droz, 1993, p. 139). Há, de acordo com essa autora, um convite de Platão à humildade, pois se:

não nos for possível formular uma explicação exata em todas as minúcias e coerente consigo mesma, sem a mínima discrepância, não tens de que admirar-te. Dar-nos-emos por satisfeitos se a nossa não for menos plausível do que as demais, sem nos esquecermos de, que tanto eu, o expositor, como vós outros, meus juízes, participamos da natureza humana, a razão de





sobra para aceitarmos, em semelhante assunto, o mito mais verossímil, sem pretendermos ultrapassar seus limites. (*Timeu*, 29c-d)


A linguagem é entendida por Platão como mimese, porém, na dialética ela alcança mais rigor do que na poesia ou na retórica. Quando observamos a relação de artistas como pintores e escultores com a retratação da realidade, vemos Platão ser muito crítico ao que fazem. Afinal, mesmo sendo o melhor dos mundos possíveis, o mundo sensível é mimese de uma realidade perfeita que dele participa em certos graus, que pode mesmo provocar a nossa inteligência para compreender o que é esta realidade, porque ao entrarmos em contato com o sensível, observamos certa regularidade, constância e traços de perfeição que nos faz querer entender coisas como o belo em si, como vemos no *Banquete* a respeito da observação que o belo físico nos provoca a buscar o belo essencial. Observamos pessoas e animais belos e isso nos remete ao belo em si que une estes diversos seres e ainda ações reconhecidas como belas (ou boas), o *eidós*, quando compreendido, nos faz entender melhor porque reconhecemos seres e ações belas.

Na *República* temos as passagens mais conhecidas da crítica de Platão às atividades que são caracterizadas como miméticas. No exame que faz da mimese e do que ela pretende ser ele considera que não pode haver um artífice (*demiourgos*) humano comparável ao autor ou produtor (*poietes*) de tudo, “capaz de executar todos os objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra.” (596c) Esse seria “um sábio [*sophistes*] de espantar” (596d).<sup>2</sup>

Quanto aos artistas figurativos como o pintor, Platão evoca o exemplo da imagem do espelho e considera que para ser um produtor de tudo que existe bastaria pegar o espelho e olhar o reflexo das coisas reais nele e daí ser seu autor. Entretanto as coisas sensíveis “são objetos aparentes, desprovidos de existência real.” (596d-e) O pintor é inicialmente considerado um artífice (*demiourgos*) ou “desenhista de coisas vivas”, conforme o sentido em grego, entretanto, as imagens por ele pintadas não são o verdadeiro, mas “de certo modo, o pintor também faz uma cama”, como um marceneiro, embora seja uma cama aparente (*idem*). Artesãos como o marceneiro também não fazem a cama verdadeira, essencialmente real, “mas sim uma cama qualquer” (597a). Platão então nos diz que existem três formas de entender a cama: 1) “a forma natural [*physei*]” da qual o Demiurgo é autor; 2) “a que executou o marceneiro.”; 3) e a “feita pelo pintor” (597b).

Ora Deus [Demiurgo], ou porque não quis, ou porque era necessário que ele não fabricasse mais do que uma cama natural, confeccionou assim aquela





única cama, a cama real. Mas duas camas desse tipo, ou mais, é coisa que Deus não criou nem criará. (*República*, 597c)<sup>3</sup>

O Demiurgo criou as coisas com essências unas – unidade da Ideia – ele é o “artífice natural” (597d), o artífice das essências de todas as coisas. O marceneiro, por sua vez, é um *technites*, ou seja, um perito no que faz e acessa em sua inteligência a projeção daquilo que produz, a cama. Tendo isso em vista, o marceneiro é o tipo de artífice que aplica a ideia no objeto sensível, sabendo explicar todo procedimento para a produção daquilo em que é perito. Já o pintor é “imitador daquilo de que os outros são artífices” (597e), pertence à classe dos imitadores na qual estão incluídos os poetas: “Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador.” (*idem*) Assim, a imagem da cama se distancia da verdade, pois o pintor não é visto como artista ou técnico (*technites*) como o marceneiro é.

O pintor não imita apenas as “coisas que existem na natureza” (598a), mas as obras de artífices, ou seja, os objetos sensíveis. Ainda por cima as imita dependendo do ângulo observado, por isso nunca a imita “por completo”, mas sim, em uma imagem como que recortada dependente de onde o pintor observa a cama. Ou seja, ele imita a aparência da realidade sensível (e essa já é aparência do essencial), seja da natureza ou criada por artífices: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição.” (598b)

O pintor não conhece verdadeiramente o que pinta, ele apenas consegue criar algo aparente ao verdadeiro, uma imagem que sempre é enganosa (598c) porque baseia-se na percepção (*aisthesis*) de algo que imita uma essência perfeita e eterna. Um dos grandes problemas para Platão é que o pintor e o poeta são imitadores que podem passar-se por sábios nas atividades que desempenham. A imagem que eles produzem apesar de ser um simulacro da verdade, tem poder encantatório, seja por sua beleza ou capacidade de parecer algo real, por isso preferível é fazer o objeto a imitar ele, como o faz o marceneiro que imita a ideia da cama, do que o que o pintor faz, a imagem ou simulacro da cama (Halliwell, 2002, p. 57-58).

Tanto o pintor como o poeta, parecem conhecer todos os ofícios e qualquer atividade (598c-d). O pintor retrata aspectos da realidade sobre os quais não tem domínio; ele não sabe nada do que está copiando, por isso as imagens que produz são simulacros, falsas retratações porque ele é “o criador de fantasmas, o imitador [...], nada entende da realidade, mas só da aparência.” (601b) Segundo Platão, aquele que possui a perícia, arte ou técnica (*techne*), o *technites* (perito), possui





ciência (*episteme*) daquilo que faz, emprega inteligentemente o “saber fazer” da arte que domina.

Para o filósofo, quem utiliza determinado instrumento possui o conhecimento sobre ele: “aquele que o utiliza possui a ciência.” (602a) Aquele que imita não possui nem conhecimento nem “opinião correta” sobre os objetos e ações imitadas. Portanto, ele não sabe emitir julgamentos corretos e se preocupa apenas em agradar à multidão ignorante:

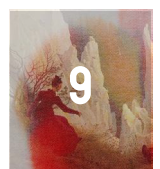
o imitador não saberá nem terá uma opinião certa acerca do que imita, no que toca à beleza ou fealdade. [...] Contudo fará as suas imitações à mesma, sem saber, relativamente a cada uma, em que é que ela é má ou boa; mas, ao que parece, aquilo que parecer belo à multidão ignara, é isso mesmo que ele imitará. [...] o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade (*República*, 602a-b)


Além disso, a *mimesis* se liga aos sentidos e não à parte mais elevada do ser humano, a razão. Os sentidos podem nos enganar e pertencem às partes inferiores da alma, como a investigação platônica considerou no livro IV da *República*. Contra esses inconvenientes enganos dos sentidos, há recursos da razão para nos orientar: “a medição, o cálculo, a pesagem...” (602d) porque “o elemento que faz fé na medida e no cálculo deverá ser a melhor parte da alma.” (603a)

A pintura liga-se aos olhos, que é um órgão dos sentidos, e por mais que este seja um sentido celebrado, ainda assim a visão dos olhos pode enganar, por isso a mimese do pintor é condenável, pois não se baseia em cálculos e medidas racionais, mas “acredita” nos olhos: “a pintura e, de modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.” (603a-b)

Na *República*, a crítica mais contundente é a poesia, em seus aspectos epistêmicos e éticos, como Platão explora nos livros II e III da obra. Juntamente a este o pintor, como vimos, é condenado, já que é um fazedor de imagens, de simulacros da realidade e daquilo que outros artífices fazem. Assim como o pintor, o poeta é “um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador” (599d), dessa forma “a principiar por Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade...” (600e). A poesia é também mimese, por isso é condenável:

Mas se, na verdade, ele fosse conhecedor das coisas que imita, aplicar-se-ia, julgo eu, muito mais às obras do que às imitações, tentaria deixar criações numerosas e belas como monumentos comemorativos da sua pessoa, e empenhar-se-ia mais em ser elogiado do que em elogiar. (*República*, 599a)





Contudo, Platão não critica exatamente a noção de mimese nela mesma, mas o que se mimetiza nas artes assim caracterizadas e que nós nominamos como “belas artes” desde o Renascimento. O trabalho do poeta e do pintor é “de pouca monta em relação à verdade; e no facto de conviver com outra parte [da alma], sem ser a melhor...” (605a-b). A poesia desperta a parte da alma que é sede das paixões (*pathe*) e desejos e a essa se dirige. O problema é que a melhor parte da alma, a sede da razão, “por não estar suficientemente educada pela razão e pelo hábito, abranda a vigilância dessa parte dada às lamentações” sob o pretexto de que “tira uma vantagem, o prazer” (606a-b).

O que a arte poética faz é mimetizar e provocar todas as “paixões penosas ou aprazíveis da alma, que [...] acompanham todas as nossas ações” e nosso lado passional ou emotivo é fortalecido em detrimento da razão: “Porquanto [o poeta] os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados.” (606d) O discurso poético causa o “descontrole” das emoções e o amolecimento da alma (Halliwell, 2002, p. 82-83).

Mesmo admitindo que Homero “foi o educador da Grécia” [606e] e “o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos”, Platão conclui que “somente se deve receber na cidade os deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.” (607a) Ele admite que a poesia imitativa e demais são agradáveis, mas se ela não atende à boa formação, se não tem utilidade para tal, não pode ser aceita. Mesmo agradável, a poesia deve ser útil para a formação de pessoas virtuosas, pois só assim se justificaria sua utilização na educação (*paideia*) (607b-608b).

Como Platão disse no início de sua crítica à formação tradicional grega por meio da poesia na *República*, se os guardiões, os futuros governantes, imitarem, “que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie” (395c), pois “as imitações, se se perseverar desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência” (395d), porque se a imitação não for de coisas boas, ela forma vícios.

É interessante notar que as críticas às imagens, seja de pintores ou de poetas, faz Platão criticar toda uma atividade criativa mimética que ele próprio utilizou na composição de seus diálogos, os *Sokratikoi logoi* (*Poética* 1447b9-13; *Retórica* 1417a21), escrita típica dos discípulos de Sócrates, sendo as obras de Platão as que mais conhecemos. Em grande parte desses diálogos filosóficos ele nos





brinda com momentos ora engraçados, ora tensos, discutindo questões éticas e epistemológicas utilizando estratégias dramáticas da poética cômica e trágica que ele expulsa da cidade ideal na *República*. Mesmo nas *Leis*, possivelmente a última obra escrita por Platão, a censura aos artistas miméticos mantém-se, embora mais amena do que a que acabamos de ver.

Em Aristóteles, ao contrário, a mimese de tais artistas será celebrada, sendo pintores e poetas mestres criadores de imitações que nos fazem refletir tanto sobre as imagens apresentadas, como sobre escolhas humanas que podem gerar uma gama de ações com resultados tanto terríveis quanto próprios da condição humana.

## MIMESE E IMAGEM EM ARISTÓTELES

De maneira geral, as ocorrências de *mimesis* na *Poética* mantêm a ambivalência das acepções desse vocábulo, simulação e emulação, como nos autores do século V a.C., embora a acepção de simulação esteja claramente presente no *mimema* que tanto a pintura quanto a tragédia são. No caso da acepção emulativa de mimese, temos sua presença quando Aristóteles tanto põe os pintores como paradigma a ser seguido pelos poetas, como Homero, aquele que os demais poetas devem ter como parâmetro a ser emulado em suas composições.

Como vimos, em Platão mimese está relacionada a própria estrutura da realidade do mundo físico em que vivemos, do cosmo e por isso a mimese produzida por pintores e poetas é severamente atacada, por imitar o que já é imitação ou imitar exemplos que não ajudam em uma boa formação do caráter, ou por suscitar emoções que podem descontrolar alguém. Além disso, por se dirigir ao nosso lado passional, obras de arte miméticas provocam emoções fortes e nem sempre positivas para o equilíbrio buscado pela virtude. As artes miméticas em nada ajudam a equilibrar uma natureza complexa e mista de irracionalidade e racionalidade como a humana.

Já em Aristóteles não encontramos a relação que toda forma de atividade deve ter com a verdade filosófica. Nele, assim como em Platão, a mimese tem a ver com aquilo que estrutura o cosmo, no caso aristotélico, o Primeiro Motor, garantidor da estabilidade do cosmo e do mundo fenomênico, entretanto, a realidade sensível para Aristóteles guarda nela mesma a estabilidade que a ciência procura, sem se remeter a uma realidade separada de entidades essenciais. Além disso, Aristóteles, mesmo fazendo certa censura aos poetas, reconhece que a atividade e forma de racionalidade destes e de artistas miméticos como pintores, músicos, dançarinos etc., é autônoma e independe da *episteme*.





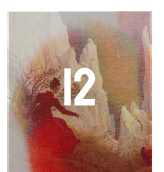
Algo ainda curioso do estudo aristotélico sobre as artes miméticas é que, ao não definir mimese na *Poética*, o filósofo recorre ao exemplo da pintura para esclarecê-la, assim como aquilo que a mimese provoca em nossa inteligência e sensibilidade. No início da obra, Aristóteles não nos diz em quais sentidos usa a noção de mimese, mas nos fala que os poetas devem seguir o exemplo dos pintores ao retratarem seus personagens e o caráter que eles terão em sua obra:

também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira. (*Poética* 2, 1448 a1-18)

Vemos como os pintores não são censurados por retratar imagens da realidade sensível, mesmo retratando personagens tidos como não bons para a formação. Neste sentido, Aristóteles está celebrando sua tradição formativa, diferentemente de Platão, que propõe uma reformulação da educação tradicional que ele percebe como decadente. A poética para Aristóteles não guarda uma relação com o discurso epistêmico, mas por ser mais fortemente mimética, deve ser assim considerada, lembrando que ela lida com o “como se” ou o que hoje nós nominamos “ficção”. Ao explicar o surgimento da poética, Aristóteles, de modo semelhante a uma de suas obras biológicas, *Partes dos Animais* (Else, 1957, p. 15), fala sobre este surgimento:

Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. Prova disso é o que ocorre na prática: com efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios {*sylogíesthai*} sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele. E desde que não tenham por acaso se deparado anteriormente com tal coisa, o prazer não se construirá em função da mimese, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa desse mesmo tipo. (*Poética* 4, 1448b4-24)<sup>4</sup>

Assim como fez no início da *Metafísica*, em que considerou os seres humanos como naturalmente tendentes ao saber, Aristóteles nos diz que somos naturalmente miméticos, pois desde cedo em nossa vida iniciamos o aprendizado por meio de imitações. E esta natureza mimética continua ativa ao longo da vida. Devemos dizer também que uma das acepções de mimese, emulação (*dzelos*), é





analisada por Aristóteles como uma emoção (*páthos*) na *Retórica* II, nos autorizando a concluir que nossa natureza mimética é emotiva.

Voltando à citação acima da *Poética*, Aristóteles nos diz que ao estarmos diante de um *mimema* percebemos o que ele apresenta, seja homem, seja animal ou figura mitológica, e esse reconhecimento vem seguido da expressão “este é aquele”.<sup>5</sup> A pintura simula algo, identificamos e percebemos o que ela manifesta *como se fosse* algo real e nos expressamos reconhecendo o retratado na imagem pintada. A relação entre imagem e mimese é atestada também nos *Tópicos* VI 2, 140a 18-22: “‘imagem’ é algo cuja gênese está na ‘imitação’.” Esta é uma das características mais marcantes da mimese, o reconhecimento do que ela apresenta: a semelhança que a imagem pintada mostra com o que ela pretende mimetizar. É isso que causa em nós certa admiração e prazer, por isso podemos nos deleitar também com coisas repugnantes ou dignas de dar medo se vistas diretamente, como os cadáveres e os animais selvagens, admiramos a maneira que o *mimema* os mostra. Já no caso de não reconhecermos o que a pintura apresenta, o prazer que a pintura proporciona será de outra natureza, não estará no reconhecimento da semelhança, mas na apreciação do uso das cores, dos traços etc.


Portanto, o prazer mimético é de ordem cognitiva, como o filósofo grego atesta ainda na *Retórica*:

como aprender e admirar é prazeroso, é também necessário que o seja o que possui as mesmas qualidades: por exemplo, o que constitui uma imitação, como a escrita, a escultura, a poesia e em geral todas as boas imitações, mesmo se o objeto imitado não for agradável; porque não é com isto que se sente prazer, mas pensar que “este é aquele” [*touto ekeino*], de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa. (*Retórica* I 11, 1371a 21-1371b 17)

Do que conhecemos da análise aristotélica sobre o prazer, este sentimento relacionado ao conhecimento é o mais apreciado pelo filósofo. Vemos que a *mimesis* é algo próprio das imagens desenhadas, essas imagens apresentam ao mesmo tempo semelhança e alteração, próprias da transposição mimética, da imitação, e delas vêm para Aristóteles a aprendizagem (*mathesis*) ao se observar e reconhecer as formas (*morphai*) do que ali está sendo apresentado ao observador, que se espanta ao reconhecer na transposição mimética o que o *mimema* manifesta. Os bons retratistas, com as imagens que produzem na pintura, são o paradigma que o bom poeta deve seguir para o estagirita; e esse paradigma indica a presença da aceção de emulação de *mimeisthai* na *Poética* (Janko, 1987, p. 220). Outra passagem na qual encontramos a aceção emulativa de mimese é a seguinte:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas [*eikonographous*], os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança [*homoious*], os embelezam.





Assim também, imitando homens violentos, ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma [paradeigma] de rudeza. (*Poética* 15, 1454 b 8-10)

Novamente os bons retratistas são o paradigma que o bom poeta deve seguir, e mesmo assemelhando o personagem ao homem médio, como na primeira passagem citada, este deve ser sempre um “melhor do que nós”, como, por exemplo, a predileção de Homero por Aquiles: “É bom também aqueles que têm preferido alguém entre os sensatos ou homens e mulheres bons – como, por exemplo, Atena a Odisseo, Teseu a Helena, as deusas a Alexandre e Homero a Aquiles – e, em geral, o que é digno de escolha” (*Retórica* I, 1363 a17-20). Vemos então não haver da parte de Aristóteles uma crítica tão severa quanto a platônica quanto aos aspectos éticos de tais personagens e em relação aos deuses e heróis, pois o que Platão censura acima de tudo é “a mentira sem nobreza” (*República* II, 377d), “quando alguém delinea erradamente, numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis...” (377e)

As imagens feitas pelos pintores aparecem ao longo de toda *Poética*, indicando que a acepção de emulação tem uma presença tão marcante na obra quanto a simulativa da pintura, escultura, música, dança e poesia. A acepção emulativa de *mimesis* também parece estar presente quando Aristóteles diz que os mais naturalmente dotados (*pephykotes*) deram origem a poesia, e que a índole dos poetas foi a responsável pela preferência da parte deles por uma ou outra espécie de poesia.

Desse modo, o poeta deve proceder tomando como modelo a pintura, tendo como referente o real sensível, como atesta a expressão “semelhantes a nós”, que provavelmente se refere aos contemporâneos de Aristóteles, conquanto a maioria das retratações feitas pelos poetas tivesse como fonte para as composições ou a tradição mitológica ou historiográfica. De acordo com Dupont-Roc e Lallot, este passo indica tanto os autores da mimese (os imitadores), quanto pode indicar mais duas coisas: ou o que serve de modelo à mimese, ou o que é produzido (*poeu*) pela mimese.<sup>6</sup>

Segundo Sörbom, tal passagem deixa clara a ambivalência de acepções presentes na família de mimese, que deve ser entendida com as duas acepções, e não apenas uma. O exemplo de Aristóteles tirado da pintura é associado ao modo como os poetas devem “retratar” suas personagens. Sörbom afirma que o uso do verbo *mimeisthai* na passagem pode referir-se ao modelo envolvido, semelhantemente ao que faz um aluno ao imitar ou fazer a mesma coisa que seu professor, ele imita este, tomando-o como modelo a ser seguido para ser como o professor, isto é, ele o imita na acepção de *emulação*. No caso do trecho da *Poética*



transcrito acima, são os pintores que são emulados pelos poetas. Por outro lado, Sörbom nos lembra, o verbo também pode indicar não apenas o modelo, mas o conteúdo representacional do *mimema*, uma ideia, como, por exemplo, crianças obedecendo a seus pais.

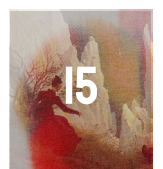
Ainda de acordo com Sörbom, os gregos não distinguiam o modelo do assunto ou tema (*subject-matter*), ou seja, o conteúdo representacional do *mimema*. E isso sempre implica a vacilação quanto a determinar o objeto de *mimeisthai*; como ele lembra, nem sempre as pinturas e as esculturas gregas desse período copiavam algo em particular, um objeto ou uma pessoa, mas muitas vezes elas exemplificavam e manifestavam uma ideia geral, como, por exemplo, um atleta belo jogando um disco. Nesse caso particular, Sörbom identifica o objeto de *mimeisthai* com o tema, porque há aqui, de acordo com sua interpretação, a indicação do conteúdo do que deve aparecer ao observador.<sup>7</sup> Tal conteúdo refere-se ao paradigma do *ethos* (caráter), que separará a comédia da tragédia na *Poética*, uma representando o grave e elevado a outra, o vil, baixo.<sup>8</sup>


Outra passagem da *Poética* que sublinha novamente a ambivalência do verbo *mimeisthai*, segundo Sörbom, é a seguinte:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro “fazedor de imagens” [*eikonopoios*]; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (*Poética* 25, 1460 b8-12)<sup>9</sup>

Trata-se, pois, daquilo que se imita. O poeta tem, então, três possibilidades ao imitar: ou representa as coisas como eram ou são, ou seja, tendo as coisas presentes e passadas por referência; ou ele imita as coisas como os outros dizem que são ou parecem ser, ou conforme opina a maioria; ou ainda como elas deveriam ser, criando uma trama.<sup>10</sup> Dessa forma, por meio de mimese Sófocles, por exemplo, apresenta as pessoas melhores do que são, enquanto Eurípides representa os homens como eles são; também é possível a imitação corresponder à opinião comum, como o que contam os poetas sobre os deuses, ou o que a tradição transmitiu a respeito deles. Mesmo havendo referência à tradição, isso não significa que o poeta deva falar como o historiador, procurando apresentar os fatos como eles ocorreram. Ao poeta, para Aristóteles, é concebível poder expor até mesmo o falso, e novamente Homero é citado como um modelo a seguir, visto que ele ensinou a maneira como dizer o falso e ser convincente:

Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como





devem ser, e Eurípides, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes; no entanto, assim as contam os homens.<sup>11</sup>

Em outro momento, *mimesis* aparece como aquilo que distingue o poeta dos não poetas, como filósofos e historiadores, pois não é o verso uma característica única desse, mas o fato de lidar com o plausível, conforme a necessidade (*ananke*) e a verossimilhança (*eikos*) características da mimese poética. O poeta não descreve o sucedido, mas o possível, construindo seu enredo ou intriga (*mythos*) seguindo os critérios de necessidade e verossimilhança, que possibilitam ao poeta alçar ao plano do universal (*katholou*), graças à ordem, ao arranjo que este dá ao poema, o que também possibilita ao espectador e ao leitor apreciar o belo (*kalon*).

Enfim, como vimos a noção de *mimesis* é considerada por Aristóteles algo de conatural ao ser humano, juntamente com a propensão deste ao saber, como é dito no início da *Metafísica*. No texto da *Poética*, essa propensão natural do homem é considerada prazerosa, pois estar diante de um *mimema* implica reconhecimento do que nos é apresentado por meio de *mimesis*, sendo o prazer aqui de natureza cognitiva. Compreender é algo da ordem do maravilhoso, e aprender vem acompanhado de prazer (*hedone*). Como através de *mimesis* aprendemos alguma coisa, pois reconhecemos que “este é aquele”, temos o *thauma* (espanto), pois ficamos surpresos ao inferir e reconhecer o que nos é apresentado pela *mimesis*. Assim, *mimesis* é dita ser próxima ao saber, embora não se confunda com ele, mas através dela se aprende algo, ela implica o raciocínio e, por meio dela, nos surpreendemos ao reconhecer o que um *mimema* apresenta, pois algo se manifesta a nós e, por meio desta manifestação, aprende-se ao reconhecer, como já demonstra a expressão (*hermeneia*) “este é aquele”. Tal reconhecimento ainda envolve nossa parte irracional, pois nos comprazemos mesmo sentindo emoções tristes que um *mimema* possa provocar.

Assim, até o que é repugnante na realidade é prazeroso ao ser mostrado através das imagens, do mimético, mas isso porque ao estarmos diante de *mimesis*, aprendemos ao reconhecermos do que o *mimema* é *mimema*, e esse prazer em reconhecer é partilhado por todos os homens, embora os filósofos, como diz Aristóteles, se dediquem mais ao conhecimento. Além disso, o homem partilha a *mimesis* com os outros animais, embora dentre todos eles, seja o mais imitador.

Portanto, para Aristóteles todas as coisas que existem no mundo são perceptíveis e inteligíveis. A percepção de “este é aquele” consiste em observar e afirmar que algo tem determinada característica, ela é, portanto, cognitiva, pois implica o conhecimento ou reconhecimento de certas características. A percepção





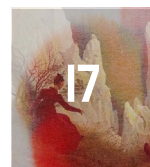
implica a memória que, por seu lado, é um estado de um juízo ou de uma sensação passados, o que significa dizer que algo, para ser parte da memória, deva ser evocado e só é evocado aquilo que foi percebido. É necessária a percepção para que algo seja lembrado, e a lembrança depende da sensação que forma a memória a partir da experiência. Portanto, a memória é afecção que consiste na formação de uma “imagem mental” a partir daquilo que a sensibilidade capta.


Tal prazer, portanto, tem a ver com o exercício de nossas capacidades para o entendimento, e de nossa sensibilidade, pois somos seres emotivos, que associam a forma imitada a um objeto conhecido, porque reconhecer supõe a operação do intelecto, e por isso esse prazer proporcionado pela *mimesis* é cognitivo. Reconhecemos o *mimema* porque observamos a semelhança que este tem com aquilo que manifesta.

O prazer cognitivo proporcionado pela contemplação de obras miméticas, está de acordo com o prazer do reconhecimento e compreensão da semelhança. Quando observamos obras miméticas, reconhecemos e entendemos como certos traços característicos de algo em particular possam ser significantes em si mesmos, e aparecer como outro, o modelo. Por isso, Aristóteles identifica a importância de se perceber e compreender a semelhança como uma maneira importante de discernimento, e isso é assim para todos os homens, já que não discernimos de modo idêntico (Halliwell, 1992). Quando Aristóteles menciona as observações da semelhança, isso não significa que do *mimema* tenhamos mero registro superficial da existência de similaridades, pois o discernimento da semelhança significa um processo de cognição ativo e interpretativo, ou seja, uma descoberta perspicaz do que ali está.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a diferença entre a apreciação platônica e aristotélica das imagens miméticas é bem notória; há uma forma negativa e outra positiva de entender a mimese que os artistas fazem, influente no debate ocidental sobre a arte. Em Platão e Aristóteles a mimese não é um conceito que distingue apenas as belas artes, mas está envolvida em diversos contextos do pensamento de ambos, o que mostra que a condenação ou elogio aos artistas não está exatamente no fato de praticarem mimese. Mas as características da mimese, de fazer aparecer algo que não o referencial verdadeiro vai ser visto por Platão como problemático, pois ele considera que pintores e poetas simulam e emulam a realidade sensível, ela própria uma imagem da perfeição e, portanto, geradora de crenças e de enganos nada bons para a formação de cidadãos.





Em Aristóteles o caráter “ilusório” da mimese é reconhecido como um aspecto não enganoso em sentido pejorativo, mas que celebra a capacidade de artistas como pintores e poetas em transpor nas suas obras retratos da aparência de personagens bem como o caráter destes e mesmo apresentar coisas que se vistas na realidade não são apreciadas, como animais ferozes ou corpos de pessoas mortas, já que o que se aprecia é a forma como o artista com sua obra nos afeta. De modo parecido ao que faz a *metáfora*, a mimese é um meio de transporte de sentido e é isto que apreciamos nas obras dos artistas.<sup>12</sup> Por não relacionar todas as formas de racionalidade com a filosofia, Aristóteles reconhece que a *poiética* possui autonomia, e ainda que esteja relacionada à educação, ela é vista de maneira positiva, mais do que em Platão.

Lembremos do caso da mimese trágica ao provocar emoções tristes e sofridas assim como prazer (*Poética* 14). Aqui novamente o exemplo pictórico do capítulo 4 nos ajuda a solucionar o aparente paradoxo entre sentimentos contrastantes de sofrimento e regozijo. Assim, o prazer próprio da *mimesis* é cognitivo, pois de maneira similar ao reconhecimento da pintura, na *mimesis* trágica reconhecemos ao inferirmos cada fato, cada ação, cada argumento que julgamos levar ao desfecho trágico, ou seja, a partir daquilo que compõe a totalidade do poema compreendemos o que leva às dores trágicas, e assim o prazer trágico é o mesmo do exemplo pictórico, isto é, tipicamente mimético, cognitivo (Halliwell, 1992).

O prazer está em compreender o que suscita temor e compaixão, os fatos que causaram estas dores, entendendo assim a seriedade das ações e escolhas das personagens do drama trágico, e, portanto, o mesmo quando apreciamos na imagem pictórica a representação de coisas e seres que causam emoções desagradáveis. O prazer não viria da compaixão e do temor, mas da compreensão dos fatos que causaram tais emoções, enfim, o prazer não proviria das emoções dolorosas, mas do reconhecimento daquilo que as provocou. E lembremos que o prazer está na cognição e não na *mimesis*, mas que a cognição, reconhecer do que o *mimema* é *mimema*, e ter prazer nesse reconhecimento, só é possível por meio de *mimesis*.

Nesse sentido, a mimese também não deve ser relacionada a uma simples cópia, uma imagem quase fotográfica, caso pensemos nos pintores e escultores. Tanto na pintura como na escultura o que Aristóteles nos diz é que hajam traços nestas que provoquem o reconhecimento, não exigindo do artista um realismo extremado. Da mesma forma o poeta pode mimetizar coisas inverossímeis se conseguir extrair o reconhecimento e as emoções visadas, como o que acontece no final da peça *Medeia*, no seu resgate via um *deus ex machina*. Aristóteles até censura o uso de tais artifícios, mas não sugere que estejam completamente fora



de sua teoria poética, já que tudo depende da forma como o artista compõe a obra.

Nesse sentido, mesmo que bastante falado e desgastado, o conceito ou noção de mimese é uma imagem da realidade imaginada pelo artista, que possui para Aristóteles certos critérios, mas que não é simplesmente cópia idêntica ao real, pois pintores e poetas escolhem o que e como imitar, criando obras nas quais imprimem sua forma de perceber e sentir a realidade.

## REFERÊNCIAS

AMIS, Elisabeth. Platão sobre a criatividade poética. In KRAUT, Richard (org.). *Platão*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2013. (Coleção Companions & Companions) p. 399-430.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de M. Alexandre Jr., P. F. Alberto e A. N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2010.

BRISSON, Luc. A atitude de Platão a respeito do mito. Tradução de Sonia Maria Maciel. *Veritas*. Porto Alegre, v. 47, n. 1, mar. 2002. p. 71-79.

BRISSON, Luc. *Introdução à Filosofia do Mito*. Tradução José Carlos Bacarat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.

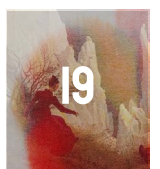
CAMBRIDGE-MASS./London: Harvard University Press. (The Loeb Classical Library)

CHERNISS, Harold. Fredrik. A Economia Filosófica da Teoria das Idéias. Tradução Irley Franco. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1990. p. 109-118.

DINUCCI, Aldo. (org.) *Górgias de Leontinos*. São Paulo: Oficina do Livro, 2017.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Tradução Fernando Martinho. Portugal: Europa-América, 1993.

DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par. Paris: Seuil, 1980.





ELSE, Gerald Frank. "Imitation" in the Fifth Century. *Classical Philology*, v. LIII, n. 2, April, 1958. p.73-90.

ELSE, Gerald Frank. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Tradução e comentário. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957.

GUTHRIE, William Keith Chambers. *Historia de la Filosofía Griega*. Tradução Alberto Medina González. Madrid: Gredos, 1992. Vol. V.

HALLIWELL, Stephen. "Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*". In RORTY, Amélie Oksenberg. (Ed) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1992. p. 221-240.

HALLIWELL, Stephen. Inside and Outside the Work of Art: Aristotelian Mimesis Reevaluated. In *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts & Modern problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002. p. 151-176.

HALLIWELL, Stephen. Representation and Reality: Plato and Mimesis. In *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts & Modern problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002. p. 37-71.

HALLIWELL, Stephen. Romantic Puritanism: Plato and the Psychology of Mimesis. In *The Aesthetics of Mimesis: Ancient texts & Modern problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002. p.98-117.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.

IGLÉSIAS, Maura. Platão: a descoberta da alma. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 5/6, jan./dez. 1998.

JANKO, Richard. *Aristotle Poetics I*. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing, 1987.

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. London: Oxford University Press, 1970.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; MOURA NEVES, Maria Helena de (Coord.). *Dicionário Grego-Português*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Mnema, 2022.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in Dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. Tradução Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.



PLATÃO. *Fédon*. Tradução Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Timeu*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1977.

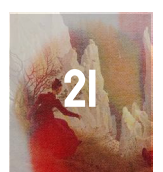
RICOEUR, Paul. Entre retórica e poética: Aristóteles. In *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000. (Leituras Filosóficas)

SÖRBOM, Göran. *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic*. Uppsala: Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966.

WOODRUFF, Paul. "Aristotle on Mimesis". In RORTY, Amélie Oksenberg. (ed) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992. p.73-95.

## NOTAS

- 1 Todas as passagens citadas do Timeu são da tradução de Carlos Alberto Nunes.
- 2 Usamos a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira da República de Platão nas citações da obra.
- 3 Aqui aparece o famoso argumento do terceiro homem: "É que, se fizesse apenas duas, apareceria outra cuja idéia aquelas duas realizariam, e essa seria a cama real, não as outras duas." (República, 597c)
- 4 Tradução de Paulo Pinheiro, ARISTÓTELES. Poética, 2017. Nas demais passagens em que citamos a obra, utilizamos a tradução de Eudoro de Sousa, a não ser quando especificamos em contrário.
- 5 "Este é aquele" traduz oûtos ekeînos. Segundo Else, "este" indica o que está traçado ou desenhado e "aquele" o que foi antes visto. Ver comentário a esse respeito em V. G. Yebra, "Notas à tradução espanhola" In Aristóteles Poética, nota 59, p. 254. Gerald Else lembra uma variante nos manuscritos da expressão grega: toûto ekeîno, que aparece também em Retórica I 11. Cf. Else, 1957, p. 131-132.
- 6 Dupont-Roc e Lallot, 1980, p. 156. De acordo com os tradutores franceses, a palavra "imitação" não daria o segundo sentido. Mas lembremos que tanto quanto a palavra representação, preferida por estes tradutores, o termo imitação mantém as acepções de simulação e emulação da palavra grega.
- 7 Sörbom, 1967, p. 119-120 e 191-197, respectivamente. Fora da Poética, Sörbom encontra a família de mimeisthai no sentido de subject-matter na Ética a Nicômaco III, 1113 a8-9: "Isto pode ser ilustrado pelas antigas constituições tais como Homero mostra [em seus poemas], onde os reis anunciavam ao povo as medidas escolhidas." Em sua interpretação da arte do período, Sörbom segue Ernest H. Gombrich, especialmente na obra Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- 8 Dupont-Roc e J. Lallot, 1980, p. 157. Além desses ethe, outros aparecem na Poética, como a virtude e a maldade, paradigma tanto ético quanto da estratificação social grega. Id. Ibid.





- 9 Tradução modificada de Eudoro de Sousa. Traduzimos aqui eikonopoiios por “fazedor de imagens” e não por “imaginário” como traduz E. de Sousa para sublinhar melhor a relação da mimese com a imagem que ela pretende apresentar.
- 10 Segundo Dupont-Roc e Lallot, esse referente da mimese mostra sua vinculação a algo externo. Cf. Dupont-Roc e Lallot, 1980, nota 2, p. 387.
- 11 Poética 25, 1460 b31-36. Tradução de Eudoro de Sousa.
- 12 Cf. M. G. Liddell & R. Scott. Greek-English Lexicon, 1970.

