

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Maraney Lopes Araújo

**A IMAGEM: UM REAL INEXISTENTE
A QUESTÃO DO DISCURSO ENQUANTO IMAGEM NO
DIÁLOGO "SOFISTA" (240 A-244 A; 264 A-D) DE PLATÃO**

**VITÓRIA
2019**

Maraney Lopes Araújo

A IMAGEM: UM REAL INEXISTENTE

**A QUESTÃO DO DISCURSO ENQUANTO IMAGEM NO
DIÁLOGO "SOFISTA" (240 A-; 244 A; 264 A-D) DE PLATÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos

VITÓRIA

2019

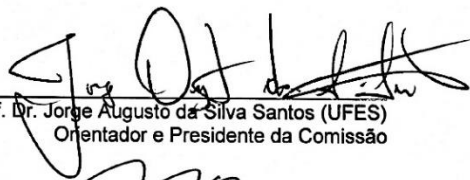
MARANNEY LOPES ARAUJO

**A IMAGEM: UM REAL INEXISTENTE. A QUESTÃO DO
DISCURSO ENQUANTO IMAGEM NO DIÁLOGO "SOFISTA"
(240 A-244 A; 264 A-D) DE PLATÃO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 12 de dezembro de 2019.

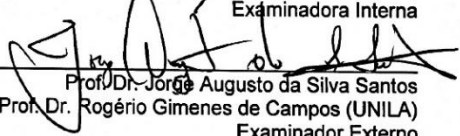
Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão



Profa. Dra. Claudia Pereira do Carmo Murta (UFES)
Examinadora Interna



Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos
Por Prof. Dr. Rogério Gimenes de Campos (UNILA)
Examinador Externo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

L864i LOPES ARAÚJO, MARANEY, 1971-
A IMAGEM: UM REAL INEXISTENTE : A QUESTÃO
DO DISCURSO ENQUANTO IMAGEM NO DIÁLOGO
"SOFISTA" (240 A-244 A; 264 A-D) DE PLATÃO /
MARANEY LOPES ARAÚJO. - 2019.
157 f.

Orientador: JORGE AUGUSTO DA SILVA SANTOS.
Coorientadora: CLAUDIA PEREIRA DO CARMO
MURTA.

Tese (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. APARÊNCIA. 2. IMITAÇÃO. 3. REPRESENTAÇÃO. 4.
LINGUAGEM. 5. SOFISTAS. 6. MIMESE. I. DA SILVA
SANTOS, JORGE AUGUSTO. II. PEREIRA DO CARMO
MURTA, CLAUDIA. III. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 101

Maraney Lopes Araújo

A IMAGEM: UM REAL INEXISTENTE.

**A QUESTÃO DO DISCURSO ENQUANTO IMAGEM NO
DIÁLOGO "SOFISTA" (240 A-244 A; 264 A-D) DE PLATÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia do Centro de
Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo,
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 12 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Augusto da Silva Santos-UFES
Orientador

Prof. Dra. Claudia Pereira do Carmo Murta (UFES)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Rogério Gimenes de Campos (UNILA)
Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pela compreensão nos momentos de ausência.

Meus sinceros agradecimentos à Professora Claudia Murta, que no momento mais difícil dessa aventura, que é o mestrado, foi acolhedora e orientadora ao mesmo tempo.

Estendo ao Professor Doutor Jorge Augusto da Silva Santos o agradecimento pela forma humana e profissional como me recebeu como sua orientanda, pelo esmero nos horários de orientação, contribuições no entendimento dos termos em Grego e pela oportunidade de aprender sempre mais e pela tolerância com os inúmeros pedidos de prazo.

Não poderia deixar de externar minha gratidão a Fernanda Braumer, minha chefe, a quem agradeço à oportunidade de frequentar as aulas do mestrado.

Gostaria ainda, de registrar agradecimento especial a Domenica Loss Mattedi pela paciência e ajuda nas leituras e releituras ao longo desses últimos meses.

Além disso, gostaria de agradecer a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para que essa pesquisa se tornasse realidade de modo especial, ao Luiz Claudio de Souza Nogueira pela contribuição em compartilhar textos, livros e conhecimento e generosidade, por fim, meus especiais agradecimentos a Karla Kotta pela disponibilidade de tempo para com as minhas dúvidas.

Não poderia deixar de mencionar especial agradecimento a Nina pela colaboração em todos os bons e não tão bons momentos desse desafio chamado Mestrado.

Muito obrigada.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é examinar a questão do discurso enquanto imagem no diálogo "Sofista" (240 A-244 A; 264 A-D) de Platão, a partir do discurso do ser e não ser da referida obra. Para melhor compreensão do termo *imagem*, opta-se por seguir uma sequência cronológica para abordagem do tema em que se pretende rever a etimologia que acompanha o termo *mimēsis* e seus correlatos,

a partir dos trechos específicos do Sofista. Dito de outra forma, ao explicitar a conexão entre o âmbito discursivo e ontológico, acredita-se ser possível apresentar as noções de verdade e falsidade concebidas pela perspectiva platônica e desta forma, salvaguardar a própria possibilidade de se fazer filosofia. A hipótese é que o filósofo relacionou à imagem tanto no aspecto ontológico quanto no aspecto linguístico e epistemológico, a partir da arte mimética, porém não permitem estabelecer um critério diferenciador entre o verdadeiro e o falso. A dissertação utiliza como aporte teórico para alcançar os resultados desejados: Notomi (1999), Palumbo (2008), Marques (2006), Alves (2016), Arêas (2013), Cornford (1983, 1935), Baktir (2003), Trindade Santos (2013), Popper (2014), Groby (2007). Considerando a necessidade de interpretação de textos tão densos em forma de diálogo, partiu-se para o uso do modelo dialético e de *parição* de ideias (GILL, 1996) buscando entender o problema filosófico em relação à questão do discurso enquanto imagem.

Palavras-chave: *Mimēsis* (Representação), Discurso Verdadeiro, Discurso Falso, Linguagem, Ética.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ocorrência para o termo Eikon no Livro VII, A República	43
Quadro 2 - Ocorrências para o termo Eikon no Livro VII A República	43
Quadro 3 - Símile da linha dividida	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - MIMĒSIS: IMITAÇÃO OU REPRESENTAÇÃO? COMPLEXIDADE E RIQUEZA DO TERMO GREGO NA LITERATURA ANTIGA	17
1. COMPLEXIDADE E RIQUEZA DO TERMO MIMĒSIS E SEUS CORRELATOS	17
1.2 OS TERMOS CORRELATOS	38
1.2.1 Eidolon	44
1.2.2 <i>Eikon</i>	45
1.2.3 Skiá e Phántasma	48
1.3 A LITERATURA DAS IMAGENS NA GRÉCIA ANTIGA	51
CAPÍTULO 2 - O ESTATUTO ONTOLÓGICO DA IMAGEM, (MIMĒSIS) NOS DIÁLOGOS DE PLATÃO	58
2.1 O CONSTITUIR-SE DA IMAGEM NO CRÁTILO	62
2.2 O ESTATUTO DA <i>MIMĒSIS</i> NA REPÚBLICA	64
2.2.1. A <i>mímēsis</i> e a natureza da <i>Paidéia</i> (<i>República</i> , Livro III)	65
2.2.2. A <i>mímēsis</i> e o estatuto ontológico (<i>República</i> , Livro X)	66
2.3. <i>MIMĒSIS</i> E <i>POĒSIS</i> NA FILOSOFIA DE PLATÃO	70
2.3.1 A <i>poēsis</i> da imagem	71
2.3.2 A arte da produção de cópias	74
2.3.3 As imagens poéticas e pictóricas	75
2.3.4 A imagem como discurso	76
CAPÍTULO 3 - O PARADIGMA DA IMAGEM (MÍMĒSIS) NO SOFISTA DE PLATÃO	81
3.1 A DIVISÃO DO DIÁLOGO SOFISTA	97
3.2 APARÊNCIA E IMAGEM	99
3.3 O ESTATUTO DA QUESTÃO SOBRE A <i>IMAGEM</i> NO <i>SOFISTA</i>	106
3.4 A PASSAGEM 240-D	117
3.5 A INVESTIGAÇÃO DO NÃO SER E SER DA IMAGEM	122
3.6 O SOFISTA COMO ARTISTA DA IMITAÇÃO	125
3.7 O SOFISTA COMO PRODUTOR DE IMAGEM	129

E	3.8 O MODELO DE IMITAÇÃO E O CONTRASTE ENTRE APARÊNCIA REALIDADE	132
	CONCLUSÃO	136
	REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Essa dissertação trata de analisar as aporias da *mimēsis* e seus sentidos na obra *Sofista* de Platão que traz diferentes discursividades, buscando distinguir a partir da ontologia da imagem a impossibilidade do discurso imitativo, a natureza do não-ser e estatuto do falso e o que cada um almeja. Platão também foi um dos filósofos que mais contribuiu para pensar uma forma para a filosofia, bem como seu âmbito discursivo a partir da escrita de suas obras em forma de diálogo que destaca a diferença do gênero discursivo filosófico em relação aos outros gêneros de enunciação vigentes, mediante diálogos entre personagens e situações diversos, sendo Sócrates seu protagonista mais frequente e, muito provavelmente, sua maior inspiração.

Platão utilizou em suas obras diversas modalidades discursivas questionando seus alcances na formação do espírito grego, esboçando, assim, como deveria falar o filósofo (ou escrever, se fosse o caso), construindo uma forma particular de comunicação para a sua filosofia, *mimetizando* investigações filosóficas configuradas dialogicamente, além do tratamento dispensado à filosofia, capaz de exibir de maneira viva a latência de suas questões, o rigor de sua procura, a exigência de fundamentação, e, não raro, o recurso à imagem, revelando, entre outras coisas, as dificuldades da busca por uma linguagem restrita e sempre transparente.

Vários termos existentes nas obras platônicas, na contemporaneidade, perderam muito do seu sentido original, o que torna imperioso buscar a palavra no seu cerne para retomar o sentido primário. Na trajetória clássica do conceito, mimesis não é entendida enquanto sinônimo de imitação. Inclusive, há dificuldade em encontrar um termo equivalente ao grego na Língua Portuguesa. Usemos como exemplo o termo tékhne, cujo sentido é saber fazer, conseguir realizar algo dentro de uma determinada área a partir de um conhecimento universal. Já a mimética seriam as artes que imitam as imitações de acordo com a finalidade que ela deseja alcançar, imitar o imitador é utilizar o jogo mimético para tirar o sofista do seu lugar de pretense sábio, ver como ele atua e desmascará-lo usando as regras dele (SCALDADERRO, 2009, 235 b-c):

Eis, portanto, o que foi julgado oportuno: dividir o mais cedo possível a técnica de produção de imagens, e continuar nossa descida até que o sofista nos faça face; tal será então o momento de apanhá-lo, conforme

o édito do Rei, e de entregá-lo a esse último, declarando nossa captura. Se, entretanto, ele conseguir se ocultar em alguma parte da técnica de imitação, a busca deverá prosseguir dividindo a parte que o abriga até que ele seja apanhado. Ninguém, nem ele nem alguém de outro gênero, poderá jamais vangloriar-se de ter escapado ao método daqueles que são capazes de perseguir desta maneira tanto cada gênero quanto todos em conjunto.

Conforme dito por Ribeiro (2006, p. 126) “[...] a mimética não é o conhecimento (*epistème*), não se atém às determinações universais e necessárias das coisas, ao contrário, nutre-se de explorar os efeitos de perspectivas sempre cambiantes, os efeitos de luz e sombra particulares, com o intuito de agradar”. Nesse sentido, cabe recorrer a Halliwell (2002) e Di Santo (2016) quando retomam a etimologia da palavra *mimēsis*, observando que nela se guarda, nuclearmente, a noção daquilo que se forma e aparece — por vezes, como algo que não necessariamente é o que parece ser. A origem do termo *mim-* em grego, entretanto, não é possível recobrir, sendo ela obscura e substancialmente ignorada (HALLIWELL, 2002, p. 17; DI SANTO, 2016, p. 27). Di Santo vai além quando lembra que a extensão semântica da palavra sânscrita *maya* implica contatos significativos com o termo, porque abrange: arte, sabedoria, decepção, fraude, truque, feitiçaria, imagem irreal ou ilusória, fantasma, aparição. Em sânscrito haveria o radical *ma*, que se alterna com *mi*, cujo significado de base seria medir, mas que significaria também: preparar, arranjar, criar, formar, construir, fazer, além de mostrar, exhibir, demonstrar, compor.

No exemplo, Di Santo (2016) destacou:

o termo *ámimita* - no grego, *emimeito* - indicando a tradução do sânscrito para o inglês que o ressignificou como “ele demonstrou-se ou desenvolveu-se”, trazendo a ideia de “se mostrar na forma de”, “assumir a aparência de”; no caso, a forma da mãe como *avatara* do deus, isto é, como a aparência assumida pela divindade que descende a terra. O termo seria da mesma raiz do substantivo *maya* que remete a imagem ilusória, e também do adjetivo *maya* - comparação que cria ilusões -, em uma formação que pareceria com o sufixo grego *mimos*. Em todo caso, afirma ele, “o paralelo de uma raiz que apresenta o grau zero *mi*-associado ao significado de ‘mostrar-se’, ‘assumir a aparência de’ parece muito relevante como possível étimo de *mimēsis*”. Di Santo argumenta que se essa etimologia for correta, a ideia de fundo da família *mimos*, *mimeomai*, *mimēsis* estaria conectada não tanto com a ideia de “imagem”, quanto com a ideia de “imitar a aparência”, imitar a forma exterior e sensível, em processo em que é sublinhado o caráter artificial e ilusório, até mesmo enganoso (DI SANTO, 2016, p. 32).

Na obra *Sofista*, *mimēsis* tem sentido como atividade do sofista produtor de *mágica*, de *ilusões*. A arte *mimética* tem o sentido de *saber próprio* daquele que produz *ilusões*. Essa visão do sofista já o apresenta em uma situação dialética, ambígua, mas mantido preso.

Tanto Scaldaferro (2009) quanto Âreas (2013) dizem que a divisão deve começar com a técnica de produção de imagens, a *eidolopoike techne*. Será essa atividade produtora de imagens, imitadora, que diz respeito às artes plásticas, a poesia, a tragédia, a música e a dança, que se integrarão ao gênero da *mimetiké*.

A *mimēsis* se apresenta como uma demiurgia das imagens, uma atividade que fabrica ou produz imagens, mais ou menos semelhantes às coisas. O produtor de imagens (*eidolou poiētes*) é, também, um fabricante de imagens (*eidolou demiourgos*); ambos podem ser denominados imitadores, *mimētes*. A *mimética* é concebida no interior das técnicas produtivas, análoga à demiurgia divina, como atividade humana própria aos artistas produtores de imagens e aos sofistas produtores de discursos. As imagens que a arte divina produz estão refletidas na natureza como os reflexos nas águas, as figuras nos espelhos, as sombras e as visões oníricas; a arte humana reproduz tanto quanto pode imagens de imagens, sua inferioridade só se atesta, contudo, quando ela pretende fazer passar a imagem, a “representação”, qualquer que seja pela própria coisa (ÂREAS, 2013, p.4).

Notomi (1999) também se posiciona acerca da imagem dizendo que ela apresenta uma ambiguidade:

Enquanto é semelhante e *imagem de algo*, a imagem “é realmente uma cópia” (*eikōn ontos*, 240-b11), ou seja, existe e participa do ser, mas ao passo que não designa o verdadeiro ente, que *não é o original*, ela “é não-verdadeiro” (*tō mē alethinōn*, 240-b5), e, portanto, não-ser (*mē on*, 240-c2). A imagem é o *ser* que se assemelha, mas que, simultaneamente, é *não-ser*. Portanto, a um só tempo, participa do ser, *sendo* algo realmente existente, e participa do Outro, *não sendo* aquilo a que se assemelha. Assim, em essência, a imagem *é e não é*. Sua possibilidade depende do “mais estranho” (*mála átopon*) “entrelaçamento do não-ser com o ser” (*sumplōkēn tō mē on tōi onti*, 240c1-2) (NOTOMI, 1999).

O problema geral apresentado no *Sofista* decorre da ambiguidade de duas artes no interior da *mimēsis*. O discurso e a pintura, a palavra e a imagem, fazendo da imitação o gênero comum às duas espécies. Também é nessa obra que Platão relaciona o conceito de sofista às noções de imagem, aparência e falsidade representadas no plano ontológico e lógico.

Para Platão, permitir o crescimento da arte dos sofistas seria o mesmo que permitir a formação de falsas crenças trazidas pelos imitadores através da palavra, visto que eles não são sábios, reproduzem ideias, seu compromisso é apenas com o dinheiro que a elite grega podia pagar. Eles são verdadeiros corruptores da juventude que imatura não consegue perceber a falsidade do discurso (234b-e).

Em resposta a essa acusação, o sofista argumenta que não é possível haver engano e as falsas opiniões, e que, portanto, sua arte não pode ser uma “arte enganosa”. Para isso, a estratégia utilizada é relacionar a noção de falsidade ao não-ser absoluto de Parmênides, e, assim, condenar o *pseûdos* à total inexistência. Parmênides já deixou estabelecido que o não-ser não pode sequer ser concebido pelo pensamento ou dito pelo discurso (o exame das aporias do não-ser confirmaram o parecer parmenídico (237b-239a).

Ao sofista, portanto, basta mostrar como o *falso* implica o não-ser para que a noção de falsidade, seja no pensamento ou no discurso, torne-se uma noção contraditória. Quando dizemos que o sofista engana, ocupando-se de simulacros, e que a arte do sofista não passa de uma arte enganosa, queremos dizer com isso que por meio desta arte a nossa alma acaba gerando falsas opiniões (240d1-4). A opinião falsa consiste, portanto, em conceber “as coisas que não são”, “os não-seres” (240d9).

A opinião falsa implica o absurdo de, por um lado, conceber que “as coisas que não são de nenhum modo são (existem) de certa maneira” (*pos eînai tà medamôs ónta*) (240e1-2) e, por outro lado, “conceber que as coisas que são plenamente não são (não existem) de nenhum modo” (*medamôs eînai tà pántos ónta doxázetai*) (240e5-6). Em outras palavras, a opinião falsa resulta na combinação entre ser (real, existente) e não-ser (irreal, inexistente). Se, por um lado, a primeira caracterização da falsidade resultava na suposição absurda da inteligibilidade do não-ser, aqui, nesta segunda descrição da falsa opinião, o absurdo nasce da explícita combinação entre ser e não-ser (HERPICH, 2018).

Em outras palavras, Platão defenderá que dizer que a imagem não é o ente verdadeiro significa que ela é outra coisa que o modelo, e não que ela não é de modo algum.

Dito de outra forma, ao explicitar a conexão entre o âmbito discursivo e ontológico, acredita-se ser possível apresentar as noções de verdade e falsidade

concebidas pela perspectiva platônica e desta forma, salvaguardar a própria possibilidade de se fazer filosofia. A hipótese é que o filósofo relacionou à imagem tanto no aspecto ontológico quanto no aspecto linguístico e epistemológico, a partir da arte mimética, porém eles não permitem estabelecer um critério diferenciador entre o verdadeiro e o falso (HERPICH, 2018).

Tendo assimilado as imagens ao não-ser o sofista alcançara um dos seus objetivos: não há distinção entre imagem e original. A definição segundo a qual a arte sofística seria uma arte mimética fica, assim, impedida. A questão sobre qual o tipo de imagens a sofística produz - imagens cópias ou imagens simulacros - perdeu todo sentido, pois sequer a produção de imagens em geral é possível (HERPICH, 2018).

Ninguém produz imagens, pois quem produz “traz ao ser” coisas que realmente são e que não podem não ser. Produzir imagens significaria nada produzir, e, portanto, não produzir em absoluto. Sendo assim, só são possíveis de produção entes originais. O que supostamente seria uma imagem é tanto ser (real, existente, verdadeiro) quanto o ente modelo (HERPICH, 2018).

A sequência do Sofista é totalmente dedicada a fornecer uma base metafísica aos conceitos de imagem, falsidade e aparência, os quais, por sua vez, servem para definir o sofista. Ou seja, o curso subsequente do diálogo visa garantir a acusação platônica. Platão buscará a base metafísica de sua acusação na realidade inteligível dos gêneros supremos. Platão, no diálogo *Sofista* precisa confrontar a concepção de Parmênides acerca do ser e, sobretudo, do não-ser. Para isso, elabora no Sofista uma investigação metafísica que busca dar conta da fundamentação da falsidade em todos os âmbitos – no discurso, na opinião, na imagem (SOUZA, 2017).

No centro do diálogo está em questão a fundamentação de uma nova concepção de não-ser, cuja função será garantir a consistência das noções problemáticas de erro, falsidade e imagem. E, uma vez compreendido como uma Forma entre outras Formas, ou seja, como um ente inteligível, o não-ser é capaz de ter existência e de fundamentar a falsidade. O sofista exige uma definição que seja retirada “somente de argumentos” (240a2). “O que há de comum entre todos esses objetos que tu dizes serem múltiplos, mas que honras por um único nome, que é o nome de imagem, e que entendes como uma unidade sobre todos eles” (240a4-6).

O sofista exige uma definição genuína e assim, ser mais bem instruída, Teeteto oferece a definição de imagem que estará na base da aporia: uma imagem é “um outro parecido, feito à semelhança do que é verdadeiro” (*‘tò pròs talethiòn aphomoioménon héteron toioûton’*) (240-a8).

O sofista consegue, desta forma, assimilar a “falta de ser” que define a imagem ao não-ser parmenídico. O argumento do sofista consiste no seguinte raciocínio: se “falta ser” às imagens, então, elas não são, não existem. Não é concebível na lógica parmenídica (apropriada pelo sofista) um modo de ser precário: ou se é totalmente ou não se é em absoluto. Algo como as imagens que são de um modo secundário é impossível segundo a lógica eleata usada pelo sofista. O sofista transforma a imagem em “contrário” (*enantíon*) do ser. A imagem que não é, no sentido em que não é o ente original, passa a não ser (existir) em absoluto. Na medida em que carrega em sua natureza certa negatividade — a negação em relação ao ente original — a imagem acaba por ser assimilada pelo sofista ao completamente contrário ao ser — ao não-verdadeiro, irreal e inexistente. Não sendo, em certo sentido, com a argumentação do sofista, a imagem termina por não ser de modo algum (SOUZA, 2017).

O protesto de Teeteto ao tentar defender a existência das imagens (existem como cópias) revela o desconforto gerado pela aceitação deste paradoxo sofístico. Como se pode negar a existência dos reflexos na água e nos espelhos? Como aceitar que as pinturas e esculturas dos artistas não existem? Tudo isso existe! Basta abrir os olhos. O desconforto de Teeteto leva-o a tentar religar as imagens ao ser. De modo que ao final do argumento as imagens terminam por ser e não ser. O sofista obriga Teeteto, bem como o Estrangeiro, a reconhecerem a contradição em que caíram ao tentar novamente relacionar as imagens ao ser. Na verdade, com isso, eles não fizeram nada mais do que contradizer o que fora estabelecido antes, a saber, que não se pode entrelaçar ser e não-ser (SILVA, 2012).

Os autores mais utilizados para alcançar os resultados desejados foram Notomi (1999), Palumbo (2008), Marques (2006), Alves (2016), Arêas (2013), Cornford (1983, 1935), Baktir (2003), Trindade Santos (2013).

Por fim, e ainda baseado nos textos dos diálogos, cabe mencionar o método “maiêutico” de C. Gill (1996) para fundamentar metodologicamente essa

dissertação. Segundo esse autor, só é possível estudar as obras platônicas através da participação dialógica ou da pesquisa compartilhada. Desse modo, o entendimento de um determinado problema filosófico depende do adequado posicionamento desse problema em relação ao princípio da realidade. Assim, segundo Gill (1996), Platão teria escolhido a forma dialógica a fim de instigar o leitor rumo a uma pesquisa filosófica em primeira pessoa.

A abordagem interpretativa proposta por Gill nos permite situar de modo mais apropriado nosso objeto de pesquisa, o qual consiste no exame do problema acerca da possibilidade do discurso e, especificamente, do discurso falso no *Sofista*, posicionando-se como seu fundamento de validade. Também é a partir da comunhão das Formas que Platão mostra como o *não ser* de certo modo é, bem como o *ser* de certo modo não é, fundamentando ontologicamente o discurso falso.

O primeiro diz respeito ao pano de fundo teórico eleático envolto na tese de que todo discurso é verdadeiro. A partir de uma referência entre verdade e *ser*, bem como entre falsidade e *não ser*, a tese sofística ancorava-se no axioma de Parmênides da identidade entre “*ser*, pensar e dizer” para defender que não se pode dizer falsidades, pois o *não ser* não pode ser objeto de pensamento e de discurso, de modo que se todo discurso diz as coisas que são, logo diz a verdade.

O segundo problema diz respeito ao uso que o sofista faz do discurso e os riscos desse uso para a alma e para a dinâmica política da cidade. Partindo do pressuposto de que todo discurso diz a verdade, o sofista faz uso do discurso com pretensões em relação a outros indivíduos, visto que ao levar seu interlocutor.

Para melhor compreensão do termo *imagem*, opta-se por seguir uma sequência cronológica para abordagem do tema em que se pretende rever a etimologia que acompanha o termo *mimēsis* e seus correlatos.

Para Platão, as *imagens* encontram-se no âmbito do mundo sensível, enquanto a essência se encontra no mundo inteligível, não podendo as imagens refletirem a verdade, a essência das coisas representadas, daí a necessidade de diferenciar aparência da essência, *imagem* e realidade, verdade e falsidade. E, a partir de então ultrapassar as interpretações que abrigam apenas a questão estética da *mimēsis* buscando examiná-la em diferentes perspectivas.

Platão e Aristóteles, cujas obras não serão objeto de estudo dessa dissertação, deram início a um questionamento aprofundado sobre a produção da imagem tanto dentro quanto fora da mente, a *imagem* é, por esses filósofos, estudada em seus mais diversos campos de produção: visual, mental e verbal, constituindo uma concepção ampliada acerca das inúmeras implicações conceituais da imagem na Grécia antiga, transpostas nos termos: *imagem-símile*, *imagem-imaginação*, *aparência*, *ilusão*, *phantasia*.

Conceituar e examinar os vários significados da palavra *imagem* é uma tarefa complexa que requer uma dedicação exclusiva, que passa pela pesquisa nos campos da ontologia, estética, teoria do conhecimento e da linguagem, tema este que foi tratado no capítulo 1- *Mimēsis*: imitação ou representação? Complexidade e riqueza do termo grego na literatura antiga.

Os problemas da *imagem* vão desde a percepção sensível ao entrelaçamento entre produção de imagens e produção de discursos, além da distinção entre o que aparece em oposição ao que ao externo, bem como à diferenciação entre a representação e seu objeto representado.

Em seguida, trata-se da imagem nos Pré-Socráticos, buscando pesquisar como os filósofos daquele período concebiam a imagem, com precisão terminológica de *mimēsis*, para evitar a projeção de conceitos modernos sobre objeto antigo. Em seguida, analisa-se a literatura sobre a imagem na Grécia antiga e na parte final do primeiro capítulo contextualiza-se a pesquisa a partir da distinção entre *mimēsis* e *poiesis* em Platão.

No debate entre o Estrangeiro e Teeteto acerca da definição do sofista, depara-se com a definição de *imagem* dada por Platão, sendo importante salientar que o único Diálogo em que o filósofo define *imagem* é o *Sofista*, no trecho 240a, de forma que este é definido como ponto de partida e chegada para tratar da problemática da *imagem*.

No capítulo 2 fazemos uma tentativa de definir o *Sofista* em Platão, posto que isso signifique uma tarefa árdua porque é o mesmo que tentar encontrar a *imagem*. Esta foi a busca constante de Platão: definir a imagem como passível de reprodução da própria imagem das mais diversas formas, tendo como referência a pintura e a poesia que estão três pontos afastados da realidade. Já identificamos esse desejo do filósofo na obra da *República X* quando busca incidir sobre o conceito de *mimēsis* para provar que o *Sofista* é um imitador, não

sabe o que imita, não é sério. O que se percebe é que Platão, dessa forma, condena não apenas o *Sofista*, situado no gênero daqueles que fabricam milagres ou prestígios, mas toda a Sofística como responsável pela arte da imitação, do artifício, das ficções e miragens, daquilo que é falso.

No entanto, em outras passagens, como nas obras: República (500b-c), Teeteto (176b), Político (300c), Timeu (28a-b), Leis (713c-e/817b-c), cuja *mimēsis* não é concebida como inteiramente negativa ou particularmente condenável o que mostra a dialética do termo para Platão que a concebe como método, como capaz de realizar o desdobramento da espécie ao gênero ou vice-versa para mostrá-la ou escondê-la, visto que é necessário desmascarar o sofista a partir do seu procedimento. Ou seja, imitar o imitador para descobrir e revelar suas regras. Para isto, é preciso seguir um método que passa pela divisão da produção de imagens a partir da arte, a tragédia, a música, a dança e a poesia.

A *mimēsis*, neste caso, tem a capacidade de produzir uma atividade que produz imagens que são semelhantes às coisas chamada de imitação, que pode estar relacionada a arte divina reproduzida da natureza tais como os reflexos nas águas, as figuras nos espelhos, as sombras e as visões oníricas como a arte humana que pode ser a o retrato das imagens de imagens, sua inferioridade só se atesta, contudo, quando ela pretende fazer passar a *imagem*, a “representação”, qualquer que seja, pela própria coisa (ARÊAS, 2013, p. 4).

Para Platão, escultores, pintores, músicos imitam o mesmo pelo mesmo: imitam com cores, formas, sons e movimentos as próprias cores e formas, os próprios sons e movimentos. Estão sempre tentando imitar o que vai apagando as diferenças entre imagem e modelo, parecer e ser, fictício e real.

No capítulo 3 temos o posicionamento de Notomi acerca do paradigma da *imagem* em que o autor trata da relação entre logos e realidade, em que o horizonte do *logos* é aquilo que é. A referência a esse sentido no trecho do diálogo onde Platão afirma que falar algo é falar sobre o que é (237d-238a).

Nesse sentido, o termo *mimēsis* é variado e flexível nos escritos de Platão, podendo se referir tanto à poesia (cf. REPÚBLICA, 595b 4-5), pintura (cf. REPÚBLICA, 596c-e); (c.f CRÁTILO, 430b); e (cf. SOFISTA, 234b-c) e a música, como a relação entre a linguagem e o mundo (cf. CRÁTILO, 423b-424b).

CAPÍTULO 1 - *MIMĒSIS*: IMITAÇÃO OU REPRESENTAÇÃO? COMPLEXIDADE E RIQUEZA DO TERMO GREGO NA LITERATURA ANTIGA

1. COMPLEXIDADE E RIQUEZA DO TERMO *MIMĒSIS* E SEUS CORRELATOS

Nesta pesquisa, trabalharemos a complexidade e a riqueza do termo *mimēsis* e seus correlatos a partir da visão de Platão. No entanto, o termo, apesar de ser único, deu origem a diversas interpretações a partir da evolução provocada pelo tempo. Existe uma variedade de contextos para uso desses termos. A *mimēsis* na Grécia Antiga, no século V a.C. terá uma descrição e com Platão e Aristóteles terá outra concepção.

Segundo Else (1958), o termo significa *performance*, possivelmente por causa das apresentações musicais e nas danças. Foi um vocábulo surgido na Sicília e se espalhou por toda Grécia Antiga no final do século V tendo como significado:

“imitar outra pessoa”, “fazer como” ou “fazer o que ela faz”, representação de aparências, ações, e/ou expressões de animais ou de falas dos homens, canção ou dança, isto é, imitação de ações de uma pessoa por outra, sem mimo; uma réplica, imagem ou efígie de uma pessoa ou coisa através de algo, isto é. Para Else, o primeiro sentido seria o primário, os outros dois, suas extensões (ELSE, 1958, p. 79).

Já Sörbom (1966) corrobora com Else em relação à origem e diz que é preciso reconhecer esse vocábulo para se entender a família de *mimese*, originalmente conhecida como *metáfora*. Para Sörbom, significaria “comportar-se como um ator de mimo” e “comportar-se como no mimo” (isto é “imitar um mimo”), diferenciando-se, aqui, apenas o *ator* do *gênero dramático*, *emulação* (fazer o mesmo que) (SÖRBOM, 1966, pp. 24-37). Ele também considera que não existe uma gama de significados, mas sim um alargamento do sentido metafórico a depender do contexto.

Existe ainda na obra de Homero (séc. IX-VIII a.C.) no *Hino a Apolo* o sentido de simular algo, isto é, “parecer fazer o mesmo que”, o que também ocorre em *Coéforas*, na passagem onde Orestes diz a seu primo Pílates que ambos simulem a voz para parecerem naturais da Fócida visando enganar seus

espectadores conforme apregoado por Else (1958). No entanto, essa afirmação é contestada por Sörbom (1966) visto que não existe comprovação arqueológica dessas peças de arte tanto no período arcaico quanto no período clássico. Para Sörbom, inicialmente, essas obras equivalem a espectros rudimentares de pouca técnica. Os mitos que acompanham essas tragédias mostram que as mesmas têm o caráter de exibição, representação, ilusão, disfarce.

Conforme Jonh Enoch Powell (1977) a primeira definição de *mimese* como imitação ou réplica encontra-se na passagem 484-420 a. C da obra *A Lexikon to Herotodus*. Para Else (1958), tanto no que é dito por Heródoto, Aristófanes¹ quanto em Eurípedes², uma imagem dificilmente significa fazer o mesmo que ou também algo muito distante do que está sendo feito mostrando a contradição de que quanto mais se afasta do sentido original, mas a palavra passa a ser uma abstração, fazendo parte de algo geral perdendo a sua especificidade. Os dois autores afirmam que na comédia de Aristófanes existe o sentido paródico, de *performance* (ELSE, 1958). Para Sörbom, nessa obra especificamente, o sentido da palavra *performance* do mimo, *macaquear* e *arremedar* para a plateia que entende o ridículo da situação.

A função cognitiva da *mimēsis* será encontrada na obra de Tucídides (460-395 a.C.), Demócrito (460-370 a.C.) e Xenofonte (séc. V a.C.). Nesse caso, a relação correlata com a mimese indica alguma forma de instrução, em que um aprende com o outro. Em Demócrito, com relação ao fragmento 39 existe uma discordância de ponto de vista entre Else (contraste entre ser e parecer) e Sörbom (dizer de dois modos como é possível alcançar uma vida virtuosa, ou se é bom por natureza e deve-se agir com alguém bom). Nesse caso, a discordância não existe verdadeiramente, posto que mesmo que uma pessoa não seja naturalmente boa, ela pode em algum momento querer imitar alguém que tem boas atitudes e assim parece ser boa também.

Pensar a *mimēsis* e seus correlatos na Grécia Antiga mostra que este vocábulo pode apresentar interpretações diversas que fazem dele ora um substantivo, ora um verbo aplicado de forma comum a todas as artes. Santilli (1979) afirma que os gregos anteriores a Platão consideravam as produções

¹ Revolução das Mulheres.

² Eurípedes, *Ion*, 1428-1429.

artísticas não como objeto da vida real, mas como aparências desta vida. Para eles, portanto, “a impressão produzida na mente do artista era antes representação imitativa que criação, interpretação ou coisa semelhante” (SANTILLI, 1979, p. 30).

Com Platão e Aristóteles é possível ver que essa posição da vida imitando a arte encontra o seu sentido. Platão defendia a cidade ideal, com lugares definidos, educação adequada, vida física e intelectual em união, sem desvios, em que a música era usada para cuidar da alma, as boas histórias acompanhadas de bons exemplos deveriam ser contadas aos jovens. Nesse sentido, nem sempre os poetas serviriam como bons exemplos, eles poderiam corromper a juventude.

A visão antiga e a moderna se opõem no que diz respeito a *mimēsis*; no ponto de vista moderno (e romântico). Ao fazer isto, é preciso pensar não apenas filosoficamente, mas também literariamente, visto que em vários momentos ambas se confundem e se fundem. Mas, o interesse central da pesquisa é saber a relação entre filosofia e poesia a partir de Platão. Para isso, existe um caminho a ser percorrido que nos traz a seguinte questão: qual é o modo de ser da *imagem* e qual a sua importância para o filósofo?

Revisitando a obra de Platão, observamos no termo *mimēsis* a relação entre a poesia e a filosofia. Isto porque, na visão de Platão a poesia a parte da relação entre a realidade eterna e suas ideias perfeitas e as ilusões do mundo material mutável. Nesse sentido, o artista não mereceria um lugar na República por ser um imitador de nível inferior, alguém que poderia, inclusive, corromper a compreensão da juventude por lançar mão da ilusão como representação. Ao mesmo tempo, Platão elabora a sua visão de sociedade ideal em forma de diálogos.

Platão escrevia de forma literária, o que faz com que a escrita em forma de diálogo seja considerada verdade, já que assim se estabelece um contraponto, não é apenas a visão de um que prevalece independente do diálogo.

O ponto de partida e finalização da pesquisa é fazer o exame da questão da *mimēsis* na Grécia Antiga, a partir da etimologia do termo e seus diversos significados semânticos, ocorridos nos diálogos platônicos que introduzem a problemática da *imagem* e da relação entre *imagem* e realidade.

Com vistas à apuração a respeito da *mimēsis*, *imagem*, identifica-se a dificuldade relacionada à tradução do termo grego para as línguas vernáculas, empobrecendo a concepção do termo ao reduzi-lo a um único termo, imitação.

As questões relativas à *imagem* são tratadas de forma sistemática, como objetos de reflexão para os primeiros poetas e filósofos gregos, quando questionam o que vem ser a imagem, em seus mais diversos modos de serem produzidas e utilizadas, além de promoverem a discussão sobre a sua importância na constituição do conhecimento, da educação, da política, enfim, da formação do homem.

Para que a imagem seja aquela que Platão deseja, ele recorre a Esopo e as tradições sobre os sábios, conforme afirmação de Butti de Lima (2004):

utiliza uma das imagens mais imediatas que podia encontrar na tradição, e o faz numa direção precisa: retirando desta tradição toda ideia de habilidade, que, como sabemos, era parte essencial da antiga sabedoria (BUTTI DE LIMA, 2004, p. 49).

Platão utiliza a literatura a partir do *Diálogo* não somente como forma, mas como possibilidade do conhecimento, como gênero discursivo. Faz isto para conseguir provar que a filosofia é superior à poesia épica e trágica, a retórica e a sofística, não reconhecendo as demais formas de representação existentes no mundo atual e no passado (GADAMER, 1985).

Sendo assim, os estudos sobre o termo *mimēsis* trazem em seu cerne a dificuldade imposta à tradução do termo antigo, pois, tanto para Lídia Palumbo quanto para Stephen Halliwell, o termo latino possui inúmeros significados que não contemplam as características essenciais oriundas da palavra grega (PALUMBO, 2008, p. 9).

Palumbo (2008, p. 11) nos alerta que “a hipótese de que eu deixaria, e eu diria, é que para entender o conceito fundamental da *mimēsis* é necessário reportá-la ao seu próprio contexto semântico, que é o contexto cultural central.”

Conforme Palumbo, nas traduções italianas se mantêm *mimēsis* como “imitação”. Porém, na Europa existe um grande debate sobre que termo deve ser utilizado fazendo com que não se traduza *mimēsis* como “imitação” (PALUMBO, 2008, p. 12).

Para Palumbo (2008) *mimēsis* não é imitação, mas pode gerar imitação no observador da arte e da poética em palavra ou gesto. Por exemplo, uma obra de arte é única, mas pode ser copiada, representada, o que gera uma identificação do espectador com o que está sendo visto. Para Platão, é aquilo que é porque se refere a algo que transcende que pode ser representado, visualizado. O teatro e a música são expressões miméticas que fazem parte do mundo empírico que permite uma justificativa metafísica, posto que existam além do que é representado.

Outro ponto de destaque desse capítulo refere-se ao exame da literatura das imagens na Grécia antiga. Para tanto, o referencial teórico está na leitura da introdução da obra *Mimēsis, representação, teatro e mundo*, escrita por Lídia Palumbo (2008). Busca-se explorar a utilização do termo para indicar “a relação entre ‘ideias’ e ‘coisas’ e adentrar no conceito do termo *mimēsis* como a produção de uma representação, uma imagem, uma aparência de igualdade e esse ato mimético que aspira parecer igual ao seu modelo” (PALUMBO, 2008, pp. 20-23).

Halliwell (2011) aponta que a tradução do termo *mimēsis* como imitação deriva de formas latinizadas que fizeram sentido nos séculos XVI e XVIII, pois na Itália, alguns autores se serviram deste termo como sinônimo de imitação, o que não ocorreu na França e em alguns países anglo-saxões, que promoveram uma ampla discussão em torno do termo *mimēsis* e a opção pela tradução para imitação.

Contudo, nota-se, como aponta Halliwell (2011) que nos séculos subsequentes, o termo “imitação” foi sendo submetido a um empobrecimento semântico, pois ficou restrito a indicar o trabalho de cópia:

ora não se possa negar que a maior parte da história do mimetismo tenha sido conduzida de forma latinizada (ou seja, através do vocabulário de *imitatio*, *imitare* e seus derivados e equivalentes), agora é perigoso usar “imitação” e seus parentes como o rótulo padrão para a família de conceitos com que este livro irá lidar. Deixe-me indicar este aspecto do meu caso de forma deliberadamente paradoxal, porque o paradoxo pode ajudar a concentrar a atenção em um elemento crucial nos desafios conceituais e históricos colocados pelo sujeito. Embora tenha algum sentido para, digamos os escritores ingleses do século XVI, do italiano do século XVII ou do século XVIII, usar *imitatione* (ou *imitazione*), imitação, imitação para traduzir o conceito de “mimēsis” de Platão na República ou Aristóteles em a Poética e, ao mesmo tempo, moldar argumentos aplicáveis às questões contemporâneas de

representação artística em suas próprias culturas (HALLIWELL, 2011, pp. 13-14).

A palavra *mimēsis* de origem incerta (derivada de mimos, mímica) não é antiga; encontra-se em Píndaro, o trágico, e Heródoto designa — com seu *mimema* correlato, o resultado do ato — uma atividade de reprodução, representação, artístico e ritual ao *colossoi* com as figuras representando os mortos. Parece que ele surge com um *mise en acté* teatral, um recital musical ou mímica que, insiste Platão, envolve todo o corpo e tem o efeito de "mostrar" e "indicar" ao público (cf. PLATÃO, CRÁTILO, 2001, 423ab).³

Para Dupont-Roc e J. Lallot (2011, p. 18), “a família da *mimēsis* está enraizada em uma forma de representação no sentido teatral da palavra⁴, conforme está escrito na introdução à tradução e comentário da Poética de Aristóteles”.

Outro autor, Havelock (1963) comenta que o termo *mimēsis* é uma noção derivada do contexto específico de mimetismo representação dramática. Nesse sentido, o termo *mimēsis* adquire o significado original do termo, que é ser semelhante ao modelo, representar através de atitudes do corpo, gestos e expressões faciais e, em geral, relacionados aos membros associados para a poesia, música e dança.

No que diz respeito à complexidade do termo *mimēsis*, a primeira dificuldade provém de como traduzir o termo grego para nossas línguas vernáculas. Como exemplo é o termo *imitatio* utilizado em exercício de tradução para fins de aprendizado estilístico, enriquecimento linguístico e cultural por parte dos romanos, ou seja, imitar a escrita dos gregos garantiria mais *status*, visto que a cultura grega era um modelo a ser seguido. É de Marco Túlio Cícero (106 a.C.-43 d.C.) essa posição, conforme tradução de Scatolin (2009):

³ Le mot “mimesis” d’origine incertaine (derive de mimos, mime), n’est pas ancien; on le trouve chez Pin dare, les tragiques et Herodote¹ • Il designe- avec son correlat mimema, le resultat de 1’ acte- une activite de reproduction, de representation, artistique et rituelle: il s’ applique aux colossoi, aux figurines representant les morts. Semble qu’il en vienne designer une mise em acte theatrale, musicale ou un recit mime qui, insiste Platon, engage tout le corps et a pour effet de «montrer», d’« indiquer » aux spectateurs (CRATYLE, 423ab).

⁴ “La famille de mimesis s’enracine dans une forma de représentation au sens théâtrale du mot” (DUPONT-ROC et LALLOT, 2011, p.18).

[§ 154-155] Quando jovem costumava [...] pronunciar exatamente o mesmo assunto que lia com palavras mais diversas que podia das leras. No entanto, percebi, posteriormente, que havia um problema nesse exercício: as palavras mais apropriadas a cada tema, assim como as mais distintas e as melhores, já haviam sido empregadas por Ênio, se me exercitava em seus versos, ou por Draco, se acaso houvesse me proposto algum discurso seu. Dessa forma, se empregassem as mesmas palavras, de nada me valeria; se usasse outras seria empecilho, já que me acostumaria a usar as menos apropriadas. Posteriormente, decide, e disso me servi quando jovem, parafrasear os discursos gregos dos maiores oradores. Depois de lê-los, conseguia ao traduzir em latim o que lera em grego, não apenas empregar as melhores palavras que eram novas aos latinos (SCATOLIN, 2009, p. 172).

Em vários documentos anteriores a Platão, *mimesthia*, *mimetes*, *mimetikos*, *mimos* e *minema* são utilizados em diferentes contextos, e cada um tem um sentido diferente, seja no âmbito das artes figurativas, seja no drama, seja no teatro, seja na reprodução musical, seja na filosofia, e todos indicam a relação entre dois termos, em que um é o original e o outro como imitação.

Laurenti (1984) também destaca que *mimēsis* era o conceito fundamental da filosofia de Platão, e que o problema estético da relação entre a *mimēsis* e a arte acompanha a filosofia platônica dentro de um contexto mais amplo do problema das relações entre as ideias e as coisas. Dessa forma, o autor explicita que:

“conhecer as discussões que ocorreram na Academia sobre as relações miméticas entre as ideias e as coisas e aqueles que criticaram a mimese e aqueles com Platão tentou defendê-la. Infelizmente, só tem alguns ecos conservados por seus discípulos, por um particular, Aristóteles, que mais do que outros meditou sobre o problema, em toda a sua amplitude metafísica e, de acordo com seus princípios, à luz da dança resultante que tirava enfrentou uma relação mais estreita estética” (LAURENTI, 1984, pp. 51-53).

Diante de inúmeras traduções da palavra grega *mimēsis* identifica-se a necessidade de exame minucioso acerca das traduções para esse termo como *imagem* visto que, nessa pesquisa, tem-se a tradução de *mimēsis* para o termo *imagem*, entendendo tal termo como representação. Assim é possível manter o significado do termo *mimēsis*⁵ tal qual era em períodos anteriores a Platão:

“O teatro se coloca diante dos olhos do público, fazendo os espectadores falarem e agirem como espectadores, as figuras

lendárias da época heróica. Encenação implica "estar lá", em todas as suas dimensões, do que, ao mesmo tempo, é colocado como algo que não pode estar lá. Esta apresentação não é realizada através do discurso do poeta que conta o que aconteceu com os outros, em outros lugares, em outras épocas. O poeta trágico desaparece completamente atrás dos personagens que agem e falam sobre a cena, cada um por conta própria, como se estivessem vivos. E é precisamente esse aspecto direto do discurso e da visão que constitui, na análise de Platão, o elemento próprio da mimese: o autor, em vez de se expressar diretamente, contando os eventos de fora, se dissimula dentro dos protagonistas, usando sua aparência, seu jeito de ser, seus sentimentos e suas palavras. No sentido preciso de "*mimesthai*", representar significa simular a presença real de um ausente (VERNANT, 2001, p. 216).

Vernant (2001) explica que diante do sentido do termo *mimesthai*, cabem somente duas atitudes possíveis: "uma das quais deve ser descartada a priori: ficar fora do jogo, tomar o espetáculo para a realidade em si, ou entrar nela, entendendo que é uma área específica que deve ser definida como a da ilusão teatral" (p. 57). A consciência da ficção é constitutiva do espetáculo dramático: aparece ao mesmo tempo como sua condição e seu produto.

A justificativa para a utilização da tradução de *mimēsis* como *imagem* encontra seu alicerce na arte de produção de imagens presente nos períodos anteriores a Platão, bem como em seus escritos, tornando-se uma questão central de discussão e alvo de críticas ferrenhas por parte do filósofo:

"Nessa perspectiva, começamos a entender em que sentido o teatro, enquanto representação pode ser pensada por Platão como um observatório privilegiado da noção de "mimēsis" que rege toda a série de relações ontológicas: assim como na cena teatral uma realidade lendária é representada, reproduzida e visualizada, apresentando-se como arquetípica, como original e verdadeira, o mundo do mito, da mesma forma nesse grande teatro que é o mundo empírico, é representado, segundo Platão, que é reproduzido e visualizado, uma realidade, sim, de fato, verdadeiramente arquetípica, original e verdadeira. o mundo das ideias. Na cena do teatro grego os atores representam ações: cada um deles interpreta um herói e, como um todo, a representação é representação de um mito. Os heróis vivem no tempo atemporal de suas origens e habitam o lugar do mito que é o tanque sem fundo, do qual o teatro extrai os materiais para suas representações. Cada representação teatral específica é configurada como espaço, tempo, corpo e movimento de algo que, em si mesmo, vive além do tempo e do espaço, além do devir, na fixidez eternamente idêntica em que os mitos vivem. Cada um dos atores incorpora esse algo em cena e sua representação é uma mimēsis. "Mimare", em todo contexto teatral, significa representar (PALUMBO, 2008, p. 156).

Ademais, é importante realizar detalhada investigação sobre o campo semântico do termo *imagem*, pois como se pode observar diante da leitura

exploratória nos *Diálogos Crátilo, República e Sofista*, o termo é demasiado rico e se apresenta com diversos sentidos.

Quanto à etimologia do termo, as manifestações de *mimēsis* se encontram mais ligadas à música e à arte visual, como explica Sörbom (1966):

“Tradicionalmente, a palavra inglesa ‘imitação’ é usada, embora inadequadamente, para traduzir a palavra grega mimese e a discussão filosófica do comportamento indicado por mimese é comumente chamado de “a teoria da imitação”. A teoria de mimese não era, no entanto, uma teoria bem articulada, mas sim uma perspectiva fundamental compartilhada pela maioria dos autores e filósofos, educados na antiguidade como um todo, e até mais tarde. Nem havia um uso de terminologia clara. Várias palavras que funcionam como sinônimos como, por exemplo, “mimema” (imitação), “eikon” (imagem), “homoïoma” (semelhança). A teoria da mimese é agora geralmente considerada como a mais antiga teoria da arte. Mas a teoria da mimese como a encontramos em textos antigos não é uma teoria da arte em um sentido moderno; é uma teoria da apreensão e da representação pictóricas” (SÖRBOM, 1966).

Existe uma complexidade dos problemas relacionados diretamente ao conceito de *imagem*, a saber: quanto à dimensão estética da *imagem*, é discutida como *mimēsis*, imitação/representação. No que diz respeito à dimensão literária e retórica da *imagem*, o termo “*eidolon*” é utilizado de forma negativa, uma vez que é considerado como uma forma de moldar a mente dos seus ouvintes.

Em relação à ontologia de estar e aparecer, a *imagem* está diretamente ligada à aparência, a *doxa*. E do ponto de vista lógico, a questão da *imagem* está relacionada à semelhança e a similitude, e finalmente, sobre a dimensão cognitiva da imagem, o termo que melhor traduz o sentido do termo grego é o da representação que vai desde a percepção até o sentido.

Linguisticamente, a palavra raiz é 'mimos'; *mimesthia*, “*mimēsis*”, *mimetes*, *mimetikos* e *mimema* são derivados de "mimos". *Mimesthia* denota imitação, representação ou retratar; *Mimos* e *mimetas* designaram a pessoa que imita ou representa razão pelas quais mimos originalmente se referem à recitação ou desempenho no contexto de ação dramática. Baktir (2003) nos assinala em sua tentativa de investigar a origem do termo sob o aspecto linguístico e histórico:

“O mimo, que é uma espécie de banquete oferecido pelos ricos, é muito provavelmente derivado de mimos. O substantivo ‘mimēsis’, bem como o verbo correspondente *mimesthai* referente à reconstituição e dança

através do ritual e do mito. No drama ateniense, a reedição do mito e dos rituais. Historicamente, a palavra 'mimēsis' como reconstituição aparece primeiro em tais rituais, e a origem histórica do termo, tal como se encontra no drama de culto dionisiaco, coincide com esse significado naquela 'mimēsis' em ambos os casos. É possível representar a divindade e os deuses no drama. A tragédia, por exemplo, é a transformação do mito e dos rituais. Em um contexto diferente, 'mimēsis' pode se referir à identificação. As pessoas se identificam por meio de sua habilidade mimética quando se vêem no outro e percebem um estado de igualdade mútua. Neste sentido, a 'mimēsis' é distinta do mimetismo, o que implica apenas uma relação física, e não mental. Ou seja, uma pessoa considera o "Outro" como igual e assume o "Outro" para fazer o mesmo em sentido inverso. Associado ao aspecto físico da 'mimēsis' é seu aspecto de performance, como atualização, uma apresentação do que foi indicado mimeticamente. Assim, o termo "mimēsis" é combinado com um discurso orientado a ação (BARTIK 2003, p. 168).

A tragédia é um exemplo da possibilidade de transformação do mito e dos rituais na ação dramática devido àqueles que participam na representação bem como aqueles que se identificam com as personagens, acabam por sentirem as emoções e, por vezes, confundem a representação com a realidade.

Em um contexto diferente, *mimēsis* pode se referir à identificação. As pessoas se identificam por meio de sua habilidade mimética quando se vê no outro e percebem um estado de igualdade mútua. Nesse sentido, a *mimēsis* é distinta do mimetismo, o que implica apenas uma relação física e não mental. Em outras palavras: uma pessoa considera o "outro" como igual e assume o "outro" para fazer o mesmo em sentido inverso. Associado ao aspecto físico da *mimēsis* é seu aspecto de desempenho como atualização, uma apresentação do que foi indicado mimeticamente. Assim, o termo *mimēsis* é combinado com um discurso orientado à ação (BARTIK, 2003, p. 168).

Além disso, o termo *mimēsis* possui uma relação forte com rito, o ritual e a religião. Burkert (1993) estuda a relação entre o termo *mimēsis* e o culto de Dionísio⁶. É nesses rituais que a palavra *mimēsis* aparece, onde as práticas religiosas da época eram representadas pelas Bacantes⁷. O termo "*mimēsis*" é

⁶ *El consumo de este vino propiciaba una alteración de la personalidad de los feligreses más sedientos, algunos de los cuales, alcanzando un estado de éxtasis, actuaban como si sus cuerpos estuvieran poseídos por una entidad sobrehumana. El ser poseído fue denominado mimós y su experiencia extática respectiva fue designada mimesis, palabra que en estos primeros tiempos tuvo mucha más relación con nuestro concepto de encarnación que con una simple imitación. Esta es al menos, la opinión del profesor Francisco Rodríguez (España, 1922-), a la que también se suma el profesor Valeriano Bozal (España, 1940).*

⁷ A tragédia *As Bacantes* foi escrita durante a estadia de Eurípides na Macedônia (em 408 a.C., o tragediógrafo deixou Atenas para viver na corte do rei macedônio Arquelaus, em Pela). O título

encontrado várias vezes no âmbito do teatro, sendo mais ligada à representação dramática, tanto que a origem, as primeiras manifestações da palavra são ligadas ao termo *mimos*, que se encontra nos fragmentos de Ésquilo (tragediógrafo), de Homero:

"as meninas, depois de homenagearem com louvor Apolo, Leto e a precisa flecha Artemis, cantam hinos evocando os feitos do passado, e podem imitar a voz e as atitudes de todos os homens, a ponto de confundir o ouvinte sobre quem realmente ele está falando, tal é a excelência do seu doce cantar" (HOMERO, 1914, pp. 160-165).

A tragédia escrita por Eurípides contém diversas alusões mítico-rituais a religião dionisíaca, apresentando a natureza do culto dionisíaco em oposição à ordem social e com os valores morais defendidos pelo rei tebano Penteu.

As Bacantes, conta a história de Dionísio que é filho de Zeus e da princesa tebana Sêmele, filha de Cadmo. Dionísio, num ato de vingança contra a família real de Tebas, que não o reconhece como filho do divino enlouqueceu todas as mulheres tebanas. Tais mulheres deixaram de executar suas tarefas domésticas e se transformaram em bacantes que seriam "adoradoras dionisíacas".

Dessa desordem social, o rei Penteu, herói trágico, declara guerra contra Dioniso e planeja evitar a propagação dos cultos dionisíacos em Tebas. É neste ponto que inicia o conflito durante toda a ação dramática, Dioniso provará sua origem divina através de milagres e a queda do rei Penteu obedecerá às etapas dos rituais do sacrifício dionisíaco.

Dionísio ao possuir Penteu e enloquecê-lo faz uma iniciação do rei ao seu culto já que antes de morrer ele é vestido com todas as insígnias que faz parte dos mistérios dionisíacos. Também se faz necessário lembrar que é a mãe que mata Perseu, sendo este procedimento parte do rito. O que também chama a atenção é que Eurípides conhece com detalhes todo o ritual praticado. No entanto, Dodds (1986, p. XXII-III) diz que isso se deve ao fato de ouvir falar sobre o local do ocorrido durante suas viagens a Macedônia. Para ele, as Bacantes vêm para contribuir com a constituição de uma nova religião na Grécia.

As Bacantes significa "mulheres adoradoras do Deus Bákkhos", e a tragédia dramatiza o mito de introdução do culto de Dionísio em Tebas, cidade da Beócia.

Então, segundo Aristóteles (Cf. *POÉTICA*, 2008, 144-9b, 25), a tragédia é a imitação de uma ação, via linguagem rebuscada, e que se mostra pela via da encenação do drama e que suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Cf. *POÉTICA*, 144- 9b, 25). Ainda, conforme Aristóteles, a tragédia, deve representar o herói que se deixa levar pela fatalidade, não pelo motivo de ser malvado, mas devido ao fato de cometer um erro. Sendo assim, para Aristóteles (Cf. *POÉTICA*, 2008, 145-3a, 25), a mais bela tragédia é aquela em que um homem de alta casta erra e é punido por esse ato.

Sendo assim, para o filósofo, Eurípides pode ser considerado, positivamente, como o mais trágico dos poetas: por isso erram os que censuram Eurípides por assim proceder nas suas Tragédias, as quais, a maior parte das vezes, termina no infortúnio. Tal estrutura, já se disse, é a correta. Segundo Aristóteles (Cf. *POÉTICA*, 2008, 145-3a, 25-30) a melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as Tragédias desse gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas e Eurípides (...) revela-se certamente como o mais trágico de todos os poetas:

“Por isso, erram os que censuram Eurípides por assim proceder nas suas Tragédias, as quais, a maior parte das vezes termina no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as Tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides (...) revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas” (Cf. *Poética*, 2008, 145-3a, 25-30).

Vernant e Detienne (2010, p. 13) referem-se ao Dionisismo “como um elemento central à Grécia, mas que caminha numa direção diferente”. Este autor trata o fenômeno religioso como contraface complementar dos demais cultos cívicos, sendo ele próprio “parte dos calendários religiosos das cidades”.

Dionísio não é um deus como os demais porque não sabe se em algum momento será reconhecido pela polis. Ele representa o deus estrangeiro, mesmo sendo grego, é herói, é líder, mas sua autoridade e responsabilidade são contestadas na medida em que é estabelecida pela cidade. É transgressor quando acolhe os que não têm voz. Nesse caso, as mulheres, em uma época que isso não era possível, através das Bacantes, usando a religião, garantindo a elas um reconhecimento a sua virtude (VERNANT; DETIENNE, 2010, pp. 15-16).

Em “Nascimento das imagens”, Vernant (1979) discorre sobre como os gregos conhecem a realidade, o que contemporaneamente equivaleria ao que se entende por “*imagem*” e “imaginário”. Como historiador, Vernant busca ao modo pelo qual Platão, em um único gesto, estabelece o que vem a ser a primeira abordagem sobre a “*mimēsis*”, ao afastar a imagem do real e do saber:

“Fruto de uma imitação, a imagem consiste em uma pura ‘semblância’. Não tem outra realidade senão esta similitude com o que não é com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória e ao mesmo tempo o duplo e o fantasma” (VERNANT, 2001, p. 56).

Para Vernant (2010), é na obra de Platão que se encontra o lugar ideal para refletir sobre a cultura grega antiga, já que Platão foi o primeiro a juntar em um só grupo “os mais diversos tipos de produções imagéticas para apresentar uma teoria geral unificada, organizando-os em conjunto no quadro de uma mesma categoria de fenômenos, aqueles que se vinculam quaisquer que sejam suas diferenças, à *mimesis*, à *imitação*”. Compreender a distinção estabelecida por Platão sobre a entre a “boa” e a “má” imitação em função do nascimento das imagens é uma questão central (VERNANT, 2010, p. 206)⁸.

Desta forma, Platão aproxima a *mimese* da imagem, quando considera a mimética a arte das imagens, podendo essas ser produzidas pelos homens

⁸ Vernant Apud Lima (2010, p.82) aponta que a imagem é da ordem do parecer, porém, para Platão não é possível parecer sem ser, não é possível imagem sem realidade, a imitação sem o modelo a imitar. A imagem pode então, servir de trampolim para se referir ao modelo, porém, não pelo movimento espontâneo e interligado à *mimesis*. Assim, o modelo é outra coisa que a imagem não é, é algo de outra natureza. O modelo não comporta o parecer que se possa reproduzir pôr meio de aparências análogas. São de ordem distinta. Os pintores, músicos imitam o mesmo pelo mesmo, prendem-se nas coisas, e ao parecer, fazem o esforço de recuperar essa aparência. É nesse ponto que está o perigo da imitação, o seu lado “outro” em busca pela similitude. A cama vista de longe, a imagem da cama, colorida pelo pintor, produzirá o efeito de uma verdadeira cama. Mas a ideia da cama não pode ser imitada dessa maneira. A relação com a cama do carpinteiro não é homóloga à semblância dessa última com a imagem do pintor, não somente porque a ideia é invisível, mas pelo motivo de sua estrutura *noética* e não está relacionada àquele que olha pela perspectiva do espectador, pelo contrário, para olhar em sua direção, para contemplá-la, necessário desviar-se das perspectivas múltiplas do parecer e organizar sua operação intelectual. Quando se passa da *mimesis* do parecer para a assimilação ao ser, o jogo do mesmo e do outro se inverte. De um lado a imagem apoia sua semelhança com o modelo, um modelo que nunca permanece semelhante a si. Do outro lado, a imitação inclui o reconhecimento da alteridade do modelo, colocando-o como o outro até no que é o seu semblante, pois, o modelo é isso que permanece sempre o mesmo que ele mesmo. O caminho que leva da má a boa imitação, não existe continuidade, mas uma bifurcação. E somente na volta, depois que já se contemplou o sol do ser e se retornou à caverna e as suas sombras, que se pode recuperar a mimética ilusionista, expurgando-a, simplificando e uniformizando tanto quanto possível, para fazê-la servir a fins que não os seus, submetendo do exterior às exigências das formas.

através da pintura ou da palavra, através do discurso que possibilita a construção de imagens (Cf. *SOFISTA*, 2003, 234a, b, c).

Tal posicionamento acerca da *mimēsis* da *imagem*, também pode ser vista no *Crátilo* (437a-440b) quando Platão mostra que o saber real não está na linguagem, pois o nome é uma imagem do objeto representado que se mantém em uma relação de semelhança. O saber está além das coisas que imita, ou seja, como o objeto imitado nem sempre representa a essência do que representa.

O que significa que a própria linguagem constitui em uma representação, sendo o nome uma representação vocal (não eficiente) do que se representa. Essa ruptura entre a *mimēsis*, *imagem* e a imagem que se estabelece fora da representação, está também na relação entre a realidade, inteligível (ideias) e a linguagem (forma de representar das ideias).

O Filósofo preocupa-se com a força e o poder de transformação no psicológico humano de certo tipo de narrativa, *mimética*, imitativa. Para Platão na obra *A República*, a imitação é inspiração, é produção de imagens é o desejo do artista ou artesão quando está diante da natureza, daquilo parece real, mais precisamente nos livros III e X, essa característica da poesia épica e do trágico-drama são detalhados:

Na obra *a República III* (392d-393b), Platão delineia o que é narrativa “*diégesis*” e o que é *mimēsis*. Traz a *Ilíada* como referência, especificamente na passagem em que o poeta tenta se passar por Homero imitando a voz e a aparência em um movimento de mímica para gerar uma sombra do personagem principal. Usa esse mesmo modelo na Alegoria das Cavernas a partir da experiência de mundo sensível e inteligível. O que se quer mostrar nessa passagem é que não se pode passar de um ponto ao outro sem vivenciar etapas em que os vários níveis de conhecimento sejam percorridos. Nesse caso, a *mimēsis*, a partir de um passo a passo permite a compreensão da vida real. Ao fazer isto, reduz-se a possibilidade do erro, de sofrer com os imitadores. Ele repete essa visão na *República X*⁹, na passagem 597b-e, quando fala dos três

⁹ Cf. *República* livro X, 597b-e

Em que consiste de fato as críticas movidas na *República* contra a poesia? Existem duas questões importantes que devem ser observadas a primeira estão na passagem 596^a-598d, e pode ser formulada da seguinte forma: Para cada coisa múltipla existe uma ideia singular com o mesmo nome, com

modos possíveis para escapar do simulacro, da imitação fazendo a analogia da cama que pode ter três funções: a primeira, a “ideia” de cama, isto é, a cama real confeccionada por Deus; segundo, a cama como mobília, confeccionada pelo marceneiro; e, finalmente, a cama como modelo para uma pintura¹⁰. Não se começa algo sem uma ideia que já exista. Aquele que produz o objeto não pode receber o mesmo tratamento que aquele que imita o que já foi feito e criado por outro.

Esse diálogo entre Sócrates e Glauco ilustra essa posição:

Sócrates- Vejamos que há três espécies de camas: uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio que Deus é o criador. Quem mais seria, senão ele?

Glauco- Ninguém, em minha opinião.

Sócrates – Uma segunda é a do marceneiro.

Glauco – Sim.

Sócrates – E uma terceira, a do pintor.

Glauco – Seja. [...]

os olhos voltados para a ideia, o marceneiro produz um objeto, uma cama, que recebe o mesmo nome que a ideia (ideia de cama), mas que tem realidade inferior à ideia. O Pintor, por sua vez, é um simples imitador, já que produz algo que está afastado três graus de separação da verdadeira cama, aqui temos até então, nem a cama, nem a ideia da cama e somente uma pintura da cama. A pintura encontra-se no último nível porque é apenas uma aparência da cama do marceneiro, ou seja, um simulacro, capaz de ludibriar apenas os tolos e as crianças. Então tudo que diz respeito ao pintor vale para todos os demais imitadores. Uma das razões que desqualificam a arte da pintura, por um lado, a pintura está afastada do verdadeiro objeto (ideia), ao ponto que até uma arte como a carpintaria estaria próxima a ter acesso às Ideias. De outro lado, a pintura só produz simulacros (*eidolons*) de coisas empíricas, nunca de Ideias, coisas que provocam enganos, do modo que homens tolos tomam a pintura da cama como sendo uma cama empírica. Tais disposições organizam-se em graus de proximidade do real: a realidade (ideias), as aparências (objetos que parecem o que é) e as aparências das aparências (mimemas) dos objetos que parecem o que é. Note-se que embora a atividade do artífice não seja chamada diretamente de mimese em nenhum momento dessa passagem, a diferença entre ela e a atividade do pintor (ou do poeta mimético) restringe-se apenas à questão do modelo tomado por cada uma dela.

¹⁰ Mas diz-me agora o seguinte, com relação ao pintor: parece-te que o que ele tenta imitar é cada uma das coisas que existem na natureza [i.e., as Ideias] ou as obras dos artífices? - As obras dos artífices. [...] - Considera ainda o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de o imitar a realidade, tal como ela é, ou a aparência, como ela parece? É imitação da aparência ou da realidade? - Da aparência. - Por conseguinte, a arte de imitar [mimetiké] 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 [eídon]. [...] Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro” (Rep. 598a-598c). [PLATÃO. A República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.]

Sócrates – Queres então que demos a Deus o nome de criador natural deste objeto ou qualquer outro nome semelhante?

Glauco – Sim, é.

Sócrates – E chamaremos ao pintor o obreiro e o criador desse objeto?

Glauco – De modo algum.

Sócrates – Dize-me então o que é ele em relação à cama.

Glauco – Parece-me que o nome que lhe conviria melhor é o de imitador daquilo de que os outros dois são os artífices.

Sócrates – Que seja. Chamas, portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza. (A República, 597b-e)

Nesse trecho, é possível observar que a atividade do artesão, que concebe a cama a partir de uma ideia tornada forma, estaria muito mais próxima da ideia universal de cama, de onde derivam todos os leitos possíveis, do que a cama feita por um pintor, que a realiza a partir da observação de uma cama existente no mundo sensível. O que Platão busca nesse exemplo não é a comparação de duas atividades semelhantes, mas, introduzir aquilo que tanto o espelho quanto a pintura produzem, ou seja, imagens ou aparências das coisas, mas não as próprias coisas.

Lima (2008) ainda argumenta que isso só é possível se forem usadas as estratégias: corrupção da juventude já que os sofistas dão a "impressão de serem oniscientes" (233c9); dominando o discurso, através do domínio da técnica da construção de "ficções verbais", além do uso de palavras-chaves, que tenham emoção e façam parecer e fontes de verdade. "Nesse contexto, o Estrangeiro compara o sofista a um produtor de imagens, um mimético" (LIMA, 2008, p. 73).

Lima (2008) afirma que esse diálogo em que o Estrangeiro utilizando o Teeteto tenta convencer Sócrates a demonstrar para Platão que a mimética tem duas faces: a arte de copiar e a arte de simulacro. Na primeira, conforme demonstrado com o exemplo da cama, o objeto é reproduzido da forma mais fiel a origina, já na arte do simulacro, o objetivo é aparentar ser o objeto sem de fato ser. O que importa nesse caso é a reprodução, mesmo que para isso, seja necessário alterar a cópia do objeto sem o ser, pois tudo que importa é o produto final que permitirá a produção da ilusão. O que Platão faz é contrariar os princípios racionais constituídos desde Parmênides:

Nesse caso, a tese do Estrangeiro consegue provar ao Teeteto que não se pode aplicar um objeto ao nome "não-ser". O ser pode ser unido a outro ser, mas é impossível unir um ser a um não-ser. O não-ser não pode ser atribuído a qualquer ser. Se, não há um ser no qual o não-ser possa fazer referência, conseqüentemente é impossível dizer alguma coisa do não-ser. Quem não diz alguma coisa, nada diz, argumenta Platão através do Estrangeiro (LIMA, 2008, p. 74).

Por isso, Platão trata a *mimēsis* como elemento que permite a corrupção do homem. Isto fica explícito na *República* X (604e) quando o filósofo afirma que as artes miméticas, imitadoras atuam com a emoção que retiram o homem do caminho da razão, da correção subjugam os preceitos da razão. O imitador se sente compelido a imitar mais e mais vezes, perdendo a sua capacidade criativa fortalecendo a corrupção moral e intelectual do homem (*REPÚBLICA III*, 2010, 395e).

Para Platão, a mimética só é aceitável em uma categoria especial. É quando se elogia os homens nobres e canta hinos para os deuses, pois serve para a elevação da alma e, principalmente pode ser usada como recurso para uma aproximação da realidade.

Originariamente o termo *mimēsis* se refere às formas de representação de entes animados, ou seja, não é uma simples imitação da realidade, mas é um imitar a voz, o corpo, e está mais ligado à representação dramática.

Dessa forma, o termo *mimēsis* carrega consigo o significado das performances teatrais e também dramática. É, portanto, um termo carregado de dramaticidade. Palumbo (2011, p. 166) entende que a tradução do termo *mimēsis* como *imitação* não é adequado, pois carrega características que não lhe pertencem e de certo modo inferioriza alguns traços que lhes são característicos.

É por essa razão que o termo *imitação* não é adequado: de um lado, apenas insere o termo de alguns sentidos que ele não tem; de outro lado, retira a riqueza que o termo possui na literatura clássica. Portanto, anula a riqueza que o termo possui originalmente conforme mostrado nesse trecho da obra: "Estrangeiro - Vamos! O nosso trabalho agora é não mais deixar que a fera se escape. Pois quase já a cercamos em uma rede de instrumentos em palavras para coisas desse tipo, de modo que não mais fuja" (*Sofista*, 2003, 235a-b).

A conclusão de Vernant é a seguinte: por mais que Platão em seus diálogos tenha aberto um espaço para o sentimentalismo da imagem, no século II d. C., é Filostrato quem separa a *phantasia* de *mimēsis* e a coloca em um patamar superior devido a sua *Sophia* (VERNANT, 2010, p. 86).

O caminho de nascimento das imagens revela-se paulatinamente através da dialética platônica com a subversão mimética. E isso, acontece mais especificamente na *República* e no *Sofista*, quando Platão examina entre uma boa e uma má imitação. Vernant deixa claro que “é por meio do processo investigativo de Platão sobre a *mimēsis* que se chega a uma definição do termo imagem e de uma única teoria de produção de imagens, bem como à origem do discurso filosófico “Fruto de uma imitação, a *imagem* consiste em uma pura semblança, não tem outra realidade senão esta similitude com o que não é com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória e ao mesmo tempo o duplo e o fantasma” (VERNANT, 2010, p. 56).

Baktir (2003), no artigo que propõe discutir o conceito de *imitação* em Platão e Aristóteles, afirma que Platão toma o termo *mimēsis* com vários significados e conotações em diálogos e os altera de acordo com o contexto em que os usa, ora no contexto da educação dos jovens, e ora como se assemelhando a fala e ao comportamento corporal.

Cordero (1993) sustenta que a noção de *imagem* no *Sofista* (236e) é um “[...] verdadeiro programa de ação, pois falar da *imagem* supõe a possibilidade do filósofo falar e pensar o que é falso, e se isso for comprovado, o sofista será um falsário” (p. 36).

Os personagens do *Sofista* ao qual nos deteremos são: Teodoro, Sócrates, um Estrangeiro de Eléia e Teeteto. Teodoro é o primeiro que se dirige a Sócrates e em seguida tece elogios ao Estrangeiro ao apresentá-lo a Sócrates. No diálogo que se inicia, Sócrates se dirige a todos, para depois retomar a conversa usando seu método de indagação trata na sua exposição de todas as menções feitas ao gênero divino. Logo após, pergunta ao Estrangeiro o que ele acha que é ser filósofo, sofista e político em Eléia. A resposta do Estrangeiro fala dos gêneros distintos, a qual Sócrates retoma com suas indagações pedindo-lhe que explique cada um dos pontos apresentados. O Estrangeiro não se opõe, pois também deseja explicar o que é o sofista, com o intuito de “saber e definir claramente o que ele é” (218b 15). Cornford (1983) lembra que o Estrangeiro

inicia sua reposta explicando o que é o sofista, mas, não explica o motivo da escolha. O que ele faz é usar o método socrático de resposta, e nesse caso usando o Teeteto como seu interlocutor (LIMA, 2008).

O Estrangeiro retoma o tema chamando a atenção para três questões; a conceituação desde a comparação entre conhecimento em si e suas aplicações; conhecimento como percepção; conhecimento como opinião verdadeira e conhecimento como opinião verdadeira acrescida da razão.

Retomando o texto de Platão (2007, p.77; 122-123), no qual ele tem interesse em considerar a contribuição da memória às percepções na captação e armazenamento de informações para a constituição de conhecimento, o trato das informações recebidas pelos sentidos perceptivos é feito pelo intelecto por meio do trato de imagens. Contudo, isto não é na sua totalidade e pode se dar por meio da pura racionalização de informações, pois “[...] as imagens não são cruciais e fundamental para a lembrança, não cabendo à memória um papel necessariamente representacional” (GUIMARÃES, 2009, p. 62).

Marques (2005, p. 58) no seu artigo “Tópico”, em concordância com a visão platônica corrobora com a ideia de que a ontologia da imagem “é suficientemente enfrentada no *Sofista*, em conformidade com as exigências dialéticas pertinentes a esse diálogo”, o que poderá ser identificado posteriormente na leitura do Diálogo. Ao fazer isso, ele está discordando da opinião de Cornford (1935) quando este afirma que Platão não enfrenta o problema da imagem, pois ele não o resolve no *Sofista* ou em nenhum dos outros diálogos.

Marques (2005, p. 60) diz que o “aparecer deve ser considerado como um momento na experiência dialética do conhecimento, cujo valor e significado devem ser sempre postos em questão”.

Continua afirmando que no *Sofista*, a partir dos diálogos, Platão efetiva suas críticas, em função das concepções trazidas pelos personagens, posto que se essas fossem “reunidas em uma única perspectiva, não conformaria uma visão em que pudéssemos dizer que condena a imagem, pura e simplesmente, ou que constrói um mundo paralelo de aparências” (*Idem*, 2005, p. 60).

Lima (2008) também discorda de que a imagem seja considerada sempre falsa. Usa como exemplos o parricídio cometido pelo Estrangeiro. “A partir daí, a alteridade da imagem não pode, sem mais, ser reduzida a falsidade. Nesse

sentido, a imagem com relação aquilo que ela é passa a ser condição tanto para sua falsidade, como para sua verdade” (p. 71).

Portanto, a complexidade do vocabulário grego da *imagem privilegia* sempre uma das suas características definidoras ou funcionais: *eikon*, “*similitude*”, *fantasma* “aparência na luz”, “impressão” e assim por diante.

Nesse sentido, horizontalizar a arte da escrita, fruto do pensamento, do intelecto às artes manuais era um artifício sutil encontrado por Platão para diminuir a influência que a poesia exercia sobre o Estado. Na sequência de seus escritos, o artista popular torna-se seu alvo, pois, o público desses artistas submetia-se ao seu hipnotismo.

E, caso o artista entoasse de forma diferente a voz, ao declamar seu poema, ou proferindo suas palavras, em decorrência da observação da reação da plateia, para ganhar a disputa, todas essas mudanças não continham nada de divino. Mas, sim, de um ato meramente para receber um pagamento, caracterizando uma relação comercial com as emoções do público.

Ao destituir a importância da função social do “artista popular” de detentor de um conhecimento e tornando-o um agente reproduzidor, dotado de inspiração divina, Platão passou a questionar a obra de Homero. Sua crítica tinha como base a falta da vivência do poeta em relação aos fatos narrados. Platão questionava que, sem qualquer experiência militar, os versos do poeta sobre a guerra eram frutos de uma fantasia.

A prova está disso em que Homero ou qualquer outro poeta não possui competência nos assuntos mais importantes como a arte bélica, a tática militar, a administração do Estado, a educação. Mesmo como guia da vida privada (...), o poeta imitativo revela e alimenta o elemento inferior de nossa alma e, corroborando-o, arruína o elemento capaz de raciocinar.

Segundo Papas (2017) para o filósofo era “imprescindível à conscientização de que a criação poética não precisava de conhecimento meramente técnico e tampouco de uma ciência.” O que nos leva a crer no gesto de Platão é uma aplicação política e ética da *mimēsis*.

O engenhoso método de Platão para desacreditar a poesia é essencial para compreender como ela operava em todas as ramificações da estrutura social grega. Na educação, as epopeias eram tidas como enciclopédias; os

rapsodos e os *aedos*, como arautos, mídias populares; a obra de Homero, como portadora de leis; a arte, como base da educação; os versos, na voz das divindades.

Esse poder acumulado pelo conhecimento poético precisava ser normatizado de acordo com o pensamento platônico por um novo saber do conhecimento, a Filosofia. Devido a essas circunstâncias, a *mimēsis* encontra em Platão um adversário de respeito. Considerado como censor ou crítico austero, o filósofo colocou em evidência o discurso e o debate sobre novas formas de educação e pedagogia:

“O comportamento mimético deve ser evitado porque pode levar à identificação com personagens caídos e com o herói. Platão na República argumenta que 'ou você não observou que as imitações, se condicionadas, estabelecem a vida da juventude e em hábitos e tornar-se uma segunda natureza no corpo, a fala e o pensamento. Além disso, as pessoas se identificam por meio de sua capacidade mimética quando se vê no outro e percebem um estado de igualdade mútua" (BAKTIR, 2003, pp. 168- 173).

Palumbo (2008) comenta que a representação teatral é configurada como ocupando espaço, tempo, corpo e movimento de algo que, em si mesmo, vive além do tempo e espaço, além do devir, eternamente fixo e idêntico a si mesmo em que os mitos vivem. Cada um dos atores encarna esse algo em cena, e sua representação é uma *mimēsis* significando “tornar visível”. Assim, uma coisa é a representação no palco, que é de uma forma para os espectadores, como a tragédia de Édipo, tida como mito universal, que só é possível de ser vista caso seja representada em peça teatral. Assim, o que vem em primeiro lugar é a cena mental, possibilitando compreender o mundo de outra maneira.

Consoante à abordagem da questão etimológica do termo *mimēsis* e seus correlatos, a pesquisa segue seu percurso, propondo no próximo item, o exame da teoria da imagem adotada no período pré-socrático, como requisito indispensável à investigação acerca da interpretação do termo “*mimēsis*” nos mais diferentes contextos e a importância de compreender de modo unitário o fenômeno mimético.

Busca-se, para a análise sobre a imagem e seus significados semânticos no período pré-socrático, selecionar termos mais frequentemente utilizados, como “*eidolon*”, “*eikon*” e “*phantasma*” evidenciar como a imagem, quando não

é vista como imagem, produz um efeito negativo, visto que pode ser confundida com a realidade. É na obra *A República* que Platão utiliza a imagem através da imagem das mais diferentes formas. Está presente no Livro I, na passagem em que Platão descreve tanto a descida quanto a subida de Sócrates ao Pireu para participar da festa em homenagem à Deusa Ártemis. Nos Livros V, VI, VII a imagem ganha mais importância.

1.2 OS TERMOS CORRELATOS

Conforme esboçado acima, a posição de Platão acerca do termo *mimēsis* e os diferentes significados tencionam e variam conforme o contexto de abordagem do termo. Assim, o próprio filósofo reconhece a *necessidade de evitar tratar de modo único da mimēsis e as atividades miméticas*.

A cultura poética e sofisticada que antecede Platão trata da alma e como as imagens da alma interferem na formação das cidades e na educação do cidadão grego. Também da a imagem os mais diversos significados, a maior parte deles são críticas à retórica, à poesia e aos sofistas, imprimindo a cada contexto em que o termo imagem é empregado, um significado, um sentido originário da palavra.

Com isso, inicia-se com o exame dos termos *eikon*, *eidola*, *fantasia* com base nos textos sobre os Pitagóricos que concebiam somente os termos *cópia* e *estátua*. A *imagem*, porém, é tratada como um símbolo, como algo que remete para alguma outra coisa. Essa “coisa”, que para os Pitagóricos podia ser um Deus, caso essa imagem fosse representada por um sinete (anel/carimbo), por uma estátua ou por uma pintura.

Nessa mesma linha de raciocínio, o comentário de Proclo ao *Crátilo* de Platão no início do diálogo sobre a origem dos nomes aponta para a formação de duas correntes de pensamento que se fundamentam no posicionamento das personagens Crátilo e Hermógenes. Seguindo a linha de raciocínio naturalista de Crátilo, estão Pitágoras e Epicuro, e, ao lado de Hermógenes, estaria Demócrito e Aristóteles com a corrente convencionalista.

Para Proclo (*CRÁTILLO*, 2001, pp. 6-10), a expressão platônica “aquele que primeiramente pôs os nomes” também é usada por Pitágoras de modo

simbólico e alegórico quando diz que as coisas não derivam do intelecto, diferentemente do que ocorre com as almas, que possuem em seu interior imagens gravadas dessas relações com o mundo sensível, funcionando como se fossem pinturas dessas coisas. As pinturas são precisamente os nomes, que são imitações das espécies inteligíveis, a saber, os números, e que o ser chega a “todas as coisas através do intelecto que se conhece a si próprio que é sabedoria” (MARQUES, 2012, p. 121).

Assim, o termo imagem, de alguma forma aparece entre os Pitagóricos como não sendo somente imagens físicas e visíveis aos olhos, como no caso dos *sinetes*, mas configuravam também a representação interior que a alma vai produzindo das coisas, como se fossem pinturas. Desta forma, vai estabelecendo desde já uma relação entre o nome e as coisas.

Descreve Heráclito, que a imagem está associada não somente ao *eikon*, mas também ao termo *phantasia* que indica a capacidade de recepção de fenômenos físicos: “as estrelas, recebendo os raios que vêm das exalações úmidas, brilhar com a visão (*prós photizesthai phantasian*)” (BOTTER, 2011, p. 34).

Já os termos *eoikos* e *eoikotos*, nos fragmentos escritos por Parmênides, servem não somente para levar qualificação ao conhecimento humano, como também para apresentar esse conhecimento como semelhante à realidade.

O que se percebe então nas questões semânticas referentes à imagem, sendo a maioria delas apresentadas pelos Pitagóricos como sendo de natureza física, observadas e comparadas oriundas dos fenômenos da natureza. Platão, por sua vez, apresenta o estudo da imagem baseado em aspectos ético-políticos.

Deste modo, relacionando a realidade à percepção da imagem ao conhecimento, Platão ultrapassa a filosofia voltada para os estudos dos fenômenos da natureza e passa a adentrar a investigação da essência das coisas, contrapondo conhecimento e realidade.

O questionamento a respeito da problemática da imagem no campo da ética começa a acontecer fora do âmbito pitagórico, iniciando-se com Heráclito. De acordo com Aécio (II 28,6), Heráclito diz que “os astros, recebendo raios provenientes das exalações úmidas, resplandecem para a vista”. Como explica

Casertano (2012), essa passagem relatada por Aécio parece se tratar de uma faculdade de ver, de visualizar um fenômeno físico, indicando o uso do termo como sendo *fantasia*.

No Timeu, a palavra “*ágala*” tem o sentido etimológico relacionado ao contexto ritualístico de oferenda das esculturas aos deuses, de alegria de homens devotos e deuses prestigiados. Fazendo com que metaforicamente, o mundo esteja sendo oferecido, tal qual estátua num templo, pelo deus demiurgo aos deuses da mitologia tradicional, marcando o reconhecimento da inferioridade dos homens em relação aos deuses. Nesse caso, o termo se refere à *ágalma* como confecção escultórica que faz referência ao caráter sagrado dos deuses, mas não pode ser relacionada à visão platônica de produção artística ou mimética. Mas, Platão entende o mundo como causa da alegria dos deuses, assim como do deus artesão. Ele é como uma oferenda sagrada, criadora de um vínculo divino (OLIVEIRA, 2016).

Nesse sentido, estátua, escultura, também não expressaria o sentido de *ágalma*, pois estátuas são objetos fixos, imóveis, esculpidos tridimensionalmente, e não podem ser relacionados a rituais gregos, vivos, intensos que envolviam sua escultórica. Sendo assim, também aqui nenhuma opção é suficiente para transmitir tudo o que está envolvido no termo *ágalma* (OLIVEIRA, 2016).

O peso semântico que Heráclito atribui aos ignorantes reside no fato de que esses não compreendem por que estão ligados ao que os olhos podem ver, isto é, as aparências no plano sensível. Essas os impedem de ver o que é comum, ou o que vem a serem as leis gerais sobre o acontecer das coisas, o *logos*, que só pode ser entendido pela inteligência, pelo intelecto. Estabelecida à polêmica que a ignorância provoca a superstição, logo, ao parar diante de uma estátua e cultuá-la, é, para o filósofo de Éfeso, uma demonstração de ignorância, tanto para a aquisição de conhecimento sobre o mundo, quanto para o modo como o homem nele se comporta.

Em outro momento sobre as questões da imagem no período pré-socrático e nos filósofos contemporâneos a Platão, encontramos Xenófanes e Parmênides. Nesses, o termo *eikon* e “*eidolon*” são usados para indicar a

limitação do conhecimento e sua verossimilhança com a realidade¹¹. O sentido aplicado aos termos por esses filósofos não tem conotação negativa, como explica Casertano (2012), mas serve para aproximar o conhecimento humano da realidade; desse modo, a opinião aparece como uma construção do homem, que lhe permite entender a realidade, embora, a opinião não dê certeza de nada, mas torna-se um instrumento para aproximar-nos da realidade.

Também em Parmênides, o que delimita o conhecimento humano sobre a natureza das coisas, é o verossímil, baseado nas sensações e nas opiniões das coisas físicas que se formam sobre elas. Essa verossimilhança que caracteriza a limitação do conhecimento possivelmente tem origem na natureza mutante do objeto contemplado, o que remete às sensações a característica de verossimilitude quando são organizadas pelo *logos*, ou as sensações podem ser enganosas, quando não são organizadas pela razão.

Assim, o conhecimento a partir da verossimilhança se distingue do saber certo, verdadeiro, que diz respeito ao método de investigação da realidade, pensada com base em sensações e opiniões sobre os fenômenos sensíveis e perceptíveis aos homens.

Empédocles de Agrigento é anterior a Platão. No entanto, sua teoria de poros e eflúvios teve impacto para Platão, Aristóteles e Teofrasto dois séculos após. Neste estudo, Empédocles faz uma “aparição indireta” porque Platão usa dessa teoria sensorial para justificar as aporias e intelecção, conforme explicação de Cardoso (2017).

As imagens e as ideias se entrelaçam nas obras platônicas, de modo que tanto as imagens como as palavras, ocupam posições de destaque nos diálogos, ora para expressar algo, ora para explicar o que não é (LORENZON, 2012).

O sofista Górgias, segundo Santos (2011) foi um dos mais proeminentes oradores de seu século e exerceu grande influência sobre outros pensadores. Górgias teve grande influência a partir dos seus discursos e tratados,

¹¹ Cf. *República*, 599 a7; *Sofista* 265b-1, 266^a-d; 267 a-b; 268d Para Platão tudo que é da ordem do *eidolopoiké*, ou seja, da atividade de fabricação de imagens, seja pelas artes plásticas, poesia, da tragédia, música, dança pertencem ao domínio da *mimetiké*, ou seja, da atividade imitadora. Quanto à fórmula da *República* apresentando a *mimesis* como uma demiurgia de imagens (*eidolon demiourgia*) corresponde à do *Sofista*, a *mimesis* é qualquer coisa como uma fabricação (*poíesis*). É uma fabricação de imagens e não de realidades. O fabricante de imagem (*eidolon poiétes*), o artesão de imagem (*eidolon demiourgoós*), é o que se denomina imitador, *mimetés*.

principalmente nas temáticas da epistemologia e da filosofia da linguagem. Górgias juntamente a Protágoras são responsáveis pela criação do arquétipo que Platão busca desconstruir no Sofista na figura do Teeteto usando uma oratória rebuscada, insinuações durante as falas, finais de frase com uso de muitos paralelos, sem, no entanto, argumentação com probabilidade, a atenção sobre o momento certo para encerrar o discurso.

Em Protágoras, de acordo com os comentários de Platão e Sexto Empírico, o ser e o aparecer são a mesma coisa: “como cada coisa me parece, tal é para mim, como aparece a ti, tal é para ti, porque homem és tal como eu sou” passagem do *Teeteto*, (151e-152a) na qual Platão fala sobre a medida do homem (*homo mensura*). Portanto, a maneira como representamos as coisas é a maneira como sentimos essas mesmas coisas.

Para Protágoras, todas as representações e as opiniões são verdadeiras, pois tudo o que aparece ou é opinado, é feito por alguém, então o que existe, existe em relação a esse alguém, assim, a verdade é relativa a cada um.

No entanto, para dimensionar o grau de dificuldade referente à *imagem*, após abordar a questão etimológica do termo *mimēsis* e seus correlatos, o exame da teoria da imagem adotada no período pré-socrático faz-se indispensável, pois o termo imagem toma diferentes conotações em função dos períodos filosóficos.

Nesse sentido, a *mimēsis* tem o caráter de imitação que se iniciada desde cedo pode construir a moral e modo de ser do homem e fazer parte da natureza daquele sujeito (cf. *REPÚBLICA X*, 2006, 395b-d).

Silva (2011) propõe que na análise das obras de Platão se traduza *eidolon* por imagem, no geral, ou por *imagem*, quando a referência for homérica. Isso se justifica porque a justiça é apresentada por um tipo específico de imagem, o *eidolon*, que possui uma fundamentação teórica distinta dos *eikónes* e não pode ser considerada sinônima destas.

Nos livros V, VI e VII da República de Platão encontramos à imagem como quadro ou semelhança entre dois ou mais objetos sendo utilizada com vários outros nomes: *eikon*, *eidólon*, *skiá*, *phántasma* ou reflexo. Em Platão, a imitação teria duas formas de ser apresentada; a primeira delas através do Demiurgo que seria uma imitação das coisas da natureza e a segunda seria a imitação moral, criada pelos artistas e poetas no seu desejo de resgatar a condição espiritual já

perdida, em busca da perfeição, tornando-se semelhante àquilo que contempla intelectualmente. A leitura do diálogo entre Glauco e Sócrates ao tratar da criação da cama nos permite entender o que Platão dizia:

Sócrates – Vejamos que há três espécies de camas: uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio, que Deus é o criador. Quem mais seria, senão ele?

Glauco – Ninguém, em minha opinião.

Sócrates – Uma segunda é a do marceneiro.

Glauco – Sim.

Sócrates – E uma terceira, a do pintor.

Glauco – Seja.

[...] Sócrates – Queres então que demos a Deus o nome de criador natural deste objeto ou qualquer outro nome semelhante?

Glauco – Sim, é.

Sócrates – E chamaremos ao pintor o obreiro e o criador desse objeto?

Glauco – De modo algum.

Sócrates – Dize-me então o que é ele em relação à cama.

Glauco – Parece-me que o nome que lhe conviria melhor é o de imitador daquilo de que os outros dois são os artífices.

Sócrates – Que seja. Chamas, portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza (PLATÃO, 2010, pp. 323-324).

É possível ver isto no diálogo entre Sócrates e seu discípulo Glauco em que discorrem justamente sobre o processo de *mimēsis* na produção artística. Segundo Platão a arte grega era imitativa. Tanto é assim que as figuras gregas são muito próximas da realidade o que poderia levar a uma falsidade imagética. Nem todos os que estiverem vendo aquela imagem conseguiriam ter a percepção do que seria verdadeiro ou falso naquela imagem. A única forma de criar algo que seja único, não imitativo e partir da observação da realidade sensível.

De acordo com Platão, a forma de organização social grega está abaixo da própria realidade sensível, é uma imitação, cópia feita pelo artesão ou artista que o deixa distante de resgatar um estado de alma. Admitindo-se a *mímesis* como processo de produção artística, ou seja, admitindo-se que as artes imitam, o que for criado pelo artista é passível de engano, é inferior, percebido pelos sentidos, sem fazer uso do entendimento intelectual. Baseado neste entendimento, Platão expulsa os artistas do seu projeto de cidade ideal por vê-los como perniciosos a educação das crianças, porque apresentam mentira como verdade, sendo enganados pelos sentidos, e mais do que isso, repassando a mentira. Sendo assim, não existe possibilidade de verdade e de tornar o

homem verdadeiramente sábio. O imitador (poeta ou artista) não possui o conhecimento (*episteme*) necessário, e nem tem uma opinião própria sobre o que é copiado. A poesia é uma motivadora de ilusões que incita às paixões e partes inferiores da alma.

1.2.1 Eidolon

O termo *eidolon* tem diferenças de concepção dependendo do contexto. Quando se trata do texto homérico, ele tem caráter religioso ao tratar dos fantasmas do Hades; quando fala de Demócrito, ele tem o caráter de teoria da percepção e da parapsicologia. Neste caso, faz sentido acatar que “*eidolon*”, é compreendido como um termo mais genérico, derivado do verbo que significa “ver”, e que faz com que a imagem se apresente como algo visível, e por meio dele, se pode ver outra coisa, tendo o mesmo um caráter político. Um exemplo disto é o caso de Górgias no Livro IX ao citar Helena de Tróia (parecia ser um presente, mas era uma armadilha para entrar na cidade). Como sombra das imagens no Livro VII a passagem 532b-c. O *eídolon*¹² como verossimilhança pode ser encontrado no Sofista (240a-b) quando o Teeteto afirma ao estrangeiro que a imagem quer dizer outra coisa, diferente do parecer. O Estrangeiro em resposta devolve a mesma pergunta:

¹² (Cf. Lima, 2010, p57); *Crátilo*, 432 c4-6, 432 b 6-10; *Sofista*, 240 a-b; Anticleia. *Odisseia*, 11, 153-222; *Patroclo*, *Ilíada*, 23, 65-108.

O *eidolon* é definido por Platão como um segundo objeto, com vertente exploratória psicológica, diferente do *eidolon* como imagem arcaica em Homero. Sendo definido como segundo objeto igual, réplica ou duplicação do primeiro, e de certo modo, seu gêmeo, ou seja, se entendermos que a imagem depende da categoria do MESMO, por sua similaridade, é a mesma que seu modelo. Porém, se a semelhança se fizer idêntica, não existiria mais a imagem-retrato, mas, sim, dois Crátilos, no lugar de um só. E seria necessário que a imagem não se contentasse em apenas reproduzir a forma e a cor, mas que também soubesse mostrar o interior do *Crátilo*, a sua voz, vida, alma e pensamento. Portanto, como o *eidolon* arcaico na forma como se apresenta: a imagem do sonho, aparição suscitada por um Deus (*phasma*) e fantasma de um defunto (*psykhê*). No *eidolon* da mãe de Ulisses, e do Pátroclo, amigo de Aquiles, não são apenas semelhantes, parecidos com esses dois seres por sua voz, seus propósitos, pensamentos, eles carregam a suas presenças afetivas surgidas de um e de outro herói, que a eles se dirigem e dialogam cara a cara, como se tratasse de sua mãe e de seu amigo reais. Mas a função de tê-los aos olhos, o desejo de abraçá-los os toma, de forma que eles não podem mais possuir o vazio. Assim, no *eidolon* a presença real se manifesta ao mesmo tempo como um irremediável ausência. Essa dimensão do duplo, do invisível que se faz ver, essa dialética do *eidolon* se reencontra em Platão e foi de alguma maneira invertida, como “um segundo objeto igual”, a imagem, e de algum modo definida como o mesmo e dependente do outro. A imagem depende do outro, mas não se confunde com esse outro.

E – Esse outro (o modelo) diz tal como o verdadeiro, ou algo segundo ele?
 T – Não completamente verdadeiro, mas semelhante.
 E – Mas por verdadeiro entendes o que realmente é (*óntôs ón*)?
 T – Realmente.
 E – (...) o não verdadeiro é contrário ao verdadeiro? (...)
 T – Como não!
 E – Não ser realmente (*ouk óntôs*) dizes não ser (*ouk ón*), então, o semelhante (*tò eoikos*), e, todavia, o afirmas não verdadeiro.
 T – Mas é algo.
 E – Não verdadeiramente, disseste.
 T – Seguramente, não; ainda que realmente semelhante (*eikon óntôs*).

Muitos outros termos latinos como *imago* podem ser traduzidos como “imagem” (simulacro, figura, forma, efígies, pintura, espécie). Eles respondem, mas não correspondem, aos termos gregos: “espécie”, por exemplo, é a tradução que Cícero defende para os “eidos” platônico, “ideia”, “essência”; mas em outros contextos filosóficos, a palavra pode denotar *eidolon* “imagem” e “simulacro”.

1.2.2 *Eikon*

Com relação ao termo “*eikon*”, existe certa complexidade. Esse termo é quase um sinônimo de “*eidolon*”, porém também foi utilizado para indicar imagem pintada e é amplamente utilizada no Livro VI e no Livro VII com a conotação de imagem como reflexo e a representação por imagens, como quadro e, às vezes como semelhança entre dois objetos, ou duas imagens. Para ilustrar essa passagem, trazemos Aécio quando relata sobre a questão da semelhança entre pais e filhos, tema que foi motivo de debate no século V. Nesse quesito, Empédocles diverge de Anaxágoras (de que os homens eram concebidos pelo sêmen emitido pelo do lado direito e as mulheres pelo lado esquerdo).

A questão para Empédocles refere-se a não semelhança entre pais e filhos, e para essa questão, a resposta é no mínimo curiosa ou fantástica “isto acontece porque no período da concepção os fetos são conformados segundo a imaginação (fantasia) da mãe. As mulheres, às vezes, são apaixonadas por estátuas e imagens e dão a luz a filhos semelhantes a elas” (MARQUES, 2012, pp. 100-135).

Outro atomista que dedicou uma obra para tratar de imagem foi Demócrito: as *eidolas* desse filósofo não se diferenciaram das *eidolas* de Empédocles e seus eflúvios, ou seja, das sensações ligadas à visão. Entretanto,

nota-se uma pequena diferença na atribuição semântica do *eidolas* entre Demócrito e Empédocles. Mesmo não sendo comum em um trabalho filosófico, resolvemos fazer um quadro de ocorrências dos termos que tem os significados já apresentados.

Quadro 1 - Ocorrência para o termo Eikon no Livro VII, A República

Nome	Significado
Eikóna- Eikóna: 489a	Imagem
Eikóna- Eikóna: 509a	Semelhança
Eikónos-Eikónos: 487e, 488a, 531b	Imagem
Eikónes- Eikónes: 509a, 510 ^a , 510e	Imagem
Eikónas- Eikónas: 509e, 510a	Sombras
Eikónon-εικόνων: 587e, 510b	Imagem
Eikósi- εικόοι: 511a	Imagem
Eikósín- εικόοιν: 510b, 510e	Imagem
Eikátzo- εικάζω: 488a	Representar por Imagem
Eikazonta- εικάζοντα	Representar por Imagem

Fonte: CARNEIRO. Renata Augusta Thé Mota. As Imagens da República. Argumentos, ano 6, n. 12 - Fortaleza, jul./dez. 2014.

Quadro 2 - Ocorrências para o termo Eikon no Livro VII A República

Nome	Significado
Eikon- Eikón: 531b, 538c	Imagem
Eikóna- Eikóna: 515a, 517a, 517d	Quadro
Eikóna- Eikóna: 533a	Imagem
Eikónos- Eikónos: 531b	Imagem

Fonte: CARNEIRO. Renata Augusta Thé Mota. As Imagens da República. Argumentos, ano 6, n. 12 - Fortaleza, jul./dez. 2014.

Outra questão a ser considerada é que esta palavra, de origem latina, *obnubila* remete a *eikós* ou *eikon*, se aproximando do termo *vero*, que no grego não existe, dando uma ambiguidade interessante ao discurso platônico. Este

termo é com certeza um dos mais importantes da obra platônica. Esta não é uma questão etimológica de menor importância, visto que a partir dele se discute as questões ontológicas: a relação entre aparência e ser, entre ser e devir, os discursos que dizem o ser e o não-ser. É interessante lembrarmos que em toda sua obra Platão explora um vocabulário ligado ao universo da pintura e escultura, da representação visual, e faz importantes referências à visão, associando-a ao conhecimento.

Outro contexto em que este termo é utilizado é o da construção de uma cidade justa a partir da relação entre justiça e virtude, constituição de ordem, os conflitos existentes nas diversas noções de justiça e suas aplicações na arte de governar. Esta tese fica mais explícita após a leitura do diálogo entre Sócrates e Trasímaco sobre justiça. Para Sócrates, justiça não diz respeito apenas ao cumprimento das leis, mas também ao lugar que cada cidadão ocupa na cidade considerando a alma, ou seja, esta concepção está relacionada à ética, a filosofia moral e atrela à alma as partes da cidade. Esta posição de Sócrates se contrapõe a proposta de Platão para quem a justiça é a virtude do cidadão e do filósofo que tem predominância sobre todas as outras concepções. Para alcançar esse modelo de virtude, é preciso repensar todo o modelo de educação do cidadão a partir da juventude.

Na busca pela definição de justiça, o que está em pauta é a estrutura política vigente em Atenas, para a qual as teses apresentadas por Trasímaco (338c) é “um bem alheio” (343c-d) ou a conveniência do mais forte cabendo ao súdito a submissão e obediência. A segunda posição é “a conveniência, do mais forte” (338c). E depois, apresenta a sua segunda tese, a saber: “justiça como bem de outrem” (333c), visto que é o injusto aquele que mais leva vantagem. Na maioria das situações quem manda é o homem injusto:

[...] jamais se verificará, por ocasião da dissolução da sociedade, que o justo tenha mais do que o injusto, mas sim menos. Depois, nas questões civis, onde quer que haja contribuição a pagar, o justo, em condições iguais, paga uma contribuição maior, e o outro, menor. Quando se trata de receber, um não lucra nada, e o outro, muito (PLATÃO, *REPÚBLICA*, LIVRO III, 2010, 343D-E).

O sofista também afirma que “aqueles que criticam a injustiça não a criticam por recearem praticá-la, mas por temerem sofrê-la” (PLATÃO,

REPÚBLICA, LIVRO III, 2010, 344c). Por fazerem parte do Mundo os Sentidos, as ideias de justiça como utilidade que tem função numa perspectiva moral, trazida por Trasímaco é incompatível com a posição de Sócrates. A justiça para Platão está no Mundo das Ideias, sendo estas apenas a visão de uma cidade ideal em que a justiça não tem outros interesses e é universal, serve a todos a partir de uma definição prévia do lugar que cada um deve ter nesta cidade ideal.

Sócrates, com seu método persuasivo que utiliza a palavra e a contradição do outro busca mostra que justiça não é algo utilitarista. Usa como exemplo o fato de que os governantes também dão ordens que lhes são prejudiciais, já que podem cometer erros e que eles devem governar em favor dos súditos. Quando Trasímaco argumenta dizendo que os governantes não se enganam e promulgam a lei que é melhor para si, Sócrates diz que, assim como “a medicina não procura a conveniência da medicina, mas a do corpo [...] e nem uma nem outra arte a sua, pois de nada carece, mas aquele a quem pertence” (342c), entende-se que o governo faz o que é vantajoso para o mais fraco, pois este o pertence. Em outras palavras, o governo não existe para si mesmo, e sim para aquele no qual ele exerce sua função.

1.2.3 Skiá e Phántasma

Na obra Livro III da *República*, os termos usados são “*phantasia*”, “*phantasma*” e “*phantdtzesti*”, quando se trata da arte do poeta. A proposta não é a exclusão dos poetas da cidade, mas é preciso observar o que dizem, pois não podem trazer o mal. Isso pode ser visto quando apresentam seus valores através dos poemas (380d). Ao almejar o poder, não se pode simplesmente ignorar a ética. Então a poesia é livre, mas se o poeta pretende com a essa poesia acabar com as boas leis, ele deve ser impedido, para que não haja a corrupção (*Idem*, 2005, p. 61).

Já *skiá* no Livro VI é utilizado para se referir à obscuridade, trevas, sombra se for a um quadro, fantasma no sentido de espírito. O termo que mais se aplica ao texto platônico do Livro VII nas passagens 515a, 515cd, 515ab, 516e e 532c, é sombra seja no singular ou plural, por ser sempre sombra de algo, seja um quadro, uma estátua ou a própria sombra, ou seja, algo que remete a uma distância do que é real ou original. Já quando se trata de espírito, utiliza-se mais

corretamente o termo *phántasma*, pois remete a visão, sonho, aparição, espectro e aparência conforme Livro VI na passagem 510a, no Livro VII, na passagem 516b e 532d.

Platão reafirma que os sofistas são como os “manipuladores de uma técnica que visa produzir a pior modalidade possível de imagem, ou seja, a imagem simulacro ou o “*phantasma*”, sorte de fantasia desvirtuada que teria por função básica a de aprisionar num mundo de aparências enganosas”. Isso era feito através dos discursos bem elaborados, da poesia, da música, da dialética e da retórica. Está presente também no Livro III e X, em que os poetas, através da linguagem são grandes imitadores, pois a partir de inúmeras histórias e situações que talvez nunca tenham sido vividas e que fogem as regras da cidade (PINHEIRO, 1996).

Nesse sentido, a imagem é uma mistura de sons, palavras, recursos visuais, ideias, fantasias, simulações, perspectivas, aparência, falsidade e verdade entrelaçando conhecimento, linguagem e realidade como uma forma de expressar seu pensamento, como no caso dos mitos e alegorias produzidos por Platão dentro de suas obras. Outras semânticas atribuídas à imagem é seu uso como instrumento cultural, religioso, político e educacional (LORENZON, 2012).

A *fantasia* é definida como uma reelaboração de imagens por parte da mente, imagens que derivam do exterior e que impressionam de modo mais intenso. Logo, para Empédocles, a *fantasia* é um modo de pensamento, em comum acordo com a sua tese de unidade do ser que sente e pensa; que sente enquanto pensa e pensa enquanto sente.

Desta forma, não apenas os ídolos, mas também as imagens que são produzidas a partir dos entes de que provêm, podem ser diferentes e trazerem novos significados, pois como na explicação de Plutarco: “os eidolas provenientes dos maus”, não são de todo destituídos de sensibilidade e de desejo, aliás, estão “cheios de maldade diz que os emitem; e ao imprimirem-se e estabelecerem-se nas pessoas, danificam o seu corpo e a sua mente” (CASERTANO, 2012. pp. 138-139).

Portanto, a fantasia para Demócrito é um exercício mental, vindo de fora, ou seja, as imagens estão no exterior, caracterizando-se assim, por ser uma atividade com certo grau de complexidade, que na evolução da história, como

finaliza Casertano (2012, p. 142) “a *phantasia* se tornará aparência, a opinião subjetiva”, como podemos encontrar nas línguas modernas.

Assim, é possível afirmar que o uso da noção de imagem nas obras de Platão facilita a compreensão de que o *real* — *aquilo que é* — de algo que não é dado aos sentidos, que tem a conotação de falsificação do ser, mas ao pensamento de modo que aquilo que é sensível constitui uma imagem ou cópia do real conforme a afirmação:

se no plano ontológico a imagem adquire o estatuto de aparência, sob a qual se “esconde” (aquilo que é em si mesmo), no plano epistemológico ela pode representar fonte de engano, por meio da qual não é dada a possibilidade de um conhecimento verdadeiro (CARNEIRO, 2014, p. 49).

É possível reconhecer essa afirmativa de Carneiro (2014) na leitura do Livro V *A República* nas seguintes metáforas (*eikónos*): *trikmymia* que defende a educação para mulheres de forma igual a dos homens e a comunidade de mulheres e filhos entre os homens da cidade; no Livro VI a utilização da imagem do sol para fazer a relação da essência com aquilo que é bom, além das correlações entre os vários níveis de realidade e conhecimentos. No Livro VII, a imagem é trabalhada usando como referência a *Alegoria da Caverna* em que Sócrates usa a imagem para fazer a relação entre imagem e essência, ou real e aparente por entender que os prisioneiros, ao serem libertos das sombras estariam curados da ignorância e conseguiria descobrir outro mundo, outra forma de vida, redescobriria a “a sua natureza” (*phýsei*):

De qualquer modo — afirmei — pessoas nessas condições não pensavam que a realidade (*tò alethès*) fosse senão a sombra (*skiás*) dos objectos [fabricados] [...] o deslumbramento impedi-los-ia de fixar os objectos cujas sombras via (*skiás heóra*) outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs (*heóra phluarías*), ao passo que agora estava mais perto da realidade (*toû óntos*) e via da verdade (*orthóteron blépoi*), voltado para objectos mais reais (*mállon_ónta*)? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objectos (*pariόνton*) que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era (*apokrínesthai hótí éstin*)? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos outrora vistos eram mais reais (*alethéstera*) do que os que agora lhe mostravam? (PLATÃO, *A REPÚBLICA*, LIVRO VII, 2010, p. 515c-e).

A partir do panorama geral sobre os sentidos e complexidade do termo *imagem*, em especial nas diversas obras platônicas foi possível perceber que as

ideias utópicas de Platão contribuíram com a constituição da literatura. Sua obra, constituída de diálogos e cartas se mantém atual e contribuiu no final do século XIX para o Simbolismo, além disso, as obras de Platão têm caráter universal. É o pensador que conseguiu mostrar a diferença entre o mundo sensível das aparências e o mundo inteligível das ideias, tornando importante estudar a literatura das imagens na Grécia Antiga.

Não poderíamos finalizar esse tópico sem citar a importância da obra platônica no que diz respeito a uma nova forma de discurso nos gêneros literários, além da intertextualidade contida nos mesmos.

1.3 A LITERATURA DAS IMAGENS NA GRÉCIA ANTIGA

Examinar a imagem como parte da poesia, da produção humana de imagens, e da arte de produção de imagens “*eidolopoiké*”, além da imagem como produção de discurso, não é tarefa das mais simples nesta pesquisa.

Nesse sentido, para tratar da literatura das imagens na Grécia antiga, adota-se como definição a que consta no diálogo *Crátilo* (431d-5 e 439a-3): “*todas as palavras são imagens*” (*eidōs-legómena*).

Definição marcante nos escritos de Platão, nos quais somente a *eidōs-legómena* (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 234c-6) detém mais a verdade, do que representam a exatidão do que pronunciam.

O “logos” possui uma técnica de produção de imagens que apresenta todas as coisas como se fossem imagens verbais, “*eidōs-legómena*”. Entretanto, essas imagens faladas não são cópias fidedignas das coisas, pois não representam o seu modelo conforme descrito no *Sofista* (PLATÃO, 2003, 235e e 236a):

“Estrangeiro – Vejo nessa arte uma, a arte de copiar. É, sobretudo ela mesma que se vê quando alguém começa a produzir imitação seguindo as proporções do modelo, em comprimento, largura e profundidade, e ainda aplicando a essas medidas as cores convenientes de cada uma” (PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 235e).

Teeteto – O quê? Nem todos os que imitam tentam realizar algo desse tipo?

Estrangeiro – Certamente que não quantos modelam ou escrevem alguma grande obra. Pois, se aplicassem a verdadeira proporção das

coisas belas, sabes que as coisas superiores pareceriam menores que o necessário, e as inferiores maiores, porque uma são por nós vistas de longe, outras, de perto (PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 236a).

No *Sofista*, espera-se pelos interlocutores, que seja na arte de produção das imagens, que o sofista será capturado e não na arte de produzir cópias e simulacros, tendo em vista que o que se busca no Diálogo é a captura do sofista. Ao promover essa separação, acredita-se que o que Platão consegue relacionar a arte de produção do discurso falso.

O contexto no qual Platão insere a imagem em seus diálogos está necessariamente vinculado às questões de verdade e falsidade, não pelo fato de que as imagens sejam todas falsas, mas porque a imagem está ancorada em um conceito que Platão utiliza para explicar que a imagem difere da realidade, para explicar a imagem diferente do que ela é.

Portanto, se uma coisa difere do real porque foi inventada com o intuito de expressar algo imaginário, pode servir também para outros fins: “e o estudioso deriva que toda atividade de camuflagem, de enganação contém interpolações: cada reprodução implica sempre alguma produção” (PALUMBO, 2008, p. 293).

Na passagem citada de Palumbo, conforme perspectiva platônica, a imagem detém multiplicidade e se faz presente sob os mais diversificados aspectos, como: música, as fantasias, as ideias, a aparência, as palavras, além da falsidade e verdade. O intuito da *imagem* é servir de ponte entre o sensível e o inteligível, ou seja, ao que se vê e ao que se pode apreender no âmbito das ideias, de modo que o conhecimento se inicia por meio da percepção imagética.

No início do Diálogo *Crátilo*, Platão aponta duas opiniões, uma que os nomes são convencionais e a outra, que os nomes são por natureza. Para apresentar a temática referente à justeza do nome, o filósofo estrutura toda uma cena em que ocorrerá a discussão filosófica, juntando os interlocutores e o que será posto em debate. A esse conjunto cênico, percebe-se ser o momento em que a imagem é inserida na articulação entre a construção cênica e a filosófica:

“Crátilo é então considerado o primeiro diálogo em que Platão assume a concepção estética da “mimêsis”, imagem, como produção de imagens a partir da produção literária, por exemplo, os mitos, tragédias, ou a partir dos poemas e pinturas épicas e imagens artísticas em geral” (Cf. BOTTER, 2011, p. 138).

Na visão de Halliwell:

“o legado de Platão para a história da “mimêsis”, imagem pode ser descrito como uma combinação de filosóficas em que a imagem não pode ser dissociada dos problemas da filosofia, embora inconclusivos, com a inquietante sugestão de que a filosofia e a arte podem de alguma forma em contradição uns com os outros e talvez mesmo em última análise, incorrer em música que encha a cidade de luxo de acordo com a descrição de Sócrates na República” (HALLIWELL, 2011, p. 44-46).

Nesse sentido, a poesia é pensada nos escritos platônicos quando tomada como objeto de reflexão, como puramente estética, voltada para as representações teatrais, a música e a narrativa, conforme nos diz Sócrates no *Crátilo*, “um meio de fazer ver alguma coisa, pois que o corpo mimetizaria verossimilmente aquilo que ele vá fazer ver” (Cf. PLATÃO, *CRÁTILO*, 2001, 423 a-c).

Como forma que as partes do corpo possuem a faculdade de exercer a função de representar, é a voz, a língua e a boca, respectivamente, mimetização vocal, (423b), que se traduz pela representação do ato da fala de um personagem na cena, tal processo de representação da voz pelo ator, encontra-se presente no ato de nomear.

A distinção da função da “mimêsis”, *imagem* enquanto nomeação da função mimética da música tem por objetivo mostrar que a imagem enquanto pintura não se constitui como uma forma de saber, pelo motivo que não diz nada sobre a verdade, muito menos o grau de conhecimento adquirido pelo artesão.

Na obra *Crátilo*, antes de entrar na questão da justeza do nome, dedica importante espaço a noção de nome e linguagem enquanto imagem e suas implicações para a admissão da possibilidade do discurso falso no diálogo *Sofista*.

Ainda seguindo Ademollo, “o termo nome é usado no decorrer da obra relacionada ao verbo nomear, ou seja, a associação entre o nome e a coisa”, e cita outro problema no interior no diálogo, que é a “justeza do nome”, a conexão que o nome faz a coisa a que nomeia, e qual o problema que se estabelece a “justeza do nome ao ser atribuído a uma determinada coisa” (ADEMOLLO, 2011, p.1).

A palavra grega usada para nome é “ônoma” no singular e no plural “onomata”, porém, essa tradução efetuada gera certa confusão quanto à justeza do nome e a origem do nome, pois, são temas distintos. No *Crátilo* (2001), o

nome é tratado de acordo com a função linguística, ou seja, o critério que se estabelece para a justeza/correção de um nome dado a uma coisa.

No *Diálogo* a partir da relação entre nome e natureza, é introduzida a questão da imagem, visando à confrontação entre os interlocutores já que a questão da *imagem* é o nome que indica como é o ser das coisas.

No início da seção dedicada às Etimologias, Sócrates propõe que “tanto faz que a mesma coisa seja significada por esse ou aquele conjunto de sílabas” e que também “pouco importa que seja retirada ou acrescentada uma letra, desde que a entidade forte seja mantida no nome” (Cf. PLATÃO, *CRÁTILLO*, 2001, 393d).

No entanto, mais adiante, Sócrates parece não concordar com o que disse acerca da retirada ou do acréscimo das letras, visto que esse movimento poderia alterar o ser das coisas.

“(...) digo a verdade quando afirmo que, ao acrescentar ou retirar letras, se altera a fortemente à intelecção dos nomes, de tal maneira que, mesmo com alterações muito pequenas, se pode por vezes fazer com que eles venham a significar o contrário” (Cf. PLATÃO, *CRÁTILLO*, 2001, 418 a-b).

Em face dessa constatação, inicia-se a busca pelos nomes primitivos, que irão coincidir com o que Sócrates denomina de “elementos indecomponíveis” dos nomes, as letras.

Concluindo sobre a *imagem* no *Crátilo*, quando a proposta naturalista dispõe que a representação será a partir da letra, trata-se das únicas a estabilizarem o nome a coisa. Tal estabilidade nas letras será denominada de sinal, o sinal é o que representa a forma das coisas pelo fato de a essa coisa se assemelhar. Assim, imputada a semelhança, a letra chega-se a noção dos elementos (letras) como *imagem* das formas das coisas.

A partir dessa regressão à letra enquanto imagem, é que Sócrates vai preocupar-se com a questão do discurso:

“a partir do nome e dos verbos, construiremos uma coisa ainda maior e mais bela e mais completa; da mesma maneira que, atrás, fizemos um animal por meio da pintura, agora construiremos o discurso por meio da arte de nomear, ou retórica, ou a arte que for” (Cf. PLATÃO, *CRÁTILLO*, 2001, 425 a-b).

Tais passagens levam a crer que o intuito de Platão se concentra no discurso, no sentido de demonstrar o quanto a linguagem pode associar-se as formas, algo que é verdadeiro e estável.

A relação entre a essência entidade e o significado do termo existe, conforme colocado por Palumbo (2008):

“A meu ver, é razoável interpretar o texto do *Cratylus*, como o lugar no qual se afirma que eles não são os elementos como tal, as letras e sílabas do idioma é feita, a ser *homoia* em comparação com seus objetos, mas sim a imagem que eles criam no ouvinte a ser equipado com a semelhança com a coisa que permite que o nome de desempenhar a sua função significante” (PALUMBO, 2008, p. 245, n. 28).

Na leitura de Palumbo (2008) reforça-se o entendimento que para Platão as palavras são “*minematas*”, representação das coisas, e assim, caso o nome seja espetáculo, porque a palavra é “minema”, à coisa, ou seja, é o ser da imagem nomeada. Como também, torna-se uma imagem mental porque cria uma imagem em quem a vê e a recebe. Dessa forma, tal entendimento contribui para explicar o motivo pelo qual o filósofo, com certa frequência, relaciona poesia à pintura nos Livros II, III e X da *República*, no *Sofista*, e outros diálogos.

De acordo com Cornford (1983, p.253) os problemas da imagem apresentados nos Livros III e X são basicamente dois: explicar como algo pode existir sem ser totalmente e, em conexão, que classe de existência pode ter esse mundo das “aparências” negado por Parmênides e reconhecido por Platão como objeto da *Doxa*. O resultado é que se deve admitir uma região intermediária constituída por coisas que nem são totalmente reais, nem completamente inexistentes, pertencendo a esta região. Assim as imagens seriam ainda menos reais que os objetos reais dos que são imagens.

Outro destaque que merece ser apresentado está no Livro III da *República*, ao que parece existir uma alusão positiva a *mimēsis*, *imagem*, quando esta se dedica a educação como forma de praticar a justiça. Observando a passagem 396c quando Sócrates explica o tipo de “*mimēsis*” presente no discurso sobre o homem bom:

“homem comedido, quando, numa narrativa, chega a uma fala ou a um ato de um homem bom, há de querer interpretá-los pondo ele próprio no lugar daquele e não há de envergonhar-se de uma imitação como

essa, sobretudo se imita o homem bom quando ele age com firmeza e sensatez” (PLATÃO, *REPÚBLICA*, Livro III, 2010, p. 296).

Admite-se nessa passagem que o tipo de representação que se formula está próximo da definição de narrativa simples (393a) e do comentário que temos em (PLATÃO, *REPÚBLICA*, Livro III, 2010, 394c): “quem fala é o próprio poeta que nem toma nenhuma iniciativa para fazer-nos pensar que era outro que falava e não ele próprio”, relato feito pelo próprio poeta.

Postula-se então que, na narrativa simples, o poeta ele próprio fala, e que na narrativa com uma parte de representação, o poeta busca identificar-se com o seu objeto, ele quer falar de seu representado como se fosse ele.

Sócrates não se furta, nesse momento, de recorrer típica à narrativa simples, utilizando o verbo *apaggellía* para fazer referência a esse tipo de representação, que busca somente representar o que lhe convém, papel esse que cabe ao “homem do bem”, a boa representação é aquela que se aproxima da narrativa simples, e envolve o conteúdo moral, que necessita de conhecimento e não permite mudança.

Nesse caso, representação caracteriza-se por ser um processo de se tornar semelhante ao que representa (PLATÃO, *REPÚBLICA*, LIVRO III, 2010, 393c):

se ele pronuncia um discurso como se fosse outro, não diremos que, nesse momento, faz que sua fala se assemelhe o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra? E fazer-se semelhante a outro, o uma voz uma postura, não é representar aquele a quem se faz semelhante?

Portanto, há narrativa, quer quando se refere aos discursos de ambas as partes, quer quando se trata do intervalo entre eles? Como não seria assim? Mas, que? Ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele se assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?

No entanto, o uso do termo representação não nos deve conduzir à conclusão de que a boa representação, como representação mínima, tem o significado que é preciso se assemelhar o mínimo possível ao que se representa. Ao contrário, aquele que representa bem, deve se assemelhar o máximo possível ao homem bom que representa:

A reflexão acerca da “mimēsis”, imagem, enquanto representação serve para mostrar que representar bem está diretamente relacionada ao aspecto técnico que poderá ser desenvolvido, a “mimēsis ” é entendida como a essência da poesia, ou seja, é a personificação, a incorporação de personagens, sendo tal termo entendido não como uma representação de um modo mais amplo, mas à pronúncia dramática em oposição à narrativa simples (PLATÃO, *REPÚBLICA*, LIVRO III, 2010, 392d-394d, pp. 114-117).

O que se está a dizer nessa passagem do diálogo é que no caso da boa representação, esta deve ser uma representação mínima, de modo que, aquele que representa se coloca no lugar do representado, devido ao fato de ambos serem moralmente bons, logo, existe valor positivo estabelecido a guisa de uma identificação e de uma impossibilidade de mudança, encontrada na narrativa mista:

Sabemos que a temática dos trágicos ou aquilo que se diz em poesia, no que se refere à questão dos guardiões, está relacionada aos mitos, e que Homero e Hesíodo são relatados como sendo os principais mitógrafos da antiguidade grega. Homero é considerado por Platão “o maior dos poetas e o primeiro dos tragideógrafos da época” (PLATÃO, *REPÚBLICA*, LIVRO III, 2010, 607a).

Com efeito, no *Livro III do Diálogo A República*, a reflexão platônica gira em torno da arte, momento que critica e censura a poesia e ao criticar a poesia, o filósofo não tem como objetivo extinguir uma visão de mundo ofertada aos espectadores pelos poetas e trágediógrafos à época. A severa crítica feita à poesia e tendo em vista que todo poema é palavra e toda palavra é música, insere-se a preocupação de Platão com a formação, “Paidéia”, dos Guardiões que em algum momento serão os governantes da cidade ideal.

No capítulo 2, falaremos sobre o Estatuto Ontológico da Imagem para debater como Platão no Diálogo *Crátilo*, apresenta e discute sob o nome de convencionalismo (a tese segundo a qual o significado das palavras é estabelecido por convenção ou acordo) e naturalismo (a tese de que existe naturalmente uma denominação exata para cada um dos seres) sobre a linguagem que são, na verdade, as teses dos sofistas e a de Parmênides, respectivamente. O que Platão consegue provar é: (1) nenhum nome é mal-atribuído: todos os nomes são verdadeiros; (2) é impossível falar falso. A conclusão do *Crátilo* será a de que “não é por meio de seus nomes que devemos procurar conhecer ou estudar as coisas, mas, de preferência, por meio delas próprias”.

CAPÍTULO 2 - O ESTATUTO ONTOLÓGICO DA IMAGEM, (MIMĒSIS) NOS DIÁLOGOS DE PLATÃO

Neste capítulo, partimos do pressuposto de que existem três níveis de realidade: as ideias, o mundo empírico e as imagens, vinculados ao conceito de *mimēsis*, *imagem*, a realidade verdadeira. Ou seja, a ideia criada por um deus; a cópia desta ideia, criada pelo artesão; e a cópia da cópia, ou *mimēmai*, criada pelo pintor e pelo poeta. Dessa forma, a “*mimēsis*” enquanto imagem pode ser definida como uma imitação da natureza (PLATÃO, *A REPÚBLICA*, Livro X, 1993, p.598).

Sendo assim, tem-se como intenção a apuração da natureza da imagem enquanto aquilo que parece ser, mas não é, o que nos levará a problemática central dessa pesquisa: o significado de *mimēsis*, enquanto imagem¹³.

A ontologia das imagens como tentativa de impor o modo de ser da imagem conduz ao que se denomina “aporias da *mimēsis*, impossibilidade do discurso imitativo, natureza do não-ser e estatuto do falso exposta no Diálogo. Também nesta obra encontra-se a importância da metafísica no início na filosofia clássica que se mantém viva na atualidade em função do entrelaçamento de questões ontológicas epistemológicas e antropológicas, como foi colocado no início do diálogo (236d-e):

[...] nos vemos frente a uma questão extremamente difícil (*khalepós*); pois mostrar (*phaínesthai*) e parecer (*dokēi*) sem ser (*eínai dè mé*), dizer algo sem, entretanto, dizer com verdade (*légei mèn átta alethé dè mé*) são maneiras que trazem grandes dificuldades (*aporías*), tanto hoje, como ontem e sempre. Que modo encontrar, na realidade, para dizer ou pensar (*légein he doksázein*) que o falso é real (*pseudê eínai*) sem que, já ao proferi-lo, nos encontremos enredados na contradição (*enantiología*). Na verdade, Teeteto, a questão é de uma dificuldade (*khalepón*) extrema.

A efetivação da proposta acima está relacionada à caça ao sofista a partir da técnica de produção de imagens, que revela o aspecto ético-político relacionado à *mimēsis discursiva*, além da dimensão ético-política da imagem como uma possível distinção entre discurso-imagem verdadeiro e discurso-imagem falso considerando o uso que se faz do discurso.

¹³ “a relação entre filosofia e poesia” e saber “qual é o modo de ser da imagem”

Para o desenvolvimento desse capítulo, e devido às inúmeras produções literárias sobre o Diálogo *Sofista*, a opção foi selecionar os seguintes comentaristas: Coelho (2012), Popper (2014), Ribeiro (2006) e Notomi (1999).

No *Sofista*, a imagem é definida como: “*outra coisa parecida, feita à semelhança daquilo que é verdadeiro*”, e que “ela não é inteiramente verdadeira, mas semelhante” (*SOFISTA*, 2003, 240a, p. 206).

Portanto, a imagem é concebida como semelhante e não como realidade verdadeira e abriga também a aparência, já que não deve ser entendida como verdade da imagem, posto que, verdadeiro é aquilo que é (240b).

Revelado o problema, de que a cópia não reflete o modelo original, portanto, impossibilita a fidelidade ao ser, não possuindo a verdade, ou seja, a realidade do ser em-si. Diante dessa conclusão entre o Estrangeiro e Teeteto, a imitação passa a ser vista como uma técnica. Deslocando do que é visto para o que é falado, permite-se fabricar um duplo real, dividindo essa técnica em arte de produção da cópia e arte de produção do simulacro.

Fica a impressão de que a tarefa é instigante e que o que liga Platão e “*mimēsis*” se torna um conjunto interminável de pesquisa. O desafio já está posto no objeto escolhido para exame, o que é a imagem e realidade no diálogo *Sofista*, por consequência, contém múltiplos aprofundamentos admissíveis, os quais poderiam se tornar objeto de investigação e mais outros estudos.

Notomi (1999) destaca que o diálogo *Sofista* de Platão é um tesouro filosófico longe de ser exaurido, e por mais de dois milênios, tem fascinado e atraído o interesse, como também exercido influência sobre o pensar dos filósofos ocidentais tanto na ontologia, na lógica, na arte e na linguagem e que até o momento nenhuma análise conseguiu integrar todos os elementos da obra *O Sofista*.

Para Platão, qualquer inquiridor deve enfrentar o “sofista dentro de nós” a fim de assegurar a própria possibilidade de diálogo e de filosofia. Examinando a conexão entre as grandes e difíceis questões filosóficas discutidas no *Sofista* (aparência, imagem, falsidade e “o que não é”) em relação ao problema básico que é a definição do sofista. A arte de copiar mantém-se fiel ao que é copiado; o simulacro, por sua vez, é apenas uma aparência, uma imagem com propósito de

produzir uma ilusão (233b–236d)¹⁴. Faz-se necessário investigar o contraditório: Ser como verdade e Não-ser como falso.

O problema geral da imitação, tal como se apresenta no Sofista, deriva inicialmente da ambiguidade decorrente da coexistência de duas artes no interior da *mimēsis*. “A atividade discursiva e a atividade pictural, a palavra e a imagem, encontram-se dispostas no interior da imitação como gênero comum às duas espécies” (ARÊAS, 2013, p. 402).

Esse posicionamento foi extraído da filosofia de Heráclito para quem tudo está em movimento. Ora, se questiona Platão, se tudo está em movimento, no momento mesmo em que se determina algo, este já se transformou e, dessa forma, o conhecimento torna-se impossível. Da mesma forma, se só existem verdades subjetivas, particulares ou relativas, a própria Ideia de verdade não existe absolutamente, o que também impossibilita o erro, portanto, o conhecimento.

Sócrates (PLATÃO, *TEETETO*, 2005, 152a-c.) afirma que segundo esta concepção, ao homem a quem o vento aparece frio, ele é frio, ao homem a quem o vento aparece quente, ele é quente, que segundo Cornford (1935, p. 32), ‘aparição’ (*phantasia*) e percepção são a mesma coisa no que se refere ao calor e todas as coisas deste tipo.

Para Platão, o equilíbrio dos seres sensíveis está pautado na inteligência, visto que as coisas sensíveis não podem dar razão de si e por si mesmas. Ou seja, o mundo das ideias, da verdade, imutável, das essências, do perfeito, do eterno, do intelecto, da razão, fora da caverna, é o mundo de Parmênides, “o que é, é, e aquilo que não é não existe”, sendo, portanto, fundamento do conhecimento das coisas. Também é no mundo das ideias que é feita a nominação das formas, alteração de significado constante, a percepção do mundo percebida pelos sentidos e pelo sentido.

É possível ver esta afirmação nas palavras do Estrangeiro, no diálogo *Sofista* (234a), “uma brincadeira sábia e graciosa”: “Tem algo mais artificioso ou mesmo uma forma mais agradável de brincadeira do que a imitação?” (Cf. *SOFISTA*, 2003, 234a, p. 196).

¹⁴ Cf. *Sofista*, 236e-237a

Segundo Popper (2014) essa nova definição pode ser apresentada da seguinte forma: “Só o que é, é; O nada não pode ser; Não há espaço vazio; O mundo é cheio; Uma vez que o mundo é cheio, não há espaço para o movimento e, portanto, nem para a mudança (que é um tipo de movimento); O movimento e a mudança são impossíveis” (POPPER, 2014, p. 102).

No diálogo *Sofista*, os sofistas recusam a distinção entre ser e aparência, porém, admitem que exista correspondência entre Ser e Verdade, e rejeitam o falso. De modo que “*dizer alguma coisa, mas não a verdade*” não parece possível, pois seria dizer algo, seria a mesma coisa que “*dizer o que é*”. Daí, falar o falso seria afirmar algo que não é, e o falar e o pensar se reportam a algo que existe, portanto, o discurso necessariamente precisa de um objeto real para existir (SOUZA, 2017).

Segundo Cordero (1993, p.36) “Falar de imagem supõe a possibilidade de falar e pensar o que é falso, e isso supõe como fundamento a existência do não-ser”. “Se estas coisas vierem a ser demonstradas, o sofista será um falsário; senão, ele estará absolvido.” E o apelo a Parmênides não é infundado: todas as questões do plano de ação “constituem o núcleo da filosofia de Parmênides”.

Nesse sentido, falar o falso seria afirmar algo que não é. Ou seja, de atribuir ser ao não-ser conforme a teoria de Parmênides, e nesse ponto depara-se com a questão da *imagem*, pois da possível existência do “*não-ser*” dependerá a existência da realidade do falso e da imagem:

“Aparecer e parecer, mas não ser, dizer algo, porém não à verdade, todas estas coisas são repletas de dificuldades, não somente no passado e no tempo atual, mas sempre. Pois de qual maneira explicar como é preciso que pensar ou dizer o falso seja real, sem enredar-se em contradição pronunciando isso” (Cf. PLATÃO, *Introduction, op. cit.*, p. 37).

Ribeiro (2006) afirma que Platão estabeleceu uma concepção do Não-Ser, não como negação da existência, mas como Outro (*héteron*) em relação a uma forma determinada:

Desse modo, o Não-Ser pode ser definido como sendo, não a negação do Ser (ausência de ser), mas como qualquer coisa que seja outro (diferente) do Ser: “quando falamos no Não-Ser isso não significa (...) qualquer coisa contrária ao Ser, mas apenas outra coisa qualquer que não o Ser. (...) Não podemos, pois, admitir que a negação signifique contrariedade, mas apenas admitiremos nela alguma coisa de diferente” (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 258 a-b).

Portanto, nessa passagem, estabelece-se uma distância entre a linguagem e a realidade que é a natureza da imagem, ou seja, o caráter ontológico da imagem serve para que Sócrates refute Crátilo, pois Crátilo defende que o nome é ligado à essência da coisa (Cf. PLATÃO, *CRÁTILO*, 2001, 432d). Assim, uma imagem não pode possuir ou ter as mesmas propriedades das coisas, então a própria natureza da imagem é que promove a distância em relação ao original, todavia, tem a pretensão de ser cópia da coisa representável.

Daí a diferença entre coisa e nome encontra-se ante a diferença ontológica de modelo original e sua cópia, sendo ponto de partida para que a linguagem absorva as imprecisões acerca da realidade.

Segundo Coelho (2012) Platão, no *Sofista*, prossegue no método da divisão, visível no início do Diálogo (229c), cujo objetivo é capturar o sofista, conforme percebido no texto que cria uma rede de imagens ligadas ao universo ardiloso que ora é caça e ora é luta:

Nele, o Estrangeiro define o sofista como um mágico que apenas imita a realidade colocando-o no gênero dos prestidigitadores. Em seguida, distinguem-se as formas de cópias (*mimetikês*): a cópia propriamente dita (*eikóna*), em que o artista abandona as relações de simetria (as verdadeiras relações entre as partes) para manter, no entanto, a aparência original, e, a segunda, que é deformada dependendo da posição do espectador, o simulacro ou fantasma (*phántasma*). Evidencia-se, aqui, o sentido do édolon para Platão – a imagem que pode ser produzida por duas artes miméticas, a *icástica* e a *fantástica* (234c) (COELHO, 2012, p. 211).

2.1 O CONSTITUIR-SE DA IMAGEM NO CRÁTILO

O Diálogo no Crátilo¹⁵ tem como principal particularidade um estilo paródico com implicações que tem gerado diversas interpretações, em especial aquelas relacionadas às teorias da linguagem: o convencionalismo e o naturalismo.

Segundo Ribeiro (2006):

¹⁵ Cf. Crátilo, 432 b6-10; c4+6 , . Se a semelhança se fizesse idêntica, existiriam dois Crátilos, e não diante do verdadeiro Crátilo, uma imagem-retrato do Crátilo. E para que isso acontecesse seria necessário que a imagem não se contentasse em reproduzir a forma e a cor, mas que soubesse mostrar o interior do Crátilo.

Para o convencionalismo, a relação entre as palavras e o que elas nomeiam (o objeto) é um caso de convenção: se alguém atribui um nome a alguma coisa, esse é considerado o seu nome correto: as palavras são como símbolos verbais que aplicamos aos objetos. O convencionalismo, com sua indiferença à ontologia são comparáveis à posição de Protágoras, e se baseia na teoria do fluxo de todas as coisas de Heráclito. Já para o naturalismo, ao contrário, as palavras exprimem a essência dos objetos que nomeiam, ou seja: ao usarmos as palavras para nos referirmos a algo, já estamos dizendo a própria coisa (RIBEIRO, 2006, p. 40).

A primeira questão está relacionada ao fundamento da linguagem. Para Crátilo "cada coisa tem por natureza um nome apropriado, e que não se trata da denominação que alguns homens convencionaram dar-lhes" (cf. PLATÃO, CRÁTILO, 2001, 383a), o que está em consonância com a teoria naturalista dos nomes, segundo a qual as palavras têm sentido certo e sempre o mesmo.

Para Hermógenes, os nomes das coisas não são suficientes para garantir conhecimento através da linguagem. Esta concepção é aquela defendida pelos sofistas para os quais basta falar para dizer a "verdade", ou seja, a depender da situação esta posição pode ser verdadeira ou falsa. Porém, Hermógenes era um seguidor das ideias de Sócrates, por isso, ele muda seu posicionamento passando a dizer que nomes, enquanto partes de proposições verdadeiras, devem ser necessariamente verdadeiros não existindo lugar para a falsidade.

Finalmente, como Hermógenes ainda resiste, Sócrates critica a tese de Protágoras da não existência nas próprias coisas de uma essência de algum modo permanente, sendo a verdade, o real, a opinião de cada um segundo as coisas lhe pareçam. Para Protágoras não há essência, só aparência, não há verdade absoluta, todo o conhecimento é pessoal e particular. Refuta também a tese de Eutidemo, segundo a qual "as coisas são semelhantes e sempre para todo o mundo" (cf. PLATÃO, CRÁTILO, 2001, 386a).

Para Sócrates "as coisas devem ser em si mesmas de essência permanente, não estão em relação conosco, nem na nossa dependência, nem podem ser deslocadas em todos os sentidos por nossa fantasia, porém existem por si mesmas, de acordo com sua essência natural" (cf. PLATÃO, CRÁTILO, 2001, 386d-e).

O Sofista representa a contradição a tudo que é dito, visto que essa capacidade de refutação é a base para qualquer discussão, é a capacidade

dialética. É através dela que o Sofista aparenta saber sobre toda e qualquer matéria que lhe é apresentada, dando-lhe a aparência de verdade.

Até chegar nessa definição, o Sofista recebeu várias atribuições, mas é a refutação a mais importante de todas as artes exercidas pelo Sofista, pois a imitação se dá a partir da palavra e de ações fazendo do Sofista, um mímico. É possível ver isto no diálogo em que o Estrangeiro pergunta a Teeteto: corremos o perigo, nós que buscamos o sofista, de ter descoberto, antes, o filósofo? (cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 253c).

Assim, o Mundo, sejam os objetos, sejam as ações, tem uma organização permanente. A diferença necessária entre o bom e o mau, o judicioso e o insensato, a razão e a sem-razão, diferença herdada por Platão do socratismo puro, implica nisso. Da mesma forma que a natureza de um corte depende da natureza do objeto cortante e da natureza do objeto cortado, o dizer humano deve procurar.

2.2 O ESTATUTO DA *MIMĒSIS* NA REPÚBLICA

Com relação ao estatuto da *mimēsis* na República, o exame será a questão da *mimēsis* e a natureza da *Paidéia*, no Livro III, especificamente na questão da censura as narrativas míticas dos poetas. É nesse ponto que se encontra a recusa da poesia mimética em razão de ser vista como um processo que deteriora o conhecimento, pois o poeta não conhece sobre o que *representa*, *imita* e a própria *mimēsis* não propicia esse conhecimento, pois figura como *mimēsis*, imitação ou como *metexis*, participação, ou seja, ora como a sensível participando do inteligível, ora como a cópia do modelo do qual se origina.

Seguindo com a apuração acerca do estatuto ontológico da *mimēsis* no Livro X, da *República*, a poesia será completamente rejeitada, de modo que não mais importará se os modelos por meio dos quais os poetas produzem seus trabalhos são, em termos morais, bons ou maus. Nesse momento, o que importa é o seu estatuto ontológico e epistemológico da poesia.

A descrição da natureza da *mimēsis*, enquanto essência da poesia apoia no paradigma da pintura, e tal como a pintura por meio das formas e das cores representa certa realidade, a poesia, por meio das palavras, representa certa realidade.

A problemática reside na arte do poeta e do pintor, cuja realidade não se encontra representada tal qual é, pois o pintor, ao realizar sua atividade, direciona o seu olhar para o objeto existente no plano sensível e não para o plano das ideias. Nesse percurso da República, o poeta e o pintor não passam de imitadores que tem como desígnio o fazer esquecer a realidade, fazer o espectador de essa experiência estética envolver-se emocionalmente, o que poderá corromper a razão, tornando o indivíduo vulnerável na contemplação do sofrimento alheio.

A partir do entendimento da *mimēsis* como uma atividade humana que fabrica ou produz imagens, semelhantes ou não aos seus modelos e estabelecidas às críticas à poesia como produtora de ilusão e a tragédia como uma ausência, uma forma de despistar a realidade, Platão desvela o seu ataque fulminante aos poetas enquanto imitadores, o que culmina na expulsão destes de sua cidade ideal, no último livro da República.

2.2.1. A *mimēsis* e a natureza da *Paidéia* (República, Livro III)

A educação grega (*Paidéia*) tem a poesia como uma das duas partes essenciais da educação. No entanto, na poesia vista por Platão, o vem sendo apresentado é mera imitação, é imoral, porque não leva a verdade, ao conhecimento, tem elementos falsos, que viciam e corrompem a cidade. As crianças que ouvem essa poesia não poderão desenvolver um bom caráter e ser bons cidadãos. A princípio, Platão trata exclusivamente da educação dos Guardiões da cidade, cidadãos que teriam a função de regular as leis e manter a ordem; mais adiante, porém, parece que a sua doutrina se estende para todos os cidadãos da cidade.

No Livro III, Platão continua desenvolvendo a sua censura à poesia, mas já aqui o foco é a forma, o *logos* da poesia. O filósofo faz uma distinção entre três tipos de narrativas possíveis: a narrativa simples, em que o poeta apenas faz uma narração em 3º pessoa, como os ditirambos (um canto lírico, ao mesmo tempo alegre e doloroso, que narrava os momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento e que, graças à forma exuberante com que exprimia a saga do deus, podia levar os ouvintes ao êxtase); a imitação (*mimēsis*), em que o poeta procura assemelhar-se à

personagem através do discurso em 1º pessoa, conforme demonstrado na tragédia que mostra o conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino (*moira*) ou a sociedade.

Segundo Vernant e Vidal Naquet (2005), a finalização da tragédia não é definida pelos personagens principais, mas sim pelos narradores em uma construção coletiva já em um novo modelo de cidade no qual o drama é a expressão, pois é baseado na paixão e na ação do homem e a comédia; e por fim, a narrativa mista, em que os dois tipos de discursos são utilizados, cujo exemplo é a epopéia. Até aqui a distinção da poesia aparenta ser essencialmente formal e Platão começa a investigar a função educativa da poesia, da tragédia e da arte na cidade.

2.2.2. A *mímēsis* e o estatuto ontológico (*República*, Livro X)

No Livro X, Platão fala da poesia em um diálogo que busca a definição de justiça alinhada ao projeto político e ético de formação do indivíduo e constituição da polis perfeita proposta por Platão cuja ideia foi encampada por Sócrates.

O Livro X é uma complementação ou um apêndice à discussão da poesia. Todavia, Sócrates retorna ao diálogo, para então, para reaver a importância da poesia na formação da cidade ideal e em especial na formação de seus guardiões (PLATÃO, *A REPÚBLICA*, LIVRO X, 2006, 595a).

Nesse livro, a condenação da poesia está posto como temática principal, a poesia como representação do representado, como algo que influencia diretamente na moral, nos valores e na educação dos futuros governantes da cidade ideal.

Platão se viu na necessidade de se defender contra a celeuma levantada pelas afirmações sobre o tema, feitas naqueles mesmos livros. Mas, a importância da poesia na vida grega justifica a expansão dada a este ataque. Embora desde os finais do séc. VI a.C. a escrita estivesse divulgada, a verdade é que era a poesia oralmente transmitida (quer pelos rapsodos, quer pelos atores dramáticos) que era o principal meio de educação e veículo de conhecimento.

Esta transmissão intersubjetiva do saber é um aspecto característico e fundamental da cultura grega, bem visível, aliás, nos próprios diálogos de Platão. E não esqueçamos que, mesmo para extensas narrativas em prosa, como eram

as Histórias de Heródoto, não estava excluída a prática da recitação perante um grande auditório. É precisamente esse ponto que Platão ataca, quando, em ligação com a teoria da imitação que acaba de expor chega à conclusão de que ela estava três pontos afastados da realidade.

Seu argumento está embasado no fato dos poetas não possuírem um conhecimento devido das coisas as quais representam, enunciam ou declamam e as consideram nocivas em relação à educação e a justiça (595b).

As produções da imagem, representações, destroem segundo Platão, a inteligência dos espectadores e ouvintes, pelo motivo de que esses espectadores e ouvintes não terem acesso à verdadeira natureza do que é representado.

Logo, conclui-se que para definir a natureza da imagem é preciso definir a imagem e para isso ser possível, antes, é preciso buscar um único produtor que seja capaz de produzir tudo que existe ao mesmo tempo. E nesse exato ponto, surge a dúvida: existe um único produtor de imagens que é capaz de produzir tudo que existe ao mesmo tempo?

Supondo que exista esse único produtor de imagens, de objetos reais, existe o produtor que é capaz de produzir objetos reais ou objetos próximos da realidade, mas que não é a realidade?

Ao produtor de imagens, a crítica feroz está na produção do que aparenta ser, mas não é. E, por outro lado, o caráter limítrofe da imagem confere a ela um caráter transitório, onde o filósofo usa a imagem para deixar transparecer a sua preocupação em examinar o ser da imagem.

Platão defendia que o homem não pode se deixar seduzir pela arte, em especial pela poesia que só deve ser utilizada se tiver um propósito como, por exemplo, educar e formar os futuros cidadãos. A arte para os gregos naquele período tinha o sentido de ofício, trabalho, habilidade. Estava fora desse contexto à música, a poesia, a dança e pintura, pois essas não eram repetição e sua divulgação servia para influenciar pessoas.

A importância desse livro está no fato de que foi escrito em uma época que a divulgação das ideias era realizada através da poesia. Nessa obra, Platão é enfático ao rejeitar a poesia como método de ensinamento, visto que com essa metodologia tem-se a pensamento único em relação às coisas. Para Platão, a filosofia é melhor forma de ensinar e os filósofos deveriam ter a mesma

importância que os poetas já eram pouco respeitados. O Livro X quer provar que a poesia é algo menor porque produz doenças na alma humana. A decisão de Platão ocorre em um momento em que os livros começam a ter certa importância na cidade e a partir daí ampliar a educação e Platão se mostra precursor desse novo modo. Para ele, a educação começa pela música e pela ginástica. A filosofia é a última. As etapas iniciais da educação reforçam o hábito e a formação do caráter, e estas é a base moral da educação.

O projeto de Platão se confirma após ter passado pelas guerras de Peloponeso que fizeram dele um produtor de ideias de como a cidade deveria ser reconstruída. Platão começa a defender a saída do poeta da cidade e também de todos que continuassem a contar feitos heroicos e míticos que não poderiam ser provados, entre esses, a destinação da alma após a morte.

Para Platão, as partes que compõem a alma são três: a racional, a apetitiva e a irascível. No Livro X, Platão trata da parte racional e da parte irracional. A corrupção do homem pela poesia se dá porque ele é tomado pela parte irracional, pelos sentimentos e paixões. A parte racional, responsável pela razão, pela formação do pensamento pode ser destruída pela *mimêsis* poética, influenciando negativamente o homem. Expurgar a poesia da cidade significa garantir que o homem não perderá sua ética e boa conduta.

Por isso, é preciso desconstruir as figuras míticas valorizadas por Homero, em especial quando Homero coloca os deuses no mesmo patamar dos homens ao apresentá-los em situação de vingança, comportamentos viciosos, brigas e maledicências, tornando essas formas de agir como aceitáveis.

A poesia mítica usava como base das peças o comportamento da sociedade para então construir as peças em que todos participavam. As peças tinham música e teatro:

Seus versos tinham um caráter educacional e moralizante, além de apenas deleitar os espectadores. Ao culpar a poesia pelas mazelas, Platão deseja mudar essa lógica de que a poesia podia educar a cidade. É preciso preservar a autonomia do cidadão. Quando se inclui o espectador naquilo que está sendo apresentado, a verdade do autor da peça passa a ser a verdade de todos que contribuíram com a realização do espetáculo. A poesia, no sentido de *mimêsis* não é criadora, é mera imitação, sendo perigosa para a sociedade. Não existe essência própria na poesia (HAVELOCK, 1996, p.).

Nesse ponto, se apresenta a Teoria das Formas para tratar do problema da verdadeira essência das coisas. Isso é explicado usando a cama como

referência. O mundo das Ideias (mundo inteligível) tem uma cama que se torna modelo para outras camas. No mundo sensível, essa cama poderá ter vários tons, tamanhos e formas.

Maronna (2010) tratando da Teoria das Formas nos apresenta a seguinte explicação:

A pintura de uma cama seria, portanto, a representação da realização material de uma cama particular e estaria, então, afastada em três graus da verdade. A pintura, sob esse prisma, participaria apenas da aparência de cama, e ainda, apenas de uma faceta dessa aparência, pois vista de outra perspectiva ela poderia ser diferente. A diferença não é apenas na aparência, mas também na qualidade da veracidade da representação. A Forma-cama não varia, é imutável e única, já a representação é múltipla e variável. A poesia tem o mesmo caráter da pintura; imitativa e não tem acesso à verdadeira natureza da matéria que imita, sendo apenas um fantasma da realidade sensível e participando minimamente da essência da Forma no mundo inteligível (MARONNA, 2010, p. 25).

A Teoria das Formas exposta por Platão no Livro¹⁶ mostra a diferença entre ser e aparência, e a sua Teoria da Alma Tripartida¹⁷, a poesia mimética não cabe mais na cidade e deve ser banida, por ser perigosa. É isso que Platão discute no Livro X por meio dos exames metafísico, epistemológico, ético e, finalmente, psicológico da poesia imitativa.

O questionamento apresentado diz que o estatuto metafísico da poesia trouxe para Platão um grande problema à compreensão do termo *mimēsis*, posto que se a *mimēsis* está três graus afastada da verdade, como essa mesma poesia que se serve dos discursos em 3ª pessoa, não seria mimética?

Estaria Platão reivindicando uma nova forma de poesia que falaria de atos moralmente aceitos na cidade ideal permitindo o caminho à verdade e deixando de ser *mimēsis*?

¹⁶ pois se fala de Teoria das Formas como se fosse algo unânime acerca da interpretação de Platão, lembrando que não há nenhuma exposição, como a candidata afirma na p.72, de uma teoria das formas no livro X da República, aliás em nenhum lugar da obra de Platão, motivo pelo que autores como Paul Friedländer, apenas para citar o mais importante nesse espectro, jamais aceitaram a existência de uma teoria das ideias em Platão, e reunindo argumentos importantes a esse respeito.

¹⁷ há a explicação de que há três partes da alma, seguido de uma explicação que retorna à dicotomia anterior da República, na qual ainda se encontra a alma bipartida, racional e irracional. Esse trecho deve ser corrigido, pois talvez para explicar a mimese e a distância dela com relação à realidade seja melhor manter a tripartição, sem mencionar a bipartição (O livro de T. Robinson (A psicologia de Platão))

Em 240a surge o problema da imagem, pois, Teeteto a define como diferente daquilo que é, muito embora, por algum momento, ou melhor, em algum sentido, seja bastante parecida ao verdadeiro. Por um lado, a imagem não é igual, nem é a mesma, mas guarda direto parecer com o verdadeiro.

Passagem essa, do diálogo, que impele as personagens enredarem pelo reconhecimento que a imagem, que mesmo não sendo, de algum modo é. Nota-se que o fato do não ser, que de algum modo é, está ainda distante da ideia do falso, da imagem falsa, objeto que percorre praticamente os diálogos platônicos.

2.3. *MÍMESIS* E *POËSIS* NA FILOSOFIA DE PLATÃO

Conforme já visto, Platão condena toda arte que não seja pautada na verdade. Isto só pode ser feito pelo caminho da Filosofia o que levaria invariavelmente a uma separação entre conhecimento e arte. A arte mimética é pautada na aparência, no simulacro, na imitação e, portanto, afastada da Filosofia. Para Platão a verdade é o bem mais precioso do homem e o único caminho para alcançar a virtude:

Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos verdadeiro. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplas através de Homero?"(cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA*, LIVRO X, 2006, pp. 306-307).

Dessa forma, pode-se dizer que a *mimēsis* tem dois lados¹⁸: aquela defendida pelo filósofo que está a serviço da verdade, do saber científico-filosófico e da razão; e a outra a serviço dos imitadores que são os poetas, pintores e escultores, meros repetidores, criadores de ilusão, do mundo sombrio da falsidade. Na cidade proposta por Platão não existe lugar para a dualidade trazida por esses artistas que são imitadores. Platão rejeita a tragédia, pois ela traz a paixão e a emoção que devem ser reprimidas e abandonadas. Para

¹⁸ Observa-se que a candidata entende que a mimese tem dois lados para Platão, mas, mesmo assim, no conjunto da dissertação, opta por descrever de modo prioritário ou com maior ênfase a mimese *phantastiken* como a nociva, ainda que no Sofista haja a disjuntiva entre a *phantastiken* daqueles que não conhecem a verdade e daqueles que, como já disse acima, realizam "a mimética que se apoia na ciência".

conseguir a verdade, para chegar ao conhecimento é preciso usar a razão que é o caminho para o verdadeiro conforme pode ser visto nessa passagem:

Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria um sofrimento que, para eles, é estranho (cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA*, LIVRO X, 2006, p. 304).

A investigação filosófica defendida por Platão apresenta a relação entre arte e natureza, ou seja, a arte como imitação, a relação entre arte e homem e as finalidades ou funções da arte como um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer.

Ressaltando que na Grécia, a arte era algo que compreendia um conjunto de ações diárias dos gregos como arte bélica, arte médica, arte política, visto que seu exercício só seria possível com conhecimento sobre suas regras.

Com a poesia e a retórica não era diferente. Quem tem uma visão oposta a essa concepção é Platão, pois se inicia um ponto de vista que alterou toda a história da estética, e da crítica da arte, uma vez que Platão exclui a *poësis* artística da esfera dos procedimentos com estatuto epistemológico verdadeiro e seus produtos da esfera dos seres com estatuto ontológico real.

2.3.1 A *poësis* da imagem

Termos como *poësis* se relacionam à raiz do verbo *poiein* (fazer), o qual pelo uso frequente realizado por Platão a significação de “compor segundo as regras da poesia”. Também indica qualquer tipo de fabricação, e *Poietés* (poeta), qualquer tipo de produtor. Os românticos quiseram ver nesses termos gregos a presença da criação e do criador estético. Os textos, entretanto, não confirmam as aspirações deles. No *Banquete* 205b-c, lemos: “*poiesis* é uma coisa múltipla. Tudo que faz algo passar do não-ser ao ser é *poiesis*, e os que fabricam algo são, todos, *poietai*”.

É no Livro X, *A República* (2006) que a temática da poesia é mais trabalhada, pois se torna um problema para a constituição da cidade ideal em que não pode haver a mentira, a falsidade. Antes da visão platônica, a poesia e os poetas eram fonte de conhecimento. Mas Platão vê na poesia um adversário

que deseja disputar a alma com a filosofia no campo da ética, da política, e da metafísica. Platão não considera que a poesia consiga guiar a vida humana na direção do Bem e da Verdade, visto que os prazeres que proporciona destroem as condições de acesso ao conhecimento. Para Platão, os poetas e sua poesia não conseguiriam separar a arte dos valores éticos, políticos ou de qualquer outro tipo de valor. “antiga disputa entre a Filosofia e a Poesia” (607b7) de que nos fala Platão no final de *A República*:

Ali, julgando acertar um golpe de misericórdia na arte agonizante, faz Sócrates proclamar uma das sentenças mais perturbadoras de toda história da filosofia: “Nosso argumento nos força a expulsar a poesia da Cidade”. Longe de ser um gesto isolado, esse decreto representa o ápice de um movimento que percorre os *Diálogos* do início ao fim (cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA*, LIVRO X, 2006).

Muniz (2010) aponta que Platão utiliza a estratégia de exclusão da poesia a partir da doutrina do *Entusiasmo*, ou seja, a poesia entendida como resultado de intervenção divina. Depois, o próprio Platão substitui a doutrina do *Entusiasmo* pela doutrina da *Mimēsis*, atribuindo ao artista uma atividade produtora que responde pela “autoria” da obra. Platão rejeita a *performance* poética visto que é através dela que o poeta fala para um público e pode convencê-lo a uma visão de mundo diferente do que é apregoadado pelos filósofos.

Através da narrativa de Sócrates, Platão combate o método usado pelos poetas que não capacidade de refutação, não sabem do que falam, sendo meros repetidores, incapazes de provar que sabem do que falam, sendo fabricantes de imagens, repetidores. Já Sócrates, defende e atua para a construção da comunicação dialética, que faz com que os homens saibam que os verdadeiros autores da poesia são os deuses. Por isso, a posição de Sócrates é condenar qualquer prazer que se desenvolve a partir do hábito da imitação (MUNIZ, 2010, pp. 22-24):

O problema estaria centrado na “*imitatividade*” – a capacidade de tudo imitar, o prazer de imitar o que quer que seja. A “*imitatividade*”, esse prazer da metamorfose e da variação, gera inevitavelmente um caráter dotado de versatilidade. Esta é maior objeção política de Platão à “*imitatividade*”. Ela faz variar a especialização, abole o princípio que prescreve para cada cidadão o exercício de uma e apenas uma função dentro da cidade (MUNIZ, 2010, p. 27).

Por enquanto, Sócrates contenta-se em ensaiar o veredicto em 397d-e: “Se um homem que tivesse a habilidade de transformar-se em muitas pessoas, e imitar todas as coisas, chegasse a nossa Cidade e quisesse fazer uma performance de seus poemas (...) diríamos a ele que não existe esse tipo de homem em nossa Cidade e nem sequer é permitido que haja. Depois de derramar mirra em sua cabeça, e coroá-lo com louros, mandá-lo-íamos para outra Cidade.” Cabe na Cidade ideal apenas um tipo de poeta, o “austero”, aquele que só imita¹⁹ os modelos prescritos pela própria Cidade.

O Livro X é o principal texto platônico sobre a arte desde que seja lido como o cume de um processo, o resultado conclusivo de uma investigação iniciada nos primeiros diálogos. Neste sentido, o Livro II e III de *A República* deve ser tomado como pressuposto incompleto para que os argumentos contra a arte do Livro X sejam entendidos em toda sua complexidade. Já na abertura do último livro de *A República*, Sócrates deixa claro esse processo acumulativo quando garante que a necessidade de recusar a poesia mimética fica evidente “desde o momento que definimos em separado as partes da alma” (595a).

Calcado em uma profunda análise da dinâmica da alma no livro IV, cujas consequências políticas são desenvolvidas nos livros VIII e IX, e na *Metafísica*²⁰ apresentada nos livros V e VII, Platão pode apresentar uma noção geral da *Mimesis* e, a partir dela, dar a sua palavra final sobre a arte. O tema central do Livro X retoma o conceito de *Mimesis* do Livro II e III, mas desta vez não mais do ponto de vista ético-político ou educacional. A *Mimesis* aparece agora com um sentido novo e, até certo ponto, surpreendente.

Para podermos avançar na direção dos novos argumentos, é preciso responder antes à questão central: qual é esse novo sentido da *Mimesis*? Nos livros anteriores, focalizados especialmente na *performance* artística, a *Mimesis* está diretamente associada à atuação dramática. No Livro X, ela é apresentada com outro sentido, mais geral e mais ambicioso que engloba o anterior e o

¹⁹ Essa capacidade de discernimento entre mimeses distintas pode ainda ser corrigida nesse trecho

²⁰ indicando em que sentido se diz isso e em que trechos isso se manifesta, além de indicar qual é função argumentativa para o uso dessas expressões/conceitos caríssimos à história da filosofia e aos autores que delas se valeram.

qualifica. Inventando uma espécie de compreensão rudimentar da representação artística, Platão desenvolve a ideia de que a *Mímesis* é representação da aparência²¹. Tal representação fundamenta-se em uma semelhança com aspectos secundários e superficiais da coisa representada. (Palumbo...)

Desse ponto de vista, a *Mímesis* teria, como que inscrita na sua própria natureza, a impossibilidade de mostrar as coisas como realmente são limitando-se a mostrar apenas como aparecem. Como representam a aparência das coisas, as artes miméticas mantêm com o original — do qual pretendem fornecer a cópia — uma relação tênue, forjada por uma semelhança superficial.

2.3.2 A arte da produção de cópias

Para Platão, a obra do artista é cópia de coisas fenomênicas, um exemplo particular, por isso, algo inadequado e inferior tanto em relação aos objetos representados quanto as ideias universais.

Nesse caso, o que define a importância da cópia é o efeito de ilusão que ela proporciona a quem assiste que é o espectador, pois será a partir do ponto de vista dele que persistirá a ideia de cópia (manutenção da essência, preservação da semelhança) ou será considerado um simulacro (perda da existência moral) (BRAGA, 2007).

Também na produção de cópias, Platão cria outro personagem que é o usuário²², aquele que detém o saber e tem a capacidade de julgamento sobre a cópia fundamentada que consegue imitar perfeitamente o modelo, tornando sua obra verdadeira.

As cópias primeiras é que dão origem aos simulacros, fantasmas estão envoltos na semelhança. Quando, a cópia, não consegue manter-se o mais próximo possível da semelhança, ela perde o seu valor, visto que a essência não foi mantida, a produção exigiu de seus produtores uma armadilha para tentar convencer quem a estiver admirando. Torna-se, dessa forma, a cópia²³ do

²¹ reconhece que defende um novo sentido da Mimese, ligado à performance artística (Palumbo)

²² se ele seria um dialético ou não

²³ Relação entre a teoria das ideias e a arte de produção de cópias

simulacro, tendo como base o ser e não-ser. O conceito de simulacro está relacionado à Teoria das Ideias²⁴, em especial, no Mito da Caverna (Livro X da República).

2.3.3 As imagens poéticas e pictóricas

Platão, em todas as suas obras²⁵, defende a expulsão de poetas e pintores da cidade ideal, dessa forma, o filósofo disputa a dimensão própria à Paidéia do povo grego, restrita, pela tradição oral, à palavra do poeta. Platão na obra *Sofista* reviu a Teoria do conhecimento, como a Teoria das Formas e a noção de imagem (*eidolon*) nesse diálogo que tem como pontos principais a questão do conhecimento verdadeiro, o falso e sua semelhança, visto que ambos recorrem a imagens, verdadeiras e falsas. A imagem é reservada para as formas inferiores de conhecimento que são trazidas pela linguagem que representa o simulacro, beirando a aparência e a falsidade.

Representa o que é falso, enganoso, consegue fabricar o engano, a partir da semelhança, um diverso que se manifesta como sendo, que não se reduz à igualdade, tampouco à diferença, é o mesmo e o outro em tempos simultâneos, e, concomitantemente, não é nenhum deles. Como pluralidade, a *mimēsis* é identificada com a ilusão, possibilitando alternâncias e oscilações e adquirindo um caráter inconstante e flutuante.

Um exemplo disso é a obra de Homero que não trata deuses e heróis com a consideração que eles merecem. Contribuí com essa afirmação de Platão o ideal da cidade justa. Se a poesia fizer parte da vida da cidade, isso irá interferir na educação moral de crianças e cidadãos, pois as narrativas trazidas pelos poetas apresentarão maus exemplos que são “imagens que representam mentiras” (382c), porque poderia facilmente tornar-se um hábito “em nosso corpo, nossa expressão vocal e nossa inteligência” (395d).

A inspiração para a poesia vem de um delírio que recebem dos deuses do qual não são donos nem conscientes e se apresenta para estes poetas por

²⁴ Colocar a informação da relação entre a teoria das ideias e a arte de produção de cópias.

²⁵ Rever essa afirmação

meio de três formas: “por meio da simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas”.

No Diálogo *Crátilo*²⁶, Platão é enfático na afirmação da capacidade da imagem de desvirtuar a alma do espectador, levando-o ao engano. Para que isso aconteça, é necessário considerar o grau de simetria entre imagem e objeto. Para Sócrates, uma imagem, uma pintura seriam da mesma ordem ontológica do modelo dessa pintura. *Crátilo* ignora esse posicionamento de Sócrates:

Se fossem postos juntos dois objetos: Crátilo e a imagem de Crátilo [*Kratylos kaí Kratylos eikon*], e uma divindade não imitasse apenas a tua figura e tua cor, como fazem os pintores, mas todas as entranhas iguais as tuas, emprestando-lhe o mesmo grau de ductilidade e calor, além de movimentos, alma e raciocínio, tal como em ti, em uma palavra: tudo exatamente como és, e colocasse ao teu lado essa duplicata de ti mesmo: tratar-se-ia de Crátilo e uma imagem de Crátilo [*iekon kratylon*], ou de dois Crátilos [*dyo Kratylon*]?(Cf. *CRÁTILLO*, 2001, 432 b-d).

A arte imitativa, como a pintura e a poesia, é condenável por ser somente uma criadora de ilusões. A pintura representa uma imitação de uma pequena parte da aparência dos objetos e a poesia vai representar somente uma parte da alma que são as emoções. Ambas são imitações incompletas e de pouco valor.

Platão mantém sua opinião sobre pintores, escultores, poetas e coloca os sofistas no mesmo grupo dos enganadores, ilusionistas que não tem compromisso com a verdade. Segundo Platão, só existe um *Crátilo* que não pode ser imitado ou duplicado. Cada objeto, coisa, ou ser é dotado — por seu criador — de uma essência, uma e imutável que o torna único (ALVES, 2016).

2.3.4 A imagem como discurso

Casertano (2012, p. 46) diz que “a consciência de uma tensão em direção à conquista da verdade que não pode nunca relaxar, pois é justamente próprio da busca permanecer sempre aberta”. A imagem para Platão tem múltiplos sentidos porque é usada em diversos contextos, tem a função de se aproximar do *logos* da verdade, também acompanha o discurso, o que permite a o leitor entender o que Platão quer dizer. Como pensar na imagem do sol, da linha e da

²⁶ Retirar da dissertação

caverna se não for pelo discurso, assim como na formação do rei-filósofo que permite entender o projeto de cidade idealizado por ele.

Platão fala por meio de Sócrates, que apresentava por argumentos seus posicionamentos aos opositores fazendo do contraponto um recurso pedagógico muito mais decisivo e duradouro. Nesse caso, a imagem está diretamente relacionada às aporias de caráter dialético:

o Estrangeiro passa do "produzir homens capazes de contestar e de contradizer" (*poiein amphibetetikous*) (232D2) ao "saber não apenas dizer, mas também contradizer todas as coisas", e daí ao "saber produzir e fazer todas as coisas com uma só arte" (*epistasthai ... me legein med' antilegein ... poiein kai dran ... sunapantapragmata ... mia tekhnē*) (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 233d9- 10).

Os sofistas precisavam ter um discurso fundamentado que os fizesse parecer mais sábios e inteligentes com capacidade de contestação para conseguir contradizer Sócrates, principalmente junto aos jovens. Os sofistas desejavam ser produtores de todas as coisas, mas o que conseguiam na visão de Platão era ser meros reprodutores de algumas coisas. Essa produção e o jogo da imitação produzido serão os responsáveis pelas imagens dos seres (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 234-B6-7).

A imitação produzida pelos sofistas é comparável a dos pintores, visto que ambas produzem imagens, que tem semelhança com as coisas reais. Isto em um ambiente tomado por problemas de ordem ética e política com a Atenas do final do séc. V. Apesar de viajar de cidade em cidade discursando, não havia por parte dos sofistas uma proposta para atenuar os problemas vigentes.

Encontra-se aí uma semelhança no discurso de dos sofistas, poetas, pintores e artífices. Nenhum deles produz nada novo, a mimética é utilizada por todos para enganar e iludir, porque tem a capacidade de convencer quem os ouve, levando o espectador ao fascínio e ao encantamento:

O discurso permite uma técnica por meio da qual se poderá levar aos jovens ainda separados por uma longa distância da verdade das coisas, palavras mágicas, e apresentar, a propósito de todas as coisas, ficções verbais, dando-lhes a ilusão de ser verdadeiro tudo o que ouvem e de que, quem assim lhes fala, tudo conhece melhor que ninguém (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 234-c).

Segundo Souza (2017), o objetivo central do *Sofista* é mostrar o discurso falso, o que significa inicialmente poder dizer que o *não ser* de algum modo é. Mas, só faz isso após mostrar sua fundamentação ontológica. Para isso, Platão

faz um percurso argumentativo a partir da comunhão das Formas, “pois é no plano inteligível — via relações de participação e não participação — que Platão mostra como o *não ser* de certo modo é²⁷” (SOUZA, 2017, p. 83).

Notomi (1999) afirma que é a partir da utilização da comunhão das Formas ou Teoria das ideias que Platão assegura a possibilidade do discurso. É possível verificar essa afirmação na seção 251d-259e, e posteriormente na passagem 260a6-b3:

Avancemos com vista a estabelecer para nós o enunciado como um dentre os gêneros. Pois, privados dele, ficaríamos privados da filosofia, que é o mais importante, e ainda mais, é preciso que cheguemos agora a um acordo em relação ao que é o enunciado; e que não seríamos capazes de dizer coisa nenhuma se decidíssemos que não é absolutamente nada; e que seríamos privados dele se concordássemos que não há em nada mistura nenhuma em relação a nada (PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 260a6-b3).

Essas duas passagens conseguem delimitar e conectar a comunhão dos maiores gêneros e a análise do discurso em um mesmo mundo, em que existe o encontro entre o ontológico e o lógico-discursivo. Souza (2017) afirma:

Como destaque do quanto essa transição não é muito clara, basta observamos que, à primeira vista, a parte inicial desse trecho poderia nos levar a assumir o *logos* como um sexto gênero, a *fortiori* porque isso simplificaria a derivação do falso a partir da comunhão entre o *logos*, enquanto um dos sumos gêneros, e a *diferença*, o que possibilitaria de algum modo o não ser do *logos*. No entanto, essa não parece ser a melhor interpretação, quanto mais porque ao tratar dos maiores gêneros, Platão não levantou em nenhum momento a possibilidade do *logos* como uma forma pura (SOUZA, 2017, p. 83).

Rosen (1983 *apud* SOUZA, 2017), no entanto, afirma que seria óbvio tomar o *logos* como um dos gêneros, mas para isso seria necessário construir uma argumentação que conseguisse diferenciar a explicação da falsidade da explicação do não-ser, já que isso não pode ser feito diretamente.

²⁷ a questão dos gêneros supremos do *Sofista*, única possibilidade de haver pensamento e linguagem aplicada. A questão do *logos* ser ou não um dos gêneros implícitos é abordada através de comentadores, a partir dos quais se constata o que há no diálogo uma transposição do não ser para o outro, sem entretanto, ficar muito claro qual seria o “estatuto ontológico da linguagem” nesse quadro do *Sofista*. procurando explicar qual é a ideia a que se chega acerca do ser e da linguagem no *Sofista*, pelo menos indicando uma ponte entre o ponto a que se chegou e o que será explicitado no capítulo final, em seguida.

Quem traz essa afirmação é Marques (2006) quando assegura a não admissão do *logos* como um sexto gênero. Isto porque esse discurso surge da comunhão dos gêneros, e se esse mesmo discurso é tido como um dentre os seres, é porque isso implica atribuí-lo, ainda que não do mesmo modo, aos princípios que regem as ligações entre as Formas, com a ressalva de que alteramos de registro ao transitarmos de um nível a outro (do ontológico ao lógico-linguístico ou vice-versa).

Por outro lado, ainda que o *logos* seja algo como uma combinação de palavra, nomes e verbos, se não houver mistura entre as Formas seremos privados dele e, por consequência, da filosofia. Os nomes são considerados substantivos que nomeiam sujeitos, e os verbos, são ações atribuídas a esse sujeito. Não é possível ter um discurso onde se utiliza apenas nomes ou verbos, pois este perde a sua validade lógica. Para que um discurso tenha qualidade, ele deve apresentar a união desses elementos. Por isso, a necessidade de se buscar entendimento acerca do que o discurso é.

Para o filósofo parece ser impossível relacionar as coisas sensíveis e as ideias com elas próprias impossibilitam o discurso e a própria filosofia. Na obra o Sofista, considera-se a comunicação existente entre os gêneros supremos, admitindo conforme já dito, a existência do não ser como elo que não seja o ser, diferente do ser, o outro que não é oposição ou contradição, mas, o outro como a diferença e alteridade, o que inicia a nova ontologia platônica, constituindo o eixo fundamental de uma nova estrutura que faz a relação entre as ideias.

Isto permite retomar às três teses de Platão; a não comunicabilidade entre os seres em que as ideias serem em si e por si em um exercício dialético todos os seres em comunicabilidade e, por último, ter alguns seres em comunicabilidade, o que permitiria um repouso que por sua vez teria que ser dito movimento. Nesse caso, a comunicação entre alguns seres gera a existência de relações necessárias e outras possíveis em que o não ser pode pensado como alteridade. O ser é o mesmo e o não ser é o outro.

Portanto, a questão do discurso que é imagem guarda semelhança ao discurso falso, e então, percebe-se que o não ser, objeto de refutação, é o não ser que, relacionado ao discurso, significa o discurso falso, que diz as coisas que não são como se fossem, que fazem existir o que não é. Compreendendo então o não ser como discurso falso, e não como imagem, que será objeto de

investigação.

O sofista deixa de ser o que se defende da acusação de produzir imagens, afirmando que não há imagens, visto que implicam no não ser, e passa a ser aquele que se defende da acusação de dizer "coisas que não são" (*ta me onta legein*), o que é impossível, uma vez que "coisas que não são" não existem e nem podem ser pensadas.

É a partir da noção de imagem que Platão expõe a questão do não ser e da impossibilidade do discurso falso, sendo essencial para compreender o desenvolvimento da parte central do diálogo, da natureza do discurso e da realidade.

Ao tratar da imagem, Platão não está se referindo a uma semelhança visível, sensível, como a que existe entre um modelo, uma pintura ou uma escultura. A imagem a qual Platão está se referindo no *Sofista* é a que guarda relação com o modelo, e que lhe confere a faculdade de fazer aparecer o modelo.

Portanto, pode-se de certo modo admitir que o que reconhecemos como imagens, em si mesmas são exatamente o que são, e não imagens daquilo que elas não são. Assim:

“um cacho de uvas de plástico não são falsas uvas ou imagens de uvas verdadeiras, mas um verdadeiro cacho de bolinhas coloridas de plástico, sem nenhuma pretensão, em si mesmas, de se fazer passar por uvas comestíveis, ou mesmo por imagens de uvas” (IGLESIAS, 2003, p. 150).

Assim, no próximo capítulo, trataremos do estatuto ontológico da imagem, isto é, de um ser que se caracteriza não por ser o que é, mas por não ser aquilo que ele parece ser ou aquilo que faz aparecer, que seria seu modelo, é realmente discutível.

CAPÍTULO 3 - O PARADIGMA DA IMAGEM (MÍMESIS) NO SOFISTA DE PLATÃO

Esta pesquisa se debruçou no estudo do estatuto ontológico da imagem aqui revista a partir do Sofista como obra principal, além do Crátilo e da República, tendo como referência a obra de Lídia Palumbo (2008), Alves (2016), Groby (2007) e Notomi (1999).

Platão foi o fundador de uma academia que tinha como princípio o diálogo vivo, sendo a sua forma preferida de escrita. Platão interessava-se por um lado pela relação entre aquilo que é eterno e imutável e, por outro, por aquilo que “flui”, quando se tratava da moral humana e dos ideais ou virtudes da sociedade.

Já Sócrates defendia as regras ou normas eternas e intemporais para o procedimento humano. Quando usamos apenas a nossa razão, segundo ele, podemos compreender todas essas normas imutáveis, porque a razão humana é justamente algo eterno e imutável.

Platão interessa-se tanto por aquilo que é eterno e imutável na natureza, como também por aquilo que na moral e na sociedade é eterno e imutável. Para Platão, trata-se de uma mesma coisa. Ele procura obter uma “realidade” própria que seja eterna e imutável²⁸.

A Teoria das Ideias criada por Platão considera que existe uma realidade própria que existe nesse mundo sensível constituído pelos vários fenômenos da natureza por causa da sua semelhança que faz com que sejam similares entre si, gerando as mais diversas formas. Assim temos a realidade dividida em duas partes: uma parte é formada pelo mundo sensível em que só podemos atingir um conhecimento ambíguo, por usar os cinco imperfeitos sentidos. A principal propriedade do mundo dos sentidos é que “tudo flui” e conseqüentemente nada possui estabilidade. Nada é no mundo dos sentidos, existe apenas um conjunto de coisas que nascem e perecem. A outra parte é o mundo inteligível, o mundo das ideias – de que podemos alcançar um saber certo usando a razão. Este mundo das ideias não pode ser conhecido através dos sentidos. Em compensação, as ideias (ou formas) são eternas e imutáveis.

²⁸ o demiurgo olhando para a eternidade forja o universo material e funde a esfera do mesmo (imutável) com a esfera do outro (mutável, que tem matéria) em um entrelaço especial, em forma de X, *Timeu* 29e -36b

Se o mundo está dividido em duas partes, o homem está também e é ele quem resolve como seu corpo irá atuar nesse mundo. Quando a decisão opta pelo corpo que “flui”, isso faz com que ele fique indissoluvelmente ligado ao mundo sensível e tenha que usar os sentidos que estão ligados ao corpo e são de pouca confiança. Tudo que existe no mundo sensível é uma cópia deturpada do mundo inteligível.

Mas, Platão defende a imortalidade da alma, ela é que é sede da razão. Uma vez que a alma não é material, pode observar o mundo das ideias. Assim a Teoria das Ideias é uma dimensão ou metafísica do ser. A segunda questão é a possibilidade de rememorar conhecimentos já aprendidos (*anámnesis*).

É somente através da busca do conhecimento, através de um processo de recordação, de reminiscência o homem pode lembrar-se das ideias que um dia contemplou. A realidade sem forma, sem cor, impalpável só pode ser contemplada pela inteligência, que é o guia da alma.

Também era um defensor das virtudes, aqui divididas em três: concupiscência ou *epithymia*, que tem sede no ventre e preside a vida vegetativa; o coração, *thymós*, que tem sede no peito e preside a vida afetiva. E, por fim, a razão, *lógos*, que tem sede na cabeça e preside a vida intelectual (GOBRY, 2007, p.20).

Para Platão, as potências da alma quando estão organizadas conferem condição para que os indivíduos possam desempenhar suas funções da melhor maneira possível. Uma alma torna-se justa quando permite que a razão a domine e conduza. Também é na alma que a potência racional se sobrepõe a potência irascível. Segundo a teoria platônica, no Mundo das Ideias, as coisas desse mundo são e não tem modelo para elas. As coisas são enquanto participam das Ideias, e não são, quando são meras participações.

Esta teoria assenta no pressuposto que existe uma relação entre as coisas sensíveis e as ideias (eternas, belas, unas, imutáveis). As coisas sensíveis são belas porque participam da ideia de belo. Todas as coisas que existem no mundo sensível foram feitas à imagem das Ideias. Uma única ideia tem uma multiplicidade de cópias-coisas. As provas desta participação, afirma Platão, podem reconhecer-se na harmonia e organização do mundo sensível.

Para Platão, a alma já existia antes de se ter estabelecido no nosso corpo (Teoria da Metempsicose): antigamente, a alma estava no mundo das

ideias. Mas, logo que a alma acorda num corpo humano, esquece-se das ideias perfeitas. Inicia-se então um processo espantoso: quando o homem se apercebe das formas na natureza, emerge progressivamente na alma uma vaga recordação.

A Teoria da Metempsicose pressupõe a imortalidade da alma e as sucessivas reencarnações. Ao encarnar num corpo, a alma irá recordar o que outrora contemplou no mundo das ideias. Esta teoria serve de fundamento à Teoria da Reminiscência que pressupõe a existência de um saber inato que pode ser recordado.

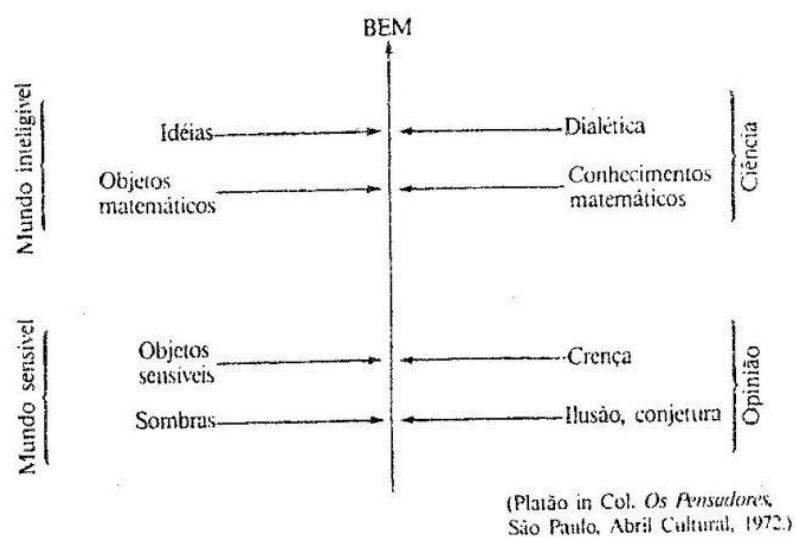
Para Platão, todos os fenômenos da natureza são meras sombras das formas ou ideias eternas. Porém, a maioria das pessoas está satisfeita com a sua vida entre as sombras. Não pensam que há algo que provoca as sombras, porque acha que as sombras são tudo o que existe, e por isso, não tomam as sombras como sombras. Deste modo, esquecem também a imortalidade das suas almas.

Em Platão, é notória a influência da teoria órfico-pitagórica da transmigração das almas bem como a teoria da filosofia como possibilidade de purificação e ascese espiritual.

Platão separou o mundo sensível do mundo inteligível, a partir da Teoria do Conhecimento que é um processo psíquico mediante o qual uma alma, ao perceber um objeto, tem condições de dizer o que ele é, mas é também uma capacidade uma potência da alma, *dynamis*. Também aqui temos dois níveis relacionados aos órgãos sensíveis e outro pertencente à ordem do inteligível. São os elementos imagéticos e concretos que fornecem as bases para o conhecimento. Já as hipóteses matemáticas e as ideias que propiciam a matéria-prima para a inteligibilidade. O conhecimento se inicia na observação das imagens e alcança sua forma mais elaborada por meio da ascensão (PALUMBO, 2008, p. 37-43).

Isso pode ser visto no símile da linha dividida e na alegoria da caverna. Está na passagem do Livro VI da República (2001, 509d-511e).

Quadro 3 - Símile da linha dividida



Fonte: Platão. Coleção Pensadores, 1972.

Conforme demonstrado pela linha dividida, as etapas do conhecimento estão distribuídas por modo de conhecimento e objetos de conhecimento que se inicia pela apreciação das imagens e na finalização no acesso direto as Ideias (dialética). Os objetos sensíveis são todos aqueles que fazem parte do mundo sensível, são concretos, visíveis e palpáveis, os inteligíveis só podem ser medidos pela racionalidade, são invisíveis e imateriais.

A imaginação (*eikasia*) é a faculdade de conhecimento mais baixa, porque usa imagem da mesma forma que o pintor reproduz a pintura (PLATÃO, REPÚBLICA, 2001, 509e-510a) (ALVES, 2016, p.3 6; PALUMBO, 2008, p. 39).

A crença (*pistis*) e a imaginação representam o modo de conhecimento do aparato humano e do objeto sensível projetado por meio da sombra e imagens (visíveis e aparentes) abrangendo os seres vivos e os elementos da natureza como plantas e artefatos, não sendo fontes confiáveis de

conhecimento. Sua opinião (*dóxa*) é baseada por órgãos do sentido (PLATÃO, REPÚBLICA, 2001, 510a) (ALVES, 2016, p.36, PALUMBO, 2008, p. 39).

Pode-se reafirmar esse posicionamento no Teeteto (PLATÃO, 1973, 189a-190b) em que novamente temos a opinião justificada na fé, ou seja, na crença, não sendo fontes confiáveis de conhecimento (ALVES, 2016, p. 37, PALUMBO, 2008, p. 40).

Quando se trata dos modos de cognição superiores que são o conhecimento discursivo e a intuição intelectual temos a forma mais próxima do objeto ideal inseridas em um modelo epistêmico de conhecimento que faz oposição à opinião e se aproxima da sua essência, sua ideia, do objeto tal como ele é, o Ser (Cf. PLATÃO, REPÚBLICA III, 2001, 477b).

Esse conhecimento discursivo remete a construção de hipóteses que utiliza objetos matemáticos que permitem a criação de teorias fundamentadas logicamente, pois para Platão “aqueles que se ocupam da geometria, da aritmética e das ciências do gênero, admitem o par e o ímpar, as figuras de três espécies de ângulos e de outras doutrinas irmãs destas” (Cf. PLATÃO, REPÚBLICA III, 2001, 510c).

A intuição intelectual é o mais elevado dos quatro níveis de realidade para Platão (*eikasia*, *pistis*, *dianoia* e *noesis*). E quando a *noésis* adquire sentido na República porque consegue chegar ao ápice do conhecimento superior por excelência no qual o sábio chega como termo da dialética (GOBRY, 2007, pp. 95-96). Agora já não necessitam de intervenção sem o uso dos sentidos porque o conhecimento intelectual tem como objeto de conhecimento somente os elementos inteligíveis (ALVES, 2009, p. 38).

Outra forma de conhecimento é trazida pela obra Alegoria da Caverna dando continuidade ao esquema da linha segmentada mostrada anteriormente porque usa a imagem da condição humana dos prisioneiros e uma habitação subterrânea, na escuridão, tendo a ilusão de que conhecem a verdade, pois as sensações não são capazes de desvelar a essência das coisas, o que acentua a ignorância humana para ao perceber que eles não conhecem a realidade e o papel do filósofo no mundo sensível (ALVES, 2009, p. 38).

Platão considera que o homem não quer sair da escuridão, porque já se acostumou a viver com a imagem — *eikasia* — (sua alma está atada ao seu corpo), não quer o conhecimento. É preciso dar um tempo para se acostumar a

pensar e ver os objetos como eles são verdadeiramente, objetos cognoscíveis que difundem luz sobre o que é concreto. Fora da caverna, com a ajuda do sol, que permite ver com clareza será possível conseguir o conhecimento científico necessário para estimular a intuição intelectual — *noesis* — que retira o homem da escuridão.

Segundo Palumbo (2008, p. 45), Platão foi o primeiro filósofo a investigar profundamente o que é uma imagem. Essa noção da *Mimēsis* é fundamental para sua interpretação do mundo, sendo tema recorrente nos seus textos, mas é no Sofista que esse tema perpassa toda a obra, mesmo que o cerne seja saber quem é sofista em detrimento de saber o que é a imagem e o caráter imitativo da imagem.

Para Platão, ao definir quem é o *Sofista*, identifica-se o que é a mimética já que a imitação é uma técnica utilizada por eles que viajavam de cidade em cidade ensinando a retórica e a oratória para quem era rico, e funciona como um artifício usado para enganar e, por isso precisa ser desmascarado. No entanto, para Platão apenas os filósofos podem exercer essa atividade, pois é deles que vem o conhecimento racional e a possibilidade de uma educação intelectual.

Para chegar a essa definição, o Estrangeiro de Eléia elege os seguintes pressupostos:

- 1- Caçador interesseiro de jovens ricos. Os sofistas são pagos para ensinar;
- 2- Comerciante em Ciências. Os sofistas negociam discursos que ensinam a ser virtuoso;
- 3- São negociantes de serviços de cunho intelectual e moral;
- 4- São pequenos comerciantes de primeira ou segunda mão que fazem comércio da questão moral e intelectual a partir da definição criada por eles;
- 5- São Erísticos mercenários por receberem dinheiro para ensinar técnicas de contestação, refutação, aquisição, contradição;
- 6- São refutadores de argumentos, cujo objetivo é purificar “a alma das opiniões que são um obstáculo às ciências”.

A crítica aos sofistas está relacionada ao fato desse grupo ter como interesse primeiro o ganho financeiro, para ser virtuoso você precisa ter dinheiro.

É algo comprável. Platão considerava essa uma forma de educação ilegítima e nada instrutiva, visto que aquilo que é relacionado à moral e a virtude não pode ser vendido ou comprado. Quanto à refutação, essa tem um diferencial, posto que seu objetivo seja retirar da alma “afastar [dela] tudo que há de mal, conservando o resto” (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003), permitindo o equilíbrio. Mas isso não é suficiente para redimi-los diante das cinco oposições apresentadas. Isso é dito pelo Estrangeiro (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003) já que apenas a purificação pela via da refutação acaba por se tornar algo menor diante de tantas outras ações que visam apenas à obtenção do dinheiro conseguido a custa do engano daquele que é rico, mas é pobre intelectual e moralmente. O sofista usa a filosofia, mas não é verdadeiramente um filósofo e pode ser comparado ao lobo que não possui boas virtudes, ao contrário, é desprovido delas (ALVES, 2009).

A outra questão relacionada aos sofistas é sua proximidade com os poetas, visto que para Platão ambos compartilham das mesmas técnicas miméticas, e, portanto, imitativas para convencer a quem está ouvindo-os (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 235a):

“através da cópia, quando se transporta do modelo as suas relações de largura, profundidade, comprimento e cor, e através da arte do simulacro, que simula a cópia, pois parece copiar, mas altera as características do modelo para parecer mais verdadeira” (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, p. 235a).

Nesse momento, cabe uma reflexão sobre a importância da persuasão como técnica que juntamente às imagens consegue ter o poder de convencimento daqueles que tem acesso e podem pagar aos sofistas. Segundo Alves (2009) não é possível enquadrar os sofistas e desvelar sua contribuição ontológica baseado no método da divisão (*diaíresis*) que tem como características multiplicar fórmulas que representam aspectos do sofista, criando várias imagens.

Goldschmidt (2002) afirma que isso se dá pelo “caráter mutável do produtor de imagens” (*eidolonpoion*) que não consegue reduzir esse fantasma (*phanthasma*) que tem diversas faces. O sofista pretende proporcionar um ensino universal, trazido por um saber universal. Tanto o saber como o ensino

universal já carregam consigo uma contradição, pois só possível ensinar o que se sabe, e não se pode pensar que sabe tudo sobre todas as coisas.

É preciso pensar ainda que por mais vasto que seja o conhecimento que podemos ter, ele é limitado. Isso faz com que a afirmação de Goldschmidt (2002, p. 160) seja verdadeira “o sofista não é, portanto, um sábio, mas um imitador”.

Consegue o *Sofista* (233e-234a) com a passagem “de todas as coisas: seres objetos da natureza, o mar, a terra e o céu, e os deuses e tudo o mais”, mostrar que o “saber todas as coisas” é apenas um desejo. Sendo assim, sobra ao sofista o engano, mentira conseguida com a mimética sendo “a imitação, na verdade, uma espécie de produção; produção de imagens, certamente, e não das próprias realidades” (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 265a-b).

Alves (2009, p.59) é enfático na sua afirmação; é pela mimética que o sofista fabrica sua imagem particular da realidade, de forma a sustentar, sobre um abismo ontológico, sua fama de sábio.

Nesse sentido, a posição de Platão de uma cidade ideal, em que todos estão comprometidos com a verdade se contrapõe a postura e ação do sofista por ser um mágico, um ilusionista da palavra que tenta com a sua arte persuadir e continuar a mentir para quem o ouve (ALVES, 2009).

Nesse caso, a atividade se apresenta como controversa visto que o sofista se apresenta como *performer* falando contra alguém ou emitindo alguma opinião, sendo a questão central da arte da sofística. Sofista como *Protágoras* negam a possibilidade da controvérsia já que o sofista ensina ao outro a falar em público, mas não a dominar a arte da retórica.

A controvérsia trazida pelo sofista tem uma conotação pejorativa nos diálogos de Platão, pois significa tão somente uma manipulação de argumentos, sem fundamento, portanto sem a possibilidade de promoção da atividade filosófica ou dialética. Assim, como o sofista poderia ser controverso, já que seu discurso é variado, mas sem possibilidade de promover uma discussão real.

A resposta para esta questão é difícil, porque em princípio levaria a polêmica considerando os seus diferentes significados. Nesse caso, polêmica significa fazer oposição à opinião de outra pessoa, “desaprovar” ou “contradizer”. Segundo Notomi (1999) para contradizer alguém é preciso ter uma razão, visto que a oposição por alguma razão, não pode ou não quer aceitar a opinião da outra (Cf. PLATÃO, *CRÁTILO*, 2001, 406c7-d2). O ato de contestar, não pode

ser objeto de uma arte, visto que você que apenas demonstrar seu desacordo ou desaprovação, mas também persuade os adversários a admitir sua opinião.

A controvérsia, ao final, deseja levar os adversários a concordar com a posição do seu opositor, o que faz com que se considerem sábios.

Em viagens para ensinar os ricos patronos a fazerem discursos nas assembleias faz com que os sofistas reflitam sob sua forma de usar a controvérsia como arte. Isso está registrado em livros que mostram como os sofistas persuadem os alunos potenciais da sua capacidade de argumentar. Segue uma linha de raciocínio que se inicia com um longo e articulado discurso sobre um tema particular (*Cf. GÓRGIAS, 1970, 448-a7-8*). Já Sócrates faz uma oposição de ideias usando como recurso o diálogo que consiste em perguntas e respostas curtas (*Cf. GÓRGIAS, 1970, 448-d8, 449 b4-8*). É preciso ressaltar que também os sofistas (ou erísticos) utilizam esse recurso. Além disso, Górgias e Hippias afirmam que também é bom em falar num estilo breve, abrindo ao final de sua exposição para perguntas e respostas. No entanto, algumas pesquisas recentes sobre a história inicial da retórica põem em causa a caracterização que os retóricos do século XV tinham da "arte da retórica" no sentido platônico ou aristotélico. O Tratado de Hipócrates, sobre a Arte, pode ser incluído nessa lista de publicações.

Para obter a notoriedade de que precisam os sofistas precisam ter como público pessoas que não tem conhecimento e seja incapaz de julgar adequadamente os argumentos; pois é num público que sabe pouco que a arte do sofista gera uma aparência de ser sábio. Vamos examinar estes dois fatores em pormenor, a saber, os adversários e o público.

A contraposição aos sofistas deve ser realizada por especialistas, sendo um para cada assunto: "o perito", é 'uma pessoa que tem conhecimento científico', buscando saber se esses especialistas são contestados pelos sofistas. Nesse ponto, encontraremos uma ambiguidade: o sofista não pode criar uma controvérsia sem ter conhecimento particular; por outro lado, arrumar uma controvérsia pode significar conseguir derrotar alguém a partir do argumento.

Os peritos conseguiram esse conhecimento através da formação especializada ou intelectual. Esse conhecimento também está relacionado a temas controversos como as coisas divinas, as virtudes e as questões políticas.

Esse conhecimento também está relacionado a uma arte que se estabelece como atividade sistemática, como, por exemplo, o fabrico de calçado e a medicina. Em contraste com o especialista, o sofista acaba por não ter nenhum conhecimento genuíno de qualquer assunto em particular quando discute em público. Essa ambiguidade também é reconhecida por Platão que ao mesmo tempo em que nega que o sofista diga coisas sólidas quando contestado, também não parece excluir sua capacidade de debate.

Essa presunção sobre a habilidade do especialista pode ser contestada. Usemos como exemplo, Górgias, o retórico, poderia persuadir os pacientes a tomar um medicamento ou um tratamento (1970, 456br-5), tendo inclusive a possibilidade de ser nomeado médico apenas porque tem a capacidade da persuasão, pois não há nada sobre o qual um retórico não fale mais persuasivamente do que qualquer outro especialista entre uma massa de pessoas. Como a escolha dos peritos é feita através de assembleias, a pessoa com o poder de persuasão ganhará, e pode considerar o perito (ou seja, o médico) como seu escravo (452e4-8). Essa experiência tornou-se comum para os gregos que viram peritos tendo seus argumentos públicos refutados. Os peritos e intelectuais são contestados, quando não conseguem fazer a distinção entre verdade e aparência e quando usam o que está errado em seu argumento em contraposição no momento de controvérsia sofrendo então uma derrota real.

Neste sentido, devemos dizer que a sua capacidade não foi grande o suficiente para mostrar o conhecimento através da argumentação, mas esta conclusão dá origem a um problema crucial para os especialistas em cada arte. Usando como exemplo o médico. Se o sofista tenta refutar uma teoria médica apresentada por um médico e consegue derrubar ao final todo o argumento do médico. O médico pode sair derrotado da discussão, mas mesmo assim, ao usar sua teoria e conseguir curar seus pacientes, consegue provar na prática que os especialistas nunca devem ser refutados pelo sofista. Muitas vezes, o argumento a favor dos peritos baseia-se na experiência deles no uso da teoria.

Isso mostra que a experiência de cada arte fornece aos peritos uma base para o exercício da sua arte, não cabendo então dar uma explicação ou fazer julgamento sobre o que está errado com a arte. O Sexto Empírico mostra que a exposição de sofismas tem como objeto a dialética, e, nesse caso do exemplo sobre o médico o termo redução tem dois sentidos, é ambíguo. Isso pode ser

dito porque o argumento do médico é baseado na experiência e prática diária da medicina, que faz com ele saiba como curar um enfermo e isto não dado apenas pela teoria cabendo a ele mostrar seu conhecimento particular sobre cada caso. A ambiguidade está no fato do perito poder ser derrotado na sua refutação quando trata da teoria, mas ser vencedor quando mostra sua arte na prática. Inicialmente isto é contraditório, mas nos conduz a um único caminho: essa refutação parece ser verdadeira, mas não é.

Em outro exemplo, se o rétor é mais persuasivo do que o especialista (o médico), o sofista insistirá que o reitor nada sabe, mas mesmo assim consegue ser mais convincente do que o especialista pelo uso das palavras certas por usá-las junto a pessoas que nada sabem, ou seja, o público. Deste modo, conclui-se que o retórico (sofista) só aparece (*phai-nesthai*) ou parece (*dokein*) saber mais do que aqueles que sabem quando estão diante de um público que não consegue refutar por não ter o conhecimento de todas as teorias fazendo com que a mentira pareça verdade, por ter certa habilidade que é considerada certo tipo de arte. A negação só tem validade quando aplicada a um caso particular que é confrontado pela sua experiência, e não pelo raciocínio.

Isso gera uma dúvida séria sobre a capacidade do perito que não consegue na argumentação provar sua teoria é verdadeira, violar uma condição necessária para alguém que é um perito na sua arte, deixando dúvidas se ele pode e deve ser chamado de perito? Para considerar esta questão, cabe usar os exemplos de experiência em diálogos anteriores de Platão. Quando Sócrates fala de virtude, recorre frequentemente a exemplos de peritos e das suas artes, considerando-os análogos a pessoas e virtudes virtuosas. Esta chamada analogia artesanal depende de uma imagem clara do que faz de uma arte e o que ela é: um perito tem conhecimento do assunto que lhe diz respeito, sendo algo específico que não serve para qualquer outra coisa, ou seja, naquela especificidade, o perito consegue dar razão (*logon didonai*), sendo este o critério de especialização, que garante o conhecimento e a capacidade de ensinar distinguindo arte de “pseudo” arte.

Por isso, a necessidade do especialista numa arte em particular. Prestar contas não deve ser apenas dizer o que estão fazendo, mas explicar e raciocinar sobre o que sabem e o que podem fazer pela sua arte. É neste sentido que a prestação de contas se torna a base do sistema de conhecimento que permite

aos especialistas ensinar a sua arte aos outros. No entanto, os especialistas que não conseguem vencer a discussão sobre o assunto que conhecem praticando, gera uma dúvida sobre sua capacidade por não preencher essa condição fundamental, criando um dilema: O primeiro deles é que, se alguém não pode fornecer um bom argumento (*logos*), não dá conta (*logon didonai*), ele não é mais um especialista. Isto pode parecer paradoxal, pois muitos especialistas são refutados pelo sofista, como é relatado por Aristóteles.

Esta consequência paradoxal pode ser evitada se a resposta negativa for tida em conta: mesmo que alguém não apresente um bom argumento e um relato da sua matéria, ele é um perito enquanto praticar a sua arte sem dificuldades. No entanto, isto leva ao segundo dilema: de acordo com esta resposta, a base de se ter uma arte depende da prática ou experiência e não da capacidade de prestar contas que termina por tornar-se desnecessário quando se é um perito, o que cria e aumenta o dilema de que nem sempre o conhecimento trazido apenas pela prática é suficiente para permitir que o especialista ou perito exerça a sua arte sem ser contestado, visto que um dos argumentos contrários aos sofistas é de que eles lidam com tudo e conseguem responder a tudo que lhes é solicitado, não sendo especialistas em um único tema. Mas o que Platão defende é que o especialista deve explicar sua arte a quem dela estiver necessitando, no momento de seu uso. Não se deve querer saber ou dizer sobre todas as coisas.

Uma interpretação possível, para salvar o argumento, é tomar 'todos' um pouco coletivamente, não distributivamente. Se conhecer todas as coisas significam conhecer o núcleo de todo conhecimento ou certo conhecimento universal, não ter este conhecimento equivale a não saber em sentido estrito, e o raciocínio pode ser justificado. Se a nossa interpretação for correta, o conhecimento de todas as coisas, que o sofista afirma ter, não é apenas a acumulação de determinadas peças ou ramos de conhecimento, mas deve lidar com certa característica comum de todo o conhecimento. O conhecimento reivindicado pelo sofista deve, portanto, pertencer a um nível diferente do conhecimento específico dos peritos. Qual é a característica comum que torna possível para o sofista afirmar saber tudo?

Devemos recordar que o seu conhecimento está relacionado com a controvérsia, que é uma espécie de discurso. Deve, portanto, ser a arte da

controvérsia, e não um tipo particular de conhecimento, que faz o sofista parecer argumentar bem sobre todos os assuntos. O sofista parece argumentar bem e dar conta de cada tipo de matéria. Ele aparece, portanto, para saber sobre cada assunto, e consequentemente, ele parece ser sábio sobre todas as coisas.

Esse contraste entre a arte do perito e a do sofista revela que o sofista se preocupa com o conhecimento em um nível diferente do dos peritos, uma vez que o primeiro diz respeito principalmente a argumentos e raciocínios, enquanto o segundo trata de cada matéria. É provavelmente esse tipo diferente de conhecimento que tira o limite de ter um determinado assunto da arte do sofista, e lhe permite ter a capacidade de argumentar em geral. Podemos agora resumir a relação entre a arte do sofista e a arte de cada especialista. Em primeiro lugar, a dicotomia diz respeito a gama de assuntos: o conhecimento do perito é limitado a um determinado assunto, enquanto a arte do sofista não tem limitação sobre seu assunto, mas trata de todos os assuntos.

A arte do sofista, que se preocupa com a característica comum de uma boa argumentar contra os peritos em qualquer assunto. Os especialistas tentam argumentar e dar conta da matéria em seu próprio campo, mas o sofista que é um mestre de argumentos que consegue refutar (ou parecer refutar) seu argumento e fazer com que os especialistas falhem em argumentar apropriadamente. Como resultado deste conflito entre o sofista e o perito em argumento, o perito tem de fazer uma escolha difícil. Ou ele admite sua derrota porque não podia prestar contas, e abandona sua pretensão de superioridade sobre seu assunto ou ele insiste, mesmo assim, dependendo de sua própria experiência, que sua arte ainda é confiável, sem qualquer argumento de apoio.

Ele suporia que a incapacidade de prestar conta não afeta a autenticidade de sua perícia, mas esta segunda opção ignora o conhecimento específico, uma condição necessária para ser perito. Assim, ambas as escolhas violarão a base de cada arte como conhecimento. Este conflito entre o sofista e os peritos é refutado nas respostas contraditórias de que os peritos são e não são possíveis de serem refutados. A única forma de evitar o dilema relativo à dicotomia entre a arte do sofista e cada arte particular pode muito bem ser postular outra arte geral: a arte que trata de argumentos e raciocínios, e não refuta cada arte particular, mas antes estabelecer a base para a sua exposição de uma matéria. Essa postulada arte da argumentação e da personagem deve ser a antítese do

sofisma, e a falsificação da primeira. Nós esperamos, como a arte genuína do argumento e do raciocínio a arte da dialética (*dialektikee*), que tornaria possível todo o nosso conhecimento. Só quando reconhecemos esta arte no sistema e em toda a estrutura do conhecimento é que a arte do sofista será confundida com a sua falsa sombra.

Para saber o que torna possível o surgimento do sofista, torna-se necessário analisar a presença do público, pois serão estes que com sua audiência dirão quem perde ou ganha à controvérsia, mesmo que ele não tenha conhecimento específico sobre um assunto e saiba apenas o que lhe é falado. Nesse caso, o sofista parecerá mais sábio, porque consegue argumentar bem, sendo um mestre na arte da retórica. Os peritos só falam sobre o assunto que dominam e isto pode parecer pouco aos olhos de um público que não tem conhecimento sobre matérias particulares.

No entanto, isto não é suficiente para impedir que o público julgue, uma vez que alguns podem ainda ser capazes de detectar pontos errados na argumentação. Tendo isto em conta, devemos supor que é tanto o conhecimento de cada arte particular como o conhecimento geral do argumento alegado pelo sofista de que o público não tem de julgar o assunto. Agora que a condição do público foi esclarecida, a relação entre o sofista e seu público está prestes a ser examinada. Há quatro pontos que precisam ser considerados nessa análise. Como vimos a exposição (*epideixis*) de argumentos para um público é uma atividade característica do sofista: o sofista exhibe sua capacidade de polêmica para o público que vem ouvir o argumento, seja em público, em privado ou em um livro. Segundo, ao expor o seu argumento, o sofista afirma ensinar a sua arte ao público. Aqui, a exposição de argumentos e o ensino dessa habilidade devem pertencer à mesma atividade. Para o público, o que interessa é aprender a arte do sofista a partir de sua exposição. Se a atividade do sofista é a de parecer argumentar bem, mas não realmente para argumentar bem, a capacidade que seus alunos adquirem é sem dúvida a mesma, ou seja, uma capacidade de fazê-los parecer argumentar bem sem ter conhecimento particular.

É preciso lembrar que o público é tomado como aqueles que não sabem. Um exemplo disso é que o especialista em uma arte real (por exemplo, o médico) perderá a competição com o mais gordo (por exemplo, o cozinheiro).

Em terceiro lugar, enquanto o ensino é a exposição do sofista do seu argumento, a aprendizagem é a imitação da atividade do professor pelos seus alunos. Quando, desta forma, um público imita o *desempenho* e o *performer*, esta imitação resulta na imitação do que ele é. Em outras palavras, os alunos do sofista tornam-se aqueles que parecem ser sábios sem serem realmente sábios. O ensino do sofista não é, portanto, a mera decepção do seu público, mas, o que é mais essencial, mudar a sua natureza e torná-los naquilo que são. Devemos considerar a relação entre o sofista e o seu público não como um engano unilateral, mas como uma relação mútua de exibição e imitação.

Em quarto lugar, podemos notar que é um público, em sua maioria formada por jovens ricos interessados em adquirir essa arte (com um contrato pagando uma taxa). Eles esperam que isso os torne capazes de argumentar bem sobre qualquer questão contra qualquer pessoa sem qualquer experiência ou esforço sério. Eles tendem a evitar a maneira mais difícil e mais longa de buscar a verdade e, ao invés disso, dispõem-se a seguir o sofisma. Neste sentido, o sofista não é a única pessoa responsável por corromper os jovens, mas apenas apela ao desejo e fraqueza de suas mentes jovens.

Aristóteles comenta sobre a arte do sofista na conclusão dos Tópicos e Refutações Sofísticas: "A formação dada pelos professores pagos de argumentos erísticos era como a prática de Górgias". Para alguns deles, os alunos fizeram discursos, sejam eles retóricos, ou constituídos por perguntas e respostas, para aprender de cor, nos quais ambos os lados pensavam que os argumentos rivais estavam, na sua maioria, incluídos. Assim, o ensino que eles davam aos seus alunos era rápido, mas não sistemático (*atechnos*). Porque eles conceberam que podiam formar os seus alunos, não lhes transmitindo "uma arte, mas sim os produtos de uma arte". Já Sócrates define a retórica como "uma espécie de condução da alma por meio de argumentos" que leva a verdade descoberta pela investigação pura, "retórica não é uma *tekhne*, mas sim hábito e rotina" (449a,) como se fosse uma experiência adquirida que visa produzir prazer e satisfação. Sócrates só entende como arte as atividades que usem a razão quando feitas sabendo a origem das mesmas. E vai além, ao definir ao dizer que "a retórica é um simulacro de uma parte da política" (464e).

Esse posicionamento de Sócrates mostra que a retórica trazida por Górgias é o poder de produzir persuasão na alma do público, buscando agradar

quem quer que seja com interesses obscuros porque tem a capacidade de louvar, principalmente em contendas jurídicas e também aos poderosos que buscam o prazer (GÓRGIAS, 1970, 453a4-5). Para ele, o público não presta atenção à verdade do argumento tanto quanto ao caráter do orador. Podemos, portanto, concluir que, embora o sofista seja um tentador dos jovens para um modo de vida fácil, são estes jovens que estão prontos para seguir o caminho proposto e ceder à arte do argumento aparente. A inclinação sofística não está fora, mas dentro de nós, o público.

Para Sócrates, o uso da dialética leva a verdadeira retórica, por ser esta que encaminha a alma, a perceber os erros que estão sendo cometidos quando se deixam levar pelo prazer. Essa cura da alma leva a um estado em que as virtudes estão presentes, fazendo da retórica algo que visa o bem da humanidade e tem habilidade para conduzi-la para este bem, que é a dialética. O governante, o que utiliza a verdadeira retórica, será aquele que tem o poder de transformar os desejos dos cidadãos, e nesse aspecto ele é um condutor de almas que utiliza a filosofia, como "o exercício da dialética", mudando a forma como alguém pode ver o mundo, agindo corretivamente na erradicação do mau presente na alma individual e, desta forma, é identificada com a arte jurídica, dialética e retórica.

Isso faz com que o ponto alto da conversação dialética de Platão no Sofista conduza ao reconhecimento do Não ser pela imagem que, embora por presença real, por aparência, supõem a existência de outro 'Ser' – no entanto, qualquer coisa que não é o Ser, deverá ser tomada como Não-Ser "Há risco de nos termos emaranhado numa certa complicação, por demais absurdas, do que não é com o que é!" (cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, p. 207).

A partir desse ponto, em que a imagem é definida, inicia-se o deslocamento do que é visto, do que aparece e parece para o que é dito, ou seja, para a possibilidade de dizer o que não é de alguma forma é. A imagem é o ponto de partida para a possibilidade de apreensão do sofista, e por consequência, da sua distinção do filósofo.

O sofista como sendo aquele que aparenta certo saber e o filósofo como sendo o que sabe. Para esse exame, o diálogo é dividido em três partes: 1ª) De 216a a 236d – Introdução à obra e desenvolvimento da tentativa de definição do

que representa o sofista. A solução aponta para seis definições e não apenas uma.

Esta parte representa em volume, grande dos diálogos contidos na obra; 2ª) De 236e a 264c – Consiste em uma investigação sobre a questão do *Ser e Não-Ser*. É a questão nuclear da obra, e a 3ª que vai de 264d à 268d – retoma a questão do sofista. No próximo item vamos abordar e explorar a divisão do diálogo.

3.1 A DIVISÃO DO DIÁLOGO SOFISTA

A divisão do Diálogo Sofista está sendo tratada em diversos tópicos já apresentados nesta pesquisa. Assim, apresentamos a questões que permeiam o Diálogo, e em seguida nos deteremos nos pontos relativos à aparência e imagem, o estatuto da questão da imagem e a definição da imagem.

O Diálogo contém nas suas diversas passagens as seguintes divisões; 216a1-218b5 que trata do Estrangeiro de Eléia, da *diaíresis*; no 218b6-221c5, temos o método da divisão; 221c6-223b é dedicado à caça; 223c1-224e5 trata do comércio; 224e6-226a8 trata da luta; 226b1-231b8 fala da purificação, da antilogia; do 231b9 a 233d2 trata da antilogia sofística e da Mimesis; 233d3-236d4 é para reafirmar a produção mimética de imagens, a *aporia*; no 236d5-23b6, as aporias do não ser; 237b-e7 conceitua sobre a primeira aporia do não ser; 238a1-c12, a segunda aporia do não-ser; 238d1-239c8, terceira aporia do não-ser; 239c9-240 a quarta aporia do não-ser — *eídolon*; 240c7-241c6, a quinta aporia do não-ser — logos pseudés; 241c7-243d5 as aporias do ser; 243d6-244b5 a aporia da dualidade; 244b6-245e5 as aporias da unidade; 245e6-246a7, o Combate de Gigantes; 246a8-248a3 a aporia dos Filhos da Terra; 248a4-249d5, a aporia dos Amigos das Formas, *os grandes gêneros*; 249d6-251a4, a alteridade do Ser com relação ao Movimento e o Repouso; 251a5-d3, a questão dos nomes; 251d4-252e8, três possibilidades de comunicação; 252e9-253b8, a *dialética*, as letras e os sons; 253b9-c3, ciência das misturas e das divisões; 253c4-d4, ciência dos homens livres; 253d5-254b7, ciência das Formas; 25bB8-d,o *Mesmo e o Outro*, um programa de pesquisa; 254d4-255b7, o Ser, o Movimento e o Repouso; 255b8-c8, a posição do Mesmo enquanto Forma, 255c9-e7, a posição do Outro enquanto Forma; 255e8-256d10, o caso

paradigmático do Movimento, o *Outro*; 256d11-257a12, a ação do *Outro*; 257b1-c4, a negação; 257c5-258a10, a natureza dividida do *Outro*; 258a11-259b8, o não-ser, o *sofista*; 259b9-d8, a verdadeira refutação; 259d9-264b10, o discurso e o discurso falso; 264b11-268d5, o gênero do sofista (MARQUES, 2006).

Pertencente à fase tardia de Platão, o *Sofista* é entendido como uma continuidade do *Teeteto*, seguido pelo *Político*, em que o personagem Sócrates que é tido como o principal interlocutor tanto no *Sofista* quanto no *Político* não será de fato Sócrates, mas, um misterioso, um estrangeiro, como assim se identifica logo no início do diálogo. Esses dois aspectos identificados no *Sofista*, o primeiro que o *Sofista* pertence à fase tardia dos escritos de Platão e o fato do interlocutor principal não ser Sócrates, leva a uma interpretação diferenciada.

O primeiro ponto a ser interpretado encontra-se no quesito interlocutor principal, pois, o fato de não ser Sócrates o principal personagem como habitual nos outros diálogos, requer cautela nas manifestações do Estrangeiro, visto que o pensamento de Sócrates exposto em outros diálogos é colocado em questionamento no *Sofista*. O segundo ponto a ser observado, relaciona-se a captura do *Sofista*, que nos direciona para as alusões ora verdadeiras, ora falsas, e que procura distinguir o Filósofo e o *Sofista*.

O Estrangeiro, que além de ser apresentado como de origem de Eléia, do ciclo de Parmênides e Zenão de Eléia- um verdadeiro filósofo, que é introduzido na conversação como um visitante originário da cidade natal de Parmênides, representando assim o pensamento pertencente ao círculo desse filósofo e de Zenão de Eléia (216a).

O diálogo é conduzido pelo Estrangeiro de Eléia, fazendo com que o jovem *Teeteto* tenha um papel secundário na trama dialógica, limitando-se a concordância com as ideias apresentadas pelo Estrangeiro de Eleia. Sócrates por sua vez permanece em silêncio durante o diálogo.

Sendo do ciclo de Parmênides e de Zenão de Eléia, e tendo o *Teeteto* como coadjuvante dessa trama dialogada, o diálogo sofista traz em seu interior o encontro uma personagem de fora, seguidor não somente do eleata Parmênides, mas também de Zenão de Eléia, cuja erística tomada como arte esteve a serviço de sua tese. Por sua vez, Teodoro, é o personagem que sugere certa aproximação com Protágoras, desta forma, o interlocutor principal, pode

ser visto como uma figura que possui os traços de Parmênides, Zenão de Eléia e o Sofista, entrelaçando em um único momento.

Os não sofistas como Platão apontam que o saber vem da construção de um conhecimento sólido que não deteriora ou muda com o tempo, e que o homem deve buscar formas de compreender e apreender todo o sentido de permanência e da verdade buscando o que fica nas coisas.

Dessa forma, a questão da investigação sobre o Sofista procura distinguir o que significa o verdadeiro conhecimento, ou seja, o filósofo, da aparência do conhecimento, simulacro da verdade. As reflexões no decorrer do diálogo levam as dificuldades lógicas, as aporias do diálogo, discutidas na parte central do diálogo (236e-264c), quando se inicia uma investigação sobre a questão do ser e do Não ser, como contraditório, tendo o ser como verdadeiro e não ser como falso.

3.2 APARÊNCIA E IMAGEM

O sofista quer parecer sábio e ter o ato de comunicar-se considerado como arte, o que leva à reflexão de como analisar e explicar, filosófica e sistematicamente, a aparência com a qual o sofista se preocupa. A questão mais importante então é o que torna a sua aparição possível posto que seja através dela que o sofista consegue mostrar sua arte. Assim, assume importância fundamental analisar o mecanismo do aparecimento do sofista e revelar o segredo do seu poder, que está entre ser uma arte e não arte mostrando como é lidar com a aparência. A análise deve ser realizada em duas partes, a primeira considera o aparecimento do sofista, e a segunda preocupa-se com a divisão de criação de imagem.

A distinção mais importante a ser observada no aparecimento do sofista é a sua atividade de fala, pois a partir dela, será possível observar a sua arte de argumentar com precisão, para entender a natureza complexa da controvérsia (*antilegein*) em vez da simples atividade de falar (*legein*).

Outra característica importante acerca do aparecimento do sofista é que um é a presença de um, e O outro é a presença de um público, especialmente

os jovens, para quem o sofista parece ser sábio. Este último está obviamente relacionado com o ensino do sofista da sua própria arte "ensinar a mesma coisa aos outros", (232b8-9), e a relação do sofista com estas pessoas é essencial para entender o seu aparecimento como argumentador (o que ele faz) e o outro é o aparecimento (o que ele é) que faz com que pareça ser sábio.

A imagem é o semelhante, mas não o verdadeiro, o verdadeiro deve ser o original, a imagem então é o discurso falso produzido pelo sofista, o criador dos simulacros, aparências, do discurso fantasioso, imagético e irreal. Todavia, do mesmo modo que Platão exerce sua crítica aos sofistas, de forma irônica, o próprio Platão faz uso das imagens em suas alegorias e metáforas para ilustrar seus argumentos, adequando o seu discurso a cada público ao qual se dirige. O discurso imagético torna-se filosófico²⁹, na medida em que vai explicando o que vem a ser a filosofia e o exercício do filósofo: agora entendi melhor e estabeleço que haja duas formas de arte produtiva: a divina, de um lado, e a humana, segundo o outro segmento; e segundo o outro deles, o que é o produto de certas semelhanças (*cf.* PLATÃO, *O SOFISTA*, 2003, 266d, p. 258).

Nota-se então que existe uma questão na imagem, ou melhor, na função que ela exerce, de modo que seja importante adequar seu uso às finalidades filosóficas na direção de adequar o discurso a quem recepciona, e não sob o aspecto enganador, ilusionista em que o sofista a utiliza. A imagem figura como o terceiro momento do movimento crescente dialético concebido por Platão, e é precedido pelo nome (*ónoma*) e pela definição (*logos*).

O que é interessante notar, é que todo o percurso do conhecimento filosófico passa pela visão, da imagem recebida aos olhos ou percebida ao discurso-imagem e constitui-se em um caminho de acesso, um meio de representação da *coisa mesma*.

Nesse aspecto referente ao público, Notomi (2011, p.122) destaca que a exposição (*epideixis*) de argumentos para um público é uma atividade característica do *sofista* que exhibe sua capacidade de polêmica para o público que vem ouvir o argumento, seja um público, em privado ou em um livro.

²⁹ se explica a filosofia e o seu exercício...é isso mesmo? Mimetizar é bom se leva à filosofia, essa mimese é boa então...!?!?

Pradeau (2005) nos apresenta o resultado do exame lexical das ocorrências do fazer, nos diálogos platônicos, a partir do qual deriva importante distinção entre a forma (EI) de fazer e a realidade inteligível de que forma é forma, ou seja, estamos tratando da distinção da realidade em si e sua figura, como ela é percebido pelo intelecto e compartilhado por coisas sensíveis, assim Pradeau (2005, p.89) escreve que: “é a silhueta do inteligível, que figura que pode ser contemplado pro si e que se reflete maior número de imagens como há coisas sensíveis que o mundo já é contido, contém ou conterà”.

Assim, nesse ponto se pode ver como a aparência é algo que abrange a ideia, ou seja, a ideia abrange outra coisa, e é essa outra coisa que cobre como manto, onde a aparência é a exterioridade, a exibição de si mesmo para o olho, do *sofista* para seu público.

A resposta é delicada e complexa, dialética, entre ser e não ser, entre realidade e aparência, e entre original e imagem, finalmente, entre discurso verdadeiro e discurso falso.

Aparecer diferente do que se é, torna-se o centro da questão dialética, e a definição de aparência torna-se o principal foco do diálogo, mesmo Platão reconhecendo as diferenças produzidas por se chegar a essa definição.

O tema aparência suscita no diálogo outras questões como imagem, falsidade e Não-ser, a aparência de sábio do sofista remete a aporia da possibilidade de aparecer sem ser, fazendo emergir de dentro do diálogo, a questão central do *Sofista*, linguagem e realidade, mostrando, através da relação entre cópia e o original, que a relação entre o *logos* e a realidade, dar-se no contexto da aparência e realidade, como podemos observar na passagem (234 a-236e).

Para produzir a aparência de tudo saber, os *sofistas* produzem, através do discurso, as coisas que contradizem, assim, a arte *sofística* da contradição (*antilogia*), só funciona bem se existirem os ouvintes, sem os jovens ouvintes, a quem os *sofistas* realizam suas buscas, a arte de contradizer não seria possível, pois, em tese, seriam contestados por aqueles que realmente detêm o saber.

As palavras “to appear” (*phainesthai*) e “to seem” (*dokein*) significam opinião no *Sofista*, desta forma, encontramos no diálogo o problema da aparência delimitado ao problema da linguagem, e dessa relação com a

realidade. A opinião (*doxa*) misturada à percepção ilusória (*phantasia*) faz parte da composição da aparência (NOGUEIRA, 2017, p.168).

No texto platônico, *phantasia* é considerada um tipo de opinião gerada por meio de um processo perceptivo, ou, noutro giro de palavras, a *fantasia*, é a opinião que se forma no pensamento por meio da percepção, sendo então um produto, conclusivo, que expressa afirmação ou negação, via percepção, pela via do sensível e não do inteligível. Assim, “[...] fantasia é um julgamento perceptivo que difere do julgamento puro, que se dá pelo inteligível, e não através da percepção” (NOTOMI, 1999, p. 252).

Assim, uma vez que o enunciado é verdadeiro e falso, e desses o pensamento apareceu como o diálogo da própria alma consigo mesma, e opinião é a conclusão do pensamento, que ‘aparece’, dizemos, como uma mistura de sensação e opinião, é então forçoso que, como também essas são congêneres com o enunciado, alguns deles sejam falsos (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 264a10-b4).

Portanto, analisando essa passagem do *Sofista*, destaca-se que pensamento, *phantasia* e opinião são consideradas estados cognitivos que Platão apresenta em relação ao discurso, sendo este verdadeiro ou falso, todavia, como nos afirma Notomi (1999) “tanto a opinião quanto *phantasia* possuem estrutura igual à sentença, sendo então, composta por verbos e nomes”. Seguindo esse raciocínio, discurso e pensamento são constituídos pela mesma estrutura dialógica.

Se por um lado temos o discurso (*logos*), que necessita, à luz do sofista, de um ouvinte, e o pensamento (*dianóia*), pertencente ao interior da alma, ou seja, depende dele mesmo, pela percepção através dos sentidos. E de outro lado temos o enunciado (*logos*), opinião (*doxa*) e a opinião através da percepção (*phantasia*), que são produtos da via de mão-dupla, afirmação-negação “[...] o pensamento é diálogo, discurso em movimento; a opinião é o discurso parado; a aparição (*phantasia*) é a opinião misturada com a percepção, ou a opinião ‘tornada imagem’ (MARQUES, 2006, p. 331).

É neste ponto que Platão apresenta o conceito de imagem, o paradigma da imagem (*eídolon*) que é utilizado no *Sofista* como instrumento ilustrativo do conceito de aparência, de modo que, assim como o pintor, o escultor imita todas as coisas por meio da arte da pintura, da escultura, da poesia, o sofista também imita a todas as coisas, através da produção de aparências ou de imagens discursos (*eidola legomena*) de todas as coisas (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003)

A arte da criação de imagens ocorre a partir da criação de semelhanças, e da criação de aparições, examinando o conceito de aparência através do conceito de imagem, tendo em vista que a imagem exerce papel de destaque na Teoria das Formas de Platão, muito embora, no *Sofista*, esse conceito da imagem a luz da teoria das formas não seja o ponto chave do diálogo.

O conceito de imagem é discutido em quatro etapas, como nos aponta Notomi (1999, p. 1) o pintor para ilustrar a arte do sofista; 2) divide-se em dois tipos, sendo o primeiro a arte de fazer imagem e a arte de fazer aparições (235a10-236d18), 3) o surgimento do defeito da imagem, dado ao problema do não ser, parecer aquilo que não é (239c9-240c6). Nesse ponto do diálogo, vê-se claramente a dificuldade de estabelecer uma conexão entre a imagem e o problema do que não é, visto que a imagem existe, porém o seu significado pode não ser verdadeiro e, 4) o modelo da arte de fazer imagem é aplicado a definição final do *Sofista*, na parte final do diálogo, quando é retomada a tentativa de capturá-lo (265a10-268d5).

A seguir, vamos discutir a imagem no *Sofista* de Platão, levando em consideração o sentido do desenvolvimento da argumentação que é quando o Estrangeiro em suas dúvidas passa do produzir homens capazes de contestar e contradizer (232d) ao saber não apenas dizer, mas também contradizer todas as coisas e saber produzir e fazer todas as coisas em uma só arte.

A representação das coisas torna-se então uma segunda tarefa, visto que para produzir contradições, a técnica sofista, é preciso produzir por meio do discurso, aquilo que se vai contradizer. Assim, deixam de ser contraditores e produtores de homens que dominam a sua arte, a arte de contradizer, para serem visto como produtores de todas as coisas.

O conceito de aparência é essencial para compreender a questão da *imagem* no *sofista*, a partir da opinião e da *phantasia*. Frente a esse duplo papel, deve-se distinguir entre as duas formas de lidar com a aparência: o uso da aparência pelo *sofista* para enganar aos outros e o uso da aparência pelos interlocutores na investigação acerca de encontrar uma definição para o *sofista*. Sendo nesse exato momento que Platão introduz o conceito de imagem (*eidolon*). A arte de produzir imagens é apresentada como um modelo para que o *sofista* apareça.

Ao conceituar a imagem, Platão, didaticamente, nos mostra que uma vertente é para ilustrar e esclarecer aparência, assim estabelece uma ligação entre o conceito de imagem e de aparência e como ambos se entrelaçam. E a outra vertente, tem o objetivo de mostrar como as duas maneiras de lidar com as aparências, ora como opinião, ora como *phantasia*, podem ser distintas, para enfim, através da imagem, propor a divisão da arte de criação de imagem em dois tipos: a criação de semelhanças e a criação de aparições:

Por um lado existe a arte de produção de cópias (*eikastiké*) que leva em conta as proporções do modelo, sua largura, seu comprimento e sua profundidade, e por outro lado, existe a arte de produção de aparições, simulacros (*phantasia*), que desconsidera as verdadeiras proporções do seu modelo original, ou seja, deixa de lado a verdade, pois coloca em suas imagens não as proporções reais, mas as proporções que parecem ser belas (VILLELA-PETIT, 1991, pp. 55-90).

A relação entre imagem e original, que chamo de modelo de imitação, é frequentemente introduzida para ilustrar a relação entre aparência e realidade, especialmente na Teoria das Formas. No entanto, devemos ter em mente que as duas relações, entre imagem e original e entre aparência e realidade, não são exatamente iguais. Quando o modelo de imitação ilustra a relação entre aparência e realidade, o último pode ser interpretado de maneira diferente, dependendo de qual aspecto da imitação é enfatizado. Os estudiosos costumam supor que, na filosofia de Platão, o conceito de aparência é tratado principalmente de maneira negativa (NOTOMI, 1999, p. 134).

O enfeitiçamento por meio da imagem e as inúmeras questões que suscitam a investigação sobre a sua produção nos discursos são entraves, que ao clamar pela inteligência, exigem exame minucioso. Essa aporia da imagem, entre o *logos* e o outro, é compreendido como discurso ou argumento. A *aporia* de dizer o que não é como o que é, por um lado é negação e por outra afirmação, serve de pavimentação para enveredar pelo modo dialético em contraponto ao modo *sofista* de ensinar.

Platão mostra a importância da dualidade, do ser (como conhecimento), daquele que sabe (sofista) e do não ser (não conhecimento), daquele que nada sabe (o sábio). As palavras do Estrangeiro, contradizendo Parmênides de que apenas o ser existe. Uma questão muito importante que está presente nesse diálogo está relacionada a movimento e repouso “é preciso que imite as crianças

que querem ambos e ao mesmo tempo admitindo tudo que é imóvel e tudo o que move o Ser e o Todo, ao mesmo tempo”. Muitas vezes se pensa quer ver o ser somente em divisões. O diálogo leva a ciência da dialética, mostrando que não é possível chegar a uma conclusão, visto que o pensamento precisa ter conhecimento para saber que pouco se conhece das questões primordiais do ser.

Notomi (1999) afirma que para definir que tipo de aparência o sofista apresenta é preciso distinguir entre dois tipos existentes que tem como preocupação ter argumentos fortes o suficiente para ensinar aos jovens como controverter corretamente para o público e, dessa forma parecerem sábios e sérios, pois somente dessa forma eles continuarão a ser contratados. Se ele não conseguir *aparecer*, sua atividade de argumentar não lhe faria, *nomeadamente*, parecer sábio. A arte do sofista é, portanto, alcançada apenas quando, ao argumentar, ele parece argumentar corretamente e, ao parecer fazê-lo, parece ser sábio.

A distinção entre parecer argumentar corretamente e parecer sábio corresponde, em certo sentido, à distinção de Aristóteles entre erístico (tem como objetivo final a vitória) e sofista (cujo objetivo é a reputação profissional e o lucro). O que o sofista traz é a possibilidade de um conhecimento conseguido rapidamente, que parece verdadeiro, se constituindo como a atividade do sofista, a ser realizada junto a um público jovem e ignorante e que tem um valor, feito a partir do pagamento. Essa caracterização é que se constitui como a aparência *do que ele faz*. Para conseguir chegar à definição *do ele é, nesse caso*, um sábio em todos os assuntos que lhe forem propostos argumentar se faz necessário que ele *pareça ser*, ou seja, “um imitador do sábio” (268c). Se o público pagante conseguir imitar e aprender a arte apresentada pelo sofista, ele será, conforme dito por Sócrates em Protágoras, um imitador, mas nunca um sábio.

3.3 O ESTATUTO DA QUESTÃO SOBRE A *IMAGEM* NO *SOFISTA*

Essa procura sobre o estatuto ontológico das imagens considera três questões: identificação das imagens como um modo mimético a partir da sua capacidade imediata de representar ou imitar algo; verificação a partir das imagens de seu conhecimento e relação da condição da imagem de congregar em si mesma, alguma informação ou saber sobre algo e, por fim, a sua capacidade de promover na alma a doutrinação para uma determinada conduta sobre algo a alguém.

Abordar a questão da imagem em Platão exige do leitor um grande esforço, pois além do *Sofista*, temos essa mesma pergunta em várias outras obras, entre elas o *Diálogo Crátilo*, em que Platão é didático ao tratar da capacidade da imagem de produzir ou induzir ao engano na alma. Aqui o elemento condutor para o engano é o grau de simetria entre imagem e objeto representado que funciona como um modelo. Na passagem 432b-d, Sócrates pergunta a Crátilo se a sua imagem teria o mesmo peso ontológico que a sua pessoa levando a seguinte consideração, ou seja, a imagem e o objeto estão no mesmo plano ontológico.

Platão considera que a verossimilhança é a responsável pela ilusão e engano e, que pintores, escultores, poetas e sofistas são dotados do virtuosismo da técnica da mimética e responsável por confundir o observador mais atento.

Para Platão não há como prescindir do critério ontológico, pois a imagem precisa ter sua base assentada em um terreno firme, que não deixe dúvidas sobre sua importância e função. Em toda obra de Platão não é possível responder de imediato o que a imagem é, principalmente, devido a sua proximidade com o Ser.³⁰ A imagem é ampla, não se ampara todo o tempo em elementos racionais e objetivos para encontrar validação, tudo passa pelo contexto do diálogo.

Alves (2009) afirma que:

O universo das imagens dentro do pensamento platônico é como dissemos muito vasto. Ele compreende desde as formas mais comuns de representação o objeto, pela pintura, pelas artes visuais de uma

³⁰ Rever a escrita e coerência

forma geral, até os reflexos espetaculares e as sombras projetadas pela luz, por exemplo. Compreende também tudo mais que se refira à percepção visual humana. Fora desse conjunto visual imediato e inserido no campo da imagem estão as expressões ou manifestações de nível psicológico e cultural, tais como o imaginário social e os conteúdos da memória coletiva. Além dessa amplitude referente aos tipos e elementos imagéticos existe, ainda, uma infinidade de possíveis imbricações entre a imagem e seu meio cultural e religioso (ALVES, 2009, p. 53).

Nos livros *a República* III e X assim como no *Sofista*, a *mimēsis* é vista a partir da sua relação com a arte própria ao sofista por causa da sua semelhança com a arte da pintura e a poesia em que a imagem é falada. O sofista engana pelas palavras, como se fosse um mágico, que cria ilusão fazendo parecer real situando o sofista no gênero daqueles que fabricam milagre, ficções ou prestígios (235b).

Platão concebe a observação da realidade sensível como única possibilidade de criação do artista. A cópia feita pelo artesão teria como propósito a busca por se aproximar das ideias reais, de resgatar um estado de alma. Contudo, em sua produção, o faz imperfeitamente, criando uma diversidade de camas. Seguindo o raciocínio de Platão, a produção do artista estaria, dentro dessa hierarquia, em consonância com a forma de organização social grega, abaixo da própria realidade sensível.

Nesse sentido, admitir a cópia como arte equivale a considerar que elas produzem apenas a aparência. Platão entende que tudo que se consegue perceber apenas por meio dos sentidos, é engano, falsidade. Formas verdadeiras ou supremas que levam ao conhecimento e entendimento só podem ser acessadas pelo conhecimento intelectual.

Fica mantido que o sofista é um produtor de “imagens faladas”, (*eidola legomena*), que usa à técnica de produção de imagens, do discurso e da palavra para forjar uma semelhança que justifica a manipulação da palavra.

Assim, na passagem 240a, a imagem é definida como “outra coisa outra coisa (*heteron*) parecida, feita à semelhança (*eoikòs*) daquilo que é verdadeiro.”, e que “ela não é inteiramente verdadeira, mas semelhante”.

Semelhança de aparência, dessemelhança de realidade. A semelhança não deve, portanto, ser compreendida como a verdade da imagem, já que a verdade só se define em termos de existência real: é verdadeiro aquilo que é (240b). A verdade parece impedir que se defina a cópia em termos de absoluta

fidelidade ao ser; a imagem é realmente uma cópia sem, entretanto, possuir a verdade, a realidade do ser; o não ser não pode ser aplicado nem ao ser, nem aos seres, nem a algum modo do que quer que seja, nem a vários; a coisa a que deveria corresponder o Não ser não pode ser designada por nenhuma palavra, nem se encontra um vocábulo disponível para dizê-la. A palavra “não ser” não se aplica a coisa alguma, a “coisa” que corresponderia ao não ser não encontra nenhuma palavra capaz de nomeá-la (ÂREAS, 2013).

Adentrando no livro *O Sofista*, encontramos na obra de Palumbo uma passagem que exemplifica:

a estratégia do sofista tanto para negar a possibilidade das imagens como a da falsidade consiste em vinculá-las ao não-ser absoluto de Parmênides, tentando provar, com isso, que são noções contraditórias. A intenção do sofista está em demonstrar que a tentativa de afirmar a existência de imagens e da falsidade sempre culmina na suposição de que o não-ser é, ou seja, sempre acaba presumindo que o não-ser participa do ser (PALUMBO, 2008).

Encontramos aqui diversas questões relacionadas à imagem, a falsidade e *não ser*, por este ser nomeado como um produtor de imagens que ao longo do diálogo vai se tornando mais inatingível em função do problema trazido por sua arte, qual seja: “Aparecer e parecer, mas não ser, dizer algo, porém não à verdade. Isto ocorre em função de sua capacidade ilusória, da atribuição hipotética de sua imagem, como se fossem capazes de ter argumentos para se contrapor em qualquer área de conhecimento, levando outras pessoas a que pensem que o sofista tem um saber ilimitado e irrestrito (PALUMBO, 2008).

É uma forma audaciosa de apresentação, pois tem uma relação direta com o que é falso levando ao problema da existência do não ser. É uma mentira que dita muitas vezes leva o outro a ter a ilusão de que está ouvindo ou vivendo uma verdade. Assim, utilizamos o Teeteto com a oferta da definição de imagem que estará na base da aporia: uma imagem é “um outro parecido, feito à semelhança do que é verdadeiro” (*‘tò pròs talethiòn aphomoigménon héteron toioûton’* (240a8).

O verbo “aparecer” dá a tônica na obra *O Sofista* quando se trata da discussão sobre o discurso e se ele pode ser falso, aplicando-se, em seguida, a mesma pergunta ao pensamento, à opinião e *phantasia*, exposta na passagem 260c6- 264b. Isto porque é preciso identificar a natureza da imagem, em que parece ser, mas não é. Para isso, é preciso compreender a natureza dessa

mesma imagem que é mimética, que parece ser real. Para Platão, a doutrina de Parmênides deseja através de a persuasão convencer a parcela ateniense rica, especialmente os jovens de que é possível aprender a arte política e a virtude.

Protágoras de Abdera (480 a. C. – Sicília, 410 a.C.) diz que “o homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto são; das coisas que não são, enquanto não são”. Isso equivale a dizer que todas as coisas podem ser medidas pelos e para os homens, mas que aquilo que vale em um lugar não necessariamente vale em outro e, portanto, pode servir a vontade particular de alguém.

Parmênides consegue através de a poesia fazer a passagem do mito ao *logos*, do discurso poético ao discurso filosófico. A sentença mais conhecida de Parmênides é: “O ser é, e não pode não ser. O não ser não é, e não pode ser”. As coisas verdadeiras são pensadas por serem verdadeiras, por isso, o ser é. Na Grécia arcaica negar não é apenas uma palavra simples, mas é negar o sujeito como um todo. O que nos leva a questão do Não-ser, que não é e não pode ser, porque é o mesmo que nada, é contraditório.

Para Parmênides o ser é único, infinito e imóvel, sempre idêntico a si mesmo, que defende a aparência sensível do mundo não existe. Para o filósofo, o nosso conhecimento sensitivo das coisas só nos dá uma ilusão do movimento, uma aparência, sendo que apenas o conhecimento intelectual permite com se conceba a realidade como idêntica a si mesma.

Parmênides para justificar esse posicionamento tenta ordenar a realidade a partir das classes “aquelas que são” e “aquelas que não são”. Por exemplo, ao observar a luz e a escuridão, notou que a escuridão nada mais era que a negação da luz. Após denominar esses pares de opostos como “ser” (positiva) e “não-ser” (negativa), Parmênides postulou também que “O Ser é (verdade) e o Não-Ser Não é (opinião)”. Platão traz uma explicação para o discurso falso a partir da seguinte passagem 240c-241a “ter uma opinião falsa é opinar coisas contrárias as coisas que são; o discurso falso é aquele que diz às coisas que não são”.

O sofista é identificado como produtor de imagens, *eidola legomena*, a personagem que buscar apreender o sofista se torna cada mais inatingível face ao grave problema que a sua arte implica. O aparecer e parecer, mas não ser, dizer algo, porém, não a verdade, todas estas coisas são repletas de

dificuldades, no passado, no atual e sempre. Como pensar ou dizer o falso é real, sem entrar em contradição ao falar isso. A razão dessa dificuldade está concentrada em supor ser o não-ser, pois, de outro modo, o falso não se tornaria algo que é. Dessa forma, a noção de imagem está intrinsicamente ligada a falsidade, e ambas implicam diretamente no problema central da existência do não-ser, dependendo da realidade do falso e da imagem: “Jamais obrigará os Não-seres a ser; antes, afasta teu pensamento desse caminho de investigação” para pôr à prova esse seu testemunho, se não existe absolutamente o não-ser, não é possível pensá-lo, nem o dizer, logo tudo que pensa e diz é verdade.

De outro lado, a conclusão de que nada é verdade, por ser tudo aparência e opinião, por serem o real, o pensamento e a linguagem irreduzíveis uns aos outros. O desafio de Platão é o de estabelecer um sentido, um nexos entre linguagem e realidade que não seja aderência total, para que um terceiro termo possa aparecer entre o nada mudo e o discurso pleno do ser, o falso, que contém certa positividade, pois é discurso e não silêncio, mas erra o “alvo”. É na jaula do do falso que se pretende aprisionar a sofística. (FRAGMENTO 7)³¹.

Assim, o Estrangeiro, utilizando as passagens 237b-239c apresenta as aporias referentes à noção do Não-ser em sentido absoluto, ou seja, “o que não é de modo algum (*to medamos on*)” é o contrário ao que é.

Silva (2001) afirma que:

A questão que primeiro se coloca é sobre a referência desta expressão (*onoma*): “que objeto cai sob este nome, o não-ser”. Com certeza não é aos seres que ele se reportará. Não sendo possível atribuir o não-ser ao ser, da mesma forma seria incorreto associá-lo ao “algo” (*to ti*), porquanto, este termo (*ti*) implica sempre o ser. Enunciá-lo só, desprovido e separado do que tem ser, é impossível. E como dizer algo (*legein ti*) é dizer pelo menos uma coisa, quem não diz alguma coisa, nada fala. Desse modo, empenhar-se em pronunciar o não-ser equivaleria ao esforço inútil de tentar nada dizer. Subsiste, porém, a dificuldade primeira e principal: a contradição nos termos quando se intenta falar do não-ser (SILVA, 2001, p. 3).

Pode-se pensar o ser juntamente a outro ser qualquer, mas no caso do não ser isso é impossível em função do número e da pluralidade que está relacionado ao ser. Não existe a possibilidade unir o ser ao não ser em si mesmo (*to me on auto kath' hauto*) visto que ele, o não ser é indivisível e ao consegue ter uma relação mesmo que verbal; nem com o que quer que seja nem com o número. O não ser não possui nenhuma atribuição ou determinação. Nesse

³¹ compilação de DIELS e KRANZ, comumente citada por DK

sentido, a posição de Parmênides está confirmada e pode ser tida também como uma crítica, pois ele cita o Não-ser. Quando faz isso, ele reconhece que “sua noção de ser era um contraste dependente”. Diferente de Platão que despreza o *medamos on* e não acata a dicotomia de Parmênides e qualquer que seja a noção de ser que ele examine no Sofista levando a uma nova busca para encontrar uma linguagem correta para o Não-ser. Se depois de esgotadas todas as tentativas, ainda assim, não houver um lugar para esse encaixe, tornar-se-á necessário concluir que o Sofista se colocou/foi colocado em um lugar inacessível, fazendo da acusação de que o sofista possui uma técnica que lhe permite produzir ilusões algo perfeitamente refutável (SILVA, 2001).

Nesse caso, o Estrangeiro pode perguntar ao Teeteto o que é imagem quando for chamado de produtor de imagens. A resposta não é simples porque não se podem usar exemplos de imagens retirados da experiência sensível (146c): as imagens refletidas na água e nos espelhos, as que são pintadas ou esculpidas e tudo mais do mesmo tipo.

O que o Sofista deseja é induzir o Teeteto a reconhecer o que se pode induzir a partir da diversidade das imagens, ou seja, aquilo que há de comum e que recobre os vários particulares como sendo uma unidade. Atento a manobra de que precisa encontrar a definição de imagem relacionada ao ser e unidade de gênero *eidolon* que é capaz de fazer “a distinção entre a definibilidade ou inteligibilidade, mostrando então o que significa ser uma imagem e o ser ou modo de existência das imagens e a função que a imagem representa na discussão do ser, quanto na literatura secundária” (ROSEN, 1983).

O Teeteto responde: “Que poderíamos dizer, Estrangeiro, que é uma imagem senão outra coisa parecida feita à semelhança daquilo que é verdadeiro”, demonstrando claramente o *eidolon* em contraste ao *alethinon*; este é a realidade genuína ou verdadeira, o original, enquanto aquele é a cópia meramente reproduzida (*aphomoiomēnon*) a partir do que é o autêntico ser. Contudo, o Estrangeiro utiliza a resposta do Teeteto em relação ao *eidolon* para fazer nova indagação: se este outro parecido (*heteron toiouton*), já que é tal como o verdadeiro, não seria ele também verdadeiro.

Atento as considerações do Estrangeiro, Teeteto responde: “De maneira alguma é um verdadeiro, é um semelhante (*eoikos*)”. Se for outro que é o verdadeiro, a imagem ou *eoikos* (aqui não se faz distinção) configura-se como

algo que, ao mesmo tempo, é e não é. Com efeito, uma vez que o verdadeiro é algo que é realmente (*to alethinonontos on*) e o não verdadeiro o contrário (*enantion*) do verdadeiro, o eikos, porquanto não sendo verdadeiro, não é algo que é realmente.

A resposta consegue mostrar que embora seja uma cópia, existe um entrelaçamento do ser ao não ser, forçando o sofista a reconhecer que o Não-ser de algum modo é porque falta a autenticidade do objeto verdadeiro, nesse sentido, ela, a imagem, não é o verdadeiro.

Considerando o estatuto da imagem no Sofista é preciso vê-lo a partir das diversas gradações ontológicas usando como referência a doutrina dos níveis de realidade exposto na obra A República em que o problema da imagem para ser ter uma finalização precisa preocupar-se em explicar como algo pode existir sem ser totalmente e, em conexão, que classe de existência pode ter esse mundo das “aparências”, negado por Parmênides e reconhecido por Platão como objeto da opinião.

Cornford (1950, p.193-196) afirma que “se deve admitir uma região intermediária constituída por coisas que nem são totalmente reais, nem completamente inexistentes; pertencendo a esta região, as imagens seriam ainda menos reais que os objetos reais dos quais são imagens”. Silva (2001) considera justo pensar em:

níveis diversos de ser relativamente à coisa verdadeira e a sua cópia. O *alethinon* é, sem dúvida, independente da imagem que possa originar, e sua principal característica é ser realmente; enquanto o *eikos* não pode ser cópia se não for de um modelo; e, além disso, antes de tudo é um não-ser, que só é realmente enquanto é cópia. Mas essa concessão do ser (e ser real) à imagem parece indicar que não é a teoria da gradação ontológica que explica, em nossa passagem, a natureza do *eidolon* (SILVA, 2001, p. 76).

Platão busca, nesse diálogo reafirmar que o Não-ser de certo modo é; funcionando, como uma coisa que “não é” outra coisa, mas sim, “ser” ela mesma. Nesse sentido, a noção de imagem serve a esse objetivo. O *eidolon* não é o seu original, mas é ele mesmo.

Dessa forma, o Estrangeiro mantém sua posição ao tratar o não ser sem ter a pretensão de dizer que algo não existe e muito menos multiplicar a classe dos entes. Posteriormente, na passagem 258b-c, ele manterá que o Não-ser se

realiza nas oposições entre os seres particulares, que é alguma coisa diferente dele, cujo nome é não-ser. Mas isso, não faz com que o Não-ser seja inferior às outras realidades existentes, por dever possuir uma natureza própria (SILVA, 2001).

O Estrangeiro também consegue nessa polarização falar que algo que não é seja. A imagem não se transforma em outra coisa, ela continua imagem, e o não ser continua não ser. Para que ocorra o entrelaçamento é preciso realizar uma reestruturação dos conceitos, “temos que em tal entrelaçamento o ‘Ser’ se enlaça ao ‘Não-Ser’ de maneira a mais estranha” (PLATÃO, 1972, 240c).

Como nota Silva (2001):

dizer que um ente, por exemplo, uma imagem, é, significa dizer que é idêntica a si mesma, que é uma imagem antes de qualquer outra coisa, e, na medida em que se pode admitir que Platão estabeleça a mútua implicação do significado existencial e daquele predicativo do termo ser, que é uma essência ou natureza (*physis*) (245c9) existente” (SILVA, 2001, pp. 238-239).

Fica então colocado o problema do estatuto ontológico da imagem para a problemática do Não-ser, fazendo com que o Estrangeiro afirme, sob certas formas, que o não-ser é e que o ser não é, o que implicará o parricídio: a morte especulativa de Parmênides. Também é preciso pensar que a filosofia de Parmênides está baseada no *mythos* e *logos* juntos. Parmênides sabe que existe um conflito entre as duas linguagens. Isto pode ser visto na invocação das musas, e posteriormente ao usar a razão para defender seu ponto de vista. Parmênides vai usar a poesia para demonstrar sua tese, mas não consegue fazer isto diretamente precisa usar atalhos: o caminho da verdade é o do ser, e o caminho do não ser é dado pela ambiguidade da linguagem poética, já que não é possível a existência de um caminho para o não ser. Escreve Marques (1990, p. 62) "o modo mítico de colocar a questão do ser e do Não-ser é que permite a invenção do não-mítico".

Isto significa que a imagem produzida pelo discurso dos mestres da retórica onde o Não-ser não tem lugar no pensamento e no dizer, onde é impossível errar devido ao *logos* não divino, mas que provém do exercício técnico da razão humana. A visão de Platão considera a opinião, visto que tudo aquilo que é produzido, falado e executado pelo sofista é falso, sendo imitação da realidade.

Para isto, usa-se a mimética porque através delas são produzidas imitações da realidade que promovem a ilusão de que tudo que é dito é verdadeiro através de ficções verbais — que nos dariam a ilusão de que tudo o que é falado também é verdadeiro. Recorremos novamente à figura do pintor, que é capaz de copiar respeitando as proporções de forma tão perfeita que parece ser verdadeira fazendo com que o homônimo do belo possa passar como o verdadeiro belo (o belo em si). Isto só possível graças à mimética que fala coisas publicamente que nem sempre podem ser comprovadas, mas a sua aparência tão perfeita e completa faz com que pareça ser verdadeira. Todos tendem a ser seduzidos. A mimética cumpre o papel de convencer muitas pessoas de uma só vez, já que o discurso é realizado em assembleias públicas. Também não é possível afirmar que não exista alguma verdade já que a estratégia utilizada faz uso do jogo. Essa forma de fazer política permite que haja confusão entre o que é verdadeiro e o que é falso, o que é cópia e o que é simulacro, o sofista, nesse sentido é um ilusionista da *episteme* (da ordem do conhecimento e da ciência).

Além disso, a imagem trazida pelas aporias do ser e não ser resultando no impasse que consiste em afirmar aquele caminho que é um não-caminho. Para isso, Platão retoma o caminho posto pelas deusas. A divisão da mimética é interrompida, pois, há incerteza quanto a saber em qual das duas formas deve-se inserir o sofista. Pois o sofista refugiou-se em uma forma cujo "parecer e mostrar-se, mas não ser" ao "dizer algo, mas não dizer o verdadeiro" (236e1-3).

Isto faz com que um problema se estabeleça como fazer ser o que não é? Como a imagem pode ser não sendo o que ela pretende ser? Como o falso pode ser sendo justamente aquilo que, não é? Todo o problema está no "como encontrar um modo de dizer?" A resposta para este "como" é que conseguirá invalidar a aparência de contradição.

A arguição será o elemento responsável para que o Estrangeiro e Teeteto exponham sua teoria segundo a qual o Não-ser é, pois, de outro modo, nem a imagem poderia tornar-se inteligível, nem o falso poderia tomar-se algo que é.

Enquanto Parmênides está tratando do mundo visível, Platão está tratando do Mundo das Formas, porém, com a mesma lógica que é tratar do ser enquanto ser, isto é, o ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres objeto de seu estudo.

Paradoxalmente, então, da possibilidade do Não-ser dependerá a realidade do falso e da imagem. Desse modo, o diálogo Sofista faz aduzir uma nova concepção do ser e do Não-ser diferente do proposto pelo Eleatismo, entendido aqui como contradição ao que afirma Parmênides, que o que não é sequer pode ser pensado, tarefa a que se propõe Platão no Sofista.

Torna-se necessário nesse ponto retomar a questão proposta por Parmênides que é de encontrar uma linguagem mais adequada acerca do Não-ser. A impossibilidade de falar corretamente sobre o Não-ser impede atribuir-lhe uma função, pois de fato, não haverá unidade ou pluralidade numérica. Se for assim, caberá admitir que o sofista se colocou em lugar inacessível.

Consequentemente, a acusação de que possui uma técnica de produzir ilusões, ser-lhe-á facilmente refutável. Com efeito, ao chamá-lo de produtor de imagens (*eidolopoion*), diz o Estrangeiro, ele perguntaria o que, afinal, chamamos de imagem (*eidolon*).

Cria-se a partir daí uma diferença para o Teeteto que é oculta pela percepção do que é (*eidolon*); cometendo o mesmo erro do dia anterior, com imagens retiradas da experiência sensível que são aquelas refletidas na água e nos espelhos, as que são pintadas ou esculpidas e tudo mais do mesmo tipo, que não é real.

Segundo Rosen, a partir das indagações apresentadas, Teeteto fará mais do que definir a imagem, visto que deverá explicar o que é o ser e a unidade ao gênero do *eidolon*. Feito esse questionamento, o Estrangeiro responderá que: “a distinção entre a definibilidade ou inteligibilidade do que significa ser uma imagem e o ser ou modo de existência das imagens desempenham uma função considerável tanto na subsequente discussão quanto na literatura secundária” (ROSEN, 1983, p. 190).

Advertido então de que se trata de achar a definição do *eidolon*, Teeteto responde: “Que poderíamos dizer, Estrangeiro, que é uma imagem senão outra coisa parecida feita à semelhança daquilo que é verdadeiro”.

À primeira vista, a definição é clara: o *eidolon* é a imagem referida ao sujeito que vê em contraste ao *alethinon*; considerada a realidade genuína ou verdadeira, o original poderíamos dizer enquanto aquele é a cópia meramente reproduzida (*aphomoiomenon*) a partir do que é o autêntico ser: “Que modo encontrar, na realidade, para dizer ou pensar que o falso é real sem que, já ao

proferi-lo, nos encontremos enredados na contradição”? (236d) (SANTOS, 2012).

Considerando o estatuto ontológico da imagem, ou seja, sua experiência que promove o reconhecimento do ser com o Não-ser (a imagem é o que é, mas não é o original), permite ao Teeteto romper o “princípio de não contradição absoluto” de Parmênides — ou o ser ou o não-ser, que considera a multiplicidade dos seres e suas mútuas oposições (SANTOS, 2012).

Seria possível aceitar o número como totalidade das coisas que são. Nesse caso, teria valor o que é anunciado no plural e singular? Isso faria a diferença? Retoma-se dessa maneira a contradição do Não-ser como uno ou múltiplo, pois o não-ser por princípio não deve participar da unidade nem da pluralidade. A afirmação da contradição se mantém, pois se o Não-ser não pode ser pronunciado, e é indizível não é possível dizer que ele é, pois isso lhe daria um valor, o que levaria a negação do próprio enunciado (SANTOS, 2012).

Percebe-se uma repetição nessas aporias do Não-ser (237–238c) mesmo que o Estrangeiro fizesse todo o diálogo se contrapondo a anunciação do não-ser como algo, que não se sabe o que é, mas também não pode ser denominado como alguma coisa que ‘fala’ quem tenta pronunciar o “que não é”.

No 239d, o Estrangeiro refere-se ao “não-ser” por uma estátua, ou seja, uma imagem sem realidade, como este define: “um simulacro” (239d-240c). Todavia, a estátua, uma imagem, de certo modo é forçando o Estrangeiro a reconhecer que de algum modo a condição de existência de um discurso falso, na medida em que é expresso, atribuindo um não-ser ao que é, e um Ser ao que de modo algum é. A imagem da estátua consiste em parecer com o verdadeiro — há algo posto ali, mesmo que não seja verdadeiro, comparando o Não-ser a uma estátua.

Essa comparação entre o discurso falso, ou seja, a possibilidade de dizer o que não é, e fazer parecer verdadeiro, permitirá a Platão estabelecer que a imagem tenha semelhança, muito embora não seja verdadeira, guarde certa semelhança, obrigando o Estrangeiro a reconhecer que o Não-ser em algum momento é o que contraria a tese de Parmênides.

Existe então uma condição de existência de um discurso falso na teoria que o revela, fazendo-nos atribuir certo ‘Não-ser’ ao que ‘é’, e um ‘ser’ ao que de

nenhuma maneira é, levando a um lugar em que o Ser e Não-ser se relacionam (SANTOS, 2012).

O resultado que o discurso falso concebe aos não-seres como ‘sendo’ de algum modo permitirá a Platão estabelecer que a imagem tenha um ‘ser de semelhança’ e, embora não sendo o verdadeiro ser (sendo falsidade e Não-ser), apresenta, entretanto, um estranho entrelaçamento. Esse lugar de enlace entre o Ser e o Não-ser é o que Platão pretende explorar.

O que Platão conseguiu foi manter as possibilidades do não ser continuar a ser considerado como falsidade, não como algo contrário ao ser, mas trazendo esse não ser como diferente (do ser) como outro, ou seja, seu modo de existência que implica a reunião do ser com o não-ser (a imagem é o que é, mas não é o original), permitiu romper o “princípio de não contradição absoluto” de Parmênides demonstrando então, que de alguma forma o que é não é, e o que não é, é, o problema do falso ficou resolvido e o sofista pôde ser definido como contraditor irônico que, através do discurso, cria ilusões e falsidades (SILVA, 2001).

3.4 A PASSAGEM 240-D

Neste tópico, examinaremos a passagem 240d que trata sobre a definição da imagem. Discutir o caráter imitativo da imagem, buscando descobrir quem é esse professor que vai de cidade em cidade com seu discurso que não tem fundamentação, buscando apenas agradar aos ricos e poderosos das cidades. O que Platão deseja é tão somente desmascarar o sofista, poetas e pintores, deslegitimando sua atuação tanto do ponto de vista moral como epistemológico.

Na parte do meio, depois de enfrentar dificuldades sobre o que não é o visitante eleático pergunta o que a imagem é, em termos do qual os investigadores estão tentando definir quem é o sofista (239c9 -240c6). O argumento neste contexto exige definição de imagem, de modo a mostrar como o conceito de imagem está enredado com a dificuldade sobre o que não é.

A justificativa para a utilização da tradução de *mimēsis* como *imagem* encontra seu alicerce na arte de produção de imagens presente nos períodos anteriores a Platão, bem como em seus escritos, tornando-se uma questão

central de discussão e alvo de críticas ferrenhas por parte do filósofo conforme lembrado por Palumbo (2008):

“Nessa perspectiva, começamos a entender em que sentido o teatro, enquanto representação pode ser pensada por Platão como um observatório privilegiado da noção de “mimēsis” que rege toda a série de relações ontológicas: assim como na cena teatral uma realidade lendária é representada, reproduzida e visualizada, apresentando-se como arquetípica, como original e verdadeira, o mundo do mito, da mesma forma nesse grande teatro que é o mundo empírico, é representado, segundo Platão, que é reproduzido e visualizado, uma realidade, sim, de fato, verdadeiramente arquetípica, original e verdadeira. o mundo das ideias. Na cena do teatro grego os atores representam ações: cada um deles interpreta um herói, fazendo com que a representação seja a representação de um mito. Os heróis vivem no tempo atemporal de suas origens e habitam o lugar do mito que é o tanque sem fundo, do qual o teatro extrai os materiais para suas representações. Cada representação teatral específica é configurada como espaço, tempo, corpo e movimento de algo que, em si mesmo, vive além do tempo e do espaço, além do devir, na fixidez eternamente idêntica em que os mitos vivem. Cada um dos atores incorpora esse algo em cena e sua representação é uma mimēsis. “*Mimare*”, em todo contexto teatral, significa representar (PALUMBO, 2008, p. 156).

Palumbo (2008, p. 11) nos alerta que “a hipótese de que eu deixaria, e eu diria, é que para entender o conceito fundamental da “mimēsis” é necessário reportá-la ao seu próprio contexto semântico, que é o contexto cultural central.”

A mesma autora, diz que nas traduções italianas se mantêm *mimeses* como “imitação”. Porém, na Europa existe um grande debate sobre que termo deve ser utilizado fazendo com que não se traduza *mimēsis* como “imitação” (PALUMBO, 2008, p.12).

Dessa forma, o termo “*mimēsis*” carrega consigo o significado das performances teatrais e dramática. “É, portanto, um termo carregado de dramaticidade” (PALUMBO, 2011, p.166) entende que a tradução do termo *mimēsis* como *imitação* não é adequado, pois carrega características que não lhe pertencem e de certo modo inferioriza alguns traços que lhes são característicos.

Palumbo (2011, p.11) traz o questionamento sobre quem diz o que é ou não (nas várias acepções do “é”)? O poeta? O sofista? O político? O filósofo? Mas é tão nítida assim a distinção entre estas figuras? A autora considera a concepção de que a cópia é a verdadeira imagem do modelo e a aparência é a falsa imagem de um modelo; enquanto a cópia se apresenta pelo que é, a imagem de algo mais, declarando explicitamente o seu ser e o seu não ser, a aparência declara seu não ser, ele não é seu modelo, mas afirma ser o seu não

ser fazendo com que a aparência seja. O sofista é um hábil produtor de imagens reais e verdadeiras, mas de imagens dessas coisas mesmas. Nesse caso, o Não-ser assume o status ontológico da aparência, todas as coisas são diferentes das coisas que são e distinguem a cópia da aparência, porque ambas são imagens de outra coisa e se referem a algo que elas não são. Entende que esta definição implica em uma “garantia” que o discurso tem que tenha que compreender e expressar o nível de comunicação linguística sendo e não sendo, aparecendo diferente do que se é.

Palumbo se destaca por usar o termo aparência (*fantasma*) e imagem (para se referir a um problema) para tratar da ontologia platônica. O filósofo pretende “determinar o estatuto da imagem, do ponto de vista de sua realidade, definir a essência em uma perspectiva ontológica” (VERNANT, 1979, pp. 111-112); o sofista pretende atestar a presença autônoma da imagem, sua irreduzibilidade a qualquer exterioridade, sua indivisibilidade e autoaderência.

Palumbo (2011) comenta que a representação teatral é configurada como ocupando espaço, tempo, corpo e movimento de algo que, em si mesmo, vive além do tempo e espaço, além do devir, eternamente fixo e idêntico a si mesmo em que os mitos vivem. Cada um dos atores encarna esse algo em cena, e sua representação é uma “*mimēsis*”, significando “tornar visível”. Assim, uma coisa é a representação no palco, que é de uma forma para os espectadores, como a tragédia de Édipo, tida como mito universal, que só é possível de ser vista caso seja representada em peça teatral. Assim, o que vem em primeiro lugar é a cena mental, possibilitando compreender o mundo de outra maneira.

Existe uma complexidade dos problemas relacionados diretamente ao conceito de “imagem”, a saber: quanto à dimensão estética da *imagem*, é discutida como *mimēsis* “imitação/representação”. No que diz respeito à dimensão literária e retórica da *imagem*, o termo “*eidolon*” é utilizado de forma negativa, uma vez que é considerado como uma forma de moldar a mente dos seus ouvintes.

Isso remete então a necessidade de rever a função da *mimēsis em razão* dos impasses produzidos por ela mesma. Dessa forma, a mimética sofística vai considerar a imagem como possuidora da consistência existencial de um fenômeno; capaz de manifestar a relação de semelhança em função de uma perspectiva externa, e, portanto, como pertencente ao domínio da aparência (a

imagem deve, sob esse aspecto, ser considerada como um falso que é semelhante); e também como pertencente do ponto de vista do conhecimento à esfera do verossímil e do provável (ÂREAS, 2013).

De acordo com Cavalcante Filho (2016, p. 77), Platão deseja provar que a alma ao ser afetada pela arte fantástica, ou por efeito de “a aparição” (*tòphántasma*), se engana. Dessa forma, “a opinião falsa” continua sendo aporética, até que se resolva o problema do sentido de “o que não é” e o problema do logos, pois que outra coisa poderia dizer? A passagem 240d é que traz o sofista como um mimético, um imitador da realidade.

Através do Teeteto e do Estrangeiro, Platão define a imagem como objeto copiado do original, sendo que se considera essa imagem como cópia, uma falsidade, mais ainda um ser, ou seja, a cópia é um não ser que de alguma forma é, e o original/verdadeiro como um ser real, que existe. Esse não ser que é cópia se apresenta como arte ilusionista que só serve para criar opiniões e ilusões falsas em nossa alma, sendo o contrário do que é (240c-d).

Logo, a opinião falsa é o não ser (240d), mas um não-ser que de certa forma é. Enfim, é por meio da opinião falsa que concebe o não ser sendo de algum modo (240e), “são os não seres o que a opinião falsa concebe” (240d). E justamente dessa maneira, com a opinião falsa, que é possível a ocorrência do erro (240e).

Toda discussão do Sofista consiste em sucessivas abordagens “[...] para tentar compreender como a opinião falsa acontece”. Dito de outro modo, a verdade é o que ‘é’, e a falsidade, portanto, é o que ‘não é’, mas a estátua de certo modo é. Isso força o Hóspede de Eleia a reconhecer a condição de existência de um discurso falso na proposição que o exprime, fazendo atribuir um Não-Ser ao que é, e um Ser ao que de nenhuma maneira é. A imagem consiste em parecer com o verdadeiro-há algo ali, mesmo que não seja o verdadeiro. Platão rejeita a oposição ser de todo, não ser de nenhum modo, pois como a ambiguidade característica da imagem e da opinião demonstra (cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 240b-e), é necessário aceitar que cada uma destas coisas em certo sentido é e em certo sentido não é (241d).

Permanece a questão da atribuição lógica de dois objetos reais de forma que possa exprimir a sua realidade ontológica, isto é, a sua verdade e que exige a reformulação da visão unívoca do ser parmenídico. Não como refutação a

Parmênides no parricídio, mas como necessidade de estabelecer as condições de possibilidade do discurso filosófico. Em uma exposição cuidadosa, Platão mostra as consequências discursivas da ontologia eleata e a maneira como são apresentadas. Segundo *O Sofista* 259e, "a mais completa supressão de todos os discursos separar cada coisa de todas, pois o discurso nasce para nós em virtude do entrelaçamento das formas umas com as outras":

Os gregos viam o discurso como a expressão do *ser* ou do objeto, o que não permite atribuir a um ser o não ser absoluto, ou seja, não existe possibilidade de expressar o não ser no discurso. Dessa forma, o sofista poderia contestar a acusação de ilusionista ou produtor de imagens questionando sobre o que se entende por "imagem". A imagem é uma cópia do objeto verdadeiro, e por isso mesmo não se identifica com ele. Seria ele então um não ser. Porém, há nela algum ser, um ser por semelhança que a impede de ser um não ser absoluto (LIMA VAZ, 2001, p. 19).

Então existe um estranho entrelaçamento entre ser e não ser que obriga o reconhecimento de que o não ser de alguma forma é, e o ser, sob algum aspecto, não é. A possibilidade do erro reside nessa união e ela permite que se atribua ao sofista o domínio do simulacro e de caracterizar sua arte como uma arte ilusionista que afasta do real e que forma apenas opiniões falsas em seus discípulos porque ele, o sofista, admite que o não ser é indivisível, ou seja, que o não ser é. Aqui Platão sente a necessidade de sair do plano lógico-verbal e chamar a juízo o ser-uno de Parmênides. Platão, no *Sofista*, vai procurar mostrar porque ocorre esta estranha aliança entre eleatismo e sofística contra o discurso filosófico e como salvar o discurso desta ameaça.

Platão estava muito interessado nas imagens e sua relação com o conhecimento. Na maioria de seus textos as imagens são ponderadas negativamente, são apresentadas como uma distorção que deve ser cuidada. É preciso acabar com essa diferença, tornando confiáveis as representações trazidas pelo filósofo mostrando à superioridade da Filosofia em contraposição as cópias trazidas pelos sofistas.

Palumbo (2013, p. 26) afirma que "todos os juízos são imagens". Isto porque quem percebe um objeto forma um encadeamento ou um discurso de imagens em sua mente. Tantos as imagens como os juízos podem ser verdadeiros ou falsos. No *Sofista*, entende-se que quando o discurso é

verdadeiro, a produção é correspondente a *téchneekastiké* e quando for falso, à *phantastiké*.

Notomi (1999, p. 72-3) afirma que filósofo e sofista são "dois lados da mesma moeda", duas ideias entrelaçadas tornando difícil pensar uma sem a outra, visto que a sofística é uma técnica de produção de imagens que não produz cópias, e sim simulacros "Pois, como se pode falando dizer ou opinar que coisas falsas na realidade são e, tendo-as pronunciado, não se enleiar na contradição" (Cf. PLATÃO, *O SOFISTA*, 2003, 236e-237a).

Souza (1997) afirma que quando as imagens puderem ser falsas e verdadeiras, a Forma do diferente deve se comunicar apenas uma vez com a imagem quando for verdadeira, mas duas vezes se for falsa. As imagens têm dois aspectos, o noético ou semântico e o ontológico, porque eles não apenas representam, mas também são. No caso da imagem verdadeira, a Forma de diferente deve se comunicar com a imagem no nível ontológico, uma vez que difere, como existente, da Forma de ser e das outras Formas. Mas, no caso da imagem falsa, a Forma de diferente deve se comunicar mais uma vez, mas no nível noético, já que isso representa algo diferente do que realmente é. Em outras palavras, a imagem, no caso de ser falsa, deve participar do diferente não só por representá-lo, mas também por ser ele. De acordo com o diálogo, a Forma de diferente comunica apenas com o falso discurso, e faz isso apenas uma vez, porque diz algo diferente do que as coisas são (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 263b).

3.5 A INVESTIGAÇÃO DO NÃO SER E SER DA IMAGEM

A posição de Alfonso Flores (2012) no artigo *Entre la Semejanza y la Apariencia la reflexión sobre la imagen y la captura del sofista en el sofista de Platón* é muito próxima do que é dito por Lidia Palumbo de que o sofista é um produtor hábil, não de coisas reais e verdadeiras, mas de imagens das coisas mesmas está relacionada à da aporia, sendo usadas para trabalhar imagem de semelhança e de aparência e imagens artísticas, ou seja, do ser da imagem, enquanto aporia do ser e do Não-ser, implicada na tarefa de dizer o não-ser.

Platão estava imbuído do desejo de mostrar que o sofista é um ilusionista que cria simulacros através da palavra e da arte (FLORES, 2012).

No entanto, essa tese é negada pelos próprios sofistas por não acreditarem na existência de simulacros. Apoiar-se na tese de Parmênides, com a sua negação a existência do não-ser posto que, o não-ser não é e a falsidade estaria no mesmo nível um tipo de não-ser. A passagem a seguir não apenas esclarece este ponto como introduz a problemática no diálogo:

Estrangeiro de Eleia - Essa declaração teve a ousadia de supor que o que não é, é, pois de outra maneira a falsidade não viria a ser. E o grande Parmênides, meu filho, testemunhava contra isso diante de nós, que éramos crianças, e repetia, compondo em verso e falando: 'Pois, não imporás isto de modo nenhum, disse, que coisas que não são, são, porém, tu afastas o teu pensamento desse caminho de investigação'. Pois bem, eis o que é testemunhado por ele; sobretudo, posto à prova, o argumento dele haverá de o revelar perfeitamente. Contemplemos então essa questão em primeiro lugar, se não te faz diferença (Cf. PLATÃO, *SOFISTA*, 2003, 237a-b).

Isso gera um problema ético e lógico, pois faz com que uma coisa seja considerada outra em função da semelhança, muito parecidas com relação aquilo a que são esses outros. Isso faz com que a procura do sofista continue. Também é assim na arte da pintura, que permite que qualquer um ache que pode imitar ou copiar, produzindo tudo que deseja. A imagem tem a capacidade de enfeitiçar, de enganar, pela sua beleza permitindo a crença de satisfação de todos os desejos ou “se ele pode, também posso”. A imagem consegue produzir promessas. É possível encontrar em Platão quando trata dos três níveis da alma e utiliza a imagem da linha dividida na obra a República. De um lado, as imagens (*eikones*) e as coisas (seres vivos, objetos fabricados) das quais elas são. Imagens, nesta passagem, são as sombras, as aparições (*phantasmata*) sobre as águas e sobre tudo aquilo que tem uma consistência compacta, lisa e brilhante, e todas as coisas deste tipo (FLORES, 2012).

Nesse ponto, se estabelece a dialética, visto que “o dialético é aquele que dobra e desdobra, divide e subdivide, agrupa e reagrupa no interior dos limites ou no intervalo que vai do gênero às espécies e destas novamente ao gênero” (ÂREAS, 2013, p. 401).

Assim a dialética filosófica imita a sofística com o intuito de desmascará-la usando o seu próprio método: imitar o imitador é entrar no jogo mimético para

revelar suas regras a partir da técnica de produção de imagens que visa capturá-lo em sua falsidade (ÂREAS, 2013, p. 401).

Caso o sofista consiga se esconder em alguma parte dessa imitação, a busca prossegue até encontrar o momento certo de desmascará-lo, pois “Ninguém, nem ele nem alguém de outro gênero, poderá jamais vangloriar-se de ter escapado ao método daqueles que são capazes de perseguir desta maneira tanto cada gênero quanto todos em conjunto” (235 b-c).

Nesse caso, existe uma junção da técnica de produção de imagens com a atividade imitadora que será utilizada em várias formas de arte tais como as artes plásticas, a poesia, a tragédia, a música e a dança, aparecendo como uma *demiurgia* das imagens, uma atividade que fabrica ou produz imagens, mais ou menos semelhantes às coisas em oposição à *demiurgia* divina que produz imagens a partir de elementos da natureza como os reflexos nas águas, as figuras nos espelhos, as sombras e as visões oníricas (ÂREAS, 2013).

Retoma-se aqui a Teoria das Ideias ou das Formas buscando solucionar o problema da realidade e das aparências, da unidade ou pluralidade do ser. Platão considerava que as coisas que percebemos são imagens — sombras projetadas em nossa estreita caverna — de realidades superiores que existem imutáveis no mundo das ideias, presididas pela ideia do bem. Platão usa a matemática como argumento para explicar que, apesar de não existirem duas figuras iguais, é possível comprovar a existência do princípio da perfeita igualdade, que deve existir para que exista uma verdadeira ciência.

Aqui o intuito é dar continuidade ao questionamento acerca das essências imutáveis que fundamentam uma ciência ou uma ética, mostrando que é mais do que uma mera possibilidade. A filosofia de Platão está relacionada à Teoria das Ideias, em que o divino tem grande importância, sendo uma cópia do mundo ideal. É possível acessar este mundo de forma lógica ou ontológica. Platão acredita na ciência, mas ela está relacionada a um objeto permanente que se encontra no espírito, mas não no mundo sensível, porque este é das ideias, o que torna necessário o mundo inteligível das Ideias (objeto da ciência) para justificar os objetos existentes no mundo que estão próximos da perfeição.

Isso mostra a existência da pluralidade das ideias que podem ser provadas de duas formas: de maneira direta e racional retirando do mundo sensível às perfeições estáveis. O mundo sensível não pode apresentar um

objeto real que possa ser fonte de um conhecimento científico, por isso é necessário pedir auxílio ao Mundo das Ideias (FLORES, 2012; ÂREAS, 2013; ROCHA, 2008).

A outra necessidade diz respeito ao reconhecimento da pluralidade das Ideias como forma de manutenção da ciência, pois ela é um sistema coordenado de juízos que precisa de objetos estáveis para um ser inteligível. Para Platão é preciso rejeitar a posição de Parmênides, pois o Ser que tem estabilidade desejada consegue destruir todo o juízo pela sua absoluta unidade; por último, reafirmar a posição de Sócrates que liberta do sensível às perfeições múltiplas, mas estáveis, permitindo sua definição. O objeto da ciência não é o mundo sensível, mas sim os gêneros substanciais e as qualidades conforme Sócrates que fazem parte do mundo das Ideias.

Retoma-se assim a pergunta: em que consiste o ser das coisas, enquanto elas são o que são? A resposta é a Teoria das Ideias que reconhece e exige a questão do uno e do múltiplo para ser instituída, bem como para ser platonicamente compreendida. O que fundamenta essa teoria é precisamente a consciência de que, se as coisas são algo, aquilo que as coisas são não se confunde com elas, enquanto tais coisas, pelo que no cerne mesmo da realidade reside uma diferença fundamental que é necessária interpretar, qual é a diferença entre as coisas que são e aquilo que cada uma é (FLORES, 2012, ÂREAS, 2013; ROCHA, 2008).

3.6 O SOFISTA COMO ARTISTA DA IMITAÇÃO

Segundo Leão (2008, p. 13) sofista era aquele que orientava “um soberano sobre um tipo de conduta a adotar ou, na versão mais familiar, na imagem do pai que procura zelar pela formação do filho”.

Considerado sábio e conselheiro, porque viajava de cidade em cidade ensinando a arte da oratória para aqueles que podiam pagar. O sofista não era um filósofo, mas sim um mestre na arte da retórica, e passou a ser conhecido como uma imitação, um enganador que usa da palavra para esconder a realidade. Essa visão sobre os sofistas se inicia com Platão e foi mantida por seus discípulos.

O fator mais forte que configura a arte do sofista está relacionado à pintura porque aquele que deseja dizer que saber falar e todas as coisas, torna-se um pintor: o pintor faz imagens de todas as coisas pela arte da pintura (234b5).

Isso faz com que Teeteto equipare o pintor ao agricultor já que essas duas atividades estão relacionadas com “todas as coisas”. Mas como isso seria possível se ao se tornar um especialista, você precisa se dedicar a um campo específico para poder ser o melhor? Fazer todas as coisas seria então uma brincadeira, uma imitação que irá abranger tudo que estiver no universo do sofista e do pintor que tem como premissa responder por todas as coisas e, dessa forma enganar a juventude, através dos ouvidos, pela palavra ou pela imagem mostrada pelo pintor. O artista imitativo é aquele que faz imagens, e neste argumento a arte imitativa é equivalente à arte imaginativa (*eidoelopoiiike*, 235b8, 236c6).

Como bem lembrado por Notomi (1999), o artista imitativo geralmente significa um ator ou um poeta, posteriormente são incluídos os pintores ou escultores, além disso, o sofista como um artista imitativo só ocorre a partir do Sofista.

A ideia do sofista como artista que imita tem indícios na obra à República X em função de sua proximidade e relação com o poeta. Também é preciso lembrar que já no Livro II e III, Sócrates fez severas críticas aos poetas que inicialmente tiveram seu trabalho considerado como uma representação artística, mas depois se consolida como imitação por ser um engodo que não cabe na cidade ideal. Nesse ponto, encontramos um padrão nos argumentos contrários ao poeta e ao sofista (Cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA X*, 2005).

As semelhanças existem tanto na crítica a poesia como no exame definicional a partir dos seguintes critérios: a poesia faz uma imitação geral, o argumento usado na poesia é realizado a partir da pintura que traz a noção de imitação.

Isso faz com que o poeta e o pintor sejam colocados no mesmo patamar do artesão. O pintor e o poeta se colocam como sendo capazes de fazer todas as coisas, ou seja, produzir pinturas e poesias rapidamente. Os poetas e pintores são considerados sábios pelo seu público, porque sabem todas as coisas. Esse mesmo público não consegue vê-los como imitadores. Em relação à aparência a imitação é considerada colorida; quanto à exposição, enquanto um pintor

mostra seus quadros para crianças e adultos tolos, o poeta e o sofista falam para uma multidão pagante formada por adultos e jovens ignorantes que não querem pensar, mas apenas repetir o que ouvem e, dessa forma, parecerem sábios também. Isso gera uma decepção por imagens imitativas usadas para enganar, fazendo com sejam considerados malabaristas (Cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA X*, 2005).

Platão compara o *Sofista* com a obra *República X*, por ver grande semelhança entre os personagens das duas já que o objetivo é examinar a arte como imitação tendo como principal exemplo, a pintura e a poesia gerando certa projeção da crítica do poeta sobre a deflagração do sofista (Cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA X*, 2005).

A partir de Platão, o conceito de imitação, *mimēsis*, adquire um novo significado para a imitação artística, em geral, que inclui música, teatro, poesia, pintura e escultura, e a *República* de Platão é uma das primeiras fontes a relacionar a imitação a atividades profissionais e artísticas (Cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA X*, 2005).

Platão examina a produção do poeta no Livro II ele diz que o Estado inclui "imitadores, muitos dos quais trabalham com formas e cores, música, poetas e seus assistentes, rapsodistas, atores, dançarinos corais, empreiteiros" (373b5-8), buscando encontrar a arte imitativa, e faça isso novamente no Livro X, agora tendo como alvo a pintura.

Por outro lado, o sofista passou a ser chamado de imitador por ser uma nova forma de revelar a sua essência, tal como era visto nas definições anteriores como um caçador, um comerciante, um pugilista ou um purificador. O sofista é examinado como um artista imitativo não porque o sofisma seja geralmente considerado como um ramo da arte imitativa, no sentido de que a pintura é uma arte imitativa, mas porque ele é uma pessoa que *imita* o sábio (Cf. PLATÃO, *A REPÚBLICA X*, 2005).

A poesia já estava com a marca de arte imitativa na *República X*. Mas, nem sempre isso será lembrado, por isso, cabe usar e reafirmar no *Sofista* que aquilo que é apresentado como arte do sofista é também imitação.

Vamos olhar para a relação geral entre o poeta e o sofista. Uma vez que o sofista é um personagem historicamente novo no século XV, mas já existia uma longa tradição de poesia e drama tendo como protagonistas os poetas

Homero, Hesíodo e Simónides, que eram na verdade antigos sofistas, embora tenham ocultado a sua habilidade por medo ou ressentimento (*PROTÁGORAS*, 3r6-d3-e5; cf. 34 2br-4).

Protágoras considera principalmente que esses poetas empregam sofismas, além de compor e recitar poemas conforme pode ser visto nessa passagem. Protágoras: Penso, Sócrates, que dominar a poesia é a parte mais importante da educação de um homem. Ou seja, ser capaz de apreender se as palavras dos poetas são bem compostas ou não, e aprender a distingui-las e prestar contas em resposta a perguntas (*PROTÁGORAS*, 338e6 339a3).

Esta é uma boa ilustração do fato de que a interpretação da poesia é uma habilidade importante que o sofista precisa ter, embora não seja confinada a ele. Ao citar poemas dos famosos poetas, o sofista apela à sua autoridade e, a partir da interpretação de poemas, consegue ser considerado um sábio, posto esse ocupado pelos poetas. Se a educação é ofertada por poetas e sofistas, ambos devem ter o mesmo reconhecimento. Também é preciso considerar que esses poemas trazem uma mensagem com apelo moral, usando a inspiração divina, sem muita compreensão daquilo que dizem.

A indagação nesse caso está relacionada à seguinte questão: a pretensão de um sofista é dar educação moral a quem pode pagar e quer ter o mesmo *status* de sábio, mas a sabedoria na interpretação de poemas não pode ser considerada conhecimento genuíno, quando os poetas os criam sem qualquer conhecimento e baseados em uma inspiração divina, podendo o mesmo ser interpretado de diversas maneiras? Se um mesmo poema pode ser interpretado de várias formas, dependendo de quem estiver recitando-o, isso mostra ser difícil uma única interpretação, o que faz com que o poeta não seja um grande educador, porque não trata o conhecimento pelo caminho da verdade, o sofista não consiga chegar à verdade, mantendo-se assim como um mero imitador que adapta sua opinião ao público que estiver atendendo. Quem permanece buscando a verdade em todos os seus fundamentos é o filósofo.

Parece claro que Platão tem em mente desqualificar os sofistas também quando ele critica os poetas por sua ignorância e falsa educação. Platão os coloca no mesmo patamar, pois os poetas são imitadores que ensinam sem conhecimento, e os sofistas são imitadores irônicos que tem consciência de sua própria ignorância, mas que finge ter conhecimento (267ero-268a8).

Se, no entanto, a relação entre aparência e realidade é tomada de tal maneira que a imagem represente e dependa do original, a dependência essencial da aparência da realidade também deve ser enfatizada. Isso nos remete a ironia de Sócrates contra os ignorantes sem chamá-los como tal que era uma de suas características para encurralar seus interlocutores. E chegar ao verdadeiro conhecimento. Para isso, ouvia e depois contra-argumentava, alguns momentos simulando, mostrando a fragilidade do que havia sido dito e até por si mesmo. Dessa forma, ele conseguia mais e mais respostas que poderiam ser questionadas, e seus opositores também ficavam mais confiantes para continuar a arguição. O desejo de Sócrates era desmascarar os imitadores e chegar ao caminho do conhecimento e da verdade sem conseguir vantagens pessoais como os sofistas. O que ele desejava era levar o interlocutor a parir suas próprias ideias, visto que na medida em que as pessoas vão se aproximando da realidade (Ideias) elas vão reconhecendo a falsidade do discurso sofista.

Sócrates não “fugia” do desfecho ou aporia final, ele não precisava, pois, com seus argumentos já expressados havia conseguido complicar a possibilidade de réplica dos interlocutores. As falsas verdades são usadas por Sócrates para a descoberta da verdade e para uma linguagem única.

3.7 O SOFISTA COMO PRODUTOR DE IMAGEM

Platão inicia sua investigação sobre o trabalho dos sofistas e usa a obra *Górgias*, para saber o que eles ensinavam:

É que todas as outras artes se ocupam praticamente apenas de Operações manuais e coisas do mesmo gênero, ao passo que a retórica não tem nada que ver com esses aspectos, pelo contrário, toda a sua ação e eficácia se realizam através da palavra. É por isso que eu digo que a retórica é a arte dos discursos e estou convencido de que digo bem (PLATÃO, 2011, p. 28).

O sofista não era alguém de posses, mas sua retórica poderia gerar discípulos. Para isso, era necessário ir de cidade em cidade, aparecer e falar em lugares públicos. Seu compromisso, conforme passagem mostrada na Comédia *As Nuvens* de Aristófanes mostra o lado ganancioso do sofista a partir do seguinte diálogo: o pai, Estrepsíades e o filho, Fidípides: “Se a gente lhes der algum dinheiro, eles ensinam a vencer com discursos nas causas justas e

injustas.” (1972, p. 182), o que demonstra que o compromisso não era com a verdade.

Reale (2009) faz a defesa do sofista quando afirma que:

Eles subverteram as velhas concepções da *physis*, nas quais o pensamento ameaçava cristalizar-se; verteram, criticaram a religião tradicional, abalaram os pressupostos aristocráticos sobre os quais se fundavam a política passada, abalaram as instituições esclerosadas, contestaram a tábua de valores que então era defendida sem convicções (REALE, 2009, p. 31).

Um dos principais sofistas foi Protágoras (480 a. C.) e tem seu ofício de ensinar reconhecido por Platão expresso na seguinte passagem: “Ora, eu escolhi um caminho totalmente oposto a este: admito que sou um sofista e que educo homens e parece-me que essa é a melhor das soluções, admitir em vez de negar” (PLATÃO, 1999, p. 86).

Os sofistas conseguiram demonstrar, na prática, que não era necessário nascer na aristocracia para ensinar, trazendo a público o problema de como se adquiria a excelência política (REALE, 2009, p. 27).

Manacorda (2010) afirma que a tarefa do ensinar, foi exercida por homens cultos que ficaram pobres e desceram na escala social, exercida por nobres decaídos, alguns charlatães, por fugitivos de outras cidades, senhores que se tornaram escravos por dívidas e outros tantos nobres decadentes desertores, quer aqueles afastados por ferimentos militares, quer aqueles que se exilavam de seus núcleos em função de crises e derrotas políticas. Ser sofista significava pertencer ao grupo de perdedores que estavam no ostracismo, que não tinham mais poder e precisavam sobreviver. Eram gramáticos, tocadores de cítaras e *pedotribas* (que preparavam as crianças para as competições esportivas, ou, mais precisamente, para concorrer nos jogos olímpicos e, necessariamente, para a guerra). Os sofistas foram desacreditados a partir da crítica política de Platão e Sócrates.

A diferença entre os sofistas e filósofos está na forma de ver o mundo. Enquanto filósofos se preocupavam com problemas relacionados ao âmbito cosmológico, cuja reflexão filosófica girava em torno da natureza, de elementos como: a água, o ar, o infinito, o fogo, a terra, sendo considerados “os primeiros

físicos". Os sofistas reordenaram o discurso filosófico, questionando a tradição e formando nobres para a guerra ou para a política.

A poesia passa a ser considerada imitação de acordo com a divisão da arte (cf. 2r9br), o que faz com que a arte do sofista seja considerada como um tipo de fazer, em oposição à arte de adquirir. A arte do sofista agora precisa "trazer o que não era antes (*mee proteron on*) à existência (ousia)", em vez de adquirir algo que é ou já veio a existir.

O que se faz da arte do sofista? É a imagem? E quem faz?

Isso demanda uma analogia entre falar e fazer. Se o sofista *fala* de todas as coisas fazendo com que sua arte seja comparada a fazer imagens, ele consegue fazer sua arte através da "fala" (*logos*), ainda que seu discurso seja caracterizado como a "imagem" que *imita o sábio*, porque consegue *fazer parecer que é um sábio*.

Ainda assim, a ideia do sofista como imitador permanece, pois ele usa argumentos falsos para convencer seu público, projetando uma "imagem" como produto de sua arte, pautada em falsas declarações. Com isso, ele *aparenta* produzir argumentos que tem validade, que o mostram como alguém de aparência muito sábio, porque faz parte de sua natureza.

Cabe prestar atenção nessa "aparição" do sofista que pode ser parafraseada em termos de "fazer": quando o sofista parece ser sábio, ele se *faz* parecer *sábio* porque essa formulação é dele, foi feita por ele, teve uma ação intencional de fazer parecer o que não é, ou seja, ou sábio, ele é o criador de sua aparência.

Falar, mesmo que seja um discurso falso, torna-se produto da arte do sofista. Na frase "imagens faladas" (*eidola legomena*, 234c6)³² a imagem do pintor é equivalente à do discurso do sofista tanto em termos de afirmação quanto de argumento, pois o pintor ao fazer imagens de todas as coisas, para depois mostrá-las e enganar os jovens com elas. O discurso (ou linguagem) é muitas vezes comparado a uma imagem, especialmente a uma imagem: o que o discurso é para o estado de coisas (ou realidade), a imagem é para o original.

³² Cf. *Sofista*, 234c-6

Torna-se inevitável realizar comparações entre sofistas, poetas e pintores que utilizam a imagem falsa sem distinção reafirmando a visão de Platão de que eles só desejam enganar e iludir por meio da imagem e da palavra, escondendo as deficiências ontológicas de seu discurso.

Notomi (1999) argumenta que não encontrou nenhuma evidência mostrando que alguém antes de Platão tenha tido essa visão de fazer uma analogia entre linguagem e imagem. Considerando estes exemplos, pode-se supor que Platão possui a chamada "teoria da linguagem da imagem", cuja ideia básica tem uma forte influência na história da filosofia: a ideia é que a relação da linguagem com a realidade é como a relação de uma imagem com o que ela representa.

No entanto, Notomi (1999) alerta que é preciso ter cautela para resolver esta questão que é saber se a visão naturalista da linguagem, e não a visão convencional está correta. Além disso, esta preocupação especial do diálogo confunde o modelo de linguagem com a relação um-a-um entre palavras e coisas, a que podemos chamar de relação referencial. Por outro lado, o modelo de produção de imagem usado no argumento do *Sofista* é muito mais rico do que o simples modelo de imagem de linguagem. O argumento neste diálogo diz respeito não só a como fazer imagens, mas também a como mostrá-las aos espectadores. Este modelo ilustra toda a estrutura da atividade de falar, incluindo fatores como, de onde e com quem se fala e, portanto, o modelo de criação de imagens não tem uma lógica padronizada, mas a fala em geral, que inclui falsidade e engano. Assumir que o simples modelo de imagem da linguagem no *Sofista* pode deturpar o argumento de Platão.

3.8 O MODELO DE IMITAÇÃO E O CONTRASTE ENTRE APARÊNCIA E REALIDADE

Platão entende esse aspecto da imitação como uma brincadeira sábia e graciosa em que o sofista estabelece uma espécie de jogo em que palavras e imagens são usadas para entreter o público e depois conseguir vantagens (234a6-b4, 235a5-9). A partir dessa definição, a noção de imitação o conceito de aparência passa a ser visto por Platão de outra maneira. A essência da noção de imitação está na relação entre a imagem e o original. Entre o original e a

imagem não existem dois objetos independentes, mas sim certa relação entre os dois. A imagem é modelada no original e é sempre uma imagem de outra coisa, a saber, a original, sendo uma atividade imitadora. É possível ver isso na obra à República em que Platão qualifica o poeta como um criador de fantasmas, pois ele nada entende da realidade, só da aparência (*phainomenon*) (NOTOMI, 1999).

Apesar da aparência de sábio, o sofista se esconde na arte da imitação, na obscuridade das imagens e sua ontologia é próxima ao que essa arte produz. Isso significa que a imagem é ontologicamente dependente do original: a imagem existe apenas na imitação representação ou representação com o original e, portanto, o original é ontologicamente anterior à imagem. A imagem também é epistemologicamente dependente do original: a imagem pode ser entendida apenas por referência ao original, porque o conteúdo da imagem vem do original. Neste sentido, o conhecimento do original é anterior ao da imagem. Aqui, examinaremos o argumento de Crátilo (432br-433a6), em que Sócrates explica a natureza da imagem para distinguir nomes corretos e incorretos.

Ao que parece, essa não é a preocupação central de Crátilo, pois ele não a vê como imitação e não a coloca como um problema dos universais e da multiplicidade. Pela visão de Platão trazida a público por Sócrates um objeto é uma ideia que serve com modelo, é uno, universal, imutável, que torna possível uma série de representações que sejam próximas simetricamente ao passo que as imagens podem ser idênticas e pode ser considerado um duplo que resulta na seguinte equação: C representa imagem que é igual a objeto gerando dois C. Seria o mesmo que Crátilo representado por imagem que seria nesse caso totalmente identificado a pessoa de Crátilo (objeto) gerando dois Crátilos de uma mesma realidade ontológica.

Retomamos a Crátilo com a definição de Platão, não seria possível ter dois Crátilos, essa visão ontológica dele pertence apenas a ele, pois não existe ser duplicado, só um Crátilo é verdadeiro, o outro é cópia, imagem. A verdade sobre essa afirmação é colocada por Sócrates:

Como vê, amigo, precisamos não somente procurar um critério de verdade para as imagens, diferente do que há pouco nos referimos, como também na afirmativa de que a imagem deixa de ser imagem, se algo lhe for acrescentado ou subtraído. Ou não percebes quão longe

estão às imagens de possuir todas as propriedades originais que elas imitam (CRÁTILLO, 2001, 432c-d).

A explicação revela as características essenciais de ser uma imagem:

I. Diferença: A imagem não deve reproduzir todas as qualidades da coisa (ou seja, do original) da qual é uma imagem. Esse argumento pressupõe uma visão naturalista de que um nome é uma reprodução de um em sílabas e letras (433b2- 3), e Sócrates apresenta esse argumento como críticas à posição de Crátilo de que não há nome incorreto. Para analisar a teoria básica da imitação, no entanto, não precisamos que leve em consideração essa preocupação especial do argumento.

I. Similaridade: Embora a imagem careça de algumas qualidades que o original possui, é uma imagem na medida em que mantém o contorno;

II. Dois tipos de imitação: devemos admitir que a imagem pudesse empregar algumas qualidades impróprias, e que existem corretas e imitações incorretas (cf. 432dr-e3):

III. Imitação correta: a imagem correta representa todas as qualidades;

IV. Imitação incorreta: Imagem incorreta é aquela que não tem todas as qualidades adequadas, mas tem algumas inadequadas qualidades também (cf. 432e5 433a6).

Este argumento mostra duas condições fundamentais de ser uma imagem. Primeiro, enquanto a imagem deve reter o contorno, ou certas características intrínsecas, do original, a diferença de o original é essencial para que algo seja uma imagem. A imagem é semelhante e diferente do original. Em segundo lugar, existem imagens corretas e incorretas, que se distinguem em

termos de quais qualidades eles possuem. Esses são os recursos que a noção de imitação explica.

A relação entre imagem e original, que chamo de modelo de imitação, é frequentemente introduzido para ilustrar a relação entre aparência e realidade, especialmente na Teoria das Ideias. As imagens acabam por ultrapassar a imitação compondo com outros elementos do conhecimento o sistema epistemológico platônico.

No entanto, devemos ter em mente que há relações, entre imagem e original e entre aparência e realidade, não são exatamente iguais. Como seria possível então extrair algo de bom e útil do que é falso.

Por exemplo, a República V 478e7-479d6 discute em termos de aparência muitas coisas sensíveis em contraste com as Formas: como coisas bonitas também parecem feias, cada uma das muitas as coisas parecem opostas, enquanto as Formas nunca aparecem oposto. Coisas sensíveis, portanto, pertencem ao que são e não é, ou oscila entre o que é e o que não é.

CONCLUSÃO

O termo *mimēsis* é considerado uma barreira para compreender a arte de produção das imagens. A complexidade de conceituar este termo deve-se ao fato de Platão percorrer amplos e diversos campos de reflexão e apontar caminhos de conhecimento sobre temas que vão dos mais simples aos mais complexos.

Segundo Palumbo (2008), em suas obras, as imagens vão adquirindo significados variados conforme ponto proposto para discussão entre as personagens dos Diálogos Platônicos. Soma-se a este obstáculo inserido nas obras de Platão, as questões referentes às traduções para as línguas derivadas do latim, que utilizam como o termo imitação para a tradução do termo original da língua grega, *mimēsis*. Tanto Halliwell quanto Palumbo alertam para a compreensão nas línguas latinas e seus mais variados significados que não estão contidos no termo grego.

A definição final do sofista traz em si as diferenças entre o que não é e o que é (236d9-25a4), a combinação dos maiores tipos (259a5-259d8), e a explicação da falsidade (259d9-264b8). Acabamos de esclarecer como esse longo argumento é construído com vistas a fornecer soluções para as questões da aparência sem ser, da imagem e da falsidade que é uma mera representação do original (235e5-236a7, b4-c5). A arte da tomada de aparição é usada, mesmo sem argumento já que o contra-ataque foi repellido como a arte do sofista (267ar), no entanto, aqueles que são contrários aos sofistas resolvem retomar o gênero da arte com a divisão ou classificação entre atividades humanas e divinas.

O exemplo do pescador com anzol servirá de modelo sobre a definição do Sofista (221b). A seguinte passagem do Sofista sintetiza o que foi descrito até agora:

Chegamos, pois, a um acordo, tu e eu, a respeito da pesca pro anzol; não apenas a respeito do seu nome, mas, sobretudo, relativamente a uma definição que nos propusemos sobre o seu próprio objeto. Na realidade, consideradas as artes em seu todo, uma metade inteira era a aquisição; na aquisição havia a arte de captura, e, nesta, a caça. Na caça, a caça aos seres vivos, e nessa a caça aos aquáticos. Da caça aos aquáticos, toda a última divisão constitui-se da pesca, e na pesca, há a pesca vulnerante e nela a pesca por fisga. Nesta última, a que golpeia de baixo para cima, por tração ascendente do anzol [...] e essa era a própria forma que procurávamos (211a-b).

Apresenta-se então a solução para a falsidade justificada pela arte de fazer aparição. O sofista faz uma aparição, o que parece ser como o original, mas não é realmente como ele. Uma vez que os investigadores provaram que é possível que algo parecesse ser sem ser tanto assim. A questão agora é como podemos definir o sofista em termos de tomada de aparição, em contraste com a tomada de semelhança. Imediatamente após esta confirmação, a arte de tomada de aparição é subdividida nas espécies adequadas que pertencem ao sofista (267ar-268d5).

A primeira definição do sofista é a de caçador de jovens ricos (222a-223b), mas para isso Platão vai fazer a divisão dos animais terrestres em animais domésticos e animais selvagens. Há duas maneiras de caçar os animais domésticos, pela caça violenta (ex.: tirania, guerra, caça a escravos) e pela arte de persuasão (ex.: oratória). Se o sofista é um caçador de jovens ricos, isso o faz um comerciante, eis a segunda definição do sofista (223b-224d). O sofista comercializa sua *techné*, “negocia discursos relativos à virtude, eis, em seu segundo aspecto, do que é a sofística” (224d). A terceira definição dada é a de pequeno comerciante (224d-224e), visto que o sofista vende sua arte aos indivíduos. Logo, o sofista é um comerciante varejista de discursos relativos à virtude. O sofista é produtor e vendedor de sua própria *techné* (224d-224e), essa é a quarta definição dada pelo Estrangeiro de Eléia. Com isso, percebemos que ele não é um vendedor de segunda mão, pois ele mesmo produz e vende tais discursos (231d). Sendo o sofista habilidoso em refutar e sustentar teses opostas, chegamos à quinta definição, a de erístico mercenário (225a-266a). Neste momento, Platão volta à arte de aquisição e afirma que na arte de aquisição há luta e esta também se divide em duas partes, a saber, a rivalidade e o combate. O combate por sua vez também se divide em duas, a luta corpo a corpo (força bruta) e a luta de argumentos (contestação). A luta de argumentos também se divide em duas, isto é, em pública e privada.

A contestação pública consiste na contestação judiciária, pois eram os próprios cidadãos que tinham que se defender nos julgamentos, porém se a contestação é privada, ela busca a contradição (225b).

Enfim, sustentar e ajudar a sustentar argumentos contraditórios em troca de dinheiro é *techné* de mercenário. Assim, tão simplesmente como parece, o gênero que recebe dinheiro, na arte da erística, da contradição, da contestação,

do combate, da luta, da aquisição, é o que, segundo a presente definição, chamamos de sofista (226a). Finalmente, chegamos à sexta definição do sofista dada pelo Estrangeiro de Eléia (226b-231b).

Em 231b, Teeteto pergunta ao Estrangeiro: “como deverei realmente definir a sofística se quiser dar uma fórmula verídica e segura?”. Até o momento o diálogo *Sofista* não chegou à definição do sofista, mas a definições. Dessa maneira, Platão propõe voltar à definição que ele julgou mais apropriada, a saber, a de contraditor (231b). Mas por que “contraditor” é a definição mais apropriada? A resposta é bem simples, porque os sofistas não ensinam a mesma arte que eles possuem, isto é, eles não ensinam seus alunos a serem sofistas, assim, percebemos que a *techné* sofista é em si contraditória, entretanto, não podemos esquecer que eles ensinam seus alunos a utilizarem a oratória para contradizer seus adversários (232b-c). Todavia, o que há de essencial na arte da discussão não é a aptidão para discorrer sobre os mais variados assuntos (232d), mas a impossibilidade de dizer o verdadeiro num discurso falso, contraditório. Esse é o tema central: o falso discurso sofista (VAZ, 1968, pp. 22-23).

Se a sofística imita, ela imita alguma coisa. Ela imita “uma falsa aparência de ciência universal” (223c), porém essa imitação não é a própria realidade, mas uma cópia da mesma. Dessa maneira, notamos que o sofista não possui ciência (*episteme*) dos assuntos que ele contradiz (235a). Logo, para Platão, quando se afirma que a sofística é uma arte capaz de produzir e executar todas as outras (233d) não passa de uma brincadeira (233b), pois “o sofista é simplesmente alguém que imita a realidade” (235a). “Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos da realidade” (234b). O discurso sofista é *mímesis* do discurso verdadeiro.

O próprio Platão é o primeiro a fazer distinção entre saber (*episteme*) e opinião (*doxa*). A definição de *episteme*, de acordo com as notas da tradutora da obra *O Político*, de Platão, pode ser entendida como “um saber ou um conhecimento derivado ou devido a uma certa ‘arte’, a uma certa ‘habilidade’, a uma certa “perícia” (PLATÃO, 2014, p. 193).

Os sofistas surgem no período pós-guerra em que Atenas teve duas grandes vitórias na batalha de Salamina o que fez dessa cidade, o mais

importante centro comercial da época com um porto em que havia grandes transações mercantis realizadas na região portuária. Para ocupar um lugar importante na estrutura de poder da cidade, era preciso dominar a arte da oratória, do diálogo, mostrar seu saber. É nesse contexto que surgem os sofistas. Também é preciso lembrar a origem de Platão — um aristocrata e que não havia uma forma de ensinar sistematizada, apenas a filosofia e os filósofos que investigavam o campo da natureza — *physis*, do ponto de vista cosmológico.

É na obra o *Sofista*, que Platão especifica o papel dos sofistas e explica por que era preciso combatê-los, assim como descrito pelo *Estrangeiro* e por *Teeteto*, comparados ao pescador e ao anzol: “Até aqui, portanto, o sofista e o pescador caminham juntos, tendo em comum a arte de aquisição” (Cf. PLATÃO, *O SOFISTA*, 2003, p. 136). Essa foi a primeira definição: os sofistas são pescadores de homens. A segunda definição está relacionada ao comércio “Esta parte da aquisição, da troca, da troca comercial, da importação, da importação espiritual, que negocia discursos e ensinamentos relativos à virtude, eis em seu segundo aspecto, o que é a sofística” (cf., 1983, p.139). A comparação aos negociantes, aos produtores, todos eles, da nova classe que está surgindo em Atenas “Então, a aquisição por troca, por troca comercial, seja ela uma venda de segunda mão ou venda pelo produtor — não importa — desde que este comércio se refira aos ensinamentos de que falamos, será sempre, a teu ver, a sofística” (Cf. PLATÃO, *O SOFISTA*, p. 140).

Outra definição dada por Platão é a de mercenário de controvérsias, “um negociante, por atacado, das ciências relativas à alma.” (Cf. PLATÃO, *O SOFISTA*, p. 148). No que foi seguido por Aristófanes que não deixou de criticar Protágoras: “Era notória a venalidade dos sofistas, principalmente de Protágoras, que se tornou famoso pelas importâncias recebidas de Evatlo” (1972, p. 182).

A obra de Platão, em especial, no diálogo *Sofista* faz a busca pelo *Estrangeiro* pelo método da divisão em função das múltiplas definições trazidas pelo filósofo ao longo da obra. A primeira questão que se coloca é que a metodologia usada é questionável já que o *Sofista* não é uno. Platão faz disso um argumento de refutação a Parmênides como forma de continuar seu questionamento ao sofista, visto que nem tudo o que é colocado em imagens possui existência real. Platão admite o caráter intermediário do imitador e sua

arte mimética, ou seja, o *Logos*, ao entender a sua versatilidade em relação à imagem, aceitando que ela existe e que possui um grau de realidade. Nesse caso, Platão postula o uso das Formas inteligíveis. É no Sofista que Platão faz a defesa de que os gêneros do ser são capazes de regular o discurso porque demonstram as leis que regem o inteligível, e conseqüentemente, servem de princípio para a explicação do sensível.

Também consegue fazer com que uma regra lógica respeite a uma condição ontológica, que as divisões e reuniões afirmadas nos enunciados ocorram na realidade, pois uma teoria da predicação só se justifica se o estudo das relações dos seres nos conduzir a elaboração de um argumento coerente e consistente.

Para Platão, em primeiro lugar, é “por efeito da comunhão na entidade” (250b) que as coisas são e são aquilo que são. Segundo, como se mostrou que há mistura entre as coisas que são, no plano ontológico, a participação pode afirmar, no plano predicativo, a comunhão seletiva e parcial das entidades inteligíveis nas afecções umas das outras (253a-257a).

Ou seja, só se pode dizer que os seres participam uns dos outros, porque, antes de tudo, comungam na entidade, sendo a participação o que permite no âmbito dos enunciados a expressão verbal do que ocorre no plano ontológico.

A tônica do diálogo gira em torno da caça ao sofista, antes e depois da parte central, cuja digressão visa definir a classe do sofista, diferenciando-o e distanciando-o do filósofo, daquele que aparenta conhecer a realidade, daquele que conhece a verdade e, portanto, quanto mais próximo da verdade, mais próxima à realidade.

A divisão da arte de produzir imagens foi interrompida na primeira parte da divisão do Sofista (235d-236c), e observamos que a arte de produzir imitação por meio do discurso enquanto, *mimēsis*, relaciona-se diretamente à arte de produzir imagens.

No que diz respeito com a produção de semelhanças “*eikastikê*” e a produção de simulacros “*phantastikê*”, estas podem ser vistas como sendo ramificações da produção de imagens.

Tomando esses paradigmas como ponto de partida, o Estrangeiro de Eléia propôs dividir a arte de produzir imagens em duas espécies: 1ª) “*eikastikê*”, a qual reproduz as proporções do modelo em comprimento, largura e

profundidade, e 2ª) “*phantastikê*”, que renuncia ou distorce as proporções do modelo.

Essa divisão final acima citada, a *mimēsis* -imagem aparece como uma ramificação da arte de produção de simulacros “*phantastikê*”, de acordo com a observação de Rosen, em 235c2-235d1 e 265a10-b3 identificam a “*mimēsis*” como uma extensão da poesia e que parece ser o mesmo que fazer imagens. E Rosen acrescenta que na última divisão a “*mimēsis*” imagem entra em cena como um segmento da arte humana de produzir “*phanthasma*”, ilusão, fazendo parecer ser o que não é, e estabelecendo o objeto para analisar o que centraliza o diálogo, a caça ao *Sofista*, e continua a subdividir a produção de “*phantasmata*” em dois outros gêneros: um que se refere aos instrumentos humanos, produzidos pelo humano (*organon*) na produção de imitações, e outro se refere àqueles que utilizam o próprio corpo como instrumento para produção de imitações “*mimêtikê*”.

Vejamos que essa mudança de método parece querer reservar o interesse de Platão em definir o sofista como um produtor de falsas aparências, e por essa escolha metodológica de divisão, não resolve o problema da imagem “*eidolon*” no *Sofista*.

Palumbo, autora base de nossa abordagem nessa pesquisa, afirma que a verdadeira *mimēsis* não é trazida à discussão na divisão final do diálogo em exame, pelo motivo que a “*mimēsis*” imagem aqui é tratada como uma falsa imitação, e retira de cena que *Phantasma* está vinculado à falsa imitação, concluindo assim que o *discurso-imagem* como sendo verdadeiro.

Notomi (1999) nota essa mudança de emprego do conceito de “*mimēsis*” entre a primeira (235b-236d) e a última divisão do diálogo *Sofista* que é a da arte produtiva (266e-267a.). Todavia, Notomi (1999) aponta para dois sentidos que podem ser atribuídos à palavra *Mimēsis -Imagem*: uma que nos remete à arte mímica, como as aquelas que praticam os atores, e a outra para demonstrar as representações artísticas originárias das artes pictóricas e da escultura.

E o sentido de imitação como mímica ainda comporta mais duas divisões, sendo uma a que o representando diretamente a figura (*schema*) ou a voz de algo ou de alguém, e a outra é a representação de uma pessoa por outra em um

sentido ético, podendo representar ações justas, nobres ou vis, que não sejam mímicas.

Em última instância, o Estrangeiro de Eléia investiga alguém que usa a si mesmo como instrumento para produzir imagens discursivas, ou seja, a *mimēsis* enquanto imitação, assim, quem produz se produz em seu processo produtivo, ou seja, em sua *práxis*, ação.

Nossa proposta de pensar o tema da *mimēsis* imagem, no Sofista levou em consideração a relação entre realidade, e discurso da imagem enquanto possibilidade da *mimēsis*, entendida como representação da possibilidade de um real inexistente, visto que a possibilidade de dizer a verdade ou a falsidade somente se completa e adquire inteligibilidade, quando compreendidas como uma unidade, ou quando são consideradas em conjunto e não separadamente.

A realidade a partir da qual Platão concebe e compreende *mimēsis* enquanto produção do discurso-imagem é constituída pela participação e pela não participação.

Considerar que o sofista faz parte de uma arte e a condicionante que o permite enquadrá-lo como um produtor de discurso imagem, assim as palavras amparadas pelas imagens ganham força, persuadem e provocam enganos. Nas palavras de Palumbo: “e o estudioso deriva que toda atividade de camuflagem, de enganação contém interpolações: cada reprodução implica sempre alguma produção.” (PALUMBO, 2008, p. 293).

Aplicar um conceito à “*mimēsis*” é uma tarefa complexa que requer uma dedicação à pesquisa, o que envolve os campos da ontologia, estética, teoria do conhecimento e da linguagem. Ao delimitar a concepção platônica da “*mimēsis*” na correspondência entre possibilidade e realidade, entre a relação da imagem com o real, verificamos que nos escritos platônicos para os cidadãos gregos, o valor da arte poética era diferente das artes plásticas. A pintura e a escultura não se diferenciavam das demais atividades técnicas, como as de sapateiros e ferreiros, e não existia a figura do pintor e sim do oleiro que pinta seus vasos, como também não havia a figura do escultor e sim, de vários pedreiros e carpinteiros que edifica o templo.

No Diálogo o Sofista (266a), a República (511e e 602a) e no Crátilo (430d), encontra-se o principal problema de Platão que é a definição da arte — seria a arte do simulacro, ou mimética do ilusionismo. Até que ponto é possível

unir ou “entrelaçar o ser e o não-ser na distinção da coisa ou “objeto” e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro?

Para tentar resolver esta dúvida, Platão recorre à divisão com o objetivo de fazer com que o Sofista admita que ser um imitador. Utiliza para vários exemplos: o primeiro deles é a pesca como arte adquirida e capturada conseguida através do ardil e do uso de outros instrumentos como o zarpão e o anzol. O sucesso da pesca ocorre porque os peixes agem como espíritos inadvertidos que se deixam fisgar por discursos insinuosos, em outras palavras, simulacros de verdade. O sofista seria, assim, um produtor de imagens, habilidade desenvolvida na arte do simulacro (BRAGA, 2007).

O método da divisão, baseado na Teoria das Ideias poderia em um primeiro momento fazer com que um desconhecido da obra de Platão pensasse nesse filósofo como alguém que tem uma visão que permite a contradição de ideias.

Para Platão, o mundo sensível é uma imagem de ordem primeira garantindo que, acima de tudo, o que vemos, ou sentimos, existe um número limitado de formas ou ideias, que fazem parte do fundamento inteligível do mundo. Essas formas são cópias diferentes das formas primeiras, sendo simulacros, pois servem apenas para provocar ilusão com sua falsa aparência (BRAGA, 2007).

Platão faz uma forte oposição ao sofista por ele considerado a expressão da falsidade já que não tinham conhecimento fundamentado sobre aquilo que pregavam, era apenas um discurso. Platão condena todas as formas de arte, por serem imitativas, porque a arte como era apresentada não tem como objetivo a essência verdadeira das coisas, nem a verdadeira natureza dos objetos particulares. Quem preza e prima pela verdade precisa obedecer e seguir os níveis hierárquicos considerando as formas intelectuais e perfeitas, depois tem o mundo sensível que deforma o modelo ideal devido a sua multiplicidade e no terceiro e mais baixo nível, a cópia das cópias, representando a falsidade. As ideias de Platão estão sedimentadas na obra divina e por isso, são imutáveis (BRAGA, 2007).

O sofista, nesse sentido, nega a possibilidade de "controvérsia", pois não querem a retórica, não querem discutir, porque isso permitiria um

questionamento à autoridade de quem estiver argumentando, além da possibilidade de ver sua argumentação ser refutada pelo oponente que então sairá vencedor da contenda.

O sofista não produz argumentos genuínos para sustentar a controvérsia junto daqueles que têm conhecimento. Por isso, pode-se suspeitar, no entanto, que o objetivo principal da controvérsia não está tanto em dar uma prova genuína, mas em derrotar ou derrubar o argumento do adversário. Isso pode ser visto na passagem que questiona a capacidade do homem sem conhecimento ter a possibilidade de argumentar e dizer coisas boas. Desta forma, a expressão "discutir sem dizer coisas boas" levanta a questão de saber como é possível. Essa ambiguidade no significado da controvérsia entre provar e ganhar pode ser traçada no Sofista. Nesse sentido, pode ser dito que o sofista realmente consegue polemizar ao falar, mas quando é preciso "provar" ou "dizer a verdade", a problemática da arte do sofista se torna evidente. Para Platão, é preciso dizer a verdade não sendo este o real interesse do sofista; para eles é importante falar ou provar a verdade, para os sofistas o que sobra é a imitação.

A imagem se constitui como algo que parece (se assemelha), mas que, no entanto, não é (*cf.* 239d-240c) e o *pseûdos*, por outro lado, configura um conceber ou dizer as coisas que não são (*tà mè ónta*, *cf.* 240d-241a). Com efeito, parecer sem ser (imagem) e conceber ou dizer o que não é (*pseûdos*), tudo isso está pleno de dificuldades. Pois, efetivamente, tais definições conduzem a uma séria contradição (enantiología). Elas têm a audácia de “supor que o não-ser existe” (*hupothésthai tò mè òn eînai*, 237a3-4). Em outras palavras, elas terminam sempre por pressupor que há um entrelaçamento.

Em outras palavras, não basta provar que o não-ser existe, é preciso ainda provar como o não-ser fundamenta a falsidade no discurso, na opinião e nas imagens. Enquanto não for demonstrado que o discurso, a opinião e as imagens estabelecem comunicação com o não-ser, não é possível ter garantido a existência da falsidade.

O autêntico julgamento estético deve satisfazer os três critérios: saber em que consiste a imagem, ou seja, de que ela é imagem, qual o ente que ela quer representar; em segundo lugar, baseado no conhecimento do modelo, avaliar se corretamente (*orthôs*) é realizada a cópia; e, por fim, saber julgar se o material usado na reprodução é capaz de representar fielmente o original.

O centro do argumento platônico é que a beleza da imagem está no poder de reproduzir corretamente o original e não na apreciação subjetiva. A correção é, neste sentido, o critério valorativo mais importante na avaliação estética. A correção não é senão a verdade das imagens – a capacidade das imagens de corresponder ao original. Segundo o critério da correção, podemos dizer que a cópia (*eikón*) é a imagem verdadeira, que tem retidão e corresponde ao modelo. Por outro lado, o simulacro (*phántasma*) é a imagem falsa que perdeu de vista a correção e que busca emancipar-se do original por meio do prazer e da beleza aparente.

O encanto dos simulacros não está na capacidade de reproduzir o original, mas no fascínio subjetivo que eles geram nos indivíduos ainda não familiarizados com o original. É para quem não conhece o modelo, e que, portanto, não é um bom juiz, que o simulacro exerce seu poder encantatório. Neles, o simulacro gera prazer e, por vezes, acaba por se passar pelo próprio real. Para Platão, este poder dos simulacros é perverso no sentido que perverte a própria noção da imagem como aquilo que busca a semelhança. Ora, o simulacro não busca a semelhança, mas o convencimento. O simulacro cobre a semelhança apelando para a ilusão prazerosa dos observadores. Lembrando que esta divisão está garantida apenas porque foi “demonstrado” que o “falso” é “um ser real (*tò pseûdos óntos òn*)” e que, portanto, pode, por direito, ser contado como uma “unidade entre os seres (*tôn ónton hén ti*)” (266d10e2). Como já indicava, a arte do sofista parece estar voltada para a *phantastiké* – para a arte dos simulacros. É preciso, portanto, doravante, dividir a *phantastiké* e ver se a arte sofística, de fato, está inserida na arte dos simulacros.

A ideia da mímica (*mimetikós*), da imitação e da simulação de si mesmo como outro, é central para conceber o sofista nos termos platônicos do diálogo *Sofista*. Platão quer mostrar que o sofista é o simulacro do sábio. Ele imita o sábio – fala, gesticula, comporta-se como sábio e é visto como sábio pela maioria. Em suma, ele finge ser sábio. Ele não é como o filósofo que é apenas amante da sabedoria e que, portanto, tem a figura do sábio apenas como modelo e ideal.

O sofista quer se passar ele mesmo pela figura do sábio, fingindo que detém o conhecimento que merece o nome de sabedoria. Neste sentido, a simulação sofística é uma espécie de teatro e o sofista um tipo de ator. O sofista

é um ator, mas que deixa de dizer para o público que está atuando. De modo que, muitas vezes, o público é enganado e acredita que, realmente, o sofista é um sábio, quando, de fato, ele não passa, simplesmente, de um ator fazendo o papel de sábio.

O sofista é o simulacro do sábio, a mímica do sábio. Tendo comprovado que a falsidade, as imagens e, portanto, os simulacros são possíveis, o Estrangeiro se sente seguro em afirmar que, “verdadeiramente (alethôs), em absoluta realidade (pantápasin óntos)” o sofista foi encontrado dentro do gênero das artes miméticas.

Juntando todos os elementos e divisões, a definição completa do sofista ficou assim:

Assim, esta arte de contradição (*enantiopoiologikês*) que, pela parte irônica (*eironikoû*) de uma arte fundada apenas sobre a opinião (*doxastikês*), faz parte da mimética (*mimetikón*) e, pelo gênero que produz os simulacros (*phantastikoû*), se prende à arte de criar imagens (*eidolopoiikês*); esta porção, não divina, mas humana, da arte de produção (*poiéseos*) que, possuindo o discurso por domínio próprio (*en lógois*), através dele produz suas ilusões (*thaumatopoiikòn*), eis aquilo de que podemos dizer “que é a raça e o sangue” do autêntico sofista (*tòn óntos sophistèn*), afirmando, ao que parece, a pura verdade (268c8-d4).

A consolidação desta definição dependeu de um grande esforço; primeiro, enfrentar o problema do erro colocado pelo sofista hipotético; e com isso, tentando garantir o falso e as imagens, praticar o parricídio, ou seja, atribuir um novo sentido para o não-ser que possibilite a sua participação no ser; e, por fim, definir o que é o discurso, garantindo a existência da falsidade nele, na opinião e nas imagens. De todo este esforço resulta a consolidação do sofista como aquele que pertence às artes miméticas, criadoras de simulacros que visam a apreciação subjetiva em vez da correção (verdade) e que produzem erro e ilusão. O sofista é, assim, para Platão, uma simulação do sábio, uma enganação e um agente do falso. Ser um agente do falso não significa, simplesmente, ter um discurso, opinião ou apresentar uma imagem falsa, mas é ser um perito no jogo da falsidade. Que o sofista é um mestre do falso não deve ser interpretado no sentido prosaico de quem fala o falso — por exemplo, que diz que ‘Teeteto voa’ —, mas num sentido mais profundo: o sofista é alguém que apresenta tão

bem uma falsidade que pensamos que é verdade e somos enganados (SOUZA, 2017).

Todos podem ter um discurso, opinião ou imagem falsa, mas é próprio apenas do sofista, segundo Platão, ter uma arte voltada para fazer passar o falso pelo verdadeiro e que é bem-sucedida neste exercício de convencimento. Neste sentido que o sofista é um agente do falso. O filósofo está para o sofista como a cópia está para o simulacro — como o cão está para o lobo; todos parecem semelhantes, mas, no fundo são diferentes. O problema inicial do Sofista era saber qual é a diferença entre sofista e filósofo. Ora, a resposta está aqui. O filósofo é a imagem verdadeira do sábio, o sofista, a falsa (SOUZA, 2017).

Nossa proposta foi investigar o problema da imagem no diálogo *Sofista*, destacando como é um problema importante na obra platônica. Não parece, portanto, sobraem dúvidas de que o problema da imagem é, para Platão, uma questão importante (SOUZA, 2017).

A depreciação do termo *mimēsis* (imagem) é um tópico que está intrinsecamente ligado a dois enfrentamentos teóricos que são centrais para a filosofia platônica: o conflito com a sofística e com a ontologia eleata. Em relação à sofística, é patente a rivalidade que Platão estabelece entre a figura do filósofo que ele projeta e a figura do sofista que ele condena.

O tratamento platônico da sofística se configura, assim, como uma grande acusação. Platão acusa o sofista de faltar com a verdade, ou seja, de mentir, de ser desonesto e fingir ser o que não é. Em suma, a grande acusação platônica contra o sofista é ele não ser verdadeiro. Pois bem, à imagem falta a autenticidade do objeto verdadeiro; nesse sentido ela não é o verdadeiro, mas distinta do mesmo.

O problema da imagem encontra sua centralidade no problema do erro, e se insere, assim, nesta *mise-en-scène* construída por Platão, com a finalidade de contrapor o filósofo e o sofista – o mestre da verdade contraposto ao da falsidade.

Neste conflito ontológico, Platão é levado a propor uma nova concepção de não-ser que possibilite a comunicação entre os seres e, para isso, trata e utiliza-se da *mimēsis* (imagem) para confrontar Parmênides transformando o não-ser em alteridade. Ao não-ser que é nada, que é contrário do ser, Platão, simplesmente, dá adeus. O único não-ser possível é o ser outro.

a ideia inicial de que mimese é representação e performance (PALUMBO e ELSE) pode ser interessante acerca do ser, acerca de como se pode usar a linguagem em filosofia, diálogo que notadamente procura remendar o problema da redução das ideias ao infinito através dos gêneros supremos (ser, movimento, repouso, mesmo e outro), a partir do que procura explicar como é possível se servir da dialética, deslizando o problema do não-ser para a alteridade, numa manobra filosófica das mais controversas para a compreensão e recepção do platonismo

REFERÊNCIAS

ALVES, Daniel Figueiras. Estatuto Ontológico e função educativa. Das imagens em Platão. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2016.

ARÊAS, James Bastos. O estatuto ontológico da imagem sofista de Platão. *Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia*, 1(2), 398-411, 2013. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/1768>.

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. In.: PESSANHA, José A. M. (org.). Sócrates (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultura, 1996, p.210-300.

ARISTÓTELES, *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKTIR, H. the concept of imitation in plato and aristotle (aristo veplato' da taklit). Ortadoğu Teknik, Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller, Eğitimi Bölümü, Arş Görevlisi. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=>. Acesso em 07 de jan. de 2018.

BOTTER, B. Emoção e Realidade na imagem em Platão. *Revista Classic*, v. 28, nº. 2, p. 15-34 de 2015.

BOTTER, B. Fazer filosofia. Aprendendo a pensar com os primeiros filósofos. São Paulo: Paulus. 2011.

BRAGA, Eduardo Cardoso. Fluxo, Corpo e Percepção na Comunicação Digital. Tese (Doutorado). Comunicação Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. 2007.

BURKERT, W. Religião grega na época clássica e arcaica. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

BUTTI DE LIMA, Paulo. Platão uma Poética para a Filosofia. São Paulo Editora: Perspectiva, 2004.

CARNEIRO. Renata Augusta Thé Mota. As Imagens da República. Argumentos, ano 6, n. 12 - Fortaleza, jul./dez. 2014.

CARDOSO, Diego Soffritti. A teoria dos eflúvios empedocleana e suas reverberações em Platão, Aristóteles e Teofrasto. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017.

CASERTANO, Giovanni. A imagem nos pré-socráticos. In: MARQUES, Marcelo Pimenta. Teorias da imagem na antiguidade. São Paulo: Paulus, 2012. pp. 143-167.

CORDERO, Nestor Luis. Sendo se é: a tese de Parmênides. Tradução de Eduardo Wolf. São Paulo: Odysseus, 2011.

CORDERO, Nestor Luis. "Antístenes: un testigo directo de la teoría platónica de las Formas". In.: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* XLVI/117-118, 2008, 119-128.

CORNFORD, Francis McDonald. Plato's Theory of Knowledge: the Theaetetus and the Sophist. New York, Dover Publications (republishing of the work published in 1957 by The Liberal Arts Press) 2003.

DI SANTO, F. Genealogia dela mimêsis: fra mimêsis antica e imitatio rinascimentale. Bologna: ETS, 2016.

DU-PONT, Roselyn et LALLOT, Jean Aristote, Le Politique. Texte, traduction, notes. São Paulo: Livraria Cultura, 2011.

ELSE, Gerald Frank. Imitation in the Fifth Century. *Classical Philology*, vol. 53, n.2. 1958.

EURÍPIDES. As Bacantes. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011, p.19-139.

ÉSQUILO, Coéforas, 563-564. In: Oréstia: Agamenon. Eumêides. Tradução de Mário Gama Kury. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GADAMER, Hans-George. Plato und die Dichter, em *Gesammelte Werke* 5, *Griechische Philosophie* I, J.C.B. Mohr, Tübingen 1985, p. 190.

GUIMARÃES, R. R. Conhecimento e Justificação na epistemologia da memória. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Rio Grande do Sul: Porto Alegre. Pontifícia Universidade Católica, 2009.

GILL, Christopher. Afterword: Dialectic and the Dialogue Form in Late Plato. In: GILL, Christopher; MCCABE, Mary Margaret (Ed.). *Form and argument in late Plato*. Clarendon Press, 1996, p. 284-286.

GOLDSCHMIDT, Victor. Os Diálogos de Platão: estrutura e método dialético. Tradução de Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

HAVELOCK, Eric Alfred. Prefácio a Platão. Tradução: Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papirus Editora, 1963.

HAVELOCK, Eric Alfred. A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

HALLIWELL, Stephen. The aesthetics of mimēsis: ancient texts and modern problems. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HALLIWELL, Stephen. Philosophical Rhetoric or Rhetorical Philosophy? In: SCHILGEN, Brenda Deen. *The Canon Rhetoric*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

HERPICH, Jean Carlos. A fundamentação da possibilidade do erro: o problema do erro e a solução platônica. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Filosofia. 2018.

HOMERO. Hinos Homéricos. Tradução de Jair Gramacho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003 (1914), p. 95-97.

HOMERO. Ilíada. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial/Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 559- 603.

IGLÉSIAS, Maura. A relação necessária entre a primeira parte e a parte central do Sofista de Platão. Boletim do CPA, Campinas, nº 15, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/15-maurar.pdf>. Acesso em: 10 out. de 2019.

KRAEMER, Ross Shepard. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. *The Harvard Theological Review*, v. 72, n. 1/2, p. 55-80, 1979.

LIMA, L. C. Mimesis e reflexão contemporânea, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

MARQUES, M. P. Platão, pensador da diferença: uma leitura do Sofista. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2006.

MARQUES, M. P. (org.). Teorias da imagem na Antiguidade. São Paulo: Paulus, 2012.

MARQUES, M. P. Phantasia em Platão. *Revista Tópicos*, nº28, ano 2005, p. 57-82 - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

MUNIZ, Fernando. Platão contra a arte. In: Haddock- Lobo, R. Os Filósofos e a Arte. Rio de Janeiro. 2010.

NOTOMI, N. The Unity of Plato's Sophist: between the sophist and the philosopher. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OLIVEIRA, A. L. M. O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do ut pictura poiesis. *Arte filosofia: Filosofia, Teatro, Música, Ouro Preto*. n.2. UFOP; Tessitura. p. 71-76. 2007.

RIBEIRO. Luiz Felipe Belintanni. Arte no pensamento de Platão. In: Arte no pensamento. PESSOA, F. M. (Org.) Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

ROSEN, S., *Plato's Sophist: the drama of original and image*, New Haven and London: Yale University Press.

SANTOS, José Trindade. Parmênides, da natureza, tradução, introdução e comentário. 1ª ed. V. 1. São Paulo: Loyola, 2003.

SANTOS, José Trindade. O Postulado da infalibilidade nos diálogos platônicos. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v.26, nº 1, pp.131-144, jun, 2013. Disponível em: [https:// revista.classica.org.br/classica/article/view/64](https://revista.classica.org.br/classica/article/view/64). Acesso em: 18 set. de 2018.

SCALDAFERRO, Maikon Chaider Silva. Mímesis, Paidéia e Política. *Revista Saberes, Natal – RN*, v. 2, n.3, dez, 2009. Disponível em: www.cchla.ufrn.br/saberes. Acesso em: 18 set. de 2018.

SILVA, José Lourenço Pereira. A Definição da imagem no Sofista de Platão. 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/2001072/A_defini%C3%A7%C3%A3o_de_imagem_no_Sofista_de_Plat%C3%A3o. Acesso em: 18 set. de 2018.

SOUSA, E. Comentário. In: Eurípides. *As Bacantes*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011, p. 73-139.

PALMER, J. Parmenides: The Stanford Encyclopedia of Philosophy Summer Edition. Edward N. Zalta (ed.), 2012. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/parmenides>>. Acesso em: 23 mai. de 2016.

PALUMBO, Lidia. Imagem em Platão. In.: Marques M. P. (ed.) *Teorias da Imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012, pp, 150- 168.

PALUMBO, Lidia. *Mimēsis: rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele* (Vol. 21). Napoli: Loffredo. 2009.

PAPPAS, Nickolas. Plato's Aesthetics, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edition Fall. Edward N. Zalta (ed.). 2017. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics/>>.

PARMÊNIDES. *Da Natureza*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 120 p. (Leituras Filosóficas). Tradução, Notas e Comentários José Trindade Santos. 2013.

PINTO, A. M. Criatividade e Mimēsis. Rio de Janeiro. *Revista Eutomia, Recife*, 11 (1): 31-36, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/issue/view/11>. Acesso em: 09 out. de 2018.

PLATÃO. *Sofista*. 1. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian. Prefácio, Introdução e Apêndice de: Santos, Jose Trindade; Tradução de: Murachco, Henrique; Maia Jr., Juvino e Santos, Jose Trindade. 2011 (2007). 265 p.

PLATÃO. Sofista. Tradução: Carlos Alberto Nunes Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues UFB 1980 Versão para e-book. Digital Site “O Dialético” www.odialetico.hpg.ig.com.br/ 2003.

PLATÃO. Crátilo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001 (1994).

PLATÃO. Diálogos. O Banquete/Fédon/Sofista/Político. Textos de José Américo Pessanha; traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. -2 ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PLATÃO. Górgias. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PLATÃO. Teeteto. Diálogos I. Tradução, textos, complementos e notas de Edson Bini. São Paulo: Bauru, Edipro, 2007 (1973).

PLATÃO. A República. [ou sobre a justiça, diálogo político] Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. A República. Jacó Guinsburg organização e tradução. São Paulo, Perspectiva, 2006.

PLATÃO. A República. Tradução, Introdução e Notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: EUFC/Banco do Nordeste, 2009.

PLATÃO. A República. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 12ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

POPPER, Karl. O mundo de Parmênides: Ensaio sobre o iluminismo pré-socrático. PETERSEN, Ane F.; MEJER, Jorge (orgs). Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2014. 403 p.

POWELL, John Enoch. A Lexikon to hero datus. 2ª Ed. Olms: Hildesheim, 1977.

SANTOS, José Trindade. Para Ler Platão: alma, cidade, cosmo (Tomo III). São Paulo: Loyola, 2012.

SANTOS, José Trindade. O postulado da infalibilidade nos diálogos platônicos. Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Pampulha.

SILVA, José Lourenço Pereira. A Definição da Imagem na Sofística de Platão. Caderno de Atas da ANPOF, nº 1, 2001.

SILVA, André Luiz Braga da. Platão e a terceira margem do rio: um estudo sobre divisão e ontologia das ideias no *Sofista*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal de Uberlândia, 2012

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

SOUZA, Luiz Claudio Nogueira de. O discurso falso no Sofista de Platão. 188 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

VERNANT, Jean-Pierre; DETIENNE, M. Rumor (Φήμη) Razão (Λόγος): considerações sobre a tragédia ática¹. Revista Angelus Novus - nº 1 – ago. de 2010.

VERNAN Jean Pierre. "O Teatro na Cidade". Revista Angelus Novus- nº1, ago. de 2010. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp122139.pdf>.

VERNAN Jean Pierre. *Imagem et apparence dans la théorie de la platonicienne "mimēsis"*. In: VERNANT, Jean Pierre (org.). *Religiões, histoires, raisons*. Paris, Maspero. 1987 (1979).