



# GUAIRACÁ REVISTA DE FILOSOFIA

## A NOÇÃO DE *MÍMESIS* NO LIVRO III D' *A REPÚBLICA* DE PLATÃO COMO INDÍCIO DO CARÁTER ORAL DA POESIA GREGA

JULIANO ORLANDI<sup>1</sup>

**Resumo:** O tema do presente artigo é o uso platônico do termo *mímēsis*, imitação, no Livro III d' *A República*. Inicialmente, destacam-se três passagens em que o vocábulo apresenta sentidos diversos e, em certa medida, conflitantes. Eles se diferenciam sobretudo em dois pontos: os autores do processo de imitação e o momento da experiência poética em que ela ocorre. Ora a *mímēsis* é tomada como uma ação realizada pelos poetas na composição de suas obras, ora pelos rapsodos ou atores na encenação das narrativas e ora pelo público na recepção dos poemas. Num segundo momento, o artigo procura resolver a dificuldade terminológica se valendo das pesquisas de Milman Parry, Eric Havelock e Luc Brisson a respeito do caráter oral da poesia grega tradicional.

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

---

1. Doutor em Filosofia pela UFSCar. Professor de filosofia da UNICENTRO. E-mail: juliano\_orlandi@yahoo.com.br.

# THE NOTION OF *MÍMESIS* IN BOOK III OF PLATO'S *REPUBLIC* AS AN INDICATION OF THE ORAL CHARACTER OF GREEK POETRY

**Abstract:** The theme of this article is the platonic use of the term *mímēsis*, imitation, in Book III of *The Republic*. At the beginning, it analyses three passages in which the word has different and, to some extent, conflicting meanings. They differ mainly in two points: the authors of the imitation process and the moment of the poetic experience in which it occurs. In the first passage, *mímēsis* is taken as an action performed by the poets in the composition of their works, in the second, by the rhapsodes or actors in the performance of the narratives and, in the third, by the public in the reception of the poems. Secondly, the article tries to solve this terminological difficulty using the researches of Milman Parry, Eric Havelock and Luc Brisson on the oral character of the traditional Greek poetry.

**Keywords:** Plato; *mímēsis*; poetry.

Um dos pontos mais polêmicos do pensamento de Platão é, sem sombra de dúvida, seu parecer a respeito da poesia grega e sobretudo a respeito dos poemas de Homero. Seu aspecto mais controverso é a radicalidade com a qual, no Livro X de sua *República*, o filósofo critica e censura seus adversários. Ele chega ao ponto de contrapor a fruição da poesia a uma cidade governada por boas leis e, assim, exclui peremptoriamente os poetas de seu projeto político (605b). Em outras palavras, se alguém quiser instituir uma sociedade justa e eficiente, sustenta Platão (605b-c), deverá sistematicamente censurar a maior parte das manifestações poéticas ou artísticas<sup>2</sup>.

Naturalmente, esta animosidade contra os poetas é recebida pelos intérpretes e leitores com certa surpresa e desconfiança. É difícil entender como um gênio não só filosófico mas literário como Platão, capaz de compor em prosa narrativas de uma sutileza, precisão e eloquência únicas<sup>3</sup>, possa se mostrar tão radicalmente intransigente em relação aos seus correligionários no campo da poesia. Curiosamente, no entanto, a crítica platônica aos poetas não é sempre tão hostil e veemente quanto ela é no Livro X d' *A República*. Na verdade, o próprio autor indica que o conteúdo do Livro X é uma retomada de uma crítica anterior à

2. Cumpre lembrar que, apesar da radicalidade da crítica platônica aos poetas, Platão ainda conserva no Livro X d' *A República* um pequeno espaço para a poesia. Cf. 607a.

3. Cf., por exemplo, a descrição da morte de Sócrates no final do *Fédon* (117a-118a).

poesia. Em 595a-b, Sócrates afirma que, anteriormente, já havia sustentado “que de forma alguma, se deve admitir [na cidade ideal] tudo quanto ela [poesia] tem de imitativo”<sup>4</sup>. A palavra grega para “imitativo” é *mimētikē* e remete ao substantivo *mímēsis*, imitação, que constitui o principal tema do Livro III d’*A República*. No X, portanto, Platão retoma e desenvolve a crítica que havia dirigido à poesia no III. O tema do presente artigo é justamente a forma como o filósofo pensa a noção de *mímēsis* nessa parte de sua obra e como ele a utiliza para criticar os poetas tradicionais.

O termo ocorre pela primeira vez n’*A República* na passagem de 392d. Ela se encontra logo após uma mudança de discussão a respeito da poesia. Conforme Platão explica (392c), até o momento, os interlocutores falavam sobre os discursos (*lógoi*) da poesia, isto é, sobre o que ela deve falar (*há lektéon*), seu conteúdo; agora devem discutir a elocução (*léxis*) da poesia, isto é, como ela deve falar (*hōs lektéon*), sua forma de expressão. Há, prossegue o autor (392d), três tipos de elocução para o discurso poético: a narrativa simples (*haplê diégēsis*), a narrativa imitativa (*dià mimēseōs*) e a narrativa mista (*di’amphotérōn*). A simples, explica Platão (393a), ocorre quando é o próprio poeta quem fala e não tenta fazer parecer que é a personagem quem fala. O filósofo cita um breve trecho da *Iliada* de Homero para ilustrar. Quando, no início do Canto I, Crises vai até as naus dos gregos para pedir a devolução de sua filha, o poeta escreve (I, v. 15-16): “[...] Implora aos Aquivos presentes, / sem exceção, mas mormente aos Atridas, que povos conduzem [...]”<sup>5</sup>. Homero simplesmente narra ao leitor o que está acontecendo, sem fazer-se passar pelas personagens. É exatamente o oposto do que faz logo na sequência, quando imita as palavras de Crises, fazendo-se passar pelo sacerdote: “[...] Filhos de Atreu, e vós outros, Aquivos de grevas bem-feitas, / deem-vos os deuses do Olimpo poderdes destruir as muralhas / da alta cidade de Príamo, e, após, retornardes a casa. / A minha filha cedei-me, aceitando resgate condigno [...]” (I, v. 17-20). Nesse caso, não se trata mais de uma narrativa simples mas de uma narrativa imitativa. Há gêneros de poesia, explica Platão (394b-c), que se expressam de forma puramente imitativa como a tragédia e a comédia, há outros que se expressam de forma inteiramente simples como os ditirambos e há ainda um terceiro grupo que mistura as duas modalidades como, por exemplo, a poesia épica de Homero. Eis, portanto, os três tipos de elocução poética segundo o Livro III d’*A República*.

Do ponto de vista genérico, *mímēsis* significa em 392d uma forma de elocução que os poetas podem utilizar para compor suas narrativas. Do ponto de vista da espécie, *mímēsis* significa a forma de elocução em que o poeta se apaga e se faz passar pelas personagens. Dito de outro modo, o sujeito da *mímēsis* é o poeta,

4. Tradução de Anna Lia A. de A. Prado.

5. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

os objetos são as personagens e o momento ou domínio em que ela ocorre é o da composição do poema. O quadro a seguir ilustra com maior clareza.

Trecho	Sujeito	Objeto	Domínio
392d-393b	poeta	personagens	composição

No trecho imediatamente posterior (393c), todavia, ainda explicando a noção de *mímēsis*, Platão fala algo que, se não contradiz o que foi dito antes, pelo menos se distancia. Ele afirma que, ao pronunciar um discurso como se fosse outro na modalidade imitativa de narrativa, o poeta se assemelha ao máximo à elocução (*léxis*) de cada um que, segundo sua indicação, terá a palavra. Apesar do uso potencialmente ambíguo da palavra *léxis*, que aqui indica a forma de falar das personagens e não mais a forma de compor dos poetas, é possível interpretar o sentido das afirmações platônicas com relativa facilidade. O poeta imitativo, ao falar como o outro, certamente adapta seu discurso às características particulares da personagem. Assim, se quem fala é um sacerdote, o poeta moldará suas palavras conforme o que entende como uma forma sacerdotal de expressão. Talvez ele inclua referências religiosas em seu discurso, tal como fez Homero na fala supracitada de Crises, ou, quem sabe, acrescente um tom solene e sério. Se quem fala é um ancião, talvez o poeta se utilize de um vocabulário antigo ou quase em desuso. Se for um louco ou alguém tomado pela fúria, possivelmente ele elabore um discurso confuso ou desarticulado. Ao afirmar, portanto, que o poeta se assemelha ao máximo à elocução (*léxis*) de suas personagens, o Livro III aparentemente se refere ao processo de adaptação do vocabulário e da sintaxe do texto ao vocabulário e à sintaxe próprios de cada um que toma a palavra numa narrativa imitativa.

O problema ocorre logo na próxima intervenção socrática quando Platão o faz explicar o que entende por “assemelhar-se ao máximo à elocução do outro”. Ele diz (393c) que o poeta se faz semelhante na voz (*phoné*) e na postura (*schēma*) da personagem. O termo *phoné* está no grego claramente associado a ideia de som. Assim o define Aristóteles no *De Anima* (420b5): “a voz [*phoné*] é um certo som [*psóphos*] de algo animado, pois nenhum dos inanimados tem voz, embora por semelhança se diga que eles têm voz<sup>6</sup> [...]”. É difícil imaginar o que Platão pretende quando diz que o poeta, ao assemelhar-se ao outro, imita sua voz, isto é, o som que ele produz. Como é possível que o poeta reproduza a voz de suas personagens? Afinal, o poema não dispõe de recursos sonoros que pudessem ser utilizados para reproduzi-la. Uma saída é dizer que o termo *phoné* possui na passagem de 393c um sentido figurado. Voz quer dizer, por sinédoque, fala ou elocução e, nesse sentido, pode ser interpretada, por metáfora agora, segundo a ideia supracitada de vocabulário e sintaxe. Deste modo, ao afirmar que o poeta imita a voz de suas personagens, Platão queria dizer que ele imita sua elocução (*léxis*).

6. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis.

Quando afirma, porém, que o poeta imita o *schêma* das personagens, a coisa se torna um pouco mais complicada. Pois o termo está associado no grego às noções de aparência e de visão. Assim, por exemplo, ele ocorre no Livro X d’*A República* (601a) referindo-se à atividade do pintor que cria a aparência de um sapateiro a partir de cores e formas (*schémata*). Por vezes, *schêma* possui o sentido de moda ou estilo. É desta maneira que o utiliza Filoctetes ao se dirigir a Neoptólemo na tragédia que lhe é homônima: “[...] Ignoro estirpe e pátria de onde vindes. / Quem sois? O estilo [*schêma*] do vestuário evoca / em mim a Hélade adorável<sup>7</sup> [...]” (Soph. *Phil.* v. 222-224). Seja no sentido de aparência, seja no sentido de moda ou estilo, é difícil compreender a afirmação de que o poeta imita o *schêma* de alguém. Afinal, como lhe seria possível imitar a aparência de suas personagens ou a moda que elas seguem? Assim como no caso do som e da voz, o autor de um poema não dispõe de recursos para reproduzir ou representar a aparência ou a moda. Uma saída seria dizer que ele pode descrever o vestuário, o tamanho, a cor da pele de suas personagens e, assim, imitaria seu *schêma*. Nos versos que precedem o trecho supracitado da *Ilíada*, por exemplo, Homero afirma (I, v. 13-15) que Crises traz um cetro de ouro em que se encontram enroladas as insígnias do deus Apolo. Nesse sentido, ele é capaz de imitar a aparência do sacerdote. Cumpre notar, entretanto, que esse trecho implica a noção de narrativa simples, pois o poeta não faz parecer que é outro quem fala, se passando por uma de suas personagens. Pela definição de 392d a 393b, o que ocorre na passagem é o oposto da *mímēsis* e não deve ser caracterizado como uma narrativa imitativa. Dizer, portanto, que a descrição da aparência de uma personagem corresponde ao que Platão entende por imitação do *schêma* simplesmente não procede. Deve ser outra a intenção do filósofo.

A dificuldade se desfaz – pelo menos parcialmente –, se se levar em consideração a associação da *mímēsis* com as atividades dos atores em 395a e a referência à tragédia e à comédia em 394b-c. Pois ambas referências remetem o leitor à dramaturgia e por conseguinte às representações no teatro. Pensando não mais no ofício do poeta mas no ofício dos atores, torna-se claro o sentido da afirmação platônica em 393c. Um ator deve sim fazer-se semelhante à personagem tanto em sua forma de elocução, seu vocabulário e sua sintaxe, quanto em sua voz e em sua postura ou estilo. Diferente da composição, a atuação envolve também aspectos visuais como, por exemplo, os traços de uma pessoa e aspectos sonoros como a intensidade e a altura da voz. Para representar um ancião, o ator pode fazer-se corcunda, quem sabe manquejar e usar uma bengala; talvez diminua a intensidade de sua voz ou simule um pouco de rouquidão. Seja como for, a performance dramática inclui aquelas características que Platão atribuiu à forma imitativa de narração. E o mesmo se pode dizer da performance do rapsodo diante de sua plateia. Quando

7. Tradução de Trajano Vieira.

recita episódios da *Iliada*, muito embora não disponha dos mesmos recursos que um conjunto de atores possui no palco de um teatro, pode também fazer-se semelhante à voz e à postura das personagens que, segundo indicação sua, terão a palavra. Certamente o fará quando estiver, por exemplo, narrando um diálogo entre duas ou mais pessoas. Ao afirmar, portanto, que o poeta se faz semelhante ao outro na *phoné* e no *schêma*, Platão parece, na verdade, ter em mente muito mais a situação do ator ou do recitador do que propriamente a do compositor do poema. Deixando momentaneamente de lado que o trecho se refere claramente a Homero e aos poetas (*poiētai*) e, além disso, para efeito de comparação com a passagem de 392d a 393b, pode-se dizer que aqui o sujeito da *mímēsis* é o ator ou recitador, os objetos são as personagens e o domínio ou momento é o da performance. A segunda linha daquele quadro ilustrativo preenche-se da seguinte maneira:

Trecho	Sujeito	Objeto	Domínio
392d-393b	poeta	personagens	composição
393c	ator ou recitador	personagens	performance

Se o raciocínio acima for correto ou, no mínimo, plausível, é bastante curioso observar a rápida transformação que sofreu a noção de *mímēsis*. No intervalo de apenas uma página da edição de Stephanus, dois dos três critérios escolhidos para analisar seu uso variaram. Somente o objeto da imitação permaneceu o mesmo. Acrescente-se ainda que Platão faz supostamente um uso técnico da expressão no Livro III d' *A República* e o trata como o assunto principal da passagem em questão. Diante desses fatos, a oscilação no sentido da expressão *mímēsis* se torna ainda mais grave. Ela torna possível suspeitar que o filósofo, por pressa ou preguiça, foi descuidado na elaboração de seu conceito de imitação. Se ele for necessário para esclarecer sua crítica à poesia, é bem provável que a confunda ainda mais e, eventualmente, até a comprometa. Antes de prosseguir, no entanto, é preciso analisar mais uma ocorrência do termo no Livro III. Pois as mutações em seu sentido ainda não chegaram ao fim.

Em 394e, Platão dá uma nova guinada na discussão sobre a *mímēsis* e faz Sócrates perguntar a Adimanto se os guardiões da cidade ideal deverão ou não ser capazes de imitar (*mimētikoi*). A questão retoma o contexto mais amplo em que se insere a discussão sobre a poesia. Ainda no Livro II (369b), o filósofo iniciou sua especulação a respeito da formação de uma cidade com o intuito de falar sobre a justiça e a injustiça. Em 373e, introduziu então a necessidade de organização de um exército profissional, os guardiões. E, em 376c, levantou o problema de como educar os cidadãos para que eles se tornem os guardiões caros à cidade imaginada. Foi justamente aí que começou o exame da poesia como a forma tradicional de educação dos jovens. Após ter discutido o conteúdo dos poemas que serão utilizados, Platão questiona agora se seus soldados cidadãos deverão ou não ser imitadores. Se se

considerar os dois sentidos do termo *mímēsis* que foram apresentados acima, o filósofo parece estranhamente perguntar em 394e se os guardiões da cidade ideal deverão ou não ser poetas ou atores. Pois, de acordo com os trechos de 392d a 393b e de 393c, a figura do poeta e do ator foram apresentadas como os dois candidatos para ocupar a posição de sujeito da atividade de imitação.

Essa possibilidade insólita é claramente afastada nas páginas seguintes. Em 395c-d, Platão diz:

mas, se [os guardiões] imitam, que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convém imitar, isto é, os corajosos, os moderados, os piedosos [...] não percebeste que, se as imitações perduram desde a infância vida adentro, as imitações se tornam hábitos e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento?

A preocupação do filósofo incide justamente sobre a formação moral dos guardiões de sua cidade ideal. Ele teme que, se não tiverem como exemplos homens virtuosos, os jovens degenerarão moralmente. A sequência do texto (395d-396e) contém uma longa lista do que deve ser evitado pelos futuros guardiões. A passagem remete claramente a uma discussão do Livro II em que os interlocutores do diálogo censuravam o conteúdo dos mitos tradicionais. Àquela altura (378d-e), Sócrates explicava que uma criança não deveria ouvir relatos em que os deuses fossem apresentados em atos vis, porque “[...] quando tem essa idade, o que apreende das opiniões costuma tornar-se indelével e imutável”. O perigo envolvido nos mitos tradicionais era transmitir comportamentos e valores imorais para os jovens. Por isso, prosseguia Platão (378e), “[...] se deve ter como muitíssimo importante que os primeiros mitos que os jovens ouçam sejam narrados da maneira mais bela possível para que os levem na direção da virtude”. O trecho de 395c a 396e parece reproduzir ponto a ponto essa consideração. Platão fala sobre a formação do caráter moral dos guardiões, postula a necessidade de exemplos de virtude e destaca a influência que eles exercem sobre as crianças. A única diferença é que aqui Platão dá um nome para o processo de aprendizagem: *mímēsis*.

Se a leitura acima estiver correta, o Livro III não sustenta, portanto, que os guardiões devam se tornar poetas ou atores. A passagem em questão deslocou mais uma vez o sentido do termo *mímēsis* e a aplicou a um novo momento ou domínio da experiência poética. Agora imitação passa a ser o nome do processo de recepção da poesia por parte dos jovens que se tornarão os guardiões da cidade ideal. No trecho de 395c a 396e, o sujeito que realiza a *mímēsis* é o guardião, os objetos são ainda as personagens, mas de preferência as virtuosas, e o domínio é o da recepção do poema. A terceira e última linha daquele quadro ilustrativo é preenchida da seguinte maneira:

Trecho	Sujeito	Objeto	Domínio
392d-393b	poeta	personagens	composição
393c	ator ou recitador	personagens	performance
395c-396e	guardião ou receptor	personagens	recepção

No intervalo de quatro páginas da edição de Stephanus, por conseguinte, o sentido do termo *mímēsis* oscila, pelo menos, em três níveis. Ora ele significa uma forma de composição de poemas, ora um modo de performance e ora o processo de recepção. Se a oscilação em dois níveis já levantava suspeitas no leitor d' *A República*, o trecho de 395c a 396e complica ainda mais sua interpretação. Como é possível que Platão aplique um mesmo vocábulo numa porção tão pequena de sua obra para designar três momentos diferentes da experiência poética? E justamente o vocábulo que constitui o tema central de suas análises no Livro III e que, por isso mesmo, espera-se que seja esclarecido pelo autor. O que se segue é uma tentativa de desfazer essa confusão e revelar então o que Platão tem em mente quando utiliza o termo *mímēsis*.

Para tanto, será preciso seguir uma pista que é oferecida por outro vocábulo utilizado por Platão para se referir à experiência poética. Trata-se do verbo *akouō*, ouvir ou escutar, que ocorre quinze vezes<sup>8</sup> no Livro III d' *A República*. Quatro delas<sup>9</sup> se referem ao contexto de uma conversa comum entre duas pessoas e possui o sentido bastante trivial de ouvir as palavras de alguém. Uma delas<sup>10</sup> se refere à ginástica ou à formação atlética dos guardiões da cidade ideal. Sócrates argumenta que eles deverão ser treinados para dispor da maior acuidade possível de visão e *audição*. As demais se referem à experiência poética e, mais especificamente, ao momento ou ao domínio da recepção dos poemas. É o que ocorre, por exemplo, no trecho inicial do Livro III (386a): “sobre os deuses, disse eu, parece-me, é isso que, já desde crianças, devem e não devem ouvir [*akoustéon te kai ouk akoustéon*] os que honrarão os deuses e os pais e não terão pouco apreço pela amizade que une uns aos outros”. Sócrates alude obviamente à censura que impôs aos mitos tradicionais no Livro II (376e-383c). O critério de corte foi, conforme mencionado acima, de ordem moral. Há mitos que, por tratarem de deuses e heróis em ações virtuosas, favorecem o desenvolvimento do caráter dos jovens. Por essa razão, são bem-vindos no processo educacional. E há mitos que, por apresentarem os deuses cometendo atos malignos, deverão ser excluídos da educação. O que interessa agora, entretanto, é o vocabulário utilizado para se referir ao ato de recepção dos mitos. Platão diz que as crianças os ouvirão. A princípio, o verbo *akouō* não chama nem deveria chamar a atenção do leitor. Nada é

8. 386a (2x); 387b (2x); 387c; 388d; 390a; 390b; 390d; 391e; 394a; 400b; 404a; 407a; 415a.

9. 394a; 400b; 407a; 415a.

10. 404a.

mais natural que, uma vez que se está falando sobre educação, imaginar um adulto contando histórias para as crianças. O que causa estranheza é a exclusividade com que o termo é utilizado no Livro III para descrever a recepção da poesia. No longo trecho de 390a-d, Platão reitera por três vezes esse uso:

— Pelo menos, no que diz respeito à moderação, creio eu, não convém que os jovens as ouçam [*akoúein*]. Aliás, nada há de estranho, se proporcionam algum outro prazer... O que te parece?

— O mesmo que a ti, disse.

E fazer que, num poema, o homem mais sábio diga que para ele o que há de mais belo é ver que

*cheias estão as mesas  
de pão e carnes e, tirando o vinho da cratera,  
o escansão leva-o e verte nas taças,*

Que um jovem ouça [*akoúein*] isso te parece adequado para levá-lo a exercer o autodomínio? Ou que

*o que há de mais triste é morrer de fome,*

ou que, enquanto todos os deuses e homens dormiam, por causa da paixão amorosa, tendo-se esquecido de tudo que havia decidido quando só ele estava desperto, Zeus, ao ver Hera, ficou tão perturbado que nem quis ir ao seu quarto, mas preferiu estar com ela ali mesmo no chão, dizendo que estava sob o domínio da paixão como não tinha estado nem quando, pela primeira vez, tinham mantido relações, *sem que seus pais soubessem*; ou que Ares e Afrodite foram agrilhoados por Hefesto por motivos semelhantes.

— Não, por Zeus! disse ele. Não me parece adequado.

— Se, porém, disse eu, homens ilustres com suas palavras e atos derem provas de fortaleza de ânimo, isso se deverá ver e ouvir [*akoustéon*], como, por exemplo:

*bateu no peito e repreendeu seu coração dizendo-lhe:  
Aguenta, coração! Sofrimento mais atroz já suportaste um dia...*

— Tens toda razão, disse.

Em relação a todos os versos mencionados nessa passagem, Platão pressupõe que os jovens os ouvirão. Em nenhuma vez é sugerido que eles poderiam lê-los. Aliás, o verbo “ler”, *anagnōskō*, não ocorre sequer uma vez no Livro III<sup>11</sup>. Tanto a preferência por *akoúō* quanto o desprezo por *anagnōskō*, apesar de ambos

11. Ele ocorre apenas duas vezes n’*A República*, ambas no Livro II, em 368d. Nos dois casos, não tem nenhuma relação com a discussão sobre a poesia e os mitos. Considere-se, em contrapartida, as cento e setenta e sete vezes que ocorre *akoúō*: 327c2; 327c14; 336d5; 337a3; 338c1; 348a3; 352e7; 358b1; 358b4; 358c7; 358d1; 358d2; 358d5; 358d8; 358e2; 362e1; 365a6; 365e2; 366c3; 367b1; 367d1; 367e6; 377b6; 378a5; 378a6; 378b2; 378e2; 378e3; 380a2; 380b8; 386a2; 386a2; 387b3; 387b4; 387c3; 388d3; 390a4; 390b3; 390d3; 391e4; 394a1; 400b4; 404a11; 407a7; 415a1; 422d5; 432e6; 432e8; 433a1; 433b1; 439e6; 440a4; 450a1; 450b7; 450b4; 450d4; 470a8; 472a5; 477c6; 487b3; 487d6; 487d9; 487d10; 488a1; 489e3; 491b7; 491b11; 493d8; 493e1; 496a7; 498c6; 501c8; 504a8; 504e8; 505a3; 506d1; 507c3; 507c11; 507c11; 507d1; 507d2; 517b6; 520b2; 520d6; 530b5; 531a1; 531c2; 532d5; 538a7; 538d8; 544b9; 544c1; 549c8; 550a2; 550a5; 550a6; 562c1; 565e1; 577a6; 583b6; 583d3; 583d5; 595b6; 595c5; 598e1; 602a1; 604a7; 605a10; 606c4; 607d9; 608d9; 608d11; 613e3; 614a7; 614a8; 614b1 e 614d3.

não representarem termos técnicos da filosofia platônica, não devem sugerir arbitrariedade ou acaso. Eles são, com efeito, indícios de uma situação *sui generis* em que se dava a experiência poética dos gregos antigos.

Conforme notaram diversos pesquisadores<sup>12</sup>, muito embora tenham sido escritos, os poemas gregos, e especialmente a *Iliada* e a *Odisseia*, foram manifestações artísticas compostas segundo os critérios e a dinâmica de um contexto puramente oral. Homero não foi, nesse sentido, exatamente o autor das obras mas o compilador das narrativas que as constituem. Milman Parry notou o aspecto essencialmente oral da poesia homérica quando, em sua tese de doutorado (1971a), analisou os epítetos que acompanham as principais personagens da trama. Trata-se das expressões adjetivas com as quais o poeta apresenta os deuses e os heróis como, por exemplo, *podárkēs díos Achilleús*, que Carlos Alberto Nunes traduz por “[...] o divo Aquiles, de rápidos pés [...]”<sup>13</sup>. Comparando as locuções que eram utilizadas para a mesma personagem, Parry percebeu (1971a, p. 8-13), em primeiro lugar, que elas eram bastante repetitivas e, em segundo, que elas poderiam ser diferenciadas segundo critérios de metrificação, isto é, segundo o número e a maneira de preencher os pés dos versos. A análise levou o pesquisador à conclusão (PARRY, 1971a, p. 123-124) de que as expressões epitéticas constituíam fórmulas que o poeta manjava em função das exigências estilísticas da composição e não propriamente em função do conteúdo a ser transmitido. Dito de outro modo, é como se o poeta, em vez de escolher suas palavras de acordo com as necessidades específicas de cada situação narrada, preferisse se valer de um repertório reduzido de expressões prontas. Essa dinâmica de composição, interpretou Parry (1971b, p. 269-272), é reflexo de um contexto oral, em que o aedo não dispõe do tempo nem dos recursos necessários para meditar a respeito das palavras que utilizará.

Havelock (1996b) recolocou a discussão num quadro mais amplo e procurou investigar quais eram as consequências psíquicas e sociais do reconhecimento do caráter oral da civilização grega. Foi ele também o responsável por transportar o debate para o contexto da filosofia platônica em que aquela situação de oralidade supostamente já havia sido superada. Em seu *Prefácio a Platão* (1996a), Havelock mostrou como os diversos juízos e as múltiplas abordagens, que compõem a crítica platônica à poesia, podem ser satisfatoriamente postos de acordo, quando se considera que o filósofo ainda se dirige a uma sociedade predominantemente oral. As acusações n’ *A República* (595b e 605b-c) de que a poesia compromete a inteligência das pessoas e perverte-lhes o caráter, constituindo um veneno concomitantemente psíquico e moral, só fazem sentido, segundo Havelock (1996a, p. 61-65), nas circunstâncias em que ela constitui o principal recurso de transmissão da cultura

12. PARRY, 1971a, 1971b; HAVELOCK, 1996a, 1996b e BRISSON, 2000 e 2008.

13. Cf. HOMERO, 2002, I, v. 121; II, v. 688; VI, v. 423; XI, v. 599; XVI, v. 5; XVIII, v. 181; XX, v. 177, 413 e 445; XXI, v. 49, 149 e 265; XXII, v. 376; XXIII, v. 140; 193, 333, 534, 555, 828 e 889; XXIV, v. 666.

e dos valores. Para entender a perspectiva platônica a respeito da poesia, portanto, argumenta Havelock (1996a, p. 183-184), é preciso compreender o significado e as consequências de uma civilização oral. Fazendo coro com o pesquisador inglês, o presente artigo pretende resolver a polissemia do termo *mímēsis* no Livro III d'*A República* justamente por uma consideração da oralidade como característica determinante da poesia grega.

O primeiro aspecto que se deve sublinhar na produção poética de caráter oral é, apesar da óbvia redundância, a ausência da escrita como forma de trabalho ou a completa privação de meios visuais para a elaboração das narrativas. Isso significa, em primeiro lugar, que a atividade poética nesse contexto não deve ser pensada como o registro por escrito de ideias ou narrativas. O poeta grego não escreve seu poema; ele simplesmente o declama. Em segundo lugar, a ausência de escrita significa também que, diferente de um declamador moderno, o bardo antigo não possui um registro visual para fundamentar sua declamação. Seu único recurso é a sua própria mente. Ele conhece uma determinada história e, toda vez que a narra, se vê diante da tarefa de escolher a ordem dos eventos e as palavras para expressá-los. Não se deve imaginar que o poeta decorasse um texto e simplesmente o declamasse em cada nova apresentação, a exemplo do que fazem atores no teatro. Sua situação é um pouco mais radical. Diferente deles, o poeta antigo não possui um registro escrito, o roteiro, para ser memorizado. Ele deve a cada nova declamação escolher seus versos. Eis a razão para a técnica formular de que fala Parry. O poeta possui um repertório de fórmulas prontas para evocar uma personagem e, quando a narrativa exige sua introdução, ele simplesmente utiliza a fórmula, em vez de procurar novamente pelas palavras adequadas para introduzi-la. Quando Aquiles precisa entrar em cena, o poeta não se pergunta qual é a melhor forma de descrevê-lo, simplesmente diz "*podárkēs díos Achilleús*", ainda que o contexto não ofereça razão alguma para sublinhar as proezas atléticas do herói grego<sup>14</sup>. A técnica formular, no entanto, não resolve todos os problemas envolvidos na apresentação oral de narrativas. O poeta ainda depende de sua própria memória e de suas capacidades poéticas para elaborar suas declamações. A primeira consequência dessa situação oral é uma certa instabilidade no conteúdo e na forma das narrativas. Pois a declamação não só pode sofrer como certamente sofre pequenas alterações em cada nova circunstância. Eis provavelmente a razão que explica a profusão de versões dos mitos gregos. A segunda consequência é a coincidência entre dois momentos da experiência poética que, até aqui, foram considerados separadamente. Num contexto de oralidade, toda declamação de um poema é também seu momento de composição. A situação não é análoga a do

14. É o que acontece, por exemplo, no Canto I da *Ilíada* (v. 59-196). Aquiles chama uma assembleia para resolver o problema da praga que aflige o exército aqueu. Mais especificamente, trata-se de uma discussão com Agamémnone a respeito da partilha dos espólios. Por que não sublinhar a sensatez ou a justiça de Aquiles no lugar de suas capacidades físicas?

teatro em que, em primeiro lugar, o dramaturgo escreve a peça e, em segundo, os atores a representam diante do público. No caso da poesia grega, o aedo apresenta e compõe sua narrativa concomitantemente. É até possível supor que, sozinho, o poeta refletisse a respeito de seu trabalho e, em certo sentido, se preparasse para a performance. Mesmo assim, essa preparação não produziria um documento estável que pudesse, posteriormente, servir de critério para corrigir as performances. Ela jamais produziria um equivalente para o roteiro escrito. A situação da oralidade implica que o processo de composição e o processo de performance não poderiam ser clara e definitivamente diferenciados.

E o mesmo se dá com a recepção do poema. Porque, num contexto de pura oralidade, o único momento em que alguém recebe a obra de arte é durante a própria declamação. A situação não é, por exemplo, análoga a de um espectador de um filme. Ao assistir uma produção, ele certamente a recebe de uma forma específica, isto é, de acordo com as condições particulares de que dispunha naquele momento. Ele pode, contudo, revisitar a obra sempre que quiser; pode reelaborar sua recepção como bem entender. Pois o mesmo filme sempre lhe está disponível. No caso da poesia oral dos gregos, não existe a mesma obra para ser novamente revista. A cada nova circunstância, a obra se transforma, porque ela é recomposta pelo aedo. A recepção de uma narrativa, portanto, se encontra exclusivamente naquele momento fugaz da declamação. Não pode jamais ser repetida pelo público. Assim como o poeta, o ouvinte só dispõe de suas próprias capacidades mentais para conservar aquela experiência e, nesse sentido, está submetido àquela mesma instabilidade que caracteriza a composição e a performance. Dito de outro modo, o espectador de uma peça de teatro pode adquirir o texto do dramaturgo para avaliar e criticar a montagem que testemunhou no teatro, isto é, ele pode alterar as condições de recepção daquela narrativa. O público grego, por outro lado, não podia fazê-lo, pois não havia o registro petrificado para ser consultado.

Eis a razão pela qual a noção de *mímēsis* no Livro III d' *A República* parece oscilar aos olhos modernos. O leitor de Platão traz consigo uma experiência com a poesia e com a arte completamente distinta da do autor. Por pertencer a uma cultura escrita, ele distingue inconscientemente três momentos da experiência poética: a composição, a performance e a recepção. Quando Platão discute a poesia, entretanto, ele tem diante dos olhos a situação da declamação poética num contexto oral. Para o filósofo, existe um único momento em que a narrativa é composta, apresentada e recebida<sup>15</sup>. Os eventos narrados vem à existência naquele momento singular em que aedo e público se reúnem para a performance. Muito embora seja o poeta quem conduza a manifestação artística, ela não existe sem que o público franqueie o acesso à sua imaginação e, assim, participe da construção da narrativa. Em outras palavras, o poema não existe sem a colaboração poética entre aedo e público.

15. Cf. BRISSON, 2000, p. 64-65.

Quando Platão fala da *mímēsis*, ele está descrevendo esse tipo de experiência poética em que ocorre a coincidência entre composição, performance e recepção. Seu uso do termo, portanto, não oscila nem tampouco é fruto de descuido. Ele é reflexo de uma circunstância bastante específica da poesia grega tradicional. É justamente dessa experiência coletiva que Platão parece falar quando, em termos acentuadamente poéticos, faz Sócrates explicar as atividades do rapsodo Íon (*Io*. 533d-e):

Pois isso existe [...] em você, de falar bem acerca de Homero [...] um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chama de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns aos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa.<sup>16</sup>

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BRISSON, L. *How philosophers saved myths*. Tradução de Catherine Tihanyi. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Plato the myth maker*. Tradução de Gerard Naddaf. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2000.

HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid A. Dobránski. Campinas: Papyrus, 1996a.

\_\_\_\_\_. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PARRY, M. *The Traditional Epithet in Homer*. In: PARRY, A. (ed.) *The Making of Homeric Verses: the collected paper of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971a.

---

16. Tradução de Cláudio Oliveira.

\_\_\_\_\_. *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making*. In: PARRY, A. (ed.) *The Making of Homeric Verses: the collected paper of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971b.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia A. de A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Fédon*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

\_\_\_\_\_. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica. Editora, 2011.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2009.