

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA

SOBRE A CRÍTICA DE PLATÃO À POESIA

Luiz Roberto Takayama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando B. Franklin de Matos

São Paulo
2006

DEDICATÓRIA

A Guil, minha companheira e maior incentivadora

AGRADECIMENTOS

Ao professor Franklin de Matos, pela confiança e imensa generosidade; aos professores Roberto Bolzani e Márcio Suzuki pelas inestimáveis sugestões e observações; aos meus pacientes, pela paciência; ao Rogério, pela *mac*-ajuda; ao Zé, contraponto indispensável; aos meus familiares, sempre.

RESUMO

Este trabalho busca apresentar e analisar a crítica de Platão à poesia tal como ela se realiza no *Íon*, através das noções de arte (*techné*) e inspiração divina, e na *República*, onde ela alcança sua maior complexidade abrangendo os aspectos teológico-moral, ontológico, gnoseológico e psicológico, através de um conceito chave da filosofia platônica e decisivo para a história da arte e para as teorias estéticas do Ocidente: a *mimésis*. Embora sejam a epopéia homérica e a tragédia os alvos principais da crítica platônica, pretende-se mostrar que ela se estende também à lírica, personificada na figura inovadora de Simônides. Identificada à própria motivação do platonismo enquanto dialética da rivalidade, a crítica de Platão à poesia tem um fundo *político*, na medida em que se relaciona com a *pólis* grega, entendida como uma sociedade *agonística*, de confronto entre rivais.

ABSTRACT

This study attempts to present and analyze Plato's critique of poetry, such as carried out in his *Ion*, through the notions of art (*techné*) and divine inspiration, and in his *Republic*, where it attains its greatest complexity, encompassing theological-moral, ontological, gnoseological and psychological aspects, by means of a concept that is key to platonic philosophy and crucial to the history of art and to western aesthetical theories: that of *mimesis*. Albeit tragedy and the Homeric epics be the main targets of the platonic critique, we aim to show that it also comprehends lyric poetry, embodied in the innovative figure of Simonides. Identified with the very rationale of Platonism as a dialectics of rivalry, Plato's critique of poetry has a *political* background, insofar as it relates to the Greek *polis*, understood as an *agonistic* society of confrontation among rivals.

PALAVRAS-CHAVE/KEY WORDS

Platão, poesia grega, *Íon*, *República*, Simônides

Plato, greek poetry, *Ion*, *Republic*, Simonides

SUMÁRIO

<i>Índice.....</i>	6
<i>Resumo/Abstract.....</i>	4
<i>Introdução.....</i>	7
<i>Capítulo 1.....</i>	9
<i>Capítulo 2.....</i>	34
<i>Capítulo 3.....</i>	50
<i>Capítulo 4.....</i>	65
<i>Conclusão.....</i>	104
<i>Referências Bibliográficas.....</i>	109

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	7
<i>I. O Íon e o início da crítica de Platão à poesia</i>	9
<i>II. Justiça e poesia nos primeiros livros da República</i>	34
<i>III. A mimésis no livro III</i>	50
<i>IV. Pintura e poesia, a mimésis no livro X</i>	65
<i>V. Platão e a poesia de seu tempo: contra Simônides</i>	88
<i>Conclusão</i>	104
<i>Referências Bibliográficas</i>	109

Introdução

Após ter sido reverenciado como um ser divino, unguido com óleos perfumados e coroado com uma grinalda de lã, o poeta é expulso da cidade idealizada por Platão. Embora não se possa ignorar aqui a presença de uma provável carga de ironia, a célebre passagem do banimento dos poetas, tal como ela se enuncia pela primeira vez na *República*, deixa já entrever uma certa ambigüidade do filósofo ao tratar do tema. Com efeito, se, num dado momento do diálogo, tolera-se ainda um certo tipo de imitação poética, chegado ao seu final, onde a crítica à poesia é retomada, a condenação de Platão parece se estender, dessa vez, a todo e qualquer tipo de poesia imitativa. E a questão se complica ainda um pouco se levarmos em conta que os mais veementes ataques contra a arte de Homero partem justamente daquele que é talvez o mais “poeta” dos filósofos. A poesia constitui um problema para o platonismo e, seguramente, dos mais desconcertantes; afinal, o que justificaria um julgamento tão severo a uma forma de arte tão nobre e, à primeira vista, inofensiva à qual ele mesmo deve tanto? É evidente que não faltou quem apontasse para essa incoerência ou insensibilidade da parte do filósofo, do mesmo modo como não faltaram interpretações as mais diversas para livrá-lo dessas mesmas acusações. No entanto, enxergando um anacronismo nos próprios termos do problema, alguns vieram a pôr em questão sua legitimidade. Sem dúvida, trata-se de algo bastante discutível que a poesia, na época de Platão, fosse considerada por ele e por seus contemporâneos como uma “forma de arte” tal como ela é hoje para nós. Como não deixou de ser lembrado, a inexistência, no grego antigo, de um vocábulo que corresponderia ao que se entende atualmente por “arte” seria já um sinal claro de que essa noção tardia não fazia parte da mentalidade grega. O termo *techné*, que traduzimos mais à frente como arte, delimita, como veremos, um campo mais vasto, compreendendo a pintura e a escultura como também a medicina e a pescaria. Ora, é justamente em torno dessa noção de arte ou *techné*, articulada à idéia não menos importante de inspiração divina, que Platão, no *Íon*, vai dar início à sua crítica à poesia. O primeiro capítulo desse trabalho busca acompanhar esse surgimento.

Tendo sido assim formulada, pela primeira vez, já num de seus primeiros diálogos, a crítica de Platão à poesia só vai alcançar sua plena expressão na *República*. Ela começa por se fazer desde o primeiro livro e em relação estreita com o problema da justiça, tema central do diálogo. No livro II, ela voltará a ser tematizada, dessa vez no interior da esfera da educação, segundo o ponto de vista teológico-moral. É o que procuramos mostrar no nosso segundo capítulo. No terceiro, pretende-se abordar a *mimésis*, conceito chave da filosofia platônica e de particular importância para o problema da poesia; é em função dele que iremos encontrar, no livro III, a primeira formulação do banimento dos poetas. O capítulo quatro se consagra a analisar a retomada da crítica à poesia em seus múltiplos aspectos – ontológico, epistemológico e psicológico – tal como ela se dá no último livro da *República*, de acordo com uma nova concepção da *mimésis*. No quinto e último capítulo, tentaremos mostrar que as censuras de Platão à poesia, embora tivessem como alvo principal a epopéia homérica e a tragédia, também se dirigiam à lírica, representada pela arte de Simônides. Como conclusão gostaríamos de apontar para um possível sentido *político* da crítica, na medida em que, participando da dialética platônica da rivalidade, ela se articula à *pólis* grega, entendida como uma sociedade marcada pela competição entre rivais ou pretendentes.

I. O *Íon* e o início da crítica de Platão à poesia: arte e inspiração

Se é na *República* que se concentra o foco principal das considerações de Platão sobre a poesia, é preciso notar que, desde cedo, o filósofo se mostra preocupado com a arte de Homero. No *Íon*, onde se esboça pela primeira vez sua crítica à poesia, Platão quer mostrar justamente que a arte de Homero não é uma arte (τέχνη). Em outras palavras, que o poeta inspirado não tem conhecimento das coisas que diz. Não surpreende portanto que Goethe tenha se indignado com o diálogo, influenciando em grande medida aqueles que colocam em questão sua própria autenticidade¹. Por outro lado, um poeta romântico como Shelley vai encontrar no mesmo *Íon*, especialmente com a noção de inspiração divina, os elementos que atestam, ao contrário, o alto valor da arte poética². Duas atitudes antagônicas que se repercutem de algum modo nos estudos consagrados ao diálogo. Enquanto muitos consideram a inspiração poética como seu tema principal³, outros, ao ressaltar a função interpretativa da rapsódia, puderam ver no *Íon* um dos textos fundadores da crítica literária do Ocidente⁴. Há quem sustente, por sua vez, ser ele não somente “o único diálogo devotado exclusivamente à

¹ Como observa Canto, até meados do século XX, a opinião dominante— influenciada sem dúvida pelas considerações de Goethe — era de que o *Íon* havia sido elaborado por um discípulo de Platão a partir de esboços deixados provavelmente pelo próprio filósofo. Cf. CANTO, M., Introduction. In: PLATON, *Ion*, Paris, E. Flammarion, p. 9. Utilizaremos essa tradução para o *Íon* e a edição do texto grego da Belles Lettres. Para o *Fedro*, a tradução de Brisson em PLATON, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2000. Para os demais diálogos citados nesse capítulo, utilizamos a tradução realizada por Léon Robin para a Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

² Sobre as relações do romantismo de Shelley com o *Íon* de Platão, cf. JANAWAY, C. *Images of Excellence*. New York: Clarendon Press – Oxford, 1995, p. 14; e FERRAZ, M. C. F. *Platão, As Artimanhas do Fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p.51.

³ Cf. FREEMAN, K. Plato: The Use of Inspiration. *Greece & Rome*, vol.24, n.2 (Oct., 1977), p.137. Tomando a obra de Taylor como exemplo, Ladrière afirma haver quase um consenso em torno dessa assertiva. Cf. LADRIÈRE, C. The Problem of Plato's *Íon*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 10, n.1 (Sep., 1951), p. 26-34. Por sua vez, ParTEE afirma que, num certo sentido, o diálogo tem pouco a ver com a inspiração, e diz respeito muito mais à “inadequação das chamadas interpretações da poesia pela maioria dos cidadãos atenienses”. PARTEE, M. H. Inspiration in the Aesthetics of Plato. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, n. 1 (Autumn, 1971), p. 87.

⁴ Cf. WIMSATT JR., W. K. & BROOKS, C., *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957), p 3-20; GILBERT, A. (ed.) *Literary Criticism: Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 5-23; citados por RANTA, J. The Drama of Plato's “Ion”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.26, n.2 (Winter, 1967), 219-229

questão da arte”, como também “o único diálogo que discute a arte em seus próprios termos”⁵. Méridier, na introdução que faz à sua tradução do *Íon*, questiona “se, na realidade, a discussão, embora parecendo incidir essencialmente sobre o rapsodo e seus comentários, não visa sobretudo à poesia”⁶. Sugestão que será refinada por Moreau que vê o *Íon* como um “ataque não contra os poetas, como se imagina comumente, mas contra o comentário dos poetas considerado como base da educação.”⁷ De toda maneira, não se pretende fazer aqui um exame crítico e exaustivo de cada uma dessas posições mas sim mostrar que é no *Íon*, através da discussão sobre a arte do rapsodo, que Platão dá início a sua crítica à poesia. Certamente, ela não tem ainda a dimensão e a completude que vai alcançar na *República* e nem se enuncia por meio das mesmas noções. Entretanto, já se podem encontrar no diálogo, mesmo que de forma embrionária, alguns aspectos importantes que justificarão, mais tarde, a exclusão da poesia da cidade ideal. Como quer Nietzsche, é preciso se abster de classificar os primeiros diálogos de Platão sob a rubrica piedosa de “escritos de juventude”: obras de gênio, elas já carregam “os germes de sua grandeza própria, a maior parte do tempo no jorrar de seu transbordamento vital em estado bruto, imperfeito, mas de uma infinita riqueza”⁸.

Supõe-se que os rapsodos, em sua origem, não se distinguiam dos *aedos*, poetas que recitavam suas próprias obras, mas, no século V a.C., eles aparecem perambulando de cidade em cidade, em festas e concursos, recitando poemas dos quais não eram mais os autores⁹. É assim que Íon é introduzido no diálogo, recém-chegado de um concurso em Epidauro no qual conquistara o primeiro prêmio e já na expectativa de concorrer novamente por ocasião das grandes Panatenéias (530a-b). Mas, se é na declamação dos versos dos poetas que parece consistir a atividade principal do rapsodo, a discussão a ser desenvolvida no diálogo se sustenta, à primeira vista, sobre uma outra atividade de sua competência: “Devo dizer, Íon, que muitas vezes invejei a arte (τέχνη)¹⁰ de vocês, rapsodos. Pois convém a essa arte que estejam com o corpo enfeitado e que se mostrem tão belos quanto possível. Mas, ao mesmo

⁵ DORTER, K. The *Íon*: Plato’s Characterization of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.32, n.1 (Autumn, 1973), p.65.

⁶ MÉRIDIER, L. Notice. In: PLATON, *Œuvres Complètes, tome V - Ire partie*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p.13.

⁷ MOREAU, J. Les thèmes platoniciens de *l’Ion*, *Revue des Études Grecques* 52, 1939, p.426.

⁸ NIETZSCHE, F.W., *Introduction à l’Étude des Dialogues de Platon*, Paris, Ed. L’Éclat, 2005, p. 40.

⁹ Cf. MÉRIDIER, L. *op. cit.*, p.7.

¹⁰ Resolvemos traduzir o termo grego *techné* por “arte”, seguindo a tradução francesa, apesar do caráter extremamente problemático dessa escolha. Com efeito, não há termo grego que corresponda ao que entendemos por arte enquanto um domínio autônomo das “belas artes”, pois a *techné*, como veremos, compreende um campo mais vasto que inclui tanto a arte da pescaria e a medicina como a pintura e a escultura.

tempo, essa arte exige que vocês passem a vida na companhia de muitos bons poetas, sobretudo em companhia de Homero, o melhor, o mais divino dos poetas, e que conheçam a fundo o seu pensamento (διόνοια) e não somente seus versos. Eis o que é invejável! Pois não se tornará jamais um rapsodo se não chegar a compreender o que o poeta quer dizer. Cabe pois ao rapsodo se fazer o intérprete (ἐρμηνεύς) do pensamento do poeta aos seus ouvintes.” (530b-c)

A partir dessa passagem se pôde extrair a idéia de que a arte do rapsodo compreendia, além da recitação propriamente dita, uma espécie de exegese, de comentário crítico sobre os dizeres dos poetas. Dessa maneira, ela se aproximaria das demonstrações ou exposições públicas (ἐπιδείξεις) dadas pelos sofistas que, como se sabe, utilizavam com freqüência a interpretação dos poetas como base de seu ensinamento. Com efeito, Sócrates emprega esse mesmo termo no diálogo ao se referir à prática do rapsodo: “Bem falado, Íon! Vamos, é evidente que não irás recusar de me fazer uma *demonstração*” (ἐπιδείξει) (530d). Entretanto, o uso do verbo διαλέγεσθαι em outra passagem pode sugerir se tratar antes de conversações privadas do que de apresentações públicas: “Mas qual é pois a causa, Sócrates, que faz com que quando se *conversa* (διαλέγηται) sobre qualquer outro poeta, eu não presto atenção e sou incapaz de propor algo aceitável (...)?” (532b) ¹¹.

A comparação que Íon faz entre sua arte e a dos filósofos Metrodoro de Lâmpsaco e Estesímbroto de Tasos (530c-d), conhecidos seguidores de Anaxágoras na “interpretação alegórica” de Homero, poderia dar a entender que essa prática de buscar descobrir “sentidos ocultos” (ὑπόνοια) nos versos do poeta fosse também compartilhada pelos rapsodos em suas exegeses. É bastante duvidoso, contudo, que elas tivessem tal alcance, mas, à sua maneira, é provável que integrassem uma forma de crítica que, como mostra Canto, se fazia cada vez mais necessária no mundo grego: se os atenienses contemporâneos de Platão “eram certamente grandes conhecedores da poesia épica, uma grande parte dessa poesia devia já lhes parecer obsoleta e algo desconcertante tanto por seu conteúdo quanto por sua forma. É, portanto, provável que, desde o século VI, uma forma de crítica do que era já percebido como absurdidades ou algumas passagens moralmente chocantes tenha sido iniciada. Essa crítica consistia, em parte, em tentar descobrir um sentido aceitável atrás de um sentido manifesto

¹¹ Cf. MÉRIDIER, L. *op. cit.*, p.10.

pouco compreensível ou pouco admissível para os contemporâneos de Sócrates.”¹² (De outra parte, como se verá, tal crítica será bem menos indulgente nas mãos de Platão).

Há, entretanto, outras razões que justificam uma maneira diferente de se conceber essa atividade do rapsodo. Sócrates refere-se a ela como a habilidade de “louvar” (ἐφαινέτης) Homero (536d), de fazer elogios (ἐφαινέτην) ao poeta (542b), caracterizando desse modo, como quer Méridier, uma “paráfrase elogiosa” sem alcance filosófico¹³. Íon, por sua vez, vangloria-se de saber “enfeitar”, “embelezar” (κοσμέω) Homero como ninguém (530d); e, apesar de o verbo κοσμέω poder ser entendido, numa primeira acepção, como “ordenar”, “organizar”, é bem provável que ele tome aqui o mesmo sentido de suas duas outras ocorrências no diálogo: logo no início, quando Sócrates diz convir ao rapsodo estar sempre com o corpo enfeitado (τὸ σῶμα κεκοσμηῆθαι) (530b6-7); e mais à frente, quando se refere a um homem “embelezado com uma roupa de cores variadas” (κεκοσμημένος ἐσθῆτι ποικίλῃ) (535d2-3). Com efeito, não seria nada absurdo entender a atividade do rapsodo deste modo, pertencendo ao domínio da *kosmetike*, como os adornos e as roupas, prenunciando assim o que constituirá, mais tarde, um dos aspectos da crítica platônica. No *Górgias*, onde tal noção será definida e julgada de maneira bastante severa, é nesse mesmo domínio que Platão irá incluir a retórica¹⁴.

Mas é possível também pensar essa espécie de paráfrase embelezadora de Homero como sendo a performance mesma dos rapsodos nos concursos e não uma atividade separada e reservada a uns poucos. Esse caráter performático da rapsódia aparece, aliás, claramente quando Platão a descreve como uma representação dramática a produzir certas emoções, dentre as quais predominariam o medo (φόβος) e a compaixão (ἐλεινός)¹⁵: “Quando tu declamas à perfeição os versos épicos e impressiona no mais alto grau aqueles que te assistem, quando tu cantas Ulisses saltando sobre a soleira de sua casa e, fazendo-se reconhecer pelos pretendentes, espalhando as flechas a seus pés, ou Aquiles se lançando em perseguição a Heitor, ou uma dessas passagens que suscitam a compaixão, sobre Andrômaca, sobre Hécube, sobre Príamo, (...)” (535b). O próprio Íon, ademais, é quem põe em relevo esse aspecto de suas apresentações ao observar as reações de seu público: “Pois eu os vejo, a

¹² CANTO, *op. cit.*, p. 36.

¹³ MÉRIDIER, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ *Górgias* (465b). Como observa Lichtenstein, também e sobretudo a pintura deve ser incluída nessa “toalete platônica”. Cf. LICHTENSTEIN, J., *A Cor Eloqüente*, São Paulo, Ed. Siciliano, p. 45 – 61.

¹⁵ Esses afetos voltarão a ser tematizados na *República* e também na *Poética* de Aristóteles.

cada instante, do alto de meu estrado, a chorar, lançando terríveis olhares, todos estupefatos em me ouvir falar.” (535e).

Assim, segundo uma reconstituição recente, o rapsodo faria algo como uma declamação destinada a embelezar e a dar mais emoção a cenas famosas extraídas da *Iliada* e da *Odisséia*: “Informado de que é a sua vez por um ajudante, ele aparece diante dos juízes e de uma audiência no primeiro dia das Panatenéias, talvez no Odeion, talvez no Pnyx. As condições de sua performance são duas: que ele recite somente Homero e que ele o faça dentro de um tempo limite. Ele toma como seu ponto de partida alguma parte do relato de Tróia – a batalha nas naves, talvez, ou a aventura de Dolon, ou o resgate de Heitor. Para expor sua arte, ele começa a embelezar a história familiar, erguendo a tensão sentida no campo grego ao retratar a miséria da meia noite dos reis aqueus, ou elaborando o pagamento do resgate do corpo de Heitor ao descrever em detalhes o preço que Príamo vai oferecer. Porque é um declamador experiente, ele sabe como narrar de tal modo a extrair fortes emoções de sua audiência, exatamente como ele mesmo as sente. Quando sua canção (e seu tempo) termina, ele desce da plataforma, para ser substituído por outro rapsodo, este, por outro, até que a disputa se complete e os juízes façam sua seleção, presenteando o vencedor com uma coroa de ouro.”¹⁶

É impossível saber precisamente como se daria tal apresentação – e é mesmo Sócrates quem impede por duas vezes que Íon a demonstre – mas, se a essa idéia de uma prática cosmética e performática do rapsodo parece se contrapor aquela de um comentário crítico e interpretativo, ambas igualmente justificadas pelo texto, tal dificuldade talvez se explique pelo caráter dramático do *Íon*. Goethe já havia apontado para o tom aristofanesco do diálogo e há quem identifique em Sócrates e Íon, os caracteres de duas personagens típicas da comédia ática antiga: *Eiron* e *Alazon*, o homem irônico e o impostor¹⁷.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles define esses dois tipos como os extremos viciosos (κακιῶν) – um marcado pela falta (ἔλλειψιν), outro pelo excesso (ὑπερβολήν) – entre os quais se encontraria o homem dotado de virtude (ἀρετῆ): “No que diz respeito à verdade, podemos chamar de verídico (ἀληθής) aquele que se mantém no meio (μέσος) e de veracidade (ἀλήθεια), a justa medida (μεσότης). A dissimulação (προσποίησις) que tende

¹⁶ BOYD, T. W., Where Ion Stood, What Ion Sang, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 96 (1994), p. 121.

¹⁷ RANTA, *op. cit.*, p. 219 – ss.

ao aumento (ἐπι τὸ μείζον) é a *alazonia* (ἀλαζονεία) e aquele que a pratica, um *alazon* (ἀλαζών); aquela que tende à diminuição (ἐπι τὸ ἔλαττον) é a *ironia* (εἰρωνεία) e quem a pratica, um *iron* (εἰρων)

(II-7). O *alazon*, diz ainda Aristóteles, é “aquele que finge possuir títulos de glória (τῶν ἐνδοξῶν) que não possui ou então aqueles maiores do que realmente tem”; ao contrário, o *iron* “nega possuir os títulos de glória que possui ou os faz menores do que são” (IV-7). A partir dessas definições assim traduzidas pôde-se entender a ironia socrática como uma espécie de falsa modéstia ou de auto-depreciação dissimulada em contraposição à jactância que caracterizaria a *alazonia* do rapsodo. “Enquanto o Impostor declara possuir qualidades mais elevadas do que as que tem, o homem Irônico é apresentado como se mostrando pior do que é.”¹⁸ A tensão dramática entre essas duas atitudes opostas é o que conferiria em grande parte o humor marcante do diálogo. Assim, Sócrates é irônico quando diz invejar a arte dos rapsodos (530b) ou então quando recusa o título de sábio – mais adequado, segundo ele, aos rapsodos, atores e poetas – dizendo-se apenas um homem comprometido com a verdade e, enquanto tal, desprovido de qualquer competência particular (532d). Por outro lado, a jactância de Íon se manifesta como o traço mais notório de seu caráter: segundo suas próprias palavras, ninguém saberia exprimir pensamentos mais belos sobre Homero do que ele, razão pela qual crê merecer dos homéridas uma coroa de ouro (530d).

De Aristófanes a Teofrasto, passando por Platão e Aristóteles, a palavra ironia e seus correlatos (εἰρωνεία, εἴρων, εἰρωνεύομαι) se apresentam quase sempre sob uma conotação pejorativa, envolvendo a intenção de enganar, o ato de fingir, a dissimulação¹⁹. Porém, segundo Vlastos, é Sócrates quem marca o ponto de virada dessa acepção original e negativa do vocábulo para aquela, mais favorável e mais próxima de seu sentido atual, encontrada tempos depois em Quintiliano: a ironia como uma figura de linguagem que “faz entender o contrário do que é dito”²⁰. Com Sócrates, ainda segundo Vlastos, a εἰρωνεία se torna propriamente *ironia* e, mais do que simples *tropos* de retórica ou artifício lingüístico, vem se incorporar de tal modo à sua prática filosófica a ponto mesmo de se confundir com ela. A ironia socrática, dessa maneira, nada teria a ver com o fingimento ou com a dissimulação; ser

¹⁸ CORNFORD, F. M., *The Origin of Attic Comedy*, New York, Anchor Books, 1961, p. 119.

¹⁹ Cf. VLASTOS, G., *Socrates, Ironist and moral philosopher*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 23-25. Ver também o comentário de GAUTHIER, R. A. E JOLIF, J. Y., em ARISTOTE, *L'Éthique à Nicomaque, tome II, première partie*, Louvain-la-Neuve, Ed. Peeters, 2002, p. 313.

²⁰ VLASTOS, *op. cit.*, p. 21.

irônico, no novo sentido que Sócrates vem prestar à palavra, é querer dar a entender exatamente o contrário daquilo que se diz.

No combate a essa tese, Nancy aponta para a inexistência dessa noção tardia do vocábulo nas ocorrências que analisa em alguns diálogos nos quais encontra, antes, sob um aspecto sempre negativo, o sentido de evadir-se, esquivar-se, negar-se a responder²¹: “se, incontestavelmente, entre a ironia socrática e a ironia moderna, o sentido da palavra ‘ironia’ mudou, não foi *a partir* de Sócrates, antes do qual a palavra parece desconhecida, mas *entre* Sócrates e Quintiliano”²². Na *Ética a Nicômaco*, como vimos, Aristóteles não deixa de condenar a ironia ao defini-la como um vício (κακιῶν), como um tipo de dissimulação (προσποίησης) juntamente como a alazonia, embora, numa certa medida, mais aceitável que esta. Na mesma obra, segundo a tradução proposta por Nancy, os ironistas são definidos por Aristóteles como “aqueles sobretudo que recusam seu assentimento às idéias admitidas”. Ora, se é verdade que Platão faz Sócrates encarnar o caráter de *iron* em suas obras e, em particular, no *Íon*, é preciso então ter em conta que, naquelas situações marcadas pela ironia, o filósofo quer dar a entender o contrário do que diz, segundo a tese de Vlastos, ou então, que ele se recusa a aceitar certas idéias admitidas, de acordo com o que propõe Nancy.

Foi por não se ter considerado com a devida atenção o humor do diálogo, o seu caráter aristofanesco revivido nas figuras cômicas de Sócrates-*iron* e Íon-*alazon*, que se pôde supor a existência de uma atividade exegética, interpretativa da poesia, espécie precursora da crítica literária realizada então pelos rapsodos²³. Com efeito, a favor dessa suposição pesa o fato de que é o próprio Sócrates quem afirma, literalmente, caber aos rapsodos se fazerem intérpretes do pensamento dos poetas aos seus ouvintes(530b-c); mais ainda, tal afirmação se vê confirmada em seguida por Íon, que acrescenta ser mesmo essa a parte mais trabalhosa de sua arte (530d). Mas o problema está em que, talvez, não seja literalmente que se devam entender essas palavras: aqui é um *iron* que dialoga com um *alazon*; é, portanto, no modo da *ironia* e da *alazonia* que é necessário ouvir o que eles dizem.

Desde seu início, sente-se já o diálogo atravessado pelo jogo dessas duas ordens. Ao rapsodo Íon, que logo se apresenta como típico *alazon*, gabando-se pela conquista recente de

²¹ Cf. *Banquete* (216d, 218d), *Górgias* (489d). Sobre a ironia na *República* (337a), ver *infra* p. 40.

²² NANCY, M., What is Socratic Irony?, *Journal of the International Plato Society*, www.nd.edu/~plato/narcy.htm.

²³ É o caso de Ladrière, para quem o problema do *Íon* “não é a poesia e nem a recitação da poesia mas a crítica da poesia tal como Íon a praticava”. LADRIÈRE, *op. cit.*, p. 29.

um prêmio, Sócrates responde como um *iron* exemplar: diz invejar a arte dos rapsodos. Difícil negar tratar-se de um enunciado irônico. Em primeiro lugar, porque pode se perceber o tom de uma dissimulação, de um fingimento no sentido de diminuir-se, de mostrar-se menos do que realmente é. Mas, noutra sentido, porque ele parece querer dar a entender o contrário daquilo que diz: Sócrates não só não inveja a arte dos rapsodos como colocará em questão seu próprio estatuto de arte no decorrer do diálogo. Esse sentido irônico se torna ainda mais evidente quando o filósofo passa a enumerar as razões de sua pretensa inveja: “Pois convém a essa arte que estejam com o corpo enfeitado e que se mostrem tão belos quanto possível” – algo que era motivo, ao contrário, de desprezo por parte daquele que, dizem-nos, costumava andar descalço pelas ruas de Atenas; “Mas, ao mesmo tempo, essa arte exige que vocês passem a vida na companhia de muitos bons poetas, sobretudo em companhia de Homero, o melhor, o mais divino dos poetas” – elogios suspeitos saídos da mesma boca que vai proferir mais tarde, as mais duras palavras contra Homero; “e que conheçam a fundo o seu pensamento e não somente seus versos. Eis o que é invejável!” – o contrário mesmo daquilo que Sócrates se esforçará a demonstrar ao longo do diálogo, ou seja, que o rapsodo e o poeta não têm conhecimento do que dizem. Do mesmo modo, é também no registro da ironia que se deve entender quando o filósofo afirma ser o rapsodo o “intérprete do pensamento do poeta aos seus ouvintes.” Não se trata aqui de algo que possa servir como uma constatação de um fato ou como uma informação histórica de uma suposta atividade exegética realizada, na época, pelos rapsodos; trata-se antes de um enunciado pleno de ironia e que, portanto, não quer dizer exatamente aquilo que diz.

Ou então, num outro sentido, podem-se entender todas essas declarações como irônicas na medida em que constituem todas elas certas idéias admitidas que o filósofo contesta e recusa a dar o seu assentimento, ponto de partida para a discussão no diálogo. Ironia assim entendida menos como modéstia do que como um procedimento dialético adotado, aliás, como mostra Nancy, em inúmeras outras passagens da obra de Platão. “Que se pense somente no começo do *Mênon*, onde Sócrates declara ignorar o que é a virtude, no *Hípias Maior* onde declara ignorar o que é o belo, ou no *Górgias* onde ele recusa admitir que Arquelaos, de escravo liberto tornado tirano, seja feliz: tantas idéias admitidas, ou mesmo, para falar como Polos, fatos reconhecidos de todos, aos quais Sócrates recusa seu

assentimento.”²⁴ No *Íon*, o filósofo ironista começa por recusar a aceitar a idéia admitida por muitos de que a rapsódia seja uma arte invejável e o rapsodo, um profundo conhecedor do pensamento dos poetas e que, por causa disso, deva servir como seu intérprete junto ao público.

Dando início assim, através do confronto entre um *iron* e um *alazon*, ao movimento dialético da obra, todo o empenho de Sócrates será, a partir de então, o de tentar demonstrar justamente que aquilo que o rapsodo faz não se deve a uma arte ou conhecimento (ἐπιστήμη) que lhe seja próprio e sim a uma inspiração de ordem divina. Tarefa árdua uma vez que a *alazonia* de Íon, muito mais que sua suposta tolice²⁵, quer se fazer prevalecer mesmo ao preço do comprometimento da própria lógica das argumentações, algo que a *ironia* de Sócrates não logra impedir, antes o contrário. Para mostrar que a rapsódia não é uma arte, esse aspecto negativo da tarefa leva o filósofo a desenvolver, em duas frentes de argumentos, o conceito de arte e de suas relações intrínsecas com o conhecimento. Por outro lado, ao sacralizar a rapsódia, ao apontar para sua origem divina apresentando-a como fruto de uma possessão por um deus, com tal gesto “arcaizante” o filósofo buscará menos enaltecê-la do que denunciar seu afastamento em relação à razão e ao conhecimento. Arte e inspiração serão, portanto, as duas noções centrais do diálogo a nortear a discussão de Platão sobre a arte do rapsodo. Mas, mais profundamente, como veremos, é a poesia, e quiçá uma poesia em particular, o alvo visado aqui pelo filósofo.

O primeiro bloco de argumentos (530d9 – 533c8) inicia-se com a colocação do seguinte problema: se Íon se diz perito em Homero, ou seja, capaz, através de sua arte e de seu conhecimento, de fazer os mais belos discursos sobre “o melhor e mais divino dos poetas”, como não o seria também sobre outros certamente inferiores a ele e que versam sobre os mesmos assuntos? Se alguém, perito em pintura, é capaz de falar sobre Polignoto, ou em escultura, sobre Dédalo ou Teodoro, não seria igualmente apto a falar sobre outros de menor expressão? E não haveria de ocorrer o mesmo com outras artes, a do flautista, a do citarista e mesmo com a rapsódia? Logo, conclui Sócrates, se Íon confessa ser incapaz de discorrer sobre outros poetas que não Homero é porque, com toda evidência, não fala por arte ou

²⁴ NARCY, *op. cit.*

²⁵ Méridier observa, citando Xenofonte, que os rapsodos não eram afamados por sua sabedoria, mas antes “considerados como tolos”. MÉRIDIER, *op. cit.*, p.12. Para Ferraz, a “parvoíce exemplar” do rapsodo serve já, por contaminação, como uma espécie de desqualificação da *mimésis* poética. FERRAZ, *op. cit.*, p. 34-35.

conhecimento. Pois tal seria o que se poderia chamar de princípio de universalidade da *techné*: uma determinada arte implica no conhecimento de tudo o que, de bom ou de mau, compõe o seu domínio e, ao mesmo tempo, partilha com todas as outras de uma mesma maneira de se examinar, garantindo assim a legitimidade da comparação entre elas. A especificidade exclusiva de Íon por Homero, ao contrariar tal princípio, vem provar assim que a arte do rapsodo não é uma arte, não é uma *techné*.

Que essa mesma conclusão vale igualmente à arte dos poetas, é o próprio Sócrates quem declara de modo explícito: “Ora, como não é graças a uma arte que os poetas compõem e enunciam tantas coisas belas sobre os temas de que tratam – não mais que você quando fala de Homero – mas é por um favor divino, cada poeta só pode fazer uma bela composição na via onde a Musa o impeliu: tal poeta, nos ditirambos, tal outro, nos elogios, aquele, nos cantos de dança, aquele outro nos versos épicos, um último, nos iambos. De outro modo, quando esses poetas tentam compor em outros gêneros poéticos, eis que cada um deles se torna um poeta medíocre. Pois não é graças a uma arte que os poetas proferem seus poemas, mas graças a uma potência divina. Com efeito, se fosse graças a uma arte que eles soubessem bem falar num certo estilo, eles saberiam bem falar nos outros estilos também.” (534c). Assim, à especificidade conferida através da inspiração pelas musas vem se contrapor a universalidade de conhecimentos de quem possui uma arte.

A segunda frente de argumentos (536d4 – 542b4) faz intervir um procedimento dos mais importantes do platonismo: o julgamento sobre as verdadeiras e as falsas competências, a distinção entre uma competência autêntica que compreende uma arte específica e uma falsa competência universal que pretende tudo conhecer. Paquet chama de “teoria da competência única”²⁶ e Annas, de “princípio de especialização”²⁷, essa idéia cara a Platão segundo a qual a cada um deve corresponder uma e somente uma profissão, função ou *techné*, de acordo com sua aptidão natural. Mas, princípio ou teoria, tal procedimento envolve sempre um julgamento e uma seleção, uma vez que não se coloca separadamente daquilo mesmo a que se opõe e quer conjurar: a multiplicidade, a mudança, o caráter proteiforme que diferencia a competência que se pretende universal. Na *República*, como teremos oportunidade de ver, tal princípio será

²⁶ Tal seria, segundo Paquet, uma tese típica e fundamental do platonismo: “a teoria da competência única e da apropriação das artes (...). Toda arte é questão de saber e por causa disso ela não poderia se acomodar numa pretensa competência universal, pois a competência autêntica é conhecimento de um objeto bem específico.” PAQUET, L. *Platon: La Médiation du Regard*. Leide: E. J. Brill, 1973, p. 364.

²⁷ Cf. ANNAS, J. *Introduction à la République de Platon*. Paris: PUF, 1994, p. 95 e ss.

decisivo na escolha da *mimésis* mais adequada aos guardiões, no célebre banimento dos poetas e também na própria concepção da justiça. No *Górgias*, é a retórica que será criticada por Platão na sua pretensão de um saber universal, censura semelhante à que se vai encontrar no *Sofista*. No *Íon*, o mesmo processo será posto em prática a fim de reforçar a tese de que a atividade do rapsodo – e também a do poeta – não se deve a qualquer conhecimento de sua parte.

Sócrates começa enunciando o que se poderia chamar, desta vez, de princípio de especificidade da *techné*: uma mesma arte faz conhecer necessariamente as mesmas coisas e, portanto, as artes diferentes corresponderiam necessariamente outros objetos de conhecimento (538a). Além disso, se a cada especialista corresponde uma e apenas uma arte, é ele quem tem a competência para julgar aquilo que, bem ou mal, se fala a respeito dela. Portanto, sobre as passagens em que Homero discorre sobre a arte do auriga, caberia ao auriga e somente a ele julgar se foram abordadas corretamente. Da mesma maneira, sobre todas as outras, como aquelas da medicina, da pescaria e da adivinhação, cada uma sempre dentro de seu domínio próprio. “E então, vamos, é a sua vez de fazer o mesmo para mim: escolhi para você passagens da *Odisséia* e da *Ilíada* que pertencem à arte do adivinho, aquelas que caem sob a competência do médico e aquelas que são da alçada do pescador; cabe a você fazer a mesma coisa para mim: escolha, Íon, pois é mais versado do que eu no que diz respeito a Homero, quais são as passagens que entram na competência do rapsodo e da arte da rapsódia e que cabe ao rapsodo, de preferência ao resto dos homens, ao mesmo tempo examinar o sentido e fazer a crítica” (539d-e)²⁸. Nesse momento, o *alazon* fala mais alto e vem mesmo trair o bom curso da dialética: “Eu o declaro, Sócrates: todas sem exceção” (539d5 – 539e6).

Ao arrogar-se uma competência universal, o rapsodo parece não perceber que, com isso, inviabiliza a própria possibilidade de uma arte da rapsódia. Com efeito, segundo o princípio de especificidade, a cada arte corresponde um só conjunto de objetos específicos e, portanto, proclamar-se especialista de todas as artes é o mesmo que se dizer não ser especialista de nenhuma. Ora, essa mesma discussão parece se estender à arte poética e pode-se suspeitar com razão se tal competência universal não seria também aquela pretendida por Homero, pois é ele mesmo quem fala de inúmeras artes sem contudo ser especialista de nenhuma delas. Além disso, assim como para o rapsodo, seria difícil igualmente para o poeta

²⁸ A se comparar com a discussão desenvolvida no *Górgias* (449d – 450) onde Sócrates vai, igualmente, recorrer a uma série de *technai* a fim de definir a arte da palavra ou retórica.

indicar as passagens da epopéia onde se encontraria a descrição de sua própria arte. De toda maneira, a resposta de Íon contradiz tudo o que havia sido acordado anteriormente e Sócrates, após censurar o rapsodo por sua fraca memória, vê-se obrigado uma vez mais a retomar o fio de sua argumentação, expondo novamente sua teoria da competência única: se a arte do rapsodo é diferente da arte do auriga, ela implica necessariamente no conhecimento de coisas diferentes, logo, os conhecimentos da arte do rapsodo não se estendem a todas as coisas. De pronto Íon acrescenta: “Com efeito, à exceção sem dúvida de casos como esse, Sócrates” (540a2-a7). Instado então a responder quais coisas conhece através de sua arte, uma vez que admite não conhecer tudo, Íon dirá: “Segundo eu, a linguagem que convém a um homem como a uma mulher, a um escravo como a um homem livre, a um subalterno como a um chefe” (540b2-b4).

Diante dessa nova resposta generalizante do rapsodo – que seria certamente subscrita pela retórica – Sócrates tenta uma vez mais reencaminhar a discussão ao terreno da competência única: não a linguagem mais apropriada a um homem ou a uma mulher, em geral, dizer, mas a cada um em sua particularidade, no exercício concreto de sua função específica de acordo com sua arte. Assim, cabe ao capitão e não ao rapsodo, o conhecimento da linguagem mais conveniente a quem deve governar uma embarcação numa tempestade; do mesmo modo, é o médico que conhece a linguagem mais adequada a quem procede à cura de um enfermo; o escravo boiadeiro, aquele a quem compete dizer as palavras mais apropriadas para apaziguar uma boiada, assim como é a mulher fiandeira quem conhece a linguagem mais conveniente ao trabalho com a lã. Quando, enfim, Sócrates indaga sobre a quem competiria saber o que melhor convém dizer para exortar os soldados num campo de batalha, a *alazonia* do rapsodo vem novamente se manifestar: responde ser esse o gênero de coisas de que ele, Íon, além do general, tem pleno conhecimento.

Ora, pelo princípio de especificidade, se uma arte compartilha com outra dos mesmos objetos de conhecimento, então tratam-se ambas não de duas, mas de uma só e a mesma arte. De acordo com esse princípio e com uma dose mesmo de sarcasmo, o filósofo vai levar às últimas conseqüências a resposta de seu interlocutor: uma vez que a arte do general é a mesma que a do rapsodo, um bom rapsodo deve ser um bom general, e, por conseguinte, Íon, o melhor dos rapsodos da Grécia, deve ser o melhor general dentre os gregos. “Não duvide disso, Sócrates; por que tais coisas aprendi em Homero” (541b4). Aqui, a *alazonia* do

rapsodo, mesmo atingindo talvez seu paroxismo, não o impede de lembrar que aquilo que sabe foi o divino poeta que lhe ensinou. Nessa breve mas importante passagem, o filósofo faz alusão a algo que se constituirá num dos grandes temas da *República*: a poesia enquanto *paidéia*, especialmente a poesia de Homero, “o grande educador da Grécia”. Além disso, se Sócrates pode indagar o rapsodo sobre a razão pela qual ele, o maior de todos os generais, não figura dentre os grandes de Atenas, percebe-se que essa mesma questão, com mais pertinência ainda, poderia ser colocada também ao poeta²⁹. No final do diálogo, serão oferecidas duas alternativas ao rapsodo: ou ele age mal (ἄδικος), pois engana Sócrates dizendo que é perito em Homero sem, no entanto, demonstrá-lo, ou ele é divino, ou seja, é por “parte divina” (θεία μοίρα) e “possuído” (κατεχόμενος), e, portanto, sem saber o que diz, que Íon fala tantas belas coisas a respeito do poeta (542a5). Assim, conclui Sócrates, se Íon escolhe ser divino é porque nega ao mesmo tempo a arte da rapsódia ou, em outros termos, porque admite não ter conhecimento das coisas que diz nos elogios que faz a Homero.

Alguns quiseram ver uma contradição nesses dois blocos de argumentos desenvolvidos no diálogo, na medida em que a arte poética parece ser apresentada ora como múltipla, ora como una³⁰. Sem dúvida, Platão joga com a multiplicidade e a unicidade da arte de acordo com seus princípios essenciais de universalidade e de especificidade, mas elas estão longe de constituírem uma contradição no pensamento do filósofo. A chave da compreensão do problema encontra-se talvez numa rápida passagem do diálogo na qual Sócrates aponta para um outro aspecto da arte: “Com efeito, a poesia forma um todo (τὸ ὅλον), não é mesmo? (...) Ora, quando se considera outra arte qualquer (que também forma um todo), não se aplica o mesmo tipo de exame (que vale para todas as artes sem exceção)?” (532c-d). Que a arte constitua um *todo* como quer Platão, tal asserção pode ser interpretada, a nosso ver, de duas maneiras: a) a arte, tomada em si mesma, é *múltipla* posto que, como um todo, ela é composta de diversas partes; b) a arte, tomada em relação a outras artes, é *una* na medida em que forma um todo específico que a distingue das outras. A esses dois sentidos correspondem basicamente as duas principais argumentações do diálogo. Na primeira delas, a arte é apresentada como múltipla, segundo o princípio de universalidade: como vimos, parte-se da premissa de que a posse de uma arte implica no conhecimento dos objetos que compõem o seu todo; Íon confessa ser capaz de falar somente de Homero, mas não de Hesíodo nem de

²⁹ Cf. *República* (600c-e)

³⁰ MÉRIDIER, *op. cit.*, p. 21.

Arquíloco; logo, o que Íon faz não se deve a uma arte especializada do domínio poético. Na segunda demonstração prevalece o sentido de uma arte una, na medida em que predomina a discussão sobre sua especificidade distintiva em relação às outras: a duas artes distintas corresponderão, necessariamente, dois conjuntos diferentes de objetos, assim como um, e somente um, especialista distinto para cada uma delas, segundo o que enuncia a teoria da competência única de Platão. O fato da arte se apresentar como una em suas relações externas com outras artes não a impede de se constituir ao mesmo tempo como múltipla, em sua relação interna com os objetos de conhecimento que a compõem. Assim, ambas as demonstrações, ao invés de se contraporem, se associam e se complementam no intuito de mostrar que, no exercício de sua atividade, Íon não dispõe de uma arte, ou seja, não tem conhecimento das coisas que fala.

O rapsodo – e, com mais forte razão ainda, o poeta – nada sabe do que diz porque fala inspirado por um deus (ἐνθεος ὢν), tomado por um entusiasmo (ἐνθουσιασμος) que o põe fora de si mesmo (ἐκφρων) afastando-o do pensamento (νοῦς). As passagens do *Íon* que se dedicam a demonstrar essa importante tese platônica não deixam de causar certa estranheza. Aqui, o tom e mesmo a estrutura do diálogo mudam; ao jogo de perguntas e respostas característico da dialética socrática, vêm se substituir dois longos discursos de Sócrates nos quais a ironia não deixa de se fazer presente: uma crítica à poesia sob a forma de um elogio aparente e, mais ainda, feita de maneira intensamente “poética”.³¹ A aproximação da poesia com o divino funciona aqui para mostrar a inspiração muito mais como ausência de conhecimento do que relacionada a alguma produção positiva da verdade. A sacralização da poesia efetuada no diálogo, ao implicar, segundo Platão, no completo abandono da razão, serve antes para desqualificá-la do que para resgatar algum valor de sua função religiosa do passado. Assim, se no mundo micênico e arcaico a inspiração divina do poeta o alçava à condição de “mestre da verdade” dotando-o de um saber mântico, no *Íon*, essa mesma inspiração Platão a retoma a fim de destituí-lo de qualquer conhecimento, uma vez que a posse por um deus, verdadeiro responsável pela beleza de seus poemas, o põe fora de sua razão³².

³¹ “A mudança de procedimento, essa exposição didática, a espécie de solenidade com a qual é introduzido o primeiro discurso, a elevação súbita do tom, tudo mostra que é preciso buscar aqui o verdadeiro pensamento do autor e a chave de seu desígnio.” MÉRIDIÉ, *op. cit.*, p. 13

³² Cf. FERRAZ, *op. cit.*, p.50. Esse “arcaísmo” platônico em relação à poesia será abordado no último capítulo.

A inspiração, tal como apresentada no diálogo, implica toda uma passividade por parte de seus protagonistas: do poeta aos ouvintes, passando pelo rapsodo, a potência divina será transmitida tal como na pedra magnética de Hércules. “Pois, na realidade, essa pedra não atrai somente os anéis que são eles mesmos de ferro, mas ela faz também passar nesses anéis uma força que lhes dá o poder de exercer por sua vez o mesmo poder que a pedra. De modo que se forma por vezes uma cadeia bastante longa, uma corrente de anéis de ferro, suspensos uns nos outros. Mas é dessa pedra na qual estão suspensos que depende a força colocada em todos esses anéis. É da mesma maneira que a Musa, sozinha, transforma os homens em inspirados por deus. E, quando por meio desses seres inspirados, outros homens recebem a inspiração do deus, eles também se suspendem na cadeia” (533d-e).

O poeta é apenas um veículo que os deuses se utilizam para se comunicarem com os homens. Prova maior disso é Tínic de Cálcis que, segundo Sócrates, nada produziu de relevante senão um belíssimo peã, considerado, por ele mesmo, “um achado das Musas”: é a própria divindade que cantou “o mais belo poema lírico pela boca do mais medíocre dos poetas” (534e6). Há, portanto, uma potência (δύναμις) divina que se transmite através daqueles que são possuídos, como nos anéis da cadeia imantada. O último elo é o espectador, o primeiro é o poeta e, entre os dois, o rapsodo e o ator; a todos eles, nenhum esforço é demandado: sem ter consciência do que fazem, passivamente comunicam, por simples contato, uma força que lhes é exterior³³. “Como os coribantes que se põem a dançar quando não estão mais em posse de sua razão, assim também fazem os poetas líricos: é quando estão fora de sua razão que eles se põem a compor esses belos poemas líricos. (...) Como as bacantes que vão extrair o mel e o leite dos rios quando estão possuídas pelo deus, mas não mais quando recobram sua razão. É o que faz também a alma dos poetas líricos como eles mesmos dizem” (534a). Trata-se de uma imagem forte a que Platão quer aqui associada à poesia a fim de evidenciar seu divórcio com a razão. Com efeito, sabe-se que, nos cultos coribânticos, não raro, alguns de seus praticantes eram levados à auto-mutilação e que não

³³ No *Banquete*, Platão parece inviabilizar essa forma de transmissão passiva do saber: “Ótimo seria, caro Agáton, se a sabedoria fosse uma coisa que pudesse passar, por simples contato, de quem a tem a quem não a tem, assim como a água que passa por um fio de lã corre de um cálice cheio para um cálice vazio” (175d). A partir dessa passagem, Schaerer vai considerar esse magnetismo poético descrito no *Íon* não como uma transmissão mecânica por contato, e sim como uma “imposição forçada do saber” que junto à dialética constituiriam as únicas alternativas de salvar a pedagogia. Cf. SCHAERER, R. *La question platonicienne*. Neuchâtel, 1938, p.15.

menos selvagens e irracionais pareciam ser os chamados transportes báquicos³⁴. Estar sob inspiração divina, ou seja, ser possuído por um deus implica fundamentalmente na perda da razão: fora de si, o poeta é um mero instrumento da voz divina e que, por isso mesmo, nada sabe do que diz.

Essa teoria platônica da inspiração, se assim podemos chamá-la e que ganha aqui uma clara dimensão crítica, não é exclusividade do *Íon*. Na *Apologia de Sócrates*, a fim de resolver o enigma do oráculo de Delfos que o proclamara como o mais sábio dos homens, o filósofo decide então consultar alguns daqueles que eram reconhecidos por todos pela sua sabedoria: “Após os políticos, fui, com efeito, ao encontro dos poetas: fazedores de tragédia, de ditirambos e os demais; convencido de que, junto deles, iria me pegar a mim mesmo em flagrante delito de menor sabedoria em relação a eles! Munindo-me, pois, daquelas de suas composições que me pareciam terem sido as mais trabalhadas, eu os interrogava, em cada oportunidade, sobre o que queriam dizer, com a intenção também de aprender algo deles. Ora, que vergonha, cidadãos, experimento em vos dizer a verdade mas devo, contudo, dizê-la: pouco faltava, com efeito, para que, a cada ocasião, o conjunto do auditório falasse melhor que eles dos poemas que eles mesmos haviam composto. Não me foi preciso muito, portanto, dessa vez ainda, para reconhecer, no caso dos poetas igualmente, que não é em virtude de uma sabedoria (σοφία) que eles compõem o que compõem, mas em virtude de algum instinto (φύσει) e quando são possuídos por um deus (ἐνθουσιάζοντες), do mesmo modo daqueles que fazem profecias ou enunciam oráculos; pois são pessoas que dizem muitas belas coisas mas que não têm nenhum conhecimento preciso sobre as coisas que dizem. Pareceu-me que era num estado análogo que se encontravam também os poetas e me dei conta, ao mesmo tempo, de que, acreditando serem, por causa da poesia, os mais sábios dos homens, mesmo para todo mundo, isso justamente é que não eram de forma alguma!” (22b-d). Como no *Íon*, aqui também o filósofo parece se preocupar muito mais em mostrar a inspiração divina de modo negativo, ou seja, como ausência de conhecimento, como uma experiência apartada da razão, do que em ressaltar o valor ou a verdade de suas produções, embora este último aspecto, é preciso que se diga, não seja esquecido por Platão. Com efeito, tanto aqui como no *Íon*, o filósofo não deixa de fazer menção à beleza e mesmo à verdade da obra poética, algo que, como veremos, ganhará uma ênfase maior no *Fedro*. Contudo, em ambos os diálogos, o

³⁴ Cf. CANTO, *op. cit.*, n.51, p. 148 -149.

apelo ao divino traduz-se muito mais como crítica do que como elogio. Não é à toa, portanto, que Íon resiste em aceitar a idéia de que seja possuído por um deus, e é pela mesma razão que Sócrates, na *Apologia*, vai justificar a origem de parte das calúnias e perseguições que surgiram contra si.

No *Mênnon*, onde se trata de definir a virtude, a mesma concepção reaparece, dessa vez direcionada também à atividade política: “Não é pois em virtude de uma certa competência (σοφία) não mais que na qualidade de competentes (σοφοί), que dirigem as cidades homens do gênero de Temístocles e outras personagens mencionadas há pouco por Anitos aqui presente! Eis também porque eles não conseguiram fazer com que outros se tornassem semelhantes a eles mesmos, visto que não foi graças a um saber que eles foram o que foram. (...) Logo, se não é graças ao saber (ἐπιστήμη), resta desde então que seja graças a uma opinião feliz (εὐδοξία). É ela que permite aos homens políticos de manter retamente os Estados, sem que, com relação à inteligência (φρονεῖν), haja alguma diferença de sua maneira de ser com a dos que proferem oráculos e profetas: com efeito, estes dizem, e mesmo freqüentemente, a verdade, mas sobre o que dizem, nada sabem ao certo. (...) Mas, não é justo, Menon, chamar de divinos (θείους) esses homens que, sem que neles haja pensamento (νοῦς), alcançam quantidade de coisas importantes dentre o que fazem ou dizem? (...) É pois com justiça que nós chamaríamos de divinos, tanto os que proferem oráculos e os adivinhos, dos quais falamos há pouco, quanto todos os criadores (ποιητικῶς) sem exceção e que, dos homens políticos, não diríamos menos justamente que são divinos e que a divindade está neles (ἐνθουσιάζειν), em tanto que são inspirados pelos sopros do deus pelo qual são possuídos (κατεχομένους), no momento em que, pela palavra, conseguem muitas coisas importantes, sem possuírem o saber do que falam” (99b-d).

Em *Leis*, um dos últimos escritos de Platão, a noção de inspiração divina se vê acompanhada de novos elementos; para ilustrar a natureza verídica do legislador, o ateniense a contrapõe ao conturbado estado de espírito daquele que se dedica a compor versos: “um poeta, diz-se, quando se senta sobre o tripé das Musas não está em seu pleno juízo (οὐκ ἔμφορων) mas é semelhante a uma fonte que deixa fluir toda água que lhe vem e, como sua arte (τέχνη) é imitar (μιμήσεως), ele é obrigado, quando compõe, a representar os homens em disposições mutuamente opostas, a se pôr em oposição consigo mesmo no que os faz dizer; mas, de tudo o que é dito, ele não sabe o que é verdade ou não” (719c). Nessa passagem

difícil, novamente a mesma idéia de uma atividade poética inspirada pelas musas, passiva, distante da razão e do conhecimento, mas aqui, como também na *República*, ela se apresenta, além disso, como arte de imitar. Deixando para mais tarde as discussões em torno dessa questão fundamental relativa à imitação, é digna de nota a observação do filósofo de que o poeta, ao imitar homens em disposições contrárias, se põe em oposição consigo mesmo. Para Verdenius, tal afirmação significa que a possessão do poeta não pode ser entendida como absoluta, uma vez que ele está ciente de se contradizer ao representar outros personagens: “a Musa não dirige completamente sua língua e ele não perde totalmente seu caráter humano”³⁵; por conseguinte, o poeta não pode ser considerado apenas um porta-voz do divino, possuído por um deus e sem consciência do que diz. No próprio *Íon* se pode encontrar, talvez, um indício de que também a possessão do rapsodo não se efetiva inteiramente pois, mesmo atuando sobre o palco, não deixa menos de verificar as reações de seu público, tendo em vista seus rendimentos: “Pois é preciso que eu preste atenção neles [nos espectadores], e mesmo muita atenção! Com efeito, se eu os faço chorar, eu é que ficarei contente ao receber meu dinheiro, mas, se os faço rir, então sou eu quem irá chorar ao pensar no dinheiro que terei perdido” (535e). Difícil imaginar, através dessa descrição, que o rapsodo, em plena atividade, encontra-se fora de sua razão; muito pelo contrário. “Tudo se passa como se o rapsodo, ao se ‘transportar’, comprasse, na verdade, apenas meia passagem, conseguindo dissociar seus dois olhos, mantendo, mesmo possuído pela Musa, um deles sempre atento à avaliação de seu sucesso e a seus interesses pecuniários”³⁶. Ora, como se pode notar, essa observação que Íon faz de sua atuação vem se chocar com o argumento, defendido por Sócrates, de que a rapsódia é uma atividade inspirada. Por outro lado, ao evidenciar esse aspecto vil do fingimento do rapsodo, reforça-se, ao mesmo tempo, o total descompromisso de seu discurso com a verdade: um motivo a mais para criticar sua atividade e, por extensão, a poesia. Mas, de toda maneira, essa idéia implícita de uma autonomia relativa do poeta não diminui a ênfase de Platão que recai sempre sobre o argumento explícito de que, no âmbito da experiência poética, a inspiração divina significa ausência de conhecimento.

Se, em *Leis*, a teoria platônica da inspiração se enriquece trazendo, como se viu, novas questões, é com o *Fedro*, entretanto, que ela alcança sua maior complexidade. O ponto

³⁵ VERDENIUS, W. J. *Mimésis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden, E. J. Brill, 1962, p.5.

³⁶ FERRAZ, *op. cit.*, p. 62.

de partida desse diálogo é a leitura de um discurso de Lísias feita por Fedro a Sócrates, no qual se argumenta que “se devem prestar seus favores àquele que não ama antes do que àquele que ama” (227c) ou, em outros termos, antes ao sensato do que ao “louco” de amor. Depois de ter criticado duramente esse mesmo discurso que havia encantado tanto seu interlocutor, Sócrates se vê obrigado a elaborar o seu próprio, versando sobre o mesmo tema. No meio de sua fala, o filósofo, exultante, faz uma pausa reveladora, prenunciando os desenvolvimentos que virão a seguir: “Mas, meu caro Fedro, não te parece que estou falando sob uma inspiração divina? (...) Na verdade, esse lugar parece divino. Não deves admirar-te se durante o discurso as ninfas tomarem posse de mim, pois o que estou dizendo já se assemelha muito a um ditirambo” (238c). Retomando seu discurso, Sócrates, no final, vai chegar a conclusões não muito distantes daquelas alcançadas por Lísias: “É que, desde o começo, ele [o amado] não sabia de modo algum que era preciso conceder seus favores não a um homem que ama e que necessariamente não tem discernimento mas, antes, a um homem que não ama e que está em seu pleno juízo. Caso contrário, ele se entregaria a um homem que não cumpre suas promessas, cujo humor é difícil, que é ciumento, desagradável, que arruína sua fortuna, que tem uma influência desastrosa sobre a aparência e a saúde de seu corpo, e uma influência ainda mais desastrosa sobre a educação de sua alma, alma que é e sempre será, para os deuses como para os homens, a coisa mais vulnerável. Eis, portanto, meu rapaz, o que é preciso ter em mente: saiba que o amor que lhe tem um amante não se acompanha de boas intenções, mas ele se aparenta a uma espécie de fome que procura se satisfazer. ‘Os lobos adoram os cordeiros’, eis o que se poderia dizer dos apaixonados que amam um rapaz” (241c). Tendo assim terminado seu discurso, Sócrates, despertado por seu demônio, percebe ter cometido junto com Lísias uma impiedade, pois se o amor se deve a Eros e este é um deus, então ele não pode ser mau³⁷ como ambos os discursos dão a entender. Como penitência, a fim de expiar sua falta em relação à divindade, o filósofo se propõe então a proferir uma palinódia, ou seja, um outro discurso que viria a corrigir os equívocos do primeiro. É nele que iremos encontrar as passagens mais importantes do diálogo relativas à inspiração divina.

Sócrates inicia seu segundo discurso retratando-se do erro anterior: não é verdade que se deve ceder favores antes a quem não ama do que a quem ama sob a justificativa de que este último esteja tomado pela loucura (μανία) enquanto aquele se mantém sensato. Tal tese seria

³⁷ Essa mesma idéia da bondade divina será encontrada na *República* (379a-b).

pertinente somente no caso em que se admitisse que todo delírio é um mal; no entanto, como afirma o filósofo, “o fato é que os maiores bens nos vêm de uma loucura que é, certamente, um dom divino” (244a). Para comprovar o que diz, Sócrates vai descrever certas formas de delírio ou de possessão divina que resultaram em grande benefício aos gregos. A primeira delas, de essência religiosa, é aquela a que são submetidos os que exercem a arte divinatória (μαντική): “O fato está aí: a profetiza de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, é sob o império da loucura que elas têm prestado numerosos e eminentes serviços aos gregos – particulares e públicos –, enquanto que, em posse de sua razão, nada ou pouco fazem de importante. E que dizer de Sibila e de todos os outros adivinhos inspirados pelos deuses, que têm feito tantas predições a tanta gente, pondo-as no reto caminho para o futuro? Seria demorar-se sobre aquilo que é evidente para todo mundo” (244b).

A segunda forma de delírio, também de caráter religioso, seria aquela envolvida na prática de determinados ritos proféticos: “essas doenças e essas provações particularmente dolorosas, quero dizer aquelas que, conseqüências de antigos ressentimentos divinos, atingem certas famílias, a loucura, ao suscitar e fazer aparecer o dom de profecia nas pessoas devidas, encontrou um meio de eliminá-las e isso pelo recurso aos ritos e preces aos deuses. Por conseguinte, pela prática dos ritos de purificação e de iniciação, ela tira da dificuldade aquele que ela toca, em relação ao presente e ao futuro, pois ela encontrou, para quem experimenta corretamente a loucura e a possessão, o meio de o libertar dos males presentes” (244d).

No que nos concerne de mais perto, o terceiro tipo de loucura enumerado por Sócrates é aquele que se abate sobre os poetas, isto é, o delírio proveniente das Musas: “Quando ela se apodera de uma alma tenra e virgem, quando a desperta e mergulha num transe báquico que se exprime sob forma de odes e poesias de toda sorte, ela faz a educação da posteridade ao glorificar as milhares de façanhas dos antigos” (245a). Fazer o elogio da poesia, classificar a loucura poética como um exemplo de delírio benéfico à humanidade é, com efeito, algo que soa estranho aos ouvidos acostumados à atitude crítica de Platão em relação à poesia, principalmente após a *República*, onde ela se apresenta, como veremos, de maneira manifesta cobrindo diversos aspectos. Quanto à teoria platônica da inspiração, ela parece, aqui no *Fedro*, sofrer também uma acentuada mudança de direção: do sentido negativo de ausência de conhecimento, preponderante, como vimos, no *Íon*, na *Apologia* e no *Mênon*, ela passa ao sentido positivo de produção de saber, responsável que é pela “educação da posteridade”.

Mas, assim como esse aspecto positivo não estava totalmente ausente naqueles diálogos, o aspecto negativo, apesar de implícito, também não deixa de se apresentar nessa passagem do *Fedro*: como diz o filósofo, a possessão da musa faz a alma do poeta mergulhar num “transe báquico” e, assim, segundo essa analogia já usada no *Íon*, a transportaria a um estado que o impede de ter conhecimento das coisas que diz. Entretanto, se aqui Platão parece não se esforçar, como nos outros diálogos, em salientar a ausência de conhecimento na atividade poética é, talvez, porque esteja muito mais preocupado, dessa vez, em mostrar onde e em que condições ele efetivamente pode ser encontrado. É nesse sentido que vai ser definida uma quarta forma de loucura inspirada, aquela proveniente da possessão por Eros, delírio erótico ou delírio de amor, a melhor de todas as formas de loucura pois, identificada à filosofia, é aquela que permite o acesso às essências, ao verdadeiro conhecimento das coisas. Que a loucura possa aqui estar associada antes à razão do que a desrazão, tal fórmula paradoxal de Platão só pode ser resolvida através de suas considerações a respeito da natureza da alma.

Realizada quase que integralmente sob a forma mítica, a doutrina da alma no *Fedro* figura, sem dúvida, dentre as páginas mais “poéticas” da filosofia platônica. “É preciso, portanto, representar a alma como uma potência composta por natureza de uma parelha alada e de um cocheiro. Assim sendo, nos deuses, os cavalos e os cocheiros são todos bons e de boa raça, enquanto que, para o resto dos vivos, há mistura. Em nós – primeiro ponto – aquele que comanda é o cocheiro de uma parelha; desses dois cavalos, – segundo ponto – um é belo e bom para aquele que comanda, e de uma raça boa e bela, enquanto o outro é o contrário e de uma raça contrária. Desde então, em nosso caso, é algo difícil e ingrato ser cocheiro” (246b). As almas aladas guiadas por Zeus sobem, a cada festim, em direção ao limite interior do céu; as parelhas dos deuses, fáceis de se conduzir, avançam facilmente ao contrário das outras almas, prejudicadas pelo cavalo mau. Quando atingem a voluta celeste, as almas passam para o exterior e se estabelecem sobre as costas do céu; deixando-se levar pela revolução circular, elas contemplam as realidades que se encontram fora dele. “Esse lugar que se acha além do céu nenhum poeta cantou ainda o hino em sua honra e nenhum cantará algum que lhe seja digno. Ora, eis o que ele é: pois, se há uma ocasião em que se deva dizer a verdade, é bem quando se fala da verdade. E então! O ser que é sem cor, sem figura, intangível, que é realmente, ser que só pode ser contemplado pelo intelecto – o piloto da alma –, o ser que é o objeto do conhecimento verdadeiro, é ele que ocupa esse lugar” (247c). Durante a “revolução

circular”, as almas divinas contemplam a justiça em si, a sabedoria, a ciência assim como todas as outras “realidades que realmente são”. Quanto às demais almas, algumas vêem mais e melhor dessas realidades do que outras em função do maior ou menor tumulto provocado por seus cavalos. Ao se corromperem, esquecem-se do que viram, tornam-se pesadas e, perdendo suas asas, caem sobre a terra. Nessa queda, as diversas almas vão se implantar em diversas sementes produzindo diversos tipos de homens, classificados segundo o grau mesmo de suas visões anteriores: a alma que teve a visão mais rica produzirá um homem que aspira ao saber e ao belo, ou seja, o filósofo. Ora, saber, no vocabulário platônico, significa chegar a apreender a *Idéia* ou a “forma inteligível (εἶδος), indo de uma pluralidade de sensações em direção a uma unidade que se concebe ao término de um raciocínio” (249b). Mas, esse procedimento lógico não se separa de um componente afetivo, o amor ao belo, que é ao mesmo tempo divino, na medida em que comporta uma loucura provocada pela possessão de um deus. Pois, saber, no vocabulário platônico, significa também rememorar: as formas inteligíveis são reminiscências daquelas “realidades outrora contempladas por nossa alma, quando ela acompanhava o deus em seu périplo, quando ela olhava do alto aquilo que, no presente, nós denominamos ‘ser’ (...)” (249c). Lembrar-se dessas realidades, rememorar o ser das coisas significa, por sua vez, ser inspirado por Eros, ou seja, ser tomado pela loucura do amor. “Eis, portanto, de onde vem todo esse discurso sobre a quarta forma de loucura: nesse caso quando, ao vir a beleza terrena e rememorando a verdadeira (beleza), adquire-se asas e, de posse dessas asas, experimenta-se um vivo desejo de voar sem, no entanto, consegui-lo, quando, como o pássaro, dirige-se seu olhar para o alto e se negligencia as coisas terrenas, tem-se o que é preciso para acusá-lo de loucura. Conclusão. De todas as formas de possessão divina, a quarta é a melhor e resulta das melhores causas, tanto para aquele que a experimenta quanto para aquele que está associado a ela; e é porque tem parte nessa forma de loucura que aquele que ama os belos rapazes é chamado de amante do belo” (249d-e). Tomado por Eros, a visão dos corpos belos faz crescer as asas da alma e a impele a rememorar as formas inteligíveis que contemplou em sua existência extraterrena. No *Fedro*, Platão descreve um tipo de loucura, uma espécie de possessão ou de inspiração divina que, ao invés de implicar no alheamento da razão e subsequente ausência de conhecimento, está, ao contrário, na base de todo verdadeiro saber. Isso não quer dizer, de forma alguma, que o filósofo, aqui, vem trazer uma contradição à sua teoria da inspiração, ou então, que ele se mostre, pelo mesmo

motivo, simpático aos poetas, contrariando assim sua postura crítica habitual. Se é bem verdade que a inspiração pelas Musas é apresentada, no *Fedro*, como um exemplo benéfico de loucura, por outro lado, é igualmente verdade que Platão vai situar os poetas apenas em sexto lugar, na classificação que faz dos homens em função do que “suas” almas imortais puderam contemplar. Além disso, em nenhum momento do diálogo, o filósofo vai afirmar que os poetas e adivinhos inspirados são conhecedores do que fazem e dizem, antes o contrário, como vimos, embora de maneira indireta. Com o *Fedro*, através do elogio do amor que se identifica ao elogio da filosofia, a teoria da inspiração de Platão se completa trazendo à luz uma nova forma de loucura que se confunde com o próprio saber.

Ao delírio poético descrito no *Íon* se contrapõe o delírio filosófico do *Fedro*, como duas vias simétricas de mesma direção mas que correm em sentidos contrários. No *Fedro*, a inspiração aparece como aspiração à Forma Inteligível ou Idéia, descrevendo desta maneira um movimento ascendente, tal como a imagem da alma alada torna evidente. No *Íon*, a própria imagem da pedra de Hércules traz já consigo todo um apelo de gravidade terrestre e a potência divina, num movimento desta vez descendente, é transmitida da altura dos deuses passando pelos poetas até alcançar seus elos mais baixos, seus ouvintes³⁸. Do mesmo modo, à subida árdua em direção ao ser das coisas que, no *Fedro*, constitui o difícil caminho do conhecimento, vem se contrapor à descida do saber divino que, segundo o *Íon*, se faz passivamente, por simples contato, sem o conhecimento por parte daqueles que o comunicam.

De uma outra maneira, é também no *Fedro* que se encontra, a respeito da poesia, uma passagem que possui ampla ressonância com o problema central do *Íon*: “Mas o homem que, sem ter sido tomado por essa loucura dispensada pelas Musas, alcança as portas da poesia com a convicção de que, no fim de contas, a arte (τεχνή) bastará para fazer dele um poeta, este é um poeta incompleto; da mesma forma, diante da poesia daqueles que são loucos se apaga a poesia daqueles que estão lúcidos” (245a). Essa passagem importante do *Fedro* parece indicar a existência de dois tipos de poetas, na verdade, de um autêntico poeta, louco e inspirado pelas Musas, e de um poeta incompleto, lúcido e guiado somente por uma arte. Supõe-se, a partir daí, a existência de uma arte poética, mesmo que, através dela, só se

³⁸ “A inspiração no *Íon* requer uma resposta passiva de um homem, qualquer homem, enquanto que o *Fedro* mostra os homens em vários estágios de nobre aspiração. O *Íon* olha para baixo, da Musa ao poeta e deste ao deslumbramento terreno da audiência com a beleza da poesia. O *Fedro* olha para cima da posse parcial do homem da verdade e da beleza à sua busca pelo definitivo”. PARTEE, M. H. op. cit., p. 90.

produzam obras de pouco valor. Mas, não era já o *Íon* que se dedicava a argumentar justamente o contrário, ou seja, que a poesia e a rapsódia não constituíam uma arte? Alguns puderam encontrar essa ambigüidade no interior do próprio *Íon*, onde se assumiria, ao mesmo tempo, a existência de uma arte da rapsódia e da poesia. Janaway busca resolver o problema diferenciando dois tipos de arte, aquela, recusada por Platão, relacionada a uma atividade exegética do rapsodo, e a outra, assumida pelo filósofo, e que corresponderia propriamente à sua performance no palco³⁹. Mas, aqui, tanto a questão como a resposta pressupõem, como já observamos, abstrair por completo o caráter dramático do diálogo, ou seja, negligenciar a ironia de quem afirma a existência de uma invejável arte da rapsódia capaz de interpretar as obras dos poetas. Entretanto, se o *Íon* efetivamente quer mostrar que a arte poética não é uma arte, subsiste o problema em relação a outros diálogos – o *Fedro* como também a *República* – nos quais a existência de uma arte poética é afirmada, dessa vez, sem ambigüidade alguma. É preciso notar, porém, que ela aí se afirma enquanto arte *mimética* e a introdução de um conceito de tamanha importância para o platonismo faz com que o problema já não se coloque mais da mesma maneira.

Isso não quer dizer, entretanto, que a noção de *mimésis* esteja, como o vocábulo, completamente ausente no *Íon*; ao contrário, ela já se esboça implicitamente quando Sócrates aponta para os efeitos da poesia na alma tanto de quem a recita quanto de quem a ouve. Nesse ponto, *Íon* ocupa um lugar singular, pois o rapsodo goza de um estatuto ambíguo, “ele é não somente um criador para sua audiência, ele é também uma audiência para o artista principal”⁴⁰. Ele é o elo intermediário da cadeia inspirada em Homero, intérprete de intérprete, aquele que primeiro recebe os “ensinamentos” do poeta e os transmite aos seus espectadores. O rapsodo é, portanto, o ouvinte mais próximo do poeta, o representante maior do próprio público. “Com efeito, cada vez que digo algo que suscita a compaixão, meus olhos se enchem de lágrimas; mas, quando é algo assustador ou terrível, o medo me faz eriçar os cabelos e meu coração se põe a saltar”, confessa *Íon*. Ora, pergunta Sócrates, o que é isso senão estar fora de si ou fora de sua razão, acreditar se encontrar presente em Ítaca ou Tróia, ou seja, nos locais em que transcorrem os acontecimentos que declama? (535b); pois não se trata de uma desrazão chorar “sem que se tenha perdido nenhum de seus enfeites” ou então

³⁹ JANAWAY, *op. cit.*, p.16.

⁴⁰ DORTER, K., *op. cit.*, p. 66. Embora seja questionável, como sustenta o autor, que seja por esse motivo que a rapsódia seja representativa de uma suspeita “arte em geral”.

ficar com medo “na presença de mais de vinte mil pessoas, que são seus amigos, e que não lhe querem mal algum?” (535d). Mais tarde, Platão dará um nome a esse fenômeno de alienação que consiste em experimentar as emoções de um personagem fictício: *mimésis*. Seus efeitos nocivos que vão contra a razão e que não correspondem a nenhuma situação real ou verdadeira são igualmente produzidos, afirma Sócrates, na alma do espectador (535d). Tem-se aqui, portanto, uma clara indicação das conseqüências psicológicas que podem ser trazidas pela poesia, tanto a quem a declama como àquele que simplesmente a ouve. Esse aspecto, aliado à ausência de conhecimento envolvido na prática poética, constituem ambos, no *Íon*, indícios suficientes de que um verdadeiro processo começa a ser movido por Platão contra a arte de Homero. Mas, seu pleno desenvolvimento assim como os termos finais de sua condenação, é somente na *República* que iremos encontrá-los.

II. *Justiça e poesia nos primeiros livros da República*

A polêmica em torno da *República* inicia-se já a partir mesmo do título e do subtítulo que lhe foi outorgado pela tradição – da justiça, diálogo político. Há quem coloque em causa sua pertinência acenando com a possibilidade de que, sob sua influência, o leitor possa ser induzido a erro, passando ao largo da questão fundamental posta pelo diálogo: a *paidéia* grega então realizada pela poesia. Ressaltando que apenas um terço da obra se consagra à questão do Estado e que o diálogo se fecha em torno da crítica à poesia, Havelock acrescenta: “Fica imediatamente evidente que um título como a *República* não pode nos preparar para o surgimento, nesta obra, de um ataque tão frontal à essência da literatura grega. Se a discussão segue um plano e se a investida, vinda de onde vem, constitui uma parte essencial daquele plano, então o objetivo do tratado como um todo não pode ser contido dentro dos limites daquilo a que denominamos teoria política”⁴¹.

Por outro lado, um grande estudioso do platonismo como Diès, declarando peremptoriamente o primado da política na filosofia de Platão, apresenta a *República* como um ideal de cidade que o fundador da Academia não hesitou em arriscar-se a realizar quando teve a oportunidade de fazê-lo. Com efeito, é através da controvertida *carta VII* que ficamos sabendo da tentativa fracassada de Platão de fundar seu Estado ideal na Sicília, mas, além disso, é nessa mesma carta que se pode encontrar, ainda segundo Diès, a “gênese interior” da *República*: “compreendi que todos os Estados atuais são mal governados pois sua legislação é quase incurável sem enérgicos preparativos junto a felizes circunstâncias. Fui então irresistivelmente conduzido a louvar a verdadeira filosofia e proclamar que, somente por sua luz, pode-se reconhecer onde está a justiça na vida pública e na vida privada. Portanto os males não cessarão para os humanos antes que a raça dos puros e autênticos filósofos

⁴¹ HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996, p. 20.

cheguem ao poder ou que os chefes das cidades, por uma graça divina, ponham-se a filosofar verdadeiramente”⁴².

Sob o aspecto formal, o diálogo também não está isento de controvérsias: para alguns, a evidente diferença estilística do livro I em relação aos demais, pôde levantar a suspeita de que tivesse sido, na origem, elaborado como um diálogo independente, sendo só mais tarde incorporado à *República*. Como bem observa Annas, o livro I se assemelha aos primeiros diálogos socráticos os quais, via de regra, partindo de um pretense conhecimento por parte de seus interlocutores, terminam numa aporia; quanto aos livros restantes, não comportando interlocutores bem individualizados, poderiam ser considerados muito mais como um monólogo por parte de Sócrates do que propriamente um diálogo, aproximando assim a *República* das últimas obras de Platão⁴³. Seja como for, o primeiro livro funciona perfeitamente como um prólogo dramático, introduzindo as principais questões que serão desenvolvidas ao longo do diálogo, ao mesmo tempo em que traça um painel revelador da cultura ateniense da época, mediante a qual tais questões, como veremos, serão concretamente formuladas.

Voltando das festividades realizadas no Pireu, Sócrates, acompanhado do jovem Glauco, é persuadido por Polemarco e seu grupo a acompanhá-lo até sua casa. Lá encontra-se, entre outros, com o velho Céfalo, pai de Polemarco e Lísias, um rico estrangeiro proveniente de Siracusa e residente em Atenas⁴⁴. Ostentando uma coroa sobre a cabeça, acabara de realizar sacrifícios em honra aos deuses e esse detalhe não é sem importância. Chegada a velhice, a proximidade da morte é fonte de tormentos: “Sabes perfeitamente, Sócrates, prosseguiu, que quando alguém imagina estar próximo de morrer, fica tomado de temor e de inquietação a respeito de coisas que antes o deixavam indiferente. Até então, zombava das conhecidas fábulas (μῦθοι) sobre o que ocorre no Hades, os castigos infligidos aos que na terra praticam malfetorias; porém, depois passam elas a atormentar-lhe a alma, pela possibilidade de serem verdadeiras, ou aconteça isso como decorrência da fraqueza da idade, ou por já se encontrar ele mais perto do outro mundo e distinguir, assim, com maior clareza o

⁴² DIÈS, A. Introduction. In: PLATON. *Œuvres Complètes; tome VI, La République livres I – III*. Texto estabelecido e traduzido por E. CHAMBRY, Paris: Les Belles Lettres, 1947, p. v – ix.

⁴³ Cf. ANNAS, J. *op. cit.*, p. 25 – 27.

⁴⁴ Ainda segundo Annas, tal condição é plena de significado: Céfalo abria mão de sua cidadania, algo vital na vida de um grego, em troca de dinheiro. Além disso, a redação da *República* é bastante posterior à época que descreve, e o leitor contemporâneo de Platão tem pleno conhecimento da ruína dessa família logo após a queda de Atenas. Cf. *Ibid.*, p.28.

que por lá se passa; e, tomado de suspeitas e de temor, põe-se a refletir, procurando recordar-se das injustiças que tivesse praticado. Quem encontra no seu passado muitas faltas, acorda, por vezes, sobressaltado, como criança, cheia de medo, e passa a viver na mais sombria expectativa”⁴⁵ (330d – 331a). Platão expõe aqui uma das causas das inquietações que se abatiam sobre o homem de seu tempo: as conhecidas fábulas que descreviam os deuses castigando os mortais por causa de suas iniquidades. Ora, o que está em eclipse e se tornará claro mais adiante no diálogo é que tais fábulas eram veiculadas por aqueles que mais influência tinham na educação dos gregos: os poetas, e mais precisamente, Homero.

O problema da justiça é, portanto, colocado, não de modo gratuito e abstrato, mas como algo vivido numa situação real na qual a poesia desempenhava um papel dos mais importantes. Com efeito, “incapaz de pensar por conta própria” e representando o “pensamento do vulgo” de sua época, “Céfalo contenta-se em reproduzir as frases dos poetas que sabe de cor e que entram em sintonia com suas disposições do momento.”⁴⁶ Assim, em favor de seu argumento de que a velhice não é a verdadeira causa dos infortúnios da idade avançada, cita palavras do velho Sófocles que, indagado se ainda era capaz de unir-se a mulheres, responde: “Cala-te, amigo! Estou mais do que satisfeito por me haver libertado disso, como quem conseguiu escapar de um senhor despótico e violento” (329c). Noutra passagem, são os versos de Píndaro que declama como sendo as palavras mais adequadas às pessoas idosas que souberam viver justamente: “*Marcha-lhe ao lado a Esperança, guardiã da velhice, embalando-lhe / o coração. Ela é que a alma dos homens, / sempre volúvel, dirige*”. (331a) No final de sua breve participação no diálogo, Céfalo dirá que é, em grande parte, a sua fortuna que garante aquilo que entende por justiça: não mentir, não dever nenhum sacrifício aos deuses nem dinheiro a ninguém. Como deixa claro Polemarco, substituindo seu pai na conversação com Sócrates, tal concepção de justiça se vê confirmada por Simônides⁴⁷ (331d). Amparados, portanto, na autoridade dos poetas, o homem comum grego pautava sua conduta na obediência a regras e máximas que aprendia em versos e cujo valor não colocava

⁴⁵ Utilizamos para os livros I a IX da *República* a tradução realizada por Carlos Alberto Nunes, PLATÃO. *A República (ou: sobre a Justiça. Gênero Político)*. Belém: Edufpa, 2000. Para o livro X, a tradução de LOPES, D. R. N. *A República – Livro X: tradução, ensaio e comentário crítico*. 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem; eventuais modificações serão justificadas em nota.

⁴⁶ VILLELA-PETIT, M. Platão e a Poesia na *República*. *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. XLIV, n. 107, jan-jun de 2003, p. 57.

⁴⁷ Como teremos a oportunidade de mostrar em outro capítulo, a referência feita aqui a esse poeta em particular é bastante significativa pelo lugar de destaque que, a nosso ver, Simônides ocupa na crítica de Platão à poesia.

em questão. “Os gregos tendiam a considerar seus grandes poetas como fontes fidedignas e autoridades infalíveis para todo tipo de saber prático. Eles isolavam as palavras e as façanhas dos personagens trágicos e épicos de seus contextos e os usavam como máximas gerais.”⁴⁸. É contra esse tipo de saber tradicional que se confrontará a dialética socrática na *República*⁴⁹.

Partindo da definição de Simônides, segundo a qual é justo “dar a cada um o que lhe é devido” (331e), Sócrates inicia, em tom bastante cortês, sua discussão com Polemarco a respeito da justiça. Um pouco antes, na sua conversa com Céfalo, o filósofo já colocava uma objeção a essa concepção do poeta: “na hipótese de alguém receber para guardar a arma de um amigo que se encontre são do juízo, e este, depois, com manifesta perturbação do espírito, exigir que lhe restitua, todo o mundo concordará que não se deve devolvê-la e que não andaria direito quem lhe fizesse a vontade ou tudo contasse a um indivíduo em semelhantes condições. (...) Sendo assim, não cabe definir a justiça como consistindo em falar verdade e restituir o que se recebe” (331c). Certamente, Simônides se refere a outra coisa, pois como observa Polemarco, o poeta “era de opinião que os amigos só devem fazer bem aos amigos, nunca mal” (332a). Quanto aos inimigos, segundo o mesmo interlocutor de Sócrates, “qualquer pessoa só deve ao seu inimigo o que lhe convém, a saber, algum mal” (332b). Para a discussão desse “enigma poético” apresentado por Simônides, o filósofo vai fazer uso, como de costume, de exemplos coletados no campo das *technai*. A arte da medicina dá para algo o que lhe é devido, ou seja, remédio para o corpo; a arte culinária, tempero aos alimentos, do mesmo modo, a arte da justiça dá aos amigos e inimigos, o que lhes é benéfico e prejudicial respectivamente. Assim, a justiça consiste em fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos. Mas, tal definição, observa Sócrates, não se aplica apenas a ela; com efeito, é o médico o mais capacitado para fazer bem aos amigos doentes e mal aos inimigos no tocante à doença e à saúde, assim como é o piloto para os navegantes no que diz respeito aos perigos do mar. No caso do homem justo, segundo o parecer de Polemarco, é na guerra que ele pode prejudicar seus inimigos desfechando ataques, ou ajudar seus amigos através de alianças. Mas, replica o filósofo, assim como o médico é inútil para quem não está doente e o piloto, para quem não está navegando, não seria igualmente o homem justo inútil quando não está em guerra?

⁴⁸ VERDENIUS, *op. cit.*, p.6.

⁴⁹ “Desde o começo fica patente que Platão entende confrontar o saber tradicional forjado pelas palavras dos poetas com o pensamento dialético, que se esforça não em repetir, por ouvir dizer, como as coisas se passaram ou se passam, mas em determinar melhor as coisas de que se fala.” VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p. 56.

Obviamente, trata-se de algo que Polemarco se recusa em admitir. Não obstante, prossegue Sócrates, há várias outras artes que também são úteis em tempo de paz, como a agricultura para a produção de frutos ou a arte do sapateiro para a confecção de sapatos; no caso da justiça, diz Polemarco, ela seria útil para a feitura de contratos ou sociedades. Nesse ponto, procedendo de maneira bastante semelhante ao que verificamos no *Íon*, Sócrates põe em cena sua concepção de uma competência específica relacionada à cada arte em particular: para mexer com as pedras do gamão é mais útil o conhecedor desse jogo do que o homem justo, para a colocação de tijolos, o pedreiro; no que se refere ao homem justo, responde Polemarco, sua utilidade se resumiria a negócios de dinheiro. Mas, mesmo nesse caso, retruca Sócrates, para se comprar ou vender cavalos, é mais útil o conhecedor de cavalos do que o homem justo, assim como na compra de navios, é o piloto o mais competente. Por sua vez, afirma Polemarco, é para depositar dinheiro com toda a segurança que o homem justo é mais útil do que qualquer outro em tempos de paz ou, nas palavras de Sócrates, ele só é útil no caso em que o dinheiro permanece parado. Logo, a justiça só é útil quando o dinheiro é inútil, pois quando de sua utilização para algum fim específico, é o especialista em questão, e não o homem justo, o mais capacitado para fazê-lo. Donde, primeira conclusão: a justiça só é útil para as coisas inúteis. Mas há mais, pois se é verdade que aquele que cura doenças é também o mais apto para provocá-las e, do mesmo modo, num acampamento militar, é o guarda aquele mais capacitado para roubar o inimigo, então o homem justo, o mais apto para guardar dinheiro, é também aquele que melhor servirá para roubá-lo. De modo bastante sugestivo, o filósofo nomeará quem está por trás de tais conclusões: “Decerto aprendeste isso com Homero. Era muito afeiçoado a Autólico, avô materno de Odisseu, e a seu respeito declara ser ele conhecido entre os homens pelos perjúrios e roubos. Assim, de acordo com tua opinião, de Homero a Simônides, a justiça é uma espécie de arte de furtar. Naturalmente: para beneficiar os amigos e prejudicar os inimigos. Não foi isso o que disseste?” (334a).

Diante da confusão a que conduziu seu interlocutor – que persiste, agora sem muita segurança, em sustentar a opinião de que a justiça consiste em favorecer os amigos e a prejudicar os inimigos –, Sócrates se empenha, a partir de então, a dar o devido acabamento à sua argumentação. “Por amigos entendes os que parecem ser bem intencionados com relação a outras pessoas, ou os que são de fato, embora não o pareçam? E por inimigos, a mesma

coisa?”⁵⁰ Trata-se aí de uma precisão pertinente, pois os homens enganam-se frequentemente, tomando os bons pelos maus e vice-versa, de modo a prejudicar seus amigos e favorecer os inimigos, invertendo-se assim a definição inicial. Logo, Polemarco se vê forçado a modificar seus conceitos de amigo e inimigo: “amigo é quem parece e, realmente, é homem de bem; quem parece sê-lo, porém não o é, só é amigo na aparência. E a respeito dos inimigos, a mesma coisa”(334d – 335a). Desse modo, sugere Sócrates, é preciso acrescentar à fórmula inicial de que é justo fazer bem aos amigos porque são bons, o contrário aos inimigos, posto que são maus. Cabe, portanto, ao homem justo, prejudicar alguns, justamente os maus que são também os inimigos. Mas, quando se causa danos aos cavalos e aos cães eles se tornam piores em suas virtudes específicas de cavalos e cães, o mesmo acontecendo com os homens que, ao serem prejudicados, se tornam piores em sua virtude humana. Ora, como a justiça é uma virtude humana, conseqüentemente se tornam mais injustos aqueles aos quais se causou algum dano. Desse modo seria preciso concluir que, através da justiça, o homem justo torna outros injustos. Mas, se o homem justo é bom, ele não pode, por meio de uma virtude, produzir o que é mau, assim como o seco não pode produzir umidade, nem o frio, calor. “Por conseguinte, quando alguém declara que é justo dar a cada um o que lhe é devido, entendendo por isso que o indivíduo justo deve causar dano aos inimigos e fazer bem aos amigos, não falou como sábio; faltou com a verdade” (335e). Assim, a partir da definição dada por Simônides, chega-se, através da dialética socrática, a conclusões estapafúrdias de que a justiça só é útil para as coisas inúteis e que o homem justo e bom é o mais habilitado para roubar dinheiro, além de ser ele o responsável por tornar outras pessoas piores e mais injustas. Platão não pode ser mais claro ao denunciar para onde se é conduzido pelas palavras dos poetas sem o devido exame de seu sentido. Sócrates exorta então seu interlocutor a não atribuir tal definição de justiça a homens sábios como Simônides ou a algum outro poeta. Deste modo a conversação com Polemarco termina demonstrando o que a justiça não é, ou seja, aquilo que supostamente o poeta ensinava que ela fosse.

Nessa altura do diálogo, quando Sócrates indaga sobre o que então ela positivamente seria, surge a figura turbulenta do sofista Trasímaco. As circunstâncias dramáticas envolvidas na aparição dessa personagem singular, além de marcar claramente uma solução de continuidade no diálogo, trazem à tona, novamente, a questão da ironia socrática, dessa vez,

⁵⁰ Como veremos, essa oposição entre “ser” e “parecer”, apenas indicada aqui, estará também no centro das discussões platônicas sobre a *mimésis*.

não somente em ato, mas explicitamente denominada e censurada pelo sofista. Ao ouvir Sócrates confessar ser incapaz de responder, sob as condições que impõe, à sua pergunta sobre o que seria a justiça, Trasímaco explode: “Ó Heracles! Eis mais uma amostra da conhecida ironia de Sócrates! Eu sabia, e disso mesmo tinha avisado os presentes, que ele não haveria de dialogar, pois prefere recorrer à ironia e a toda sorte de estratagemas, a responder ao que eu te perguntasse” (337a). Pode-se perceber aqui que a ironia a que se refere Trasímaco é vista sob uma conotação negativa e significa a recusa de Sócrates em responder a pergunta que lhe foi feita, alegando o filósofo uma suposta ou fingida ignorância de sua parte⁵¹. De qualquer modo, abre-se assim uma brecha, aliás bastante desejada pelo sofista, para que ele enuncie sua própria definição de justiça, sem antes, é claro, cobrar por isso (337d). O justo, diz Trasímaco, “não é mais nem menos do que a vantagem do mais forte” (338c) e, à guisa de esclarecimento, acrescenta: “Cada governo promulga leis com vistas à vantagem própria: a democracia, leis democráticas; a tirania, leis tirânicas, e assim com as demais formas de governo. Uma vez promulgadas as leis, declaram ser de justiça fazerem os governados o que é vantajoso para eles mesmos e punem os que as violam, como transgressores da lei e praticantes de ato injusto. Eis a razão, meu caro, de eu afirmar que em todas as cidades o princípio de justiça é sempre o mesmo: o que é vantajoso para o governo constituído. Este, porém, detém o poder, de forma que, bem considerado, será certo concluir que o justo é sempre e em toda parte a mesma coisa: a vantagem do mais forte” (338e –339a).

A primeira refutação de Sócrates a essa tese realiza-se a partir de duas premissas: a primeira delas, a de que o governante não é infalível; ora, não sendo infalível, ele erra, promulgando leis que vão contra seus próprios interesses; a segunda premissa, a de que é justo ao súdito obedecer as leis estabelecidas pelo governante. Se, como confirma o sofista, ambas as afirmações são verdadeiras, então é preciso concluir que não é justo somente o que é vantajoso ao mais forte, mas também o que lhe é prejudicial, ou seja, precisamente nos casos em que se obedece, com justiça, aquelas leis criadas por um equívoco. Segundo esse raciocínio, o que Trasímaco chama de justiça seria, portanto, fazer o que é prejudicial ao mais forte assim como aquilo que o beneficia ou, em outras palavras, a vantagem do mais forte poderia ser entendida, ao mesmo tempo, como vantagem e desvantagem, o que constitui flagrante contradição.

⁵¹ Cf. *supra* p. 14-15.

Em sua defesa, Trasímaco responde com sutileza: se um médico ou um calculista, exemplos dados por ele mesmo, efetivamente cometem erros, eles erram precisamente quando o conhecimento necessário os abandona e, nesse momento, pode-se dizer, a rigor, que eles deixam de ser médicos ou calculistas; enquanto são o que são, ou seja, verdadeiros médicos e verdadeiros calculistas, no pleno sentido da palavra, eles não erram nunca. Do mesmo modo, completa Trasímaco, “o governante, na acepção exata do termo, enquanto governante, jamais erra, e, não errando, só legisla em vantagem própria, sendo isso o que os súditos terão de executar. Essa a razão de haver eu afirmado no começo que o justo consiste em fazer o que é útil ao mais forte”(340e – 341a).

Desafiado então por Trasímaco, Sócrates vai desenvolver sua réplica utilizando os mesmos meios empregados pelo sofista, ou seja, é, uma vez mais, no campo das artes ou das *technai* que o filósofo vai extrair seus argumentos. Assim, diz ele, o médico tem como função cuidar dos doentes, assim como o piloto de uma embarcação exerce sua arte dirigindo diversos marinheiros. Desse modo, pode-se dizer de ambos que cada qual tem um interesse que lhe é próprio e suas respectivas artes teriam como finalidade justamente buscar e proporcionar a cada um deles tal interesse. Mas, acrescenta Sócrates, para cada arte em si mesma, não há outro interesse do que ser tão perfeita quanto possível. Em outros termos, sendo a verdadeira arte, em si mesma, pura e sem erros, a ela não carece buscar seu interesse próprio – uma vez que, perfeita, nada lhe falta – mas sim procurar o que é de interesse ao objeto de sua atividade. Por conseguinte, a medicina não procura o interesse da medicina, mas o do corpo, assim como a arte veterinária não procura seu próprio interesse, mas o do cavalo; do mesmo modo pode-se dizer de toda arte que nenhuma se ocupa consigo mesma – já que não há necessidade disso – mas sim com o objeto ao qual se aplica. Dito de outra maneira, “as artes governam e dominam os objetos sobre que se exercem” e, portanto, “nenhuma ciência (ἐπιστήμη) procura ou determina o que é de vantagem para o mais forte, mas para o mais fraco e por ele governado” (342c-d); justamente o contrário do que sustentava o sofista.

Para rechaçar tal idéia, Trasímaco evoca um outro exemplo, a arte do pastor, lembrando que os cuidados dispensados ao seu rebanho não visam a felicidade das ovelhas, e sim ao seu interesse próprio, o mesmo ocorrendo com os governantes em relação a seus súditos. A justiça, reitera então o sofista, é “a vantagem do mais forte e do governante, o que redundava em detrimento inevitável dos que obedecem e trabalham” (343c). Em seu longo

discurso, Trasímaco se consagra, em grande parte, a enumerar diversos casos em que o homem justo perde do injusto, ou seja, a fundamentar sua outra tese de que é mais vantajoso ser injusto do que justo. Exemplo maior é o tirano, praticante de toda série de injustiças, e que é considerado afortunado e mesmo invejado, pois “os que censuram a injustiça não o fazem com o propósito de não praticá-la, mas de medo de virem a ser vítimas dela” (344c). Logo, reafirma Trasímaco, todo governante governa em interesse próprio, do mais forte, em detrimento dos mais fracos, seus súditos.

Entretanto, argumenta Sócrates, se fosse assim, seria difícil explicar por que qualquer posto de comando é remunerado, assim como todas as artes; na verdade isso só ocorre, afirma o filósofo, porque, ao contrário do que pensa Trasímaco, o verdadeiro governo só cuida do bem de seus súditos, assim como toda verdadeira arte só se ocupa com seu objeto e nunca consigo própria e nem com aquele que a pratica. Com efeito, o salário que este recebe advém de uma outra arte que não a sua e que vem se agregar a todas as outras: a arte do mercenário. Assim, rigorosamente falando, a medicina se ocupa apenas com a saúde, é a arte do mercenário à qual está vinculada que se ocupa com a remuneração do médico, da mesma forma com a arquitetura, com a arte do pastor e todas as demais artes. Pode-se dizer o mesmo a respeito do governo: só se governa no interesse dos súditos e não no de quem governa, e é por esse motivo que os cargos de governo são remunerados. Por conseguinte, não é verdade que o justo consiste na vantagem do governante ou do mais forte; mas, esse ponto, Sócrates propõe deixá-lo para depois, passando a investigar a outra importante tese de Trasímaco, a de que é melhor a vida do injusto do que a do justo.

Nessa nova discussão, o sofista vai classificar a justiça ao lado do vício e a injustiça ao lado da virtude, ou, mais precisamente, a justiça definida como “generosa ingenuidade” e a injustiça como “discernimento” (εὐβουλίαν)⁵² (348c-d). Assim, continua Trasímaco, os injustos são sábios e prudentes, pelo menos aqueles que “podem cometer injustiças com perfeição, quando conseguem submeter ao seu alvedrio cidades e povos inteiros” (348d). O homem injusto é, portanto, aquele que deseja obter vantagem sobre todos, tanto sobre os injustos, seus semelhantes, como sobre os justos, seus contrários, enquanto que o homem

⁵² Chambry traduz essa palavra como *discernement* e Robin como *bonne sagesse*. No dicionário Liddel & Scott ela aparece como *prudence*. Todas elas, a nosso ver, mais adequadas do que *discrinação*, tal como Carlos Alberto Nunes a traduz, tendo em vista a frase que vem logo após a sua ocorrência: “E os indivíduos injustos, Trasímaco, és também de opinião que sejam prudentes e sábios?” (348d).

justo só pretende obter vantagem sobre os injustos, ou seja, sobre seus contrários e não sobre os justos, seus semelhantes. Além disso, acrescenta Sócrates o injusto é inteligente e bom e, portanto se assemelha ao inteligente e bom, enquanto o justo, não sendo nem uma coisa nem outra, se assemelha ao mau e ao néscio. Tomando como exemplo novamente as artes, tem-se que o especialista de cada uma delas, aquele que entende e por isso pode ser considerado como bom, tenta ultrapassar o leigo, ou seja, seu contrário, o ignorante considerado como mau. Assim, o médico, na prescrição que faz sobre o que é preciso comer e beber, não desejará ultrapassar outro médico, seu semelhante, ou as determinações da medicina, mas sim os leigos, seus contrários. Por outro lado, o ignorante e mau quer ultrapassar, ao mesmo tempo, tanto aquele que sabe, seu contrário, quanto aquele que não sabe, seu semelhante. Ora, como havia dito Trasímaco, os justos anseiam em ultrapassar somente os injustos, ou seja, seus contrários e não os justos, seus semelhantes, enquanto que os injustos, tanto uns quanto outros. Logo, o justo se assemelha ao inteligente e bom, e o injusto, ao mau e ignorante; mas como cada um será o que for o seu semelhante, então se conclui que o justo é bom e sábio, e o injusto, ignorante e mau, exatamente o oposto do que havia afirmado o sofista.

Após o enrubescimento de Trasímaco, que parece significar sua capitulação, Sócrates parte então para o término de sua refutação. Num primeiro movimento, argumentando que não é verdade que a injustiça, capaz de subjugar cidades e povos inteiros, segundo o sofista, seja por essa razão mais forte do que a justiça. O fato de terem chegado à conclusão de que a justiça é virtude e sabedoria bastaria já como prova contrária. Não obstante, o filósofo lança mão de uma outra argumentação, dessa vez sob a perspectiva da cidade até chegar ao indivíduo, método que retomará posteriormente na discussão central da *República*. Como sustenta Trasímaco, se é verdade que existem cidades injustas que subjagam outras, elas exercem esse domínio com o emprego da injustiça antes que da justiça. Porém, retruca o filósofo, uma cidade, um acampamento ou um bando de malfeitores qualquer não alcançariam êxito em seu empreendimento se entre aqueles que os compõem só reinasse a injustiça. Pois “a injustiça faz nascer ódio entre os homens, lutas e dissensões” impossibilitando qualquer ação conjunta, ao passo que “a justiça gera amizade e concórdia” (351d). Mas, se é assim no âmbito daquelas sociedades envolvendo várias pessoas, o mesmo ocorre, segundo Sócrates, num único indivíduo: “inicialmente, deixa-lo-á incapaz de qualquer ação, pela dissensão

provocada no seu íntimo, e em desarmonia consigo mesmo⁵³; depois, fá-lo-á inimigo de si próprio e das pessoas justas”(352a). De onde se pode concluir que, tanto na esfera individual quanto coletiva, os injustos necessitam da justiça para cometerem a injustiça e, portanto, não corresponde à verdade dizer que esta é mais forte que aquela, antes o contrário.

Por fim, Sócrates se propõe a examinar a questão pendente sobre quem, o justo ou o injusto, levaria uma vida melhor e, para tanto, uma nova argumentação será desenvolvida na qual o princípio de especialização, uma vez mais, se fará presente. Cada coisa, diz o filósofo, possui uma função específica que só pode ser realizada por ela, ou então que cabe a ela fazê-la com mais perfeição do que outras. Assim, compete somente ao olho ver e somente ao ouvido ouvir e, se é possível cortar os ramos de videira com faca ou espada, tal tarefa será sem dúvida melhor executada por um podão fabricado exclusivamente para esse fim. Ademais, acrescenta Sócrates, cada coisa tem uma virtude que corresponde à sua função específica e, assim, é devido à sua virtude que os olhos e o ouvido podem desempenhar bem a sua função, ocorrendo o contrário se dirigidos por um vício. Do mesmo modo, pode-se dizer da alma que sua atividade consiste em dirigir, comandar, aconselhar, em suma, que é a vida sua função específica e que é somente através de sua virtude que ela pode cumpri-la da melhor maneira. Por conseguinte, uma alma dotada de virtude governará bem ao contrário da alma ruim; ora, como foi admitido que é a justiça a virtude da alma e a injustiça, o seu vício, logo viverá bem somente o homem justo, ocorrendo o oposto ao homem injusto. Em outras palavras, conclui Sócrates, “nunca a injustiça poderá ser mais vantajosa do que a justiça”, e desse modo se completa a refutação da tese de Trasímaco.

Finda-se assim o primeiro livro da *República*, de forma aporética, característica dos diálogos chamados socráticos, sem uma definição positiva da justiça, deixando a desejar ao próprio Sócrates: “Do mesmo modo que os gulosos tiram um pouquinho de cada prato que vai sendo servido, sem saborearem suficientemente o anterior, eu também, quer parecer-me, antes de encontrar o que procurávamos primeiro, ou seja, a natureza da justiça, deixei isso de lado e passei a considerar se ela é vício e ignorância ou sabedoria e virtude. De seguida, mal havia caído sobre nós a proposição de que a injustiça é mais vantajosa do que a justiça, não pude evitar de passar daquela para esta. O resultado é que nada aprendi em toda a nossa discussão.

⁵³ Como veremos, esses efeitos da injustiça na alma individual, que serão identificados aos efeitos da poesia, vão ser analisados mais detalhadamente pelo filósofo no livro X.

Pois, se eu não souber o que é a justiça, de modo nenhum poderei saber se é ou não uma virtude e se quem a possui é feliz ou desgraçado.” (354b)

Essa insatisfação será também aquela dos jovens irmãos Glauco e Adimanto que, não convencidos da superioridade da justiça em relação à injustiça, farão com que o problema seja retomado dando início ao segundo livro da *República*. Advogando a causa da maioria, Glauco mostra que, segundo a opinião geral, a justiça não é um bem em si mesma, mas algo como um mal necessário que se pratica a contragosto na impossibilidade de se cometer injustiça, tal como a fábula do anel de Gíges o ilustra (359d – 360b). Assim, diz Glauco, “a mais consumada injustiça é parecer alguém justo sem o ser” (361b) decorrendo daí as maiores vantagens para quem assim procede. No pólo oposto encontra-se o homem justo, aquele, como diz Ésquilo, que não deseja “apenas parecer bom, mas ser de verdade homem de bem” (361b); se este, apesar de justo não parecer como tal, receberá como prêmio as maiores desgraças, donde a conclusão de que “o que importa não é ser, porém parecer justo” (362a).

A essas considerações de Glauco, Adimanto acrescenta outras que, embora advindo da tese contrária, não corrobora menos com as conclusões de seu irmão. Assim, diz ele, ninguém exalta “a justiça em si mesma, mas apenas o bom nome que ela proporciona” (363a), pois recebe por isso as dádivas dos deuses. E, mais uma vez, são os versos dos poetas que emprestam sua autoridade: “É o que nos diz o honesto Hesíodo e Homero o confirma. O primeiro declara que os deuses fazem crescer os carvalhos dos justos *Cheios de glandes no tope e de enxames de abelhas nos troncos*, acrescentando: *Nédias ovelhas, também sob o peso do velo se curvam*. Homero diz mais ou menos a mesma coisa, quando se refere à glória de um *Rei sem defeito e aos deuses temente, / que sobre muitos e fortes vassalos domínio tivesse / e distribuísse justiça. O chão negro produz-lhe abundante / trigo e cevada, vergadas de frutos as árvores grandes; / constantemente lhe dá peixe o mar, as ovelhas dão cria.*” (363b) Mais ainda, é também de Hesíodo o testemunho de que é árduo o caminho da justiça ao contrário da comodidade do vício: “*Para chegares aos vícios, por mais numerosos, é muito / fácil: macio é o caminho; bem perto eles todos demoram. / Ante a virtude, porém, o suor colocaram os deuses*” ; assim como é de Homero a idéia de que é possível expiar qualquer crime por meio de sacrifícios aos deuses: “*Com terem mais dignidade, poder superior e virtude. / Apesar disso, conseguem os homens obter-lhes as graças, / com libações e gordura*

queimada, com preces e vítimas, / se, porventura, cometem qualquer infração ou pecado.” (364d).

Como dirá Adimanto, são tantos os discursos que encorajam a vida injusta sob a aparência da justiça que a alma jovem, mesmo a bem dotada, se encontrará naquela encruzilhada descrita pelos versos de Píndaro: “*Escalarei a torre mais alta pelo caminho da justiça (δικῶ) ou da fraude tortuosa (σκολιᾶις ἀπαταις), para lá me abrigar e passar minha vida?*”⁵⁴ (365b). De modo exaustivo, Platão dá a ver que a questão ética de um modo de vida justo ou injusto não se coloca separadamente de uma *paidéia* dominada pelos dizeres dos poetas. O tema da justiça e a crítica à poesia na *República* são partes de um mesmo problema de fundo eminentemente político: um saber tradicional legado de um antigo regime palaciano é posto em questão por uma nova maneira de conhecer as coisas, recém nascida da *polis*.

“Assim, não te limites a mostrar-nos em tua exposição que a justiça é superior à injustiça, porém como atua cada uma delas na alma dos homens, para que em si mesmas, uma seja boa e a outra, má.” (367b) É nesses termos que Adimanto se dirige ao filósofo após ter manifestado para onde o encaminhava os discursos dos poetas e da maioria dos homens. Sócrates, então, lança mão de um método para a abordagem do problema: como uma visão por demais penetrante é exigida para localizar a justiça e a injustiça na alma individual, propõe investigá-las primeiro nas dimensões mais amplas da cidade, onde seria mais fácil reconhecê-las, para posteriormente então comparar-se “os traços fundamentais do maior conceito com as formas mais pequenas.” (369a) Desse modo, Sócrates empreende uma descrição minuciosa da gênese da cidade, desde seus primórdios, limitada a um pequeno número de habitantes, até atingir o vulto de uma cidade grande, ocupando um vasto território. A essa altura, o filósofo observa a necessidade de um tipo especial de homens, que denomina guardiães (φύλαξ), incumbidos tanto na defesa da cidade contra os inimigos externos, como na promoção de seu bom funcionamento. Que seja necessário um tipo específico de homens para tal tarefa, é o que postula o princípio de especialização, determinante também na própria formação inicial da cidade (370b-c). “Não deixamos o sapateiro trabalhar ao mesmo tempo

⁵⁴ ...τὸ Πότερον δίκῃ τείχος ὕψιον ἢ σκολιᾶις ἀπαταις ἀναβᾶς...: “*Como escalar o muro intransponível: / pelo direito ou por caminhos tortos*”. Ao traduzir aqui a δίκη por “direito”, “reto” e omitindo a ἀπατή, Nunes deixa escapar a oposição entre a justiça e a *apaté* que prefigura aquela, das mais importantes para a filosofia grega, entre a *alethéia* e a *doxa*. Retornaremos, mais à frente, a essa passagem.

como lavrador, tecelão ou pedreiro, mas apenas como sapateiro, para que sua arte nos fornecesse produtos bem acabados. Da mesma forma procedemos com os outros, indicando para todos uma única atividade e mais de acordo com sua inclinação, com inteira folga das demais, a que deveriam dedicar-se toda a vida, para não perderem a oportunidade de aperfeiçoar-se nas respectivas profissões. Não é verdade que as atividades relativas à guerra devem ser desempenhadas com a maior eficiência possível? Ou serão tão fáceis, que qualquer lavrador poderá ser ao mesmo tempo guerreiro ou sapateiro ou oficial de qualquer outro mister, quando vemos que ninguém chega a ser bom jogador de gamão ou de dados, se não se dedicar a esses jogos desde criança, em vez de só se ocupar ocasionalmente com eles? Bastará pegar do escudo ou de qualquer outra peça ou arma de guerra para no mesmo dia tornar-se alguém ótimo soldado, tanto nos encontros da infantaria pesada como nas demais tropas de campanha? No entanto, é certo que ninguém se torna profissional nem atleta apenas com o manejo ocasional dos respectivos instrumentos, os quais não serão de nenhuma utilidade para quem não adquiriu o conhecimento técnico de cada arte particular e não se exercitou suficientemente nelas”. (374b-d). A exigência de uma educação cuidadosa para formar tais guardiães reabre a discussão em torno do ensino dispensado pelos poetas e, em especial, por Homero.

Como Sócrates deixa claro, a educação tradicional grega se realizava por meio da Ginástica (γυμναστική) para o corpo e da Música (μουσική)⁵⁵ para a alma, esta última comportando dois tipos de discursos, a saber, os verdadeiros (ἀληθές) e os mentirosos (ψεύδος)⁵⁶. Sócrates vai dizer que ambos devem fazer parte da educação, a começar pelos discursos mentirosos, identificados como aquelas fábulas (μύθοι) que se contam para instruir

⁵⁵ Ao acrescentar que a música inclui o discurso (λόγος), Platão deixa claro que a palavra aqui possui uma abrangência semântica que ultrapassa a acepção mais restrita que lhe é conferida atualmente. Como nota Diès, “a música, o dom das musas, é toda a cultura do espírito, são nossas belas letras e nossas belas artes.” DIÈS, op. cit., p. xxx. Segundo Vicaire, embora os termos μουσικός e μουσική sirvam algumas vezes para designar especificamente os poetas e a poesia em Platão, a μουσική é empregada aqui em sua acepção mais ampla: “A μουσική educativa tem forçosamente um conteúdo, que exprime inteligivelmente a linguagem, sob uma vestimenta de imagens, metros e ritmos”. VICAIRE, P. *Recherches sur les Mots Désignant la Poésie et le Poète dans l'Œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1964, p. 53. No Fédon (60e-61a), quando Sócrates tenta decifrar a recomendação que lhe vinha em repetidos sonhos, acabará por dizer que a filosofia é a mais elevada μουσική. Diante dessa complexidade, alguns preferem traduzi-la por “arte” ou “arte das musas” enquanto outros como Robin, por exemplo, a traduz por “cultura”. Cf. PLATON. *Œuvres Complètes*, trad. e notas de Leon Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. 1, 1950, p. 925.

⁵⁶ Segundo Sörbom, acompanhando as considerações de Cornford, “quando Platão chama os *mythoi* de falsos *logoi*, ele pode pretender que eles, na maioria dos casos, não falam sobre fenômenos reais e existentes tal como foram ou são, mas que são tipicamente fictícios.” SÖRBOM, G. *Mimésis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Uppsala: Svenska Bokförlaget, 1966, p. 118.

as crianças, idade em que “se formam e aprofundam os traços que pretendemos imprimir em qualquer pessoa.”⁵⁷ (377b) Daí a importância de se vigiar com cuidado os criadores de fábulas, aceitando-se somente as boas e recusando-se as ruins; mas, como não deixa de notar o filósofo, “a maioria das que estão presentemente em voga deve ser rejeitada.” (377c). Dentre estas, acima de todas, aquelas de Hesíodo e, principalmente, de Homero.

A censura de Platão às fábulas dos poetas incide, num primeiro momento, sobre a “descrição errônea da natureza dos deuses e dos heróis” (377e). Deus é bom e justo e, portanto, não pode ser causa das desgraças mas tão-somente do bem. Assim, não se pode aceitar as palavras insensatas de Homero quando diz que “*de bens e males é Zeus para nós o doador*” (379e); muito menos aquelas de Ésquilo afirmando que “*Deus entre os homens faz nascer o crime / quando arruinar deseja alguma coisa.*” (380a) Deus é perfeitamente simples e verdadeiro e, portanto, não pode desejar modificar-se e enganar os outros: “Por conseguinte, caro amigo, nenhum poeta nos venha dizer que *Os próprios deuses, tomando as feições de um viajor estrangeiro, / sob os mais vários aspectos percorrem cidades e campos.*” (381d) Ademais, se é intenção forjar, desde a infância, homens corajosos que não temem a morte, cumpre-se apagar também aqueles versos que pintam um quadro tenebroso do Hades, tão falso quanto inútil: “*Pois preferira viver empregado em trabalhos do campo, / sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, / a dominar deste jeito nos mortos aqui consumidos.*” (386c)

Longe de se constituírem como exemplos de conduta moral encontram-se as lamentações exacerbadas que Homero descreve, como aquela de Aquiles ao saber da perda de seu amigo Pátroclo ou então a dos próprios deuses frente a morte de seus heróis. No mesmo caso se enquadrariam ainda os risos *homéricos* dos deuses, exemplos de avareza e mesquinhez, cenas de adultério, raptos e outros atos sacrílegos, fartamente ilustrados pelos versos da *Ilíada* e da *Odisséia*. “Daí precisamos acabar com essas histórias que podem deixar nossos jovens levianos e maus.” (392a). O desserviço prestado pelos poetas no âmbito educacional é evidente no que diz respeito à formação moral da juventude. No entanto, a crítica de Platão à poesia não se limita apenas a denunciar o conteúdo (λόγοι) nocivo

⁵⁷ Como observa Villela-Petit, “o problema não é que as histórias destinadas às crianças sejam ficcionais, que é aqui o sentido que está sendo dado a “pseudos”, mas sim o fato de que nem todas as histórias são boas para serem contadas às crianças.” VILLELA-PETIT, M. *op. cit.*, p.62.

transmitido pelas fábulas. Como veremos, a forma como ele era veiculado não será menos passível de censura.

III. A *mimésis* no livro III

Quanto à forma ou, mais propriamente, quanto ao modo de dicção (λέξις) das fábulas, Platão opera uma distinção básica entre dois tipos de narrativa (διήγησις)⁵⁸. Há narrativa simples quando “quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça por parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra.” (393a) Ela corresponderia ao que entendemos por discurso indireto na terceira pessoa e Platão não poupa esforços para esclarecer sua definição tomando mais uma vez a poesia de Homero como exemplo. (393a; 393d) Por outro lado, naquelas passagens em que não é o poeta que parece falar e sim os próprios personagens, quando Homero, na *Ilíada*, nos dirige uma fala como sendo a do próprio sacerdote Crises, estamos diante do que chamamos de discurso direto, ou, segundo os termos de Platão, de uma narrativa realizada por “imitação” (μιμήσις). É, portanto, no contexto preciso da discussão sobre os modos de composição ou dos estilos poéticos que esse conceito fundamental faz sua primeira aparição na República⁵⁹. Porém, há quase um consenso em torno da impossibilidade de uma tradução adequada à *mimésis* em virtude da complexidade que lhe atribui o filósofo ateniense⁶⁰. A “transposição platônica”, tal como concebida por Diés, de um termo de cunho relativamente recente na época de Platão, justifica que nos atenhamos brevemente sobre a etimologia do vocábulo⁶¹.

⁵⁸ A distinção não se encontra entre a διήγησις e a μιμήσις, ou entre narração e imitação como quer Annas e como algumas traduções a sugerem, mas antes, como mostra Janaway, entre duas formas de narrativa, tal como fica evidente em 393b7-8. Cf. JANAWAY, *op. cit.*, p. 94; ANNAS, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁹ Cumpre notar, não obstante, que um pouco antes, em 373b, quando Sócrates descreve um tipo de cidade menos austera na qual se permite um certo grau de luxúria, vemos aparecer os *imitadores* (μιμηταί) que se ocupam com figuras, cores e música, dentre os quais os rapsodos, os atores e os poetas.

⁶⁰ Havelock chegará mesmo a dizer que se trata da mais instável palavra do vocabulário filosófico de Platão. Cf. HAVELOCK, *op. cit.*, p. 37. Lage afirma, por seu vez, que não só a *variedade* é uma das características principais da *mimésis* como também é “a variedade que define o tratamento dado pelo filósofo a esse conceito”. LAGE, C. F. *Mimesis na República de Platão: As Múltiplas Faces de um Conceito. Kriterion*, Belo Horizonte, n.102, dez/2000, p. 93.

⁶¹ “O artista nele devia se comprazer com esse jogo de falar ao público a língua do público ou a língua de seus favoritos, dando às palavras dessa língua uma ressonância e uma significação mais profundas,” DIÉS, A. *Autour de Platon: essai de critique et d'histoire*. 2ª. tirage revu et corrigé, Paris : Les Belles lettres, 1972, p. 400 – 401.

A *mimésis* faz parte de um grupo de palavras que, de acordo com Sörbom, se ordenariam, do ponto de vista lingüístico, da maneira seguinte: “*mimos* é, ao que parece, a palavra original da qual o verbo *mimeisthai* é derivado, e, em seguida, as palavras *mimésis*, *mimema*, *mimetes* (que não é usada até o quarto século) e *mimetikos* são, por sua vez, derivadas de *mimeisthai*”⁶². Segundo Koller, pioneiro da análise semântica da *mimésis*, a origem desse grupo de palavras estaria ligado à dança e à música que faziam parte integrante dos cultos dionisíacos, sendo que *mimos* significaria o ator ou a máscara e *mimeisthai*, a “representação” ou a “expressão musical e de dança” (*musikalisch-tänzerische Darstellung* ou *Ausdruck*)⁶³. Desse modo, rompia-se com a idéia então corrente que entendia a *mimésis*, desde sua origem, como “imitação” (*Nachahmung*), ou seja, como cópia de um modelo. A representação ou a expressão envolvida nos dramas cultuais, como quer Koller, apontariam, portanto, muito mais para o sentido de exteriorizar, através da música e da dança, uma determinada entidade espiritual incorporada.

Num estudo posterior em que analisa exaustivamente todas as ocorrências pré-platônicas do grupo *mimeisthai*, Else encontra, diferentemente de Koller, uma origem não religiosa do *mimos* que seria antes um gênero dramático de invenção dórica e que teria a Sicília como berço. O fato dos termos *mimos*, *mimeisthai* e *mimema* conhecerem uma de suas primeiras aparições nos versos de Ésquilo e Píndaro, poetas reconhecidamente bastante próximos das cortes sicilianas, viria assim a corroborar essa tese; ademais, as raras ocorrências de *mimos* no mundo grego do século V poderiam ser explicadas, segundo o mesmo Else, pelo pouco prestígio de que gozava, nessa época, um gênero dramático “estrangeiro” e “vulgar”⁶⁴. Com efeito, como Sörbom mostra, essa performance dramática era apresentada em banquetes de homens ricos ou em outras ocasiões seculares tendo como tema o comportamento de pessoas comuns ao invés dos deuses e dos heróis das tragédias⁶⁵. Assim, a partir das análises semânticas que faz do grupo *mimeisthai*, desde suas primeiras ocorrências até Platão, Else propõe três significações básicas, sendo as duas últimas derivações naturais da primeira:

⁶² SÖRBOM, *op. cit.*, p. 12 – 13.

⁶³ KOLLER, H. Die Mimésis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. *Dissertationes Bernenses Ser. I*, Fasc. 5. Bern 1954. Citado por Else e Sörbom.

⁶⁴ ELSE, G. F. “Imitation” in Fifth Century, *Classical Philology*, vol.53, n.2 (apr. 1958), p. 76.

⁶⁵ SÖRBOM, *op. cit.*, p. 23.

“1. ‘Arremedo’ (*miming*)⁶⁶: representação direta das aparências, ações, e/ou emissões de animais ou homens através da fala, canção e/ou dança (sentido dramático ou protodramático): Arist. *Poet.* 1 [1447b10] e Frag. 72R.; *h. Hom. Apoll.* 163; Esq. *Cho.* 564; Pind. *Pyth.* 12. 21; *idem* Frag. 107a Sn.”

“2. ‘Imitação’ (*imitation*) das ações de uma pessoa por outra num sentido geral, sem um autêntico arremedo (sentido ético): Theog. 370 (data provavelmente duvidosa).”

“3. ‘Replicação’ (*replication*): imagem ou efígie de uma pessoa ou coisa em forma material (*mimêma* somente): Aesch. Frag. 364 N².; *idem*, *P Oxy.* 2162.”⁶⁷

Quanto ao primeiro sentido arrolado por Else, verifica-se uma ampliação nos modos de representação em relação àqueles encontrados por Koller: não só a música e a dança como também aparências, ações e falas. Outra diferença, como vimos, relaciona-se ao caráter laico e mundano que Else, seguido por Sörbom, encontra nas origens do *mimos*; porém, mais significativa talvez seja aquela relativa à própria significação atribuída. Recusando o caráter “expressivo” proposto por Koller, Else encontra já, desde os primórdios, o sentido próximo de “imitação” (*miming*) enquanto cópia de um original. Um dos exemplos que ilustram bem essa diferença, acha-se no *Hino a Apolo Délio*, fonte mais antiga em que se pode encontrar uma palavra do grupo *mimeisthai*. Diz o poema: “E há ademais uma grande maravilha (μέγα θαύμα) cuja glória não morrerá nunca: as donzelas de Delos, servidoras do deus que de longe golpeia. Elas, depois de terem cantado primeiro a Apolo e em seguida a Leto e a flecheira Artemis, entoando um hino evocam os heróis e as mulheres de outrora e enfeitiçam (θέλγουσι) as tribos dos homens. Sabem arremedar (μιμείσθαι) as vozes (φωνὰς) e os sotaques (βαμβάλιστον) de todos os homens e cada qual diria que é ele mesmo quem fala, tão bem se ajusta seu formoso canto!”⁶⁸ Koller insiste sobre o caráter ritualístico da performance das donzelas a qual, restrita à dança e a música, torna impossível interpretar o verbo *mimeisthai* no sentido de imitação (*Nachahmung*). Else, por sua vez, negando se tratar

⁶⁶ Não temos em português um termo que traduza adequadamente o inglês *miming* como o *mimer* francês ou o *mimare* italiano. Preferimos traduzir por *arremedo* apesar de seu sentido caricatural e burlesco. Cf. GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón : La Invención del Territorio Artístico*, Barcelona, Ed. El Acantilado, 1999, n.8, p. 98.

⁶⁷ ELSE, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸ Segue-se aqui a tradução de GALÍ, *op. cit.*, p. 103. Seguindo a tendência das interpretações modernas, a autora assume o termo *bambaliastyn* – literalmente balbucio, forma onomatopaica como *barbarizein* – ao invés da variante *krembaliastyn* – espécie de dança com castanholas – aceita tanto por Koller como por Else. Cf. n.11, p. 104.

de um drama cultural, vê na frase “cada qual diria que é *ele mesmo quem fala*”, prova incontestemente do contrário⁶⁹.

A partir desse primeiro significado originário, bastaria um simples passo, segundo o mesmo autor, para se chegar à segunda significação, menos matizada dessa vez, entendida como imitação de uma pessoa por outra no sentido *ético*, ou seja, como um *exemplo* ou um *modelo* a ser copiado. Várias passagens de Eurípides viriam a ilustrar essa nova acepção. Em *Helena*. 940, a heroína dirige-se a Teonoé nos seguintes termos: “imita os modos (μιμοῦ τρόπους) de teu reto pai”; em *Hipólito*. 114, um velho criado, escandalizado pelo desrespeito de Hipólito por Afrodite, dirige as seguintes palavras para a estátua da deusa: “não devemos imitar (μιμετέον) os jovens quando pensam assim”; em *Electra*. 1037, Clitemnestra justifica seu adultério tomando o exemplo de Agamênon: quando um esposo faz tais coisas, “a mulher quer imitar (μιμεῖσθαι) o marido”; no *Íon*. 451, o personagem do mesmo nome declara: “nós, seres humanos, não devemos ser censurados se imitamos as más ações dos deuses (εἰ τὰ τῶν θεῶν κακὰ μιμούμεθ’)””; em *Hércules*. 294, Megara quer comportar-se como seu valente marido: não me apartarei do exemplo (μίμημα) de meu esposo”.⁷⁰

Por fim, com relação ao terceiro sentido, a replicação apareceria, também por extensão natural, através da transferência de um meio animado a um meio inanimado, ou seja, trata-se agora da imitação de pessoas ou coisas não de modo dinâmico e dramático através de gestos e falas como nos sentidos anteriores, mas por intermédio de objetos materiais. Um fragmento de uma peça satírica de Ésquilo (78a Radt) ofereceria, segundo Else, um bom exemplo da idéia de réplica enquanto cópia fiel da natureza. Lá, um coro de sátiros canta a respeito das espantosas imagens de si mesmos que eles carregam: “enquanto olhavam as imagens (εἰκούς) trabalhadas com uma habilidade sobre-humana (...) [Considera como] se parece comigo essa imagem (εἶδωλον), essa reprodução (μίμημα) feita por Dédalo, só falta falar (...) Levo essa oferenda ao deus para adornar sua morada, este bonito ex voto pintado (καλλίγραπτον). Como minha mãe passaria mal! Se o visse, fugiria gritando, pensando que fosse o filho que havia criado, tanto se parece (ἐμφερές) comigo!”⁷¹

Em todas as três significações que propõe, Else encontra, de maneira mais ou menos explícita, a idéia de imitação como cópia de um original, ou seja, aquela mesma *Nachahmung*

⁶⁹ ELSE, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹ Tradução de GALÍ, *op. cit.*, p. 121.

que Koller se recusava a aceitar em suas interpretações. Fazendo coro a esse último, Havelock vai se opor às posições de Else, diagnosticando nelas uma espécie de platonismo retroativo. Para Havelock, é somente com Platão que surge a idéia de imitação como reprodução de um modelo: relação entre dois termos separados de maneira abstrata e ordenados segundo um juízo de valor (o modelo “original” superior à “aparência” da cópia). Assim, nas ocorrências pré-platônicas do grupo *mimeisthai*, Havelock encontra, em correspondência com a classificação semântica de Else: 1) a noção de “revivificação” ou “expressão” dramática proposta por Koller ao invés da “representação direta” de gestos e sons; 2) um “comportamento caracterizado por empatia” entendido como “fazer como outro faz” no lugar da imitação ética de um “exemplo” moral; 3) artefatos “animados” ao invés de réplicas que se pretendem “fotográficas”.⁷²

É possível que as considerações de Havelock padeçam de um excesso de rigidez, ao identificar, em relação à *mimésis*, um antes e um depois de Platão radicalmente distintos⁷³. Com efeito, em pelo menos um caso, parece inegável a existência de uma imitação ética, tal como definida por Else, num texto pré-platônico. Em seu célebre *Discurso Fúnebre*, Péricles diz o seguinte, segundo Tucídides, aos seus concidadãos atenienses: “Vivemos sob uma forma de governo que não se baseia nas instituições de nossos vizinhos [os lacedemônios]; ao contrário, servimos de *modelo* (παράδειγμα) a alguns ao invés de *imitar* (μιμούμενοι) outros” (II.37.1)⁷⁴. Além disso, como se viu no fragmento de Ésquilo, o emprego de *mimema* aplicado a uma forma material definida como uma imagem (εἰκῶν; εἶδωλον) semelhante ao original, antecipa de maneira notável a concepção platônica que será encontrada no último livro da *República*. Ponto culminante de uma linha evolutiva, como quer Else, ou ponto originário em ruptura com o passado, como quer Havelock, Platão constitui, inegavelmente, ponto singular da “história” da *mimésis*. Ao transpor o termo à condição de conceito filosófico, ele lhe atribui um alcance e uma complexidade jamais vistos até então. “Arte, natureza, número, formas, Idéias, tudo é submetido a esse princípio soberano”⁷⁵; até mesmo o mundo (κόσμος), a mais bela das coisas criadas pelo demiurgo do *Timeu* é uma imagem

⁷² HAVELOCK, *op. cit.*, n. 22, p. 75-78.

⁷³ GALÍ, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁴ TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 2ª ed., tradução de Mario da Gama Kury, Brasília, Ed. UnB, 1986, p. 98.

⁷⁵ SCHAEERER, R. *op. cit.*, p.158. Diès vai afirmar, por sua vez, que a idéia de imitação concebida por Platão “está no centro de sua filosofia”. DIÈS, *Autour de Platon*, p. 594.

(εἰκόν) de um modelo (παράδειγμα) superior (28a – 29b). Na *República*, a fim de justificar a presença do filósofo no governo das cidades, Sócrates diz: “A verdade, Adimanto, é que quem volve o pensamento (διόνοια) para a essência das coisas (οὐσία) não tem vagar para ocupar-se com as atividades dos homens, de guerreá-los e saturar-se de ódio e de azedume. Não; só vê as coisas imutáveis e bem ordenadas e se compraz em sua contemplação. Aqui ninguém prejudica os outros; todos acompanham a ordem e a razão e procuram imitá-las (μιμεῖσθαι) e, tanto quanto possível, assemelhar-se-lhes (ἀφομοιοῦσθαι). Ou serás de parecer que pode haver jeito de não imitarmos aquilo com cuja convivência nos deleitamos?” (livro 6.500b-c). Pode-se dizer, portanto, que é mesmo o filósofo e a própria filosofia que são definidos através da *mimésis*. E é esse mesmo conceito que, como veremos, se encontrará em ato no famoso “mito da caverna”, assim como na não menos famosa “teoria platônica das Idéias”. Em contrapartida, quando se volta à imitação “artística” propriamente dita, Platão parece não manter essa mesma conotação positiva ou, pelo menos, vai se mostrar ambíguo no seu trato com ela. O livro III da *República*, para o qual retornamos, é peça chave para a colocação desse problema.

Há *mimésis*, diz o filósofo, quando o poeta “nos dirige qualquer fala como sendo de outra pessoa”, ou seja, quando ele “se esforça para deixar sua linguagem (λέξις), tanto quanto possível, parecida (ὁμοιοῦν) com a da pessoa por ele mesmo anunciada” (393c). Tal seria, portanto, num primeiro sentido, a *mimésis* aplicada ao estilo de composição, ou seja, ao modo de narrar do poeta. Mas, prossegue logo em seguida o filósofo, imitar (μιμεῖσθαί) alguém é “assemelhar-se a um outro (ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω), tanto pela fala quanto pelo gesto (ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα)”^{* * *} (393c). E, nesse caso, pode-se pensar num sentido voltado, dessa vez, à performance de um rapsodo ou ator, isto é, à “representação” dramática (gesto e fala) de um personagem qualquer⁷⁶.

Após ter assim definido o fenômeno mimético, Sócrates vai poder discriminar ao seu interlocutor três tipos de composição poética: aquela realizada inteiramente através da *mimésis*, tal como esta se dá na tragédia e na comédia, uma segunda que consiste unicamente

* Nunes traduz ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω como *imitar* alguém e μιμεῖσθαι como *representar*. Parece-nos mais adequado o inverso, para se manter a terminologia, embora *representar*, com todas suas conotações em português, talvez não seja o termo mais apropriado para o verbo ὁμοιοῦν.

⁷⁶ “Platão combina a escrita do poeta de um personagem dramático e a atuação do ator e do rapsodo. Assim, três coisas diferentes são elididas na discussão da *mimésis*: o uso do poeta da caracterização dramática (narração através da *mimésis*), a *mimésis* poética que compreende a atividade de ambos poeta e ator, e a categoria ainda mais ampla de ‘fazer como alguém faz’, dentro ou fora do drama.” JANAWAY. *op. cit.*, p. 95.

no relato do próprio poeta tal como a encontramos nos ditirambos, e, por fim, como se verifica na epopéia, aquela formada pela combinação das duas (394b-c). No entanto, o empenho inicial do filósofo em determinar o estatuto da *mimésis* não parece limitar-se a uma mera distinção de gêneros. Com efeito, ao palpite de Adimanto de que Sócrates estaria pretendendo, com essa discussão em torno da poesia, decidir da permissão ou não da tragédia e da comédia na cidade ideal, o filósofo responde, num tom enigmático: “Talvez, lhe respondi; talvez até mesmo mais do que isso. Por enquanto, eu próprio o ignoro. Teremos de caminhar para onde soprar a brisa do argumento.”⁷⁷ (394d) Mas, não menos enigmática e desconcertante parece ser a questão levantada por Sócrates logo a seguir, a saber, se os guardiães devem ou não ser imitadores. Se é claro que esses artífices (δημιουργοί) da liberdade da cidade estão longe de se constituírem como poetas, então o sentido da *mimésis* parece deslizar aqui do terreno da composição poética a uma esfera diferente. Para o exame desse problema, Platão fará intervir novamente o princípio da especialização ou a teoria da competência única: “Não faz parte do que foi dito antes, que cada um só pode sair-se bem em uma única profissão (επιτήδευμα), não em muitas, e que se experimentar as forças em várias a um só tempo, fracassará totalmente e não se distinguirá em nenhuma? (...) Dificilmente, portanto, conseguirá alguém exercer ao mesmo tempo, com eficiência, funções importantes ou ser um bom imitador (μιμητικός) de muitas coisas, pois nem mesmo as duas imitações (μιμήματα) que tão próximas parecem uma da outra podem ser praticadas com êxito por uma só pessoa; é o exemplo dos autores de comédias e tragédias. Não disseste neste momento que ambas eram imitação?” (395a-b)

De acordo com este princípio, os guardiães deverão se abster de imitar muitas coisas ou de se ocupar com outra coisa que não a de zelar pela liberdade da cidade. Mas, Sócrates acrescenta uma ressalva importante: “No caso, porém, de imitarem, deverão fazê-lo desde a meninice o que lhes convier para se tornarem corajosos, temperantes, piedosos, livres e tudo o mais do mesmo gênero, não devendo praticar nem procurar imitar o que não for nobre nem qualquer modalidade de torpeza, para que por meio da imitação não venham a encontrar prazer na realidade. Já não observaste que a imitação, quando começada em tenra idade e prolongada por muito tempo, se transforma em hábito e se torna uma segunda natureza,

⁷⁷ Havelock vê nessa passagem uma espécie de insinuação que anteciparia a crítica mais radical que será empreendida no livro X. HAVELOCK. *op. cit.*, p. 38.

passando para o corpo, para a voz e até para a própria inteligência?” (395c) Ressaltando, deste modo, o poder da *mimésis* na formação moral da alma jovem, o que justifica a estrita vigilância do que deve ou não ser imitado pelos futuros guardiães (395d – 397b), torna-se claro que Platão dá ao seu conceito um novo alcance, adentrando o terreno próprio da educação (*paidéia*).

Sobre esse ponto, as considerações de Havelock nos parecem decisivas. Como observa o autor, com essa primeira abordagem da *mimésis*, Platão faz abrigar, debaixo do mesmo termo, as situações do poeta ao compor sua obra (narração através da *mimésis*), a do ator ao declamá-la (imitação da fala e do gesto) e a de um suposto jovem aluno no processo de seu aprendizado (imitação dos guardiães)⁷⁸. Tal ambivalência revelaria uma paisagem cultural que nos seria inteiramente estranha: o exercício oral da poesia como a principal atividade do tradicional sistema educacional ainda vigente na sociedade a que Platão pertencia e que, sob esse aspecto ao menos, ele pretendia reformar. Com efeito, era através da comunicação oral, predominante nas relações e interações da vida grega, que se perpetuava a tradição de toda uma sociedade ainda não alfabetizada. A poesia, notadamente a de Homero, “fornecia um repositório de conhecimentos úteis, uma espécie de enciclopédia de ética, política, história e tecnologia que os cidadãos ativos eram obrigados a aprender como a essência do seu preparo educacional.”⁷⁹ A conservação, o aprendizado e a transmissão de tais conhecimentos que constituíam o *ethos* e o *nomos* de uma civilização, ou seja, a sua própria identidade, só podiam ser devidamente realizados, na ausência de uma cultura livresca, através de uma técnica verbal que lançasse mão de uma fala ritmada, estrategicamente organizada em padrões verbais rítmicos e repetitivos para facilitar a memorização desses conteúdos através da recitação. “Toda memorização da tradição poetizada depende da recitação constante e reiterada. Não há como reportar-se a um livro ou memorizá-lo. Por conseguinte, a poesia existe e é eficaz como instrumento educacional apenas quando é declamada. A apresentação feita por um harpista para um aluno constitui apenas uma parte da história. O aluno irá crescer e talvez esquecer. Sua memória viva deve, a cada vez, ser reforçada por uma pressão social.

⁷⁸ Havelock acrescenta ainda uma outra situação do emprego da *mimésis*, a do “entretenimento” do homem adulto, tal como ele a depreende da passagem em 396c. Cf. HAVELOCK. *op. cit.*, p. 41. Como pudemos notar nos livros I e II, a citação poética era uma constante nesse entretenimento maior, se assim podemos chamá-lo, que consistia na discussão de homens livres sobre os mais diversos assuntos.

⁷⁹ *Ibid.*, p.44. É esse papel enciclopédico desempenhado pela poesia que Platão entende atacar quando coloca em questão o suposto conhecimento do poeta dos assuntos de que trata, tal como já vimos a respeito no *Íon* e como veremos reafirmado no livro X da *República*.

Isso é posto em ação no contexto adulto quando, na declamação privada, a tradição poética é repetida nas reuniões à mesa de refeição, banquetes e rituais familiares, na declamação pública no teatro e na praça do mercado. A recitação de pais e anciãos, a repetição pelas crianças e adolescentes acrescenta-se às feitas por profissionais – poetas, rapsodos e atores. A comunidade deve participar de um esforço conjunto inconsciente para conservar viva a tradição, reforçá-la na memória coletiva de uma sociedade na qual a memória coletiva consiste apenas na soma das memórias dos indivíduos, e estas devem ser continuamente refeitas em todos os níveis etários. Por conseguinte, a *mimésis* de Platão, quando confunde a situação do poeta com a do ator e ambas com a do estudante na classe e do adulto na recreação, é fiel aos fatos.”⁸⁰

Mas, as censuras que Platão endereça a tal fenômeno sócio-cultural, a essa instituição pública educacional que sua época entendia por poesia, muito distante, portanto, do que nós entendemos hoje pela mesma palavra, não podem ser plenamente compreendidas se elas estivessem direcionadas somente a um mero aspecto formal. É o mérito de Havelock ter mostrado que a cultura oral da tradição poetizada, muito mais do que um dos possíveis modos de enunciação ao lado da escrita, implicava sobretudo uma espécie de estado ou disposição mental por parte de seus praticantes que viria a se constituir como o principal obstáculo ao racionalismo científico ou, em outras palavras, como o grande inimigo da prosa filosófica. Pois a imitação, tal como se fazia necessária para o êxito dessa memória viva alcançada através da declamação poética, demandava uma identificação ao que era recitado ou uma “*impersonificação* dramática”, como quer o mesmo Havelock, de maneira a tornar impossível, entre aquele que falava e aquilo que era dito, a distância requerida pela análise crítica e objetiva do discurso filosófico. “Esta é, pois, a chave mestra da opção de Platão relativamente à palavra *mimésis* para descrever a experiência poética. Ela se concentra inicialmente não na atividade criativa do artista, mas em sua capacidade de fazer com que seu público se identifique quase patológica e sem dúvida empaticamente com o conteúdo do que ele está dizendo. E, por conseguinte, também quando Platão parece confundir os gêneros épico e dramático, o que está dizendo é que qualquer enunciado poetizado deve ser planejado e recitado de maneira tal que se transforme numa espécie de drama dentro da alma tanto do recitador quanto, conseqüentemente, do público. Essa espécie de drama, essa maneira de

⁸⁰ *Ibid.*, p.60.

reviver a experiência na memória em vez de analisá-la e compreendê-la, constitui para ele o ‘inimigo’.”⁸¹ Assim, segundo Havelock, é num mesmo gesto polêmico que Platão visa combater um tipo de inteligência oral enraizada numa prática de recitação poética exposta como *mimésis* e instaurar a filosofia, uma nova maneira de pensar que só se tornaria possível com o advento da prosa escrita.

Não obstante tais considerações, em nenhum momento se encontra, pelo menos a essa altura do diálogo, uma condenação categórica da *mimésis*. Ao contrário, mesmo que em doses mínimas e rigorosamente selecionadas, o modo de narrar do homem bom comporta a *mimésis*, embora deva predominar em seu discurso a narrativa simples (sem *mimésis*). “Se bem compreendo, prossegui, o que queres dizer, há uma modalidade de estilo narrativo () em que poderá exprimir-se o indivíduo de verdadeiro valor (καλὸς κάγαθός) sempre que tiver o que dizer (...). “Sou de parecer, continuei, que quando o indivíduo equilibrado (μέτριος ἄνηρ) tem de reproduzir no decurso de sua exposição algum dito ou gesto de homem de bem , esforça-se por falar como se fosse essa mesma pessoa e não se envergonha de imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria que lhe seja atribuído (...) Sendo assim, adotará um modo de narração semelhante ao que há pouco nos referimos, quando tratamos dos versos de Homero, vindo a participar sua exposição dos dois processo, a imitação e a narração simples, porém a primeira como parte mínima numa narrativa longa.” (396b-e).

Noutro pólo se acha a narrativa daquele que nada considera indigno de si próprio e que, deste modo, não se refreará frente a imitação do que quer que seja: além dos atos e palavras de mulheres e pessoas não virtuosas (395d – 396b), “o trovão, o barulho dos ventos e da saraiva, o chiar dos eixos e das polias, como também o som das trombetas, das flautas, das gaitas e dos demais instrumentos, a voz dos cães, das ovelhas e dos pássaros” (397a), tudo lhe será dado imitar, de modo que seu discurso, ao contrário daquele do homem de bem, será constituído, em sua maior parte, da imitação de vozes e gestos com um mínimo possível de narração simples. Assim, seja do homem bom, seja daquele que imita muitas coisas, tratam-se ambos de um discurso de estilo misto na medida em que se compõem da mistura dos dois tipos de narrativa ainda que em proporções diferentes. Entretanto, logo em seguida a essa distinção, Sócrates pergunta: “Ora, os poetas e, de modo geral, as pessoas que expõem alguma

⁸¹ *Ibid.*, p.61.

coisa por meio da palavra, não se valem de um ou outro desses modos de expressão ou da combinação de ambos? (...) Admitiremos na cidade todos os gêneros, ou um só dos gêneros puros, ou a mistura dos dois?” (397c-d) Ao que Adimanto responderá, sem ser contestado, que apenas um dos gêneros puros poderia ser admitido, ou seja, aquele que imita o homem bom. Como se pode observar, parece haver aqui um equívoco pois, como vimos, tanto o modo de dicção do homem bom como o daquele que tudo imita não são gêneros puros mas sim compostos pela mistura dos dois tipos de narrativa. Havelock, identificando o estilo puro que *imita* o homem de bem à narrativa simples anteriormente definida como não imitativa, vai sugerir, com essa complicação, que Platão estaria dando a entender que a *mimésis* também se aplicaria aos gêneros não-dramáticos de poesia, e portanto à toda e qualquer poesia, antecipando desse modo a discussão que será realizada no livro X⁸². Já Annas, por sua vez, vê nessa confusão “irritante, mas compreensível” de Platão uma hesitação do filósofo entre a “idéia de que a imitação é aceitável enquanto ela incide somente sobre os modelos garantidos pela moral, e a idéia de que há algo de moralmente duvidoso na imitação enquanto tal”⁸³. De todo modo, a dificuldade parece surgir ao se tentar buscar a coerência de uma mesma classificação onde, na verdade, existem duas, ainda que a última utilize a seu modo os elementos especificados pela primeira. Logo no início, mais precisamente em 394c, vimos que Platão discriminava três gêneros poéticos quanto ao modo de dicção: a tragédia e a comédia composta da narrativa através da *mimésis*, os ditirambos realizados por meio da narrativa simples sem *mimésis* e o poema épico composto pela mistura de ambas. Mas agora, chegada a parte final da discussão sobre a *mimésis* poética, uma outra classificação foi estabelecida: o discurso do homem bom, composto, como vimos, de pouca e seletiva *mimésis* e muita narrativa simples; o discurso daquele que tudo imita, constituído predominantemente de uma “imitação versátil”⁸⁴ e pouca narrativa simples, e um terceiro tipo de discurso formado, por sua vez, pela mistura dos dois. Por conseguinte, nessa nova classificação, a “pureza” dos dois primeiros gêneros não se refere mais à ausência de mistura dos dois tipos de narrativas discriminados na classificação anterior. Mesmo a acentuada desproporção dos

⁸² *Ibid.*, p. 41.

⁸³ ANNAS. *op. cit.*, p. 127.

⁸⁴ “*Mimêtikê*, ‘imitação versátil’⁸⁴ e pouca narrativa simples, e um terceiro tipo de discurso formado, por sua vez, pela mistura dos dois. Por conseguinte, nessa nova classificação, a “pureza” dos dois primeiros gêneros não se refere mais à ausência de mistura dos dois tipos de narrativas discriminados na classificação anterior. Mesmo a acentuada desproporção dos

⁸⁴ “*Mimêtikê*, ‘imitação versátil’, é o termo técnico para imitação de muitas coisas, e *mimêtikos*, ‘imitador versátil’, é o termo para o praticante dessa arte.” BELFIORE, E. A Theory of Imitation in Plato’s Republic, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 114 (1984), p. 126. Essa precisão terminológica é de fundamental importância para a autora na sua tentativa de reconciliar as posições supostamente contraditórias do livro III e X relativas à *mimésis*.

componentes dessa mistura na composição de ambos os estilos não pode justificar que se os tome, no final das contas, como gêneros puros.⁸⁵ Desse modo, o discurso do homem bom quase não permite modificações e, uma vez alcançados a harmonia e o ritmo convenientes, ele se manterá praticamente inalterado; o outro discurso, ao contrário, exigirá todas as harmonias e todos os ritmos, modificando-se sem cessar para abranger tudo o que se propõe imitar. (397b-c) Se há, portanto, diferentes maneiras de narrar que caracterizam o discurso do homem bom e o distingue do outro, não é menos verdade que elas são determinadas pelo caráter e pela disposição de quem fala: “– E a respeito da maneira de falar, perguntei, e do seu próprio conteúdo, não dependem da disposição da alma? – É evidente. – E tudo o mais, não depende do discurso? – Sim. – Desse modo, a beleza do estilo, a harmonia, a graça e o ritmo decorrem da simplicidade da alma, não no sentido com que eufemisticamente designamos a tolice, mas no verdadeiro, do caráter ornado de beleza e bondade” (400d-e). Como Janaway sugere, a diferença dos dois estilos reside acima de tudo na motivação que os anima: o estilo do homem bom seria governado por uma “concepção normativa de como se deve comportar e falar”, sendo mesmo secundária a extensão do uso da *mimésis* para tal fim; por outro lado, o estilo mimético versátil seria aquele que se entrega inteiramente à *mimésis* com o único intento de “produzir um efeito dramático”, não importando a qualidade moral daquilo que porventura é imitado. E, resultante da mistura desses dois estilos, teríamos, por fim, aquele “governado por ambas motivações, em que se procura acomodar a narração poética a uma concepção da pessoa de bem, mas também valoriza a personificação dramática de muitos personagens simplesmente pelo desejo de fazê-lo.”⁸⁶ Mas, como Sócrates faz questão de salientar, apesar do estilo misto proporcionar prazer e o estilo da *mimésis* versátil ser o que mais agrada as crianças e a maioria do povo, eles não serão permitidos na cidade ideal (397d6-8)⁸⁷. Isto porque, regida pelo princípio da especialização, ela não deve comportar homens “duplos ou

⁸⁵ É o que, inversamente, Tate propõe ao procurar forçar a conciliação das duas classificações: o estilo do homem bom seria não-imitativo, definido como um gênero puro de narrativa simples, já que seria ínfima a participação da *mimésis*; por outro lado, o estilo do homem de caráter oposto seria igualmente puro enquanto narrativa realizada por imitação, uma vez que o elemento não-imitativo aí está reduzido ao mínimo; e por fim, o estilo compósito formado pela mistura dos dois. TATE, J. “Imitation” in Plato’s Republic, *The Classical Quarterly*, vol.22, n.1 (Jan., 1928), p. 16-23.

⁸⁶ JANAWAY. *op. cit.*, p.100.

⁸⁷ A tradução dessa passagem realizada por Carlos Alberto Nunes não nos parece a ideal induzindo a erro ao omitir alguns termos. Assim, propõe-se aqui uma alternativa, baseada na tradução de Chambry para a edição da Belles Lettres : “No entanto, Adimanto, a narrativa mista proporciona prazer (ἡδύς), mas aquela que, de longe, é a mais prazerosa tanto às crianças quanto a seus preceptores e a maioria do povo é aquela oposta a que tu escolheste.”

múltiplos” como aqueles que se dedicam a imitar muitas coisas ao adotar uma ou outra dessas narrativas. “Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciáramos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade. Para nosso uso, teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo do homem bom e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusemos a educar nossos soldados.” (398a) Assim, na célebre passagem que enuncia o banimento dos poetas da cidade ideal encontramos sintetizados os elementos essenciais que compõem a experiência poética revelada por Platão: no contexto de uma intervenção do Estado na educação institucional, a condenação, segundo o princípio de especialização, de um tipo de poesia que se propõe tudo imitar, em favor daquela que imita somente as virtudes do homem de bem, única apropriada à formação moral dos guardiães da cidade.

Estreitamente vinculada à poesia, o canto (ὠδή) e a melodia (μέλος) também fazem parte da *mousike*, responsável pela educação dos guardiães. Na melodia, diz Sócrates, três elementos constitutivos devem ser considerados: as palavras (λόγος), a harmonia (ἁρμονία) e o ritmo (ῥυθμός). Com relação às palavras, as quais o ritmo e a harmonia devem acompanhar, valem os mesmos princípios já discutidos em relação ao discurso poético. As harmonias tristes e indolentes devem ser excluídas, sendo somente aceitas as harmonias violentas associadas às situações de guerra e as voluntárias, apropriadas aos tempos de paz. Isto porque, ambas são “as mais adequadas para *imitar* (μιμήσονται) a linguagem da infelicidade e da felicidade, da sabedoria e da bravura.” (399c) Que a *mimésis* se aplique também à harmonia musical é algo que não se compreende imediatamente e parece óbvio que Platão a emprega aqui num sentido diferente daquele da identificação a um determinado personagem tal como fora definida a respeito da declamação poética. Uma hipótese viável para a compreensão da *mimésis* nessa nova situação seria a de que alguém ao cantar ou executar uma música que *exprime* coragem ou sabedoria, por exemplo, acaba por *se*

assemelhar a um homem corajoso e sábio⁸⁸. Assim sendo, uma estrita vigilância se faz necessária também no âmbito musical e é nesse sentido que se entende a restrição que Platão faz ao uso de instrumentos de muitas cordas e capazes, por conseguinte, de muitas harmonias. O mesmo vale com relação aos ritmos, devendo-se evitar os variados e permitir apenas aqueles que são imitações (μιμήματα) das formas adequadas de vida, ou seja, os que são “próprios para exprimir a vida bem regulada e corajosa.” (400a)

Essa mesma atitude intervencionista e fiscalizadora, Platão vai estendê-la a todas as outras artes que vêm a completar a educação dos guardiães pela *mousike*. Aos pintores, arquitetos e demais artistas (δημιουργοίς) será interdita a representação da intemperança, da baixeza e de outros vícios, permitindo-se apenas o que é belo e gracioso, pois os jovens, convivendo desde a infância com as impressões de coisas belas tanto aos olhos quanto aos ouvidos, passarão “insensivelmente a amar e imitar os belos discursos e se harmonizarem com eles.” (401d) De fundamental importância constitui-se a educação pelas artes pois o ritmo e a harmonia são particularmente próprios a penetrar fundo na alma e a impressioná-la intensamente, trazendo-lhe graça e beleza (εὐσχημυσύνη) se a educação for conveniente, o oposto, em caso contrário. Esse papel desempenhado pela *mousike*, em sua estrita solidariedade com a *psique*, é apresentado por Platão como uma espécie de propedêutica ou de estágio prévio no processo de formação do homem de bem. Achando-se naquela idade em que se carece ainda do entendimento das coisas, a jovem alma devidamente exposta ao que é belo passa a elogiá-lo e acolhê-lo em seu íntimo de modo que, uma vez chegada a razão, possa dar-lhe “as boas vindas com tanto maior alegria, por se lhe ter tornado familiar em todo o processo de sua educação”. (402a)

Àqueles que insistem em tachar o fundador da academia como um inimigo incondicional das artes, tais passagens vêm trazer problemas. Chegado ao fim do livro III, encontramos que a crítica de Platão à poesia, revelando o contexto cultural e educativo em que ela se enuncia, não resulta em uma rejeição definitiva de todas as suas formas, embora condene boa parte do conteúdo veiculado por elas. Quanto às artes em geral, acabamos de ver

⁸⁸ Tal é a interpretação dada por Janaway: “Está claro que *mimésis* aqui não é impersonificação dramática. Nós podemos falar de música ‘exprimindo’ um humor ou temperamento, de seu ‘ser expressivo de coragem’, ou mesmo ‘ser corajoso’ – termos para um fenômeno que os filósofos até hoje têm sido incapaz de deslindar com alguma grande convicção. Platão chama o fenômeno de *mimésis*, presumivelmente porque ele pensa a música como *se assemelhando* a um temperamento ou humor. Se a música que executo é guerreira ou de auto-controle, Platão acha que ao executá-la ‘eu faço a mim mesmo semelhante’ a um indivíduo guerreiro ou auto-controlado.” JANAWAY. *op. cit.*, p. 102.

a importante função que Platão também lhes reserva na educação da juventude. Todavia, será preciso esperar pelo último livro do diálogo para saber se esta é, de fato, sua palavra final sobre o assunto.

IV. Pintura e poesia, a mimésis no livro X

É no livro X da República que se encontra a formulação mais acabada da crítica que Platão dirige à poesia. Se nos primeiros livros, como tentamos mostrar, ela incidia fundamentalmente sobre o aspecto teológico e moral dentro de um contexto educacional dominado pela tradição poética, agora, sem abandonar tal contexto, a crítica assume um caráter metafísico, epistemológico e psicológico. Ora, tal passagem não se dá num salto mas, ao contrário, só se faz possível mediante os argumentos desenvolvidos nos livros intermédios. Como afirma Sócrates logo nas primeiras linhas do livro X, é após ter definido anteriormente cada uma das partes da alma que a rejeição da poesia imitativa torna-se ainda mais evidente, e, além disso, tanto a pintura quanto a poesia serão avaliadas de acordo com sua distância relativa ao verdadeiro, algo que só pode ser estabelecido por uma teoria das Formas que se esboça já a partir do livro V. Por conseguinte, torna-se necessário, para a devida compreensão da discussão sobre as artes empreendida no livro X, uma breve incursão em algumas das argumentações elaboradas até então e que constituem seu indispensável pano de fundo.

Findada as considerações sobre a educação básica dos guardiães, na qual a poesia e as artes, como observamos, desempenhavam papel de suma importância, as atenções se voltam para determinar quais “dentre os cidadãos têm de mandar e quais obedecer” (412b). O governo da cidade ideal deverá ser entregue aos melhores no seu gênero, avaliados de acordo com certas provas que permitam escolher aqueles que, em qualquer circunstância, se mostrem dedicados integralmente ao bem comum. “Os que na infância, na mocidade e na idade madura forem submetidos a essas provas e se saírem delas puros e vitoriosos, serão colocados como dirigentes e guardiães da cidade e receberão honrarias tanto em vida como depois de mortos, além de lhes erigirmos túmulos e outros monumentos em sua memória, os maiores no seu gênero. Serão excluídos os que falharem nessas provas” (414a). A esses últimos, no entanto, será reservada a função de guerreiros, sendo doravante denominados Auxiliares (ἑπικουροί) na medida em que auxiliam os governantes, os verdadeiros guardiães

(φιλόκες), tornando-se “executores de suas decisões” (414b). Junta-se a essas duas classes, às quais um mito estrategicamente forjado associará o ouro e a prata, uma terceira, igualmente nascida da terra, mas misturada desta feita ao ferro e ao bronze, constituída pelos demais cidadãos, artesãos e agricultores (414d – 415d). Tendo considerado finalmente fundada a cidade ideal (427d), Sócrates propõe então retomar aquilo mesmo que motivara tamanho empreendimento, ou seja, localizar onde se encontraria a justiça, primeiramente no quadro expandido da cidade assim formada, para, analogamente, descobri-la dentro dos limites da alma individual. Sabedoria, coragem, temperança e justiça, eis as virtudes que se deve encontrar na cidade ideal e perfeita. À sabedoria e à coragem corresponderiam as classes respectivas dos guardiães e dos auxiliares, mas quanto à temperança e à justiça, ao invés de corresponderem cada uma delas a uma classe distinta, se estenderiam, ao contrário, por toda a cidade: a temperança residiria no acordo entre os cidadãos, na “harmonia entre as pessoas superiores e as de natureza inferior, para decidir quem deve governar na cidade e nos indivíduos” (432b); e a tão procurada justiça, Sócrates, no final das contas, vai admitir tê-la já encontrado anteriormente, embora sem se aperceber, expressa no princípio de especialização – a cidade é justa quando cada classe exerce sua função própria, sem usurpar as das demais⁸⁹.

A essas três classes que compõem a cidade vão corresponder, segundo Platão, as três partes constitutivas da alma individual. A razão (το λογιστικόν) seria a parte da alma responsável por governá-la, tal como os guardiães em relação à cidade, e, ainda como eles, a única dotada de conhecimento para cuidar dos interesses da alma como um todo. O ardor (θυμός)⁹⁰ teria como correlato a classe dos auxiliares e, enquanto tal, viria em apoio à razão na execução de seus desígnios. Por fim, a parte desejante da alma (τὸν ἐπιθυμητικόν) à qual se relaciona a sede, a fome e os prazeres da carne e que corresponderia à classe produtiva formada pelos artesãos e agricultores. Quanto às virtudes, também elas se manifestariam no indivíduo de maneira análoga ao que ocorre na esfera da cidade. Assim, é sábio aquele que é comandado pela razão, ou seja, por aquela parte mínima da alma que “possui o conhecimento

⁸⁹ Mais precisamente, poder-se-ia dizer que a concepção platônica de justiça no plano da cidade, seria uma derivação desse princípio, assim como Annas faz questão de salientar: “a justiça difere do Princípio de Especialização na medida em que este assinala a cada um só um tipo de tarefa, enquanto nos é dito aqui que a confusão ou a partilha das tarefas não tem tanta importância, e o que conta verdadeiramente é que as *classes* sejam mantidas distintas umas das outras. Contudo, a justiça pressupõe esse princípio e se funda sobre ele, pois não seria possível sem ele.” ANNAS, *op. cit.*, p. 151.

⁹⁰ Sobre os problemas relativos à tradução desse termo, consultar as observações de Jacques Brunschwig em ANNAS, *op. cit.*, p. 162, nota 1.

preciso do que é útil a cada parte e ao conjunto da comunidade constituída pelos três”(442c); é corajoso o indivíduo cujo ardor se alia à razão colocando em prática suas determinações; temperante, quando nele se encontra a harmonia entre as partes, ou seja, quando se estabelece um acordo entre elas sobre quem deve comandar e quem deve obedecer; e, por fim, será justo aquele no qual cada uma dessas partes realiza sua função própria, condição para que, enquanto indivíduo, execute somente aquilo que lhe compete segundo sua natureza (princípio de especialização). Tais considerações psicológicas serão decisivas, como veremos mais adiante, no banimento da poesia de uma cidade que se quer ideal, e, portanto, justa.

Mas, para que essa cidade se realize plenamente enquanto tal, será preciso que se cumpra ainda uma condição fundamental e que se enuncia numa das passagens mais célebres do diálogo, quiçá de toda obra do filósofo: “A não ser, prossegui, que os filósofos cheguem a reinar nas cidades ou que os denominados reis e potentados se ponham a filosofar seriamente e em profundidade, vindo a unir-se, por conseguinte, o poder político e a Filosofia, e que sejam afastados à força os indivíduos que se dedicam em separado a cada uma dessas atividades, não poderão cessar, meu caro Glauco, os males da cidade, nem ainda, segundo penso, os do gênero humano” (473d). Para defender uma afirmação tão polêmica, Platão irá mobilizar um formidável arsenal conceitual e imagético, trazendo à tona sua mais conhecida “teoria”, assim como seu mais famoso “mito”. O filósofo (φιλόσοφος) é definido inicialmente como aquele que aspira a toda sabedoria e não somente a uma ou a outra de suas partes (475b), mostrando-se, deste modo, “disposto a provar todas as variedades de conhecimento” (475c). Tais afirmações levam o jovem interlocutor de Sócrates a confundir os filósofos assim descritos com os “amadores de espetáculos” (φιλοθεάμονες)⁹¹ e os “amadores de audições” (φιλήκοοι), aqueles que “vão a todas as festas de Dionísio, como se tivessem alugado as orelhas, sem perder uma única função, tanto na cidade como no campo” (475d). Essas pessoas, diz Sócrates, de filósofos têm somente a aparência (ὁμοίους) pois os verdadeiros filósofos são aqueles que se comprazem na contemplação da verdade. É a célebre teoria das Formas que intervém aqui para marcar tal distinção, fazendo sua primeira aparição no diálogo: se o belo e o feio, o justo e o injusto, o bem e o mal, constituem cada qual,

⁹¹ Greene observa que alguns quiseram ver nessa passagem uma crítica velada de Platão a seu rival Antístenes, o qual era descrito, segundo Diógenes Laércio, como φιλοθεάμων, além de ser um comentador de Homero adepto da interpretação alegórica. Mas, como observa o mesmo autor, no que pesem tais fatos, o objetivo principal de Platão aqui é antes a definição do filósofo. Cf. GREENE, W.C., Plato's View of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29 (1918), p.39-40.

tomados em si mesmos, uma unidade, é certo também que eles surgem combinados entre si, misturados às ações e aos corpos de modo a parecerem múltiplos. Os amadores de sons e espetáculos se deleitam apenas com as aparências múltiplas, “com as belas vozes, as cores e as formas belas”, mas são, no entanto, incapazes “de perceber e de amar a natureza do belo em si” (476b); deles pode-se dizer que vivem a sonhar pois tomam a imagem de uma coisa como a própria coisa à qual se assemelha. Tendo como objeto de suas apreciações algo que ocupa uma região intermediária entre o “ser” e o “não ser” (477a; 479d), cabe a eles apenas julgar sobre as aparências posto que dotados somente da faculdade de opinião (δόξα). O filósofo, ao contrário, sendo capaz de contemplar as Formas únicas e imutáveis, “as coisas como são em si mesmas e sempre idênticas a si mesmas” (479d), é aquele do qual, a justo título, pode-se dizer que detém o verdadeiro conhecimento (ἐπιστήμη). Uma educação superior que se inicia com estudos de matemática e culmina com a dialética, capacitará o filósofo ao conhecimento do que há de mais elevado, ou seja, a Forma do Bem que, a exemplo do sol em relação às coisas visíveis, ilumina e torna possível a existência de todas as Formas inteligíveis.

A fim de reforçar essa distinção difícil entre a opinião e o conhecimento, entre o mundo das aparências e o mundo das Formas, entre o visível e o inteligível, Platão fará intervir a figura da linha dividida (509e-511a) e uma alegoria que se tornou famosa, conhecida como o “mito” da Caverna (514a-516b). Ambos os exemplos, como veremos, regidos pelo fenômeno da *mimésis*. No primeiro símile, uma linha é dividida em duas partes desiguais, correspondendo a parte menor e inferior ao domínio do visível e a outra ao domínio do inteligível, sendo cada segmento assim obtido novamente dividido segundo a mesma relação. A primeira secção do segmento que representa o domínio do visível é constituído por imagens (εἰκῶν), ou seja, sombras (σκία) e reflexos (φάντασμα) de objetos, tendo como estado mental correspondente a conjectura (εἰκασία); a segunda secção do mesmo segmento seria formada pelos originais dessas mesmas imagens, ou seja, os animais, as plantas e os objetos fabricados pelo homem, sendo, desta feita, a crença ou a convicção (πίστις) o estado mental que a ela estaria relacionado. Além disso, acrescenta Platão, o gênero do visível pode ser subdividido em verdadeiro e falso, e o objeto da opinião estaria para o objeto do conhecimento do mesmo modo que a imagem em relação ao original. Quanto à primeira secção do segmento representativo da esfera do inteligível, ela teria como imagem os objetos

tidos como originais na seção anterior do segmento visível, e, nesse nível, Platão denomina pensamento (διόνοια) a operação da alma que, a partir de hipóteses e utilizando as figuras visíveis, alcança os objetos inteligíveis, tal como procede a matemática. Por fim, na última seção, é a inteligência (νόησις) que atua, dessa vez não através de hipóteses, mas unicamente por meio das Formas em direção ao primeiro princípio “anipotético” (ἀνυπόθετος ἀρχή). Ora, tal linha traçada por Platão é menos uma analogia ou metáfora como aquela do Sol (508a – 509b), do que uma linha intensiva, uma espécie de escala a medir tanto os graus ontológicos – das imagens e reflexos à Forma do Bem – quanto os graus epistemológicos correspondentes. A linha dividida serve menos para acentuar a distinção entre o visível e o inteligível do que traçar a trajetória ascendente que vai de um a outro, das sombras da opinião à luz do conhecimento, segundo o jogo mimético entre o original e a imagem.

A alegoria da Caverna não renega, certamente, esse movimento de ascensão, mas, ao dramatizá-lo apresentando-o como um processo de libertação e de ruptura, acaba por enfatizar muito mais a diferença entre os dois mundos do que a suposta continuidade entre eles. Parte das dificuldades que se erguem na tentativa de harmonizar ambos os símiles, da linha e da caverna, começa já a partir mesmo dessa diferença de acento. No entanto, de acordo com uma interpretação tradicional⁹², haveria entre eles, senão um paralelismo estrito, ao menos uma flagrante complementaridade: ao prisioneiro condenado a somente ver sombras no interior da caverna corresponderia à conjectura (εἰκασίᾳ), primeira seção da linha; quando, não sem sofrimento e resistência, sua visão se volta ao fogo e aos originais, ainda dentro da caverna, é a crença (πίστις) que ele alcança, um segmento acima na linha, mas ainda dentro do domínio da opinião; fora da caverna, o mundo das sombras e das imagens refletidas corresponderia ao pensamento (διόνοια), e a visão das coisas reais, à contemplação das Formas ou inteligência (νόησις), sendo o sol a Forma do Bem. Contra essa exegese, pesam sempre o fato de Platão não ter, ele mesmo, se prestado a equacionar tais correspondências além da grande dificuldade em se estabelecer uma relação bem fundada entre a passagem da conjectura à crença e a primeira etapa da conversão na caverna, da visão das sombras à visão dos originais. Se, como o próprio Sócrates faz questão de observar, os prisioneiros da caverna são semelhantes a nós (515a), se é esse o retrato da própria condição humana, então o estado

⁹² Cf. SZE, C. P. ΕΙΚΑΣΙΑ and ΠΙΣΤΙΣ in Plato's Cave Allegory, *The Classical Quarterly*, New Series, Vol.27, n.1 (1977), p. 127, nota 1.

ordinário da maioria dos homens teria de ser a conjectura. No entanto, limitar-se a ver sombras e reflexos é algo ao qual “consagramos somente uma ínfima parte de nosso tempo”, e, dessa maneira, nossa situação habitual seria antes melhor ilustrada pela crença⁹³. Essa e outras objeções⁹⁴ devem, certamente, ser levadas em conta, mas é possível, por outro lado, que uma atenção excessivamente voltada às minúcias da discussão tenha como efeito o esquecimento do quadro mais geral em que os símiles são apresentados encobrendo aquilo mesmo que pode constituir-se como uma via para a resolução dessas mesmas dificuldades. Com efeito, é no interior da discussão mais ampla sobre a formação do filósofo-guardião (502c) que a figura da linha dividida está inserida, e, além do mais, parece ser isso mesmo o que seu movimento ascendente visa representar: um aperfeiçoamento gradativo do conhecimento que se identificaria com os estágios de uma educação superior. Tal aspecto será tratado com cuidado na seqüência do diálogo (521c – até o fim do livro VII), mas ele já se encontra explicitamente formulado na breve introdução que faz Platão de sua célebre alegoria: um quadro que representaria nossa natureza, “conforme seja ou não *educada (paidéia)*” (514a). Ora, como sustenta Sze num artigo fortemente inspirado em Havelock, tal “natureza” tem, como referência, o homem contemporâneo de Platão e, nesse sentido, o “mito” da caverna seria antes a representação alegórica da sociedade de uma época precisa, vista, bem entendido, sob o ângulo da educação ou então de sua falta. Nessa perspectiva, a conjectura dos prisioneiros da caverna seria aquela disposição mental forjada por uma *paidéia* ancorada numa tradição oral da poesia; sentados uns ao lado dos outros, assistindo sombras e imagens, os prisioneiros são como espectadores de teatro. “A *eikasia* é a mentalidade da maioria dos homens, uma mentalidade formada pela tradição poética, pela tragédia e por seu líder e professor Homero.”⁹⁵ A passagem à crença, traduzida no mito pela visão do fogo e dos originais ainda dentro da caverna, ou seja, ainda dentro do domínio da opinião, representaria uma verdadeira revolução a se observar no processo educacional da época: o acesso a uma nova *paidéia*, aquela realizada então pelos sofistas e que implicava, por seu turno, uma nova

⁹³ Dificuldade levantada por Annas que interpreta a *eikasia* como uma visão literal de sombras e reflexos. Cf. ANNAS, *op. cit.*, p. 321. É também por estar assentada sobre essa situação literal da visão que a *eikasia* pôde ser compreendida como a contemplação de imagens sem, contudo, ignorar necessariamente os originais. Cf. NOTOPOULOS, J. A., The Meaning of Eikasia in the Divided Line of Plato's Republic, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 44 (1933), p. 193-203; ver também HAMLIN, D. W., Eikasia in Plato's Republic, *The Philosophical Quarterly*, Vol.8, n.30 (jan., 1958), p. 14-23.

⁹⁴ Cf. SZE, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 133.

mentalidade⁹⁶. É dentro dessa mesma revolução que se encontraria a filosofia, mas, dessa vez, saindo da caverna, ultrapassando o mundo sombrio da opinião para alcançar o conhecimento das Formas. É verdade que tal interpretação não está isenta de dificuldades, mas ela tem o mérito de reintroduzir a questão poética sobre um novo terreno, metafísico e epistemológico, que será, embora com importantes variações, amplamente explorado por Platão no último livro da *República*. Pois é a ele que nos voltamos.

Não é preciso avançar muito na leitura do livro X para se deparar com o primeiro dos grandes problemas que ele coloca: se a cidade então fundada, diz Sócrates logo nas primeiras linhas, se mostra a melhor possível, isto se deve principalmente por aquilo que fôra estabelecido sobre a poesia, ou seja, “não aceitar dela, de maneira alguma, o que é imitativo” (595a). Mas, como sabemos, não era exatamente isso o que dava a entender a célebre passagem do banimento dos poetas enunciada no livro III. Lá, como vimos, um tipo de poesia que imitava o homem bom era não só tolerado como também constituía passo importante na *paidéia* realizada através da *mousiké*. Além disso, um pouco mais adiante no mesmo livro X, Platão irá admitir da poesia na cidade, “tão-somente hinos aos deuses e encômios aos homens bons”⁹⁷ (607a) os quais, segundo Tate, não deixam de ser imitativos, “pois imitam ou representam o caráter e as ações dos deuses e dos homens”⁹⁸. Disso tudo o “estranho resultado é que o décimo livro não somente contradiz o terceiro; ele também contradiz a si mesmo.”⁹⁹

Essas e outras “anomalias” aliadas ao “nível da argumentação filosófica e do talento literário” supostamente bem inferior se comparado ao do restante da obra, serviram para fazer com que o livro X fosse considerado um “apêndice” tardio e, além disso, “gratuito e mal feito”¹⁰⁰. Por outro lado, se é mesmo no fundo da caverna, ou seja, enraizado na *paidéia* tradicional grega que se encontra o grande rival contra o qual tem de se bater o filósofo e a filosofia, se é a *República*, antes de tudo, o palco montado para esse confronto, então não

⁹⁶ “Portanto, a visão dos originais na caverna simboliza apropriadamente a concepção de Platão da mentalidade dos sofistas e a posição dos mesmos em relação aos poetas como professores. Como uma fonte de influência de uma nova παιδεία rivalizando e buscando conscientemente suplantar a influência da poesia e do mito, eles trouxeram ao seu ensino uma nova consciência do mundo sensível e uma ênfase nos interesses puramente humanos.” *Ibid.*, p. 136.

⁹⁷ Cf. *infra* p. 89.

⁹⁸ O autor segue aqui a interpretação dada por Aristóteles na *Poética* (IV.16), segundo a qual os poetas da mais alta índole “imitam as ações nobres e das mais nobres personagens” compondo assim hinos e encômios. Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, São Paulo, Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1991, p. 203

⁹⁹ TATE, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰ ANNAS, *op. cit.*, p. 424.

haveria desfecho mais adequado do que aquele que traça seu derradeiro livro. Não seria assim por pura gratuidade que a questão da poesia é retomada no final do diálogo, muito menos seria ela um simples adendo a abordar algo periférico e não suficientemente resolvido. De toda maneira, o problema subsiste, e as tentativas de se conciliar as posições conflitantes do livro III e X em relação à *mimésis* poética acabaram por gerar não pouca controvérsia entre os estudiosos do platonismo. Há quem sustente a impossibilidade de qualquer conciliação apoiando-se sobre a inconsistência e debilidade dos argumentos “escandalosos” apresentados no livro X¹⁰¹. Outros distinguem em Platão uma *boa* e uma *má mimésis*, correspondendo cada uma delas respectivamente à poesia que é admitida no livro III e àquela que é efetivamente criticada pelo filósofo no livro X¹⁰². Num outro pólo, há quem veja sob tais contradições uma coerência e complementaridade nas considerações sobre as artes apresentadas em ambos os livros¹⁰³. Seja como for, parece claro que, no livro X, Platão começa por empregar a *mimésis* num sentido diferente daquele estabelecido no livro III. Embora o foco principal das atenções de Platão continue sendo a poesia e especialmente Homero, “o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos”, é a pintura que serve agora como ponto de partida à investigação do que seria a “imitação em geral”, e, por certo, a ela não se poderia aplicar a acepção anterior de “impersonificação dramática” mas, antes, a de cópia de um modelo.¹⁰⁴

De acordo com um método de investigação que Sócrates reputa como “habitual” e que se verifica, a princípio, ser a retomada da teoria platônica das Idéias, existiria apenas uma única forma para a multiplicidade de coisas de mesmo nome (596a) e, por conseguinte, apenas uma única idéia de cama assim como uma única idéia de mesa para as diversas camas e mesas existentes. “Pois bem, não costumamos também dizer que o artífice, olhando (βλέπω)¹⁰⁵ para a idéia (ιδέα) de cada móvel, assim fabrica, por um lado, as camas, por outro, as mesas, que nós utilizamos, e do mesmo modo quanto ao resto? Pois nenhum artífice é artífice da idéia em si; como poderia?” (597b4-b7) Na seqüência, Sócrates vai afirmar ser obra de um deus (θεός) (597b6) a Forma ou a Idéia de cama, ou seja, aquilo que a cama realmente é, e o artesão, ao contemplá-la, produz “algo tal qual o que é, mas que não é” (τι

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 424.

¹⁰² Tese de Tate.

¹⁰³ Como sustenta, cada qual a seu modo, Belfiore, Collingwood e Janaway.

¹⁰⁴ Veremos mais à frente que a comparação realizada por Platão entre a poesia e a pintura não é fortuita nem tampouco inédita.

¹⁰⁵ Sobre a transposição platônica desse termo, cf. PAQUET, *op. cit.* p. 22-ss.

τοιούτων οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ»), algo que se assemelha à cama real sem sê-lo e que, portanto, não pode ser considerado “um ente em sua completude” (597a). Entre a cama fabricada pelo carpinteiro e a idéia de cama criada por deus estabelece-se, por conseguinte, uma relação entre cópia e modelo, uma relação hierárquica de semelhança, numa palavra, *mimésis*.

Ora, essa retomada da teoria das Formas no livro X, como muitos já observaram¹⁰⁶, arrasta consigo algumas dificuldades. Atribuir a um deus a criação das Formas eternas – e portanto não criadas – é algo insólito que Platão, em toda sua obra, ousa enunciar apenas nessa passagem da *República*. Por um lado, pode-se entender essa intervenção de um deus em meio à teoria das Formas como mais um elemento para reforçar a importância da questão do divino no diálogo. “O lugar ocupado pelo mito [mito de Er] ao fim do diálogo confirmaria então a hipótese de que é a compreensão do divino e de sua relação com a felicidade ou infelicidade dos homens que está em jogo e que justifica o afastamento dos poetas do seu papel de educadores da cidade e de sua juventude”¹⁰⁷. Por outro lado, como mostra Haar, a Idéia é aquilo que é “por natureza”, ou seja, aquilo “que se mostra por si mesmo, em oposição ao que é produzido por meio de outra coisa”; logo, ela “não é verdadeiramente produzida pelo deus. Ele a deixa expandir-se e vela somente por sua identidade e unicidade eterna”. Deus é um *phytourgos*, aquele que, como o Sol platônico ou a Idéia do Bem, “deixa aparecer a natureza” ou o “puro Aspecto das coisas”¹⁰⁸.

Mas, além disso, se nos livros anteriores cabia somente ao filósofo-rei o difícil acesso às Formas inteligíveis, agora elas se oferecem à contemplação do mais humilde dos artesãos como uma espécie de guia para a confecção de seus utensílios. Isso porque, nos diz o filósofo, há a Idéia de Beleza e de Justiça, mas há também a Idéia de cama e de mesa e, por extensão, a de todos os objetos criados pelo homem. Com efeito, nos livros VI e VII a teoria das formas tratava com Idéias entendidas, sobretudo, como virtudes morais, objeto último de uma árdua educação filosófica que incluía as matemáticas e a dialética. Mas, tal como se apresenta no livro X, a teoria platônica das Idéias se aplica agora aos artesãos e à contemplação direta envolvida na prática de suas respectivas *technai*. Tratam-se, portanto, de “duas perspectivas distintas concernentes ao mesmo problema da possibilidade de conhecimento. Adam nota que os σκευαστά, ‘artefatos’ ou ‘objetos confeccionados’, possuiriam, assim, os mesmos

¹⁰⁶ Cf. JANAWAY, *op. cit.*, p. 112, nota 17.

¹⁰⁷ VILLELA – PETIT, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁸ HAAR, M., *A Obra de Arte: Ensaio sobre a Ontologia das Obras*, Rio de Janeiro, Difel, 2000, p. 18-19.

atributos (transcendência, existência própria, entre outros) que as qualidades abstratas, dentre elas os valores morais supremos, e que os $\phi\upsilon\tau\epsilon\upsilon\tau\acute{\alpha}$ ‘entes naturais’, se formos rigorosos nesse cruzamento de argumentos aparentemente contraditórios dentro da *República*”¹⁰⁹.

Não obstante, pode-se dizer de tais dificuldades encontradas no livro X, se elas seguramente dão um outro aspecto à teoria das Idéias, por outro lado, em nada alteram o lugar estratégico que ela ocupa. Ao contrário, é bem possível que a emergência de tais anomalias, muito mais do que provar a tese da incorporação tardia e defeituosa do derradeiro livro do diálogo, venha antes revelar e reforçar o que constitui, segundo Deleuze, a própria motivação do platonismo: uma vontade de filtrar, de selecionar, de distinguir o verdadeiro do falso pretendente¹¹⁰. Nessa perspectiva, é a maior ou menor proximidade das cópias ou imagens em relação ao princípio transcendente original, Forma ou Idéia, que vai decidir da legitimidade ou não de uma pretensão a uma determinada competência. No livro V, a teoria das Formas intervinha a fim de selecionar o verdadeiro filósofo e distingui-lo do amador de espetáculos; no livro X, ela reaparece a fim de julgar, num mesmo movimento, tanto a pretensão do imitador em relação ao conhecimento daquilo que produz, quanto o estatuto ontológico de suas produções. Janaway mostra que, uma vez iniciado tal procedimento, Platão se vê “forçado a usar um artefato como seu exemplo de um objeto representado pelo pintor, simplesmente porque o pintor tem de ser contrastado com um fazedor de um produto mais real. (Platão não crê na absurda proposição de que pintores pintam quadros somente de artefatos.) Seu enunciado de um deus criando a Forma pode ser explicado como o acabamento de uma hierarquia de três produtores para combinar com aquela do quadro, da cama, e da Forma. Finalmente, uma analogia tem de ser delineada entre as intenções do pintor e as intenções do carpinteiro. O pintor pretende fazer algo que é uma imagem de uma cama sem ser uma, do mesmo modo que o artesão pretende fazer algo que é uma imagem do ‘que uma cama verdadeiramente é’ mas sem sê-lo. Tal analogia não poderia funcionar a menos que a atividade do carpinteiro fosse permitida ser guiada por alguma espécie de acesso cognitivo à própria Forma. Platão necessita especificar o tipo de artefato feito pelo praticante da *mimésis*; ele fixa para si a tarefa imaginativa adicional de contrastar três tipos de artífice”¹¹¹. Há

¹⁰⁹ LOPES, *op. cit.*, p. 99.

¹¹⁰ DELEUZE, G., *Lógica do Sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 260. Voltaremos a esse ponto importante em nossa conclusão.

¹¹¹ JANAWAY, *op. cit.*, p. 112-113.

certamente, da parte de Platão, todo um cuidado formal e “imaginativo” com as relações analógicas de sua teoria das Formas que podem justificar aqueles problemas encontrados em sua reapresentação no livro X. Mas, além disso, se Platão mexe nos termos de sua cara teoria correndo mesmo o risco de se expor a contradições, ele o faz para melhor denunciar o imitador como um falso pretendente, para destituir a poesia de sua pretensão de ser ou continuar sendo o principal veículo da educação dos gregos.

Para introduzir esse praticante da *mimésis* bem como suas produções, Sócrates alude a um admirável artesão que é “não só capaz de fazer todos os artefatos, como faz tudo o que germina sobre a terra e produz todos os seres animados, as demais coisas e a si mesmo; e, além disso, produz a terra, o céu, os deuses, tudo quanto existe no céu e no Hades subterrâneo.” (596d) Para espanto maior de Glauco, seu interlocutor no momento, Sócrates vai afirmar que, de algum modo, ele mesmo seria capaz de realizar tudo isso: bastaria, para tanto, simplesmente tomar “um espelho e circular com ele por toda a parte” (596d9) e assim, rapidamente, todas essas coisas seriam produzidas. Com o que Glauco concordará, acrescentando de imediato: “as coisas como aparecem (φαινόμενα), mas não como são (ὄντα) na verdade” (596e4)¹¹². Dentre os artífices que se dedicam a produzir tais “aparências”, encontra-se, diz Sócrates, o pintor. Conforme a observação abalizada de Gombrich, “poucas discussões sobre filosofia da representação tiveram mais influência” que essa importante passagem; “a partir de então”, completa o eminente historiador, “a filosofia da arte tem sido assediada por ela”¹¹³. Dessa comparação entre a pintura e a imagem no espelho feita por Platão houve quem deduzisse que ele assim concebia a *mimésis* como algo próximo ao que se poderia chamar de “realismo fotográfico”, estando portanto o pintor, segundo tal concepção, condenado a tão-somente reproduzir a aparência das coisas de maneira mecânica e servil¹¹⁴. Em consequência disso, censurou-se Platão pelo fato de ter ignorado o caráter propriamente criativo da produção artística, pois, muito mais do que produzir simples cópias de uma realidade exterior, o verdadeiro artista seria aquele que cria

¹¹² Como observa Lopes, esse dois participios são normalmente empregados por Platão precedidos pelo artigo definido neutro cujo uso contribuiu decisivamente para a transformação desses termos em conceitos filosóficos. Cf. LOPES, *op. cit.*, p.100. Sobre o aspecto histórico e político do gênero neutro e seu uso em Platão, cf. JOLY, H., *Le Renversement Platonicien*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1994, p. 23-27.

¹¹³ GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 103.

¹¹⁴ Para Annas, Platão deixa claro que “a imitação é uma cópia exata da maneira como aparecem as coisas do mundo; mesmo se ela requer esforços, não é nada criativa, não mais que o fato de refletir o mundo. ANNAS, *op. cit.*, p.425.

espontaneamente novas realidades a partir de suas fantasias interiores. “Todas as objeções modernas contra a teoria da arte de Platão estão centradas na asserção de que seu racionalismo o interditava de reconhecer o caráter específico da criação artística. Ele é acusado de modelar a arte segundo o padrão da ciência, que deve copiar a natureza de modo tão verdadeiro quanto possível. Diz-se que ele se esqueceu de que a verdadeira arte não copia uma realidade existente, mas que ela cria uma nova realidade emergindo da própria fantasia do artista, e que é o caráter espontâneo de sua expressão que garante o valor independente de qualidades puramente estéticas.”¹¹⁵ De fato, como sugere Panofsky, é por um estranho caminho de inversão de sentido que a Idéia platônica, abandonando a transcendência de seu mundo supra sensível, vai ser encontrada, séculos mais tarde nos comentários de Cícero, interiorizada no intelecto do artista como imagem mental responsável pela criação de suas obras¹¹⁶. Paralelamente, como Vernant nos mostra, será preciso esperar por Filostrato para que a imagem, em seu percurso de emancipação e autonomia, destacando-se de seu modelo, desvinculando-se cada vez mais do jugo da *mimésis* até mesmo se opor a ela, torne-se finalmente o produto da imaginação criadora do artista, verdadeiras Formas transcendentais cujo acesso permite-lhe criar a partir mesmo do que não é visível¹¹⁷. Platão é, seguramente, peça chave desse curioso devir em que a Idéia vem se encontrar e se confundir com a imagem e vice-versa, mas não há dúvidas também de que a visão criacionista é completamente estranha a seu universo regido pela *mimésis*. “Sabe-se que para Aristóteles, como para todos os filósofos gregos, não existe criação *ex nihilo*, e esse axioma é aplicável tanto ao domínio da literatura e da arte quanto ao do universo físico. Assim, está praticamente fora de questão que o artista crie de alguma maneira por seus próprios meios um objeto totalmente independente do real – e é por essa razão que a língua clássica não tem palavra correspondendo ao que nós chamamos de imaginação e de imaginário.”¹¹⁸ No entanto, afirmar que ele entenda a arte

¹¹⁵ VERDENIUS, W. J., *op. cit.*, p.2. A respeito dessa idéia moderna de criação espontânea, Schaerer observa que, muito freqüentemente, o próprio artista – e Proust seria um caso exemplar – se contrapõe a ela, manifestando a impressão de que cria *sous dictée*, mostrando-se, desse modo, sob inspiração platônica. SCHAERER, R. *op. cit.*, nota 2, p.158.

¹¹⁶ Segundo Panofsky, a teoria da arte de Platão será resgatada posteriormente mediante uma inversão radical que a colocaria contra si mesma em sua concepção original. Entretanto, Panofsky também interpreta essa concepção original da teoria platônica da arte como simples e inútil reprodução de uma realidade exterior. Cf. PANOFSKY, E., *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 12-16.

¹¹⁷ Cf. VERNANT, J. P., Naissance d'images. In _____, *Religions, Histoire, Raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 137.

¹¹⁸ BABUT, D., Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce Classique. *Revue des Études Grecques*, tomo XCVIII, nos. 465-466, Jan-Jun 1985, p. 78-79. Apesar dessa constatação, Babut resiste em

unicamente como mera cópia servil da realidade, tal como o exemplo do espelho daria a entender, é simplificar demais o pensamento do filósofo¹¹⁹. Aliás, em nenhum momento ele diz que a atividade do pintor seja algo banal e inútil como refletir o mundo munido de um espelho, ou que tal gesto implique a *mimésis* ou se identifique com ela¹²⁰. O que Platão almeja com esse exemplo não é o cotejo de duas atividades que se querem análogas mas, antes de tudo, introduzir aquilo mesmo que, cada qual a seu modo, tanto o espelho quanto a pintura produzem, ou seja, *imagens* ou *aparências* das coisas mas não as próprias coisas. O passo seguinte será situar tais imagens na escala hierárquica da teoria das Formas a fim de determinar seu estatuto ontológico. Assim, a cama real e verdadeira, ou seja aquilo que a cama é (ὅ ἐστι κλίβη)¹²¹, Forma ou Idéia de cama, única e imutável, é obra de um deus, artífice natural desse objeto; o carpinteiro, contemplando essa Forma ou Idéia de cama, produz algo que se assemelha à cama verdadeira sem, no entanto, ser uma; e, finalmente, o pintor nada mais faz do que imitar a aparência da cama fabricada pelo carpinteiro, ou seja, a cama não tal como ela é, idêntica a si mesma, mas tal como ela se manifesta, múltipla e variável, segundo os diferentes pontos de vista de quem a observa: “Mas, me diz o seguinte acerca do pintor: o que ele te parece imitar em cada ocasião é aquilo mesmo que há na natureza, ou as obras dos artífices?” – ‘As obras dos artífices’, disse. – ‘Tais e quais são ou tais e quais se manifestam? Define ainda isso!’ – ‘O que queres dizer?’ perguntou – ‘O seguinte: a cama, se observá-la obliquamente, de frente ou de qualquer outro ângulo, é ela mesma de algum modo diferente de si mesma, ou em nada será diferente, apenas se manifestando diversa? E igualmente quanto às demais coisas?’ – ‘É como dizes’, falou, ‘se manifesta, mas em nada difere’.”(598a)¹²².

Dessa espécie de fenomenologia platônica associada a uma teoria das Formas regida por relações de semelhança, se pôde extrair a fórmula de que a pintura, produto da *mimésis*,

aceitar a ausência da noção de imaginação criadora nos artistas e filósofos da época clássica com o intuito de refutar a tese do realismo fotográfico na teoria da arte de Platão. Porém, como tentaremos mostrar, há outras maneiras de salvar a questão sem necessariamente se confrontar com tal anacronismo. Além disso, deduzir o sentido da *mimésis* platônica ou mesmo qualquer outro aspecto da filosofia de Platão a partir de Aristóteles comporta sempre seus riscos.

¹¹⁹ “Isto não quer dizer que Sócrates esteja expondo uma visão naturalista grosseira da arte como uma reprodução quase fotográfica da realidade; qualquer um que fizer tal sugestão deve ser convidado a explicar somente como a natureza pode ser uma reprodução quase fotográfica do mundo dos conceitos.” COLLINGWOOD, R. G., *Plato’s Philosophy of Art. Mind*, New Series, vol. 34, n.134 (apr. 1925), p. 159.

¹²⁰ Cf. BELFIORE, *op. cit.*, p. 128, nota 23.

¹²¹ Cf. LOPES, *op. cit.*, p.101

¹²² Essa idéia de aparências variáveis segundo a perspectiva do observador, estará também presente no *Sofista*.

constitui *cópia de uma cópia* e, portanto, *três graus* afastada do verdadeiro. No entanto, se a pintura é cópia da cama feita pelo artesão que é, por sua vez, cópia da Idéia de cama feita por um deus, é preciso observar que ambas as cópias não copiam da mesma maneira; pois, se num sentido há diferença de grau entre os três níveis de ser, noutra, há verdadeira diferença de natureza entre eles. Como observa Collingwood, “assim como o percepto [cama do artesão] está num plano metafísico inteiramente diferente daquele do conceito [Forma de cama] que ele copia, do mesmo modo a obra de arte está num plano diferente do percepto; ela não possui nenhum dos atributos característicos dos perceptos, mas apenas atributos peculiares a si mesma.”¹²³ Essa irredutibilidade dos diferentes planos metafísicos se acompanha de uma necessária diferença entre as relações de semelhança que se estabelece entre eles. O percepto imita a Forma de modo inteiramente distinto de como a imagem imita o percepto: dois sentidos diferentes da *mimésis* que, no *Sofista*, se encontrarão associados a dois tipos de arte mimética: a arte da cópia e a arte do simulacro¹²⁴. No primeiro caso, trata-se de uma imitação noética, de uma espécie de semelhança interna alcançada na produção de imagens *ícones* regulada por determinadas relações de proporção (συμμετρία) constitutivas da Forma. No segundo caso, trata-se propriamente da reprodução de *aparências* que diferem entre si segundo os diferentes pontos de vista; de *imagens* (εἰδωλον) dotadas somente de um “efeito” de semelhança exterior obtido a partir de “uma subversão” ou de um “ardil”; enfim, de *simulacros* construídos “sobre uma disparidade, sobre uma diferença”, interiorizando uma “dissimilitude”¹²⁵. É efetivamente de acordo com esse último sentido da *mimésis* que Platão irá realizar sua crítica à pintura:

“A arte de imitar está, portanto, muito longe da verdade e, como parece, se produz todas as coisas, é porque atinge uma pequena porção de cada uma, que não passa de um simulacro (εἰδωλον). Assim, o pintor, dizemos, pode pintar para nós o sapateiro, o carpinteiro, ou os outros artífices, sem nada conhecer de seus ofícios; mas, contudo, pelo menos às crianças e aos insensatos, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe, poderá enganar, por fazer parecer que é um verdadeiro carpinteiro.” (598b6 – c4) Como veremos mais adiante, esse caráter ilusionista do simulacro será reafirmado no *Sofista* e vai servir para reforçar a tese de que a crítica às artes de Platão seria

¹²³ COLLINGWOOD, R. G., *op. cit.*, p. 158.

¹²⁴ Voltaremos a essa importante passagem do *Sofista* na nossa conclusão.

¹²⁵ DELEUZE, G., *op. cit.*, p. 263. .

hostil somente à arte ilusionista de seu tempo, mantendo-se fiel a uma arte mais “egípcia”, mais conservadora, arte dos ícones¹²⁶. No entanto, a seguir o texto da *República*, é bem verdade que esse poder de ilusão da imagem parece referir-se menos a um “estilo” artístico da época do que ao poder de enganar do imitador: verdadeiro charlatão que aparece como sábio mas que, na verdade, nada conhece do que imita. A ilusão provocada pelo simulacro produzido pelo pintor serve aqui como ponte para introduzir o poeta, já sob forte suspeita de que, como imitador, ele também nada saiba do que diz. “Aliás, meu amigo, julgo ser necessário refletirmos o seguinte acerca disso: quando alguém nos disser que topou com um homem conhecedor de toda sorte de arte e de todas as demais coisas que cada um dos artífices sabe, conhecendo tudo com mais precisão do que qualquer um, é preciso comunicar-lhe que ele é um homem simplório e, como parece, foi enganado ao topar com algum charlatão e imitador, de modo que este lhe pareceu ser de todo sábio, por ele mesmo não ser capaz de distinguir conhecimento, ignorância e imitação.” (598b6 – c4)¹²⁷.

A passagem das considerações sobre a pintura à análise crítica da poesia se dá concomitantemente à passagem do plano da determinação, ou melhor, da indeterminação ontológica do objeto da imitação para o domínio da investigação epistemológica daquele que imita. Platão abandona assim a descrição metafísica da imagem, efetuada através da pintura e de acordo com sua teoria das Formas, para passar ao exame do suposto conhecimento do poeta das coisas que imita¹²⁸: “Assim, consintamos que, desde Homero, todos os poetas são imitadores de simulacros tanto da excelência como de tudo o que compõem, e não alcançam a verdade; mas, como há pouco dizíamos, o pintor, nada conhecendo de sapataria, fará o que parece ser um sapateiro aos que não conhecem e julgam a partir das cores e dos contornos?” – ‘Absolutamente.’ – ‘Dessa maneira, então, também afirmaremos, julgo eu, que o poeta utiliza algumas cores para colorir cada uma das artes com frases e palavras, sem nada saber a não ser imitar, de tal maneira que pareça saber para quem quer que julgue a partir de seus discursos; se alguém falar a respeito do ofício do sapateiro em metro, em ritmo e em harmonia, parecerá ter dito muito bem, seja sobre o comando militar, seja sobre qualquer outra coisa; (...)’” (600e4 – 601a2). Como fica claro no texto, o exemplo do pintor é empregado aqui num

¹²⁶ Cf. SCHUHL, P.M., *Platon et l'art de son Temps*, Paris, PUF, 1952.

¹²⁷ Retomando aqui a discussão sobre a competência universal do poeta que já encontramos no *Íon*.

¹²⁸ Para Janaway, trata-se de um ponto de transição do diálogo em que Platão completa o que propusera de início (595c7 – c8), ou seja, definir o que seria a “imitação em geral” e inicia uma nova etapa de sua argumentação em que discute a imitação poética em particular. Cf. JANAWAY, *op. cit.*, p. 144, nota 21.

registro diferente daquele que, até então, buscava definir a “imitação em geral” e o estatuto ontológico de seu objeto, o simulacro. A ênfase se volta agora ao conhecimento, ou melhor, à falta de conhecimento do poeta imitador, o qual se apresenta sob uma falsa aparência de saber àqueles que só conseguem julgar a partir das “cores” (metro, ritmo, harmonia) do discurso.

Nessa fase de investigação da *mimésis*, Platão desenvolve basicamente duas séries de argumentos a fim de desqualificar qualquer pretensão da poesia trágica, e particularmente de seu guia Homero, ao conhecimento das imitações que produz. Na primeira delas, parte-se da premissa, sustentada por alguns, de que os poetas conhecem “além de todas as artes, também as coisas humanas relativas à excelência e à debilidade, e inclusive as divinas” (598d7 – e2). Ora, diz Sócrates, se assim fosse, se Homero fosse verdadeiramente conhecedor das coisas que imita, por certo ele se prestaria antes a produzi-las do que a fabricar meros simulacros, pois é preferível ser “o elogiado do que quem elogia” (599b7). Além disso, se é verdade que ele conhece as “belas e magnânimas” coisas de que fala, “da guerra, do comando militar, da administração das cidades, da educação do homem” (599c), forçoso seria encontrar alguma cidade legislada por ele, como Atenas por Sólon, ou alguma guerra a qual tivesse comandado ou mesmo aconselhado; e, finalmente, como um grande guia da educação dos homens, teria certamente deixado inúmeros discípulos a segui-lo e a adorá-lo assim como sucessores a perpetuar um estilo de vida homérico. Diante da absoluta inexistência de tais fatos, conclui-se, portanto, que Homero e os poetas, meros imitadores de simulacros, nada conhecem do ser das coisas, distantes que estão da verdade. Mas, tais argumentos não põem fim à questão e essa mesma conclusão também será alcançada através de uma nova teoria segundo a qual haveria três “artes para cada coisa, a que *utiliza*, a que *produz* e a que *imita*”, sendo que a “excelência, a beleza e a retidão de cada artefato, ser vivo ou atividade” não existira senão “em função da *utilidade* para a qual cada um é feito ou dado pela natureza”¹²⁹ (601d1-6). Assim, é o usuário

¹²⁹ Segundo Deonna, essa equação que estabelece a excelência, beleza e retidão de algo em função de sua utilidade, apresentada aqui por Platão como princípio filosófico, é essencial para se compreender a arte na Grécia: “Quando admiramos os vasos gregos, a delicadeza de suas formas e a elegância de seus contornos, esquecemos por vezes que eles continham líquidos – óleos e vinhos – e que esta era sua verdadeira função, que vinha antes de deleitar os olhos. Os gregos, entretanto, nunca se esqueciam de que o principal papel da arte industrial era a utilidade.(...) Na Grécia, a decoração não era uma adição fixada como uma ilustração não essencial mas constituía parte integrante do objeto e tinha amiúde um propósito prático em si mesma (...) É possível que a substituição, na segunda metade do século VI, da figura vermelha pela negra, seja o resultado de considerações práticas antes que estéticas e tenha nascido do desejo de produzir uma maior impermeabilidade no receptáculo e restringir aquelas porções de cerâmica nua.(...) O triunfo da cerâmica Ática (...) provém não tanto da beleza de suas formas e de sua decoração, mas de modo preeminente de considerações comerciais – ela

quem detém o conhecimento (ἐπιστήμη) daquilo que fabrica o artesão; este, por sua vez, é dotado somente de uma opinião verdadeira (πίστιν ὀρθήν, δόξαν ὀρθήν) mas sem conhecimento daquilo que faz; e, por fim, o imitador, desprovido tanto de um quanto de outro¹³⁰. “Mas, contudo, ele ainda assim imitará sem conhecer ao certo em quê cada coisa é benéfica ou deficiente; porém como é plausível, o que parece belo à maioria e a quem nada conhece, eis o que ele imitará (...) Quanto a isto como é manifesto, concordamos de modo conveniente: no tocante ao que ele imita, o imitador nada sabe digno de menção; a imitação é sim certa brincadeira sem seriedade (παιδίᾱ)¹³¹, e quem se alça à poesia trágica em versos iâmbicos ou épicos são todos imitadores em máximo grau” (602b1-10). Bem entendido, a poesia constitui “brincadeira sem seriedade” em virtude do desconhecimento daquilo que imita associado ao encantamento que produz ao fazer o que “parece belo à maioria”; entretanto, ao afirmar que ela, distante da verdade, ignora “em quê cada coisa é benéfica ou deficiente”, Platão a denuncia gravemente, mais uma vez, como inapta a ser o guia da educação dos gregos¹³². No entanto, está ainda por vir o que parece ser o aspecto mais contundente de sua crítica à poesia, aquele mesmo que o levava a desqualificá-la como “mutilação da inteligência dos ouvintes” (505b6). Sócrates declarava logo no início do livro X que a rejeição da poesia imitativa se via ainda mais confirmada após a definição das partes da alma. É, pois, no terreno da *psique* que se concluirá o processo platônico de condenação da poesia na *República*.

No livro IV (436a), como pudemos observar, Platão argumentava que a alma não constituía uma unidade mas, ao contrário, tratava-se de uma estrutura complexa formada basicamente por três partes – a razão, o ardor e o desejo – correspondendo cada uma delas às três classes que compunham a cidade. Tais partes, embora dotadas de uma certa autonomia, não deixavam menos de se relacionarem entre si, e assim, a justiça, tanto no domínio público quanto na esfera individual, viria a ser alcançada quando cada uma dessas partes

conservava melhor os líquidos e dava-lhes um melhor sabor.” DE RIDDER, A. and DEONNA, W., *Art in Greece*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1968, p. 47-48.

¹³⁰ Se esse esquema funciona relativamente bem em se tratando de freios e rédeas de cavalos ou então de flautas – que são os exemplos que Platão utiliza para argumentar a favor de sua teoria –, o mesmo parece não ocorrer quando o aplicamos a camas ou mesas. Além disso, a “opinião verdadeira” de que dispõe o artesão para a fabricação de seus artefatos parece pouco assimilável a uma contemplação das Formas tal como estabelecido anteriormente. Sobre essas e outras dificuldades a respeito dessa teoria de Platão, cf. JANAWAY, *op. cit.*, p. 141; ANNAS, *op. cit.*, p. ; HALLIWELL, S., *Plato: Republic 10*, Warminster, Aris & Phillips Ltda, 1988, p. 129-131.

¹³¹ Essa descrição da imitação como *paidia* reaparecerá no *Sofista*.

¹³² Como vimos, era pelo viés de uma análise crítica da inspiração poética, entendida também como ausência de conhecimento, que o *Íon* chegava a essa mesma conclusão.

desempenhassem tão-somente sua função própria sem usurpar as das demais. É bem verdade que no livro X o filósofo é mais vago e econômico em sua descrição da estrutura psíquica, distinguindo desta vez somente duas componentes: uma parte inferior que se encontraria distante da reflexão, e uma parte racional, esta a melhor e a mais elevada porção de nós mesmos. Todavia, a argumentação principal que norteia a discussão sobre a natureza compósita da alma permanece inalterada. Tanto aqui (602e8-9) como anteriormente (436b-c) parte-se da premissa de que é impossível, para um mesmo elemento, sustentar opiniões contrárias a respeito das mesmas coisas ao mesmo tempo. Ora, é justamente isso que ocorre quando nos deparamos com certas ilusões ópticas como aquelas que produzem a “pintura sombreada” (σκιαγραφία)¹³³: através da parte racional da alma, que calcula, mede e pesa, ficamos cientes de que nos encontramos diante de uma superfície plana, mas, simultaneamente, a aparência oposta se nos apresenta e cremos ver figuras dotadas de profundidade; de igual modo em outros casos, a razão pode nos indicar algo côncavo mas que aparece como convexo, ou então um objeto reto que se manifesta ao mesmo tempo como curvo, tal o exemplo de um bastão visto dentro e fora d’água. Assim sendo, se mantivermos, sobre uma mesma coisa, crenças ou opiniões contrárias àquelas que a parte racional concomitantemente sustenta é porque elas procedem de uma outra origem. “– A parte da alma que julga sem medida não seria então a mesma que julga conforme a medida. – Não. – E certamente o que de fato confia na medida e no raciocínio seria a melhor parte da alma. – Por que não? – O que se contrapõe a isso seria então uma de nossas partes inferiores. – Necessariamente. – Bem, foi por querer estabelecer esse consenso que eu dizia que a pintura e a arte mimética como um todo (ὅλως ἡ μιμητική)¹³⁴ produz sua obra como algo que está distante da verdade e se relaciona, por sua vez, com o que em nós está certamente distante da reflexão, além de ser companheira e amiga do que não é saudável e verdadeiro. – Absolutamente, disse ele. – A arte mimética, então, sendo inferior e copulando com algo

¹³³ A descrição precisa dessa técnica de pintura se presta a controvérsias: segundo uma interpretação mais tradicional, como a de POLLITT, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 162., seguido por PEMBERTON, A Note on Skiagraphia, *American Journal of Archeology*, vol.80, n.1 (winter, 1976, 82-84), a *skiagraphia* consistia no emprego de um jogo de sombras, como o próprio nome dá a entender, para produzir um efeito de profundidade ou de volume; por outro lado, há quem critique e recuse tal tese, como KEULS, *Skiagraphia Once Again*, *American Journal of Archeology*, Vol. 79, n. 1 (Jan., 1975), 1-16, concebendo-a antes como uma justaposição de cores contrastantes.

¹³⁴ Preferimos traduzir a expressão ὅλως ἡ μιμητική por “arte mimética como um todo” ao invés de “toda imitação” proposta por Lopes a fim de ressaltar a correspondência com a μίμησιν ὅλως do início do livro (595c7). A respeito da diferença entre ambas, cf. BELFIORE, *op. cit.*, p.127-128.

inferior, engendra coisas inferiores” (603a1– b2). É possível que se encontrem nesta passagem as palavras mais duras de Platão contra a pintura e, mais amplamente, contra a “arte mimética como um todo”. No entanto, é preciso talvez pôr-se em guarda ante uma exegese levada aqui ao pé da letra. Que uma técnica de pintura ilusionista, a *skiagraphia*, se relacione com a parte inferior da alma na produção de suas ilusões, isto não garante a generalização de tal fato a toda pintura e a toda imitação. Como deixará claro o *Sofista*, Platão não ignora a existência de uma pintura não ilusionista e certamente não afirma que toda *mimésis* seja sempre produção de ilusão¹³⁵. De qualquer modo, não é diretamente sobre tal caráter ilusionista que irão incidir as considerações do filósofo quando passa a tratar, nesse ponto, da imitação poética e ademais é ele mesmo quem sugere, para tanto, não confiar somente na analogia com a pintura (603b9-c2). Dessa comparação, retém somente a idéia central da dissensão interna da alma, do surgimento simultâneo de tendências contrárias sobre as mesmas coisas que também será verificado no campo das ações e das paixões.

Um homem moderado perde um filho, tal é o exemplo utilizado por Platão, e logo se vê surgirem na sua alma inclinações contrárias a respeito da mesma coisa: de uma parte, a lei (*νόμος*) e a razão (*λόγος*) o impelem a resistir à dor, a suportar com serenidade as adversidades, a “suprimir a lamúria pela medicina (...) o modo mais correto de enfrentar infortúnios” (604d2-d4); de outra parte, o sofrimento que o arrasta para as dores, as lamentações sem fim provenientes da porção irascível da alma, parte “irracional, indolente e amiga da covardia” (604d10). Ora, é a essa parte inferior que se dirigem as atenções do poeta imitador, aquela mesma que “é mais fácil de imitar” e “admite a múltipla e variada imitação”, proporcionando desse modo o que é de mais agrado a seu público; da parte racional, ao contrário, “o caráter sensato e calmo nem é fácil de ser imitado nem acessível à compreensão quando imitado (...) especialmente nos festivais e para toda sorte de homens que se reúnem no teatro” (604e). Tal qual o pintor, o poeta dedica-se a produzir apenas simulacros distantes da verdade além de manter um comércio escuso com “essa outra parte da alma que não a melhor”; mas, além disso e com mais forte razão ainda, ele deve ser expulso da cidade porque “estimula e nutre essa parte da alma e, fazendo-a forte, destrói a parte racional” instaurando “um mau governo na alma particular de cada um” (605a8 – c4). Em outros termos, essa nova formulação do banimento da poesia vem se reencontrar com o tema constante do diálogo: a

¹³⁵ Cf. *infra* p. 107.

imitação poética, subvertendo o princípio de especialização ao fazer com que nossa alma seja comandada por aquilo que, ao contrário, deveria ser comandado, nos entrega dessa maneira ao domínio da injustiça¹³⁶. Mais uma vez, na *República*, o problema da justiça não se coloca à parte daquele da poesia.

Não obstante, como Sócrates observa, ainda não se fez “a maior acusação” contra ela, ou seja, “o fato de ela poder danificar até os homens moderados” (605c6-8). O poder da poesia, nos adverte Platão, não deve ser negligenciado, pois mesmo os melhores sucumbem aos seus encantos, desfrutando de prazer na medida em que simpatiza com os dramas dos personagens: “Ouve e examina! Os melhores entre nós, quando ouve Homero ou qualquer outro poeta trágico imitando algum herói a sofrer e a estender longos discursos em lamentações ou, ainda, a cantar e a golpear o peito, sabes que nos regozijamos e, entregando-nos, os seguimos compadecentes (συμπασχοντες) e, levando-os a sério, elogiamos como bom poeta quem nos disponha ao máximo dessa maneira” (605c10-d5). Entretanto, acrescenta Sócrates, fora do teatro, na vida real, por assim dizer, quando se sofre a perda de um parente próximo, é exatamente a atitude contrária, de serenidade e de controle, que é tida como a conduta adequada e própria do homem. Assim, quando se elogia o poeta por nos fazer deleitar com as lamentações de seus heróis trágicos, nós nos regozijamos com algo do qual, na realidade, devíamos nos envergonhar¹³⁷. O poeta satisfaz essa parte inferior da alma que, por natureza, deseja lágrimas e lamentos e contra a qual se deve lutar nas adversidades; por outro lado, a nossa melhor parte, “na medida em que não foi suficientemente educada (πεπαιδευμένον) pela razão e pelo costume” (606a7-b1)¹³⁸ relaxa seu controle sobre a

¹³⁶ Como observamos, é no livro IV que Platão descreve com maior profundidade essa relação da justiça com as partes que compõem a alma: “Mas será então, perguntei, que instituir a justiça implica em estabelecer a relação de domínio e subjugação entre as partes da alma conforme a natureza, ao passo que a injustiça, em comandar ou ser comandada uma pela outra contra a natureza?” (448d8-11). Trecho citado e traduzido por LOPES, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁷ Como se sabe, ao contrário de Platão, Aristóteles, na *Poética*, atribuirá um caráter benéfico a esse compadecimento trágico que irá integrar o processo de *katharsis*.

¹³⁸ No importante comentário crítico que faz dessa passagem, Lopes observa que o uso do particípio perfeito πεπαιδευμένον pode ser entendido como alusão a uma esfera educacional e cultural intimamente vinculada ao aspecto psicológico e moral do homem grego: “Se considerarmos que a poesia tradicional, fundamento do sistema educacional grego, venera um tipo de comportamento cujos valores morais não são determinados racionalmente, que não há nela discernimento claro entre bem e mal (Livros II e III); se partirmos das asserções de Platão a respeito das conseqüências morais e psicológicas causadas pela influência da poesia, na medida em que ela nutre e fortalece na alma as inclinações inferiores e irracionais (Livro X), compreenderemos que muito dos problemas intrínsecos da alma se deve a um tipo de educação e costume que não primava suficientemente pela reta razão. Nesse sentido, a filosofia, em contraposição à poesia, se apresenta como uma superação possível dessa confusão de valores, ao buscar definir novos princípios e parâmetros para o remodelamento do sistema

primeira pois assiste no teatro o sofrimento de *outras* pessoas e crê não ser vergonhoso apiedar-se de um outro homem que se apresenta, aliás, como um homem bom. Além disso, há todo o prazer (ἡδονή) envolvido nessa experiência estética da poesia. Entretanto, continua Platão, são poucas as pessoas que se dão conta de que os sentimentos de outrem experimentados através da poesia se transferem necessariamente aos nossos próprios corações. Deste modo, “tendo a piedade se fortalecido naquelas circunstâncias, torna-se difícil manter o domínio de seus próprios sofrimentos” (606b7-8). Quer se queira ou não, tanto dos piores quanto dos melhores, a experiência poética irá influenciar negativamente a conduta na vida ordinária. O mesmo argumento vale também no que concerne à comédia: à força de se simpatizar e se comprazer com o ridículo, termina-se por se comportar como um bufão na vida particular. Do mesmo modo, “os apetites sexuais, a cólera e todas as paixões dolorosas e aprazíveis da alma, (...) são coisas dessa natureza que a imitação poética nos provoca; pois ela as nutre irrigando-as, quando devia secá-las, e as impõe como nossos comandantes, quando deviam ser elas mesmas comandadas para nos tornarmos melhores e mais felizes, ao invés de piores e mais miseráveis” (606d1-7). A maior acusação contra a poesia imitativa é, portanto, a de que ela nos induz a uma atitude ética condenável ao nos condicionar, através do prazer, a determinados sentimentos que satisfazem apenas a parte inferior da alma, desabilitando, ao mesmo tempo, o comando de nossas ações por parte do que temos de melhor, ou seja, nossa porção racional. Segue-se assim a última formulação do banimento dos poetas na *República*: “Então, ó Glauco, disse eu, quando encontrares os encomiastas e Homero afirmando que esse poeta educou a Hélade e que é digno aprender com ele o que concerne à administração e à educação dos assuntos humanos e viver tendo organizado toda sua vida conforme esse poeta, debes beijá-los e abraçá-los como sendo os melhores enquanto podem ser, e concordar em que Homero é o maior poeta e o primeiro dos trágicos, mas é preciso saber que se deve admitir da poesia na cidade tão-somente hinos aos deuses e encômios aos homens bons. Se admitires a voluptuosa Musa nas líricas e nas épicas, o prazer e a dor imperarão na tua cidade em lugar da lei e da razão que parecem sempre ser o melhor para a comunidade” (606e1-607a8).

educacional grego. Como a poesia, até então, sobretudo na figura de Homero, desempenhava esse papel, era inevitável que Platão a criticasse duramente e almejasse destituí-la de seu direito. Portanto, há, no fundo, uma inter-relação entre os aspectos psicológico, moral e pedagógico”. *Ibid.*, p.125-126.

Concluindo assim, de modo incisivo, o processo de condenação da poesia, é contudo o próprio filósofo que se presta a atenuar o tom de sua crítica: “Para não sermos acusados de alguma rudeza ou grosseria, tornemos a lhe dizer que se trata de uma antiga querela (παλαιά τις διαφορά) entre filosofia e poesia” (607b5). Como indícios dessa disputa, Platão cita em seguida algumas expressões de fontes incertas e desconhecidas mas que teriam sido supostamente forjadas pelos poetas contra a filosofia: “a cadela ladradora gane contra seu dono”; “aquele estimado como um grande homem nas tagarelices entre os tolos”; “a multidão dominando os sábios”; “aqueles que se inquietam com meditações sutis porque têm fome”(607b-d). Nessas fórmulas pôde-se ver com certa verossimilhança acusações de ateísmo provocadas pelo teor materialista das teorias cosmogônicas dos primeiros filósofos assim como um desprezo por aqueles que se proclamavam superiores por discutir questões fúteis que serviam apenas para encobrir sua existência miserável¹³⁹. No sentido oposto, embora não explicitado por Platão, sabe-se que alguns filósofos, muito antes do fundador da Academia, já não poupavam críticas aos poetas e à poesia. Conta-se que Pitágoras, quando de sua descida ao Hades, lá teria encontrado as almas de Hesíodo e de Homero sendo duramente castigadas por terem blasfemado contra os deuses¹⁴⁰; Xenófanes, por sua vez, em alguns de seus fragmentos, desfere ataques contra a imoralidade dos deuses e a natureza antropomórfica que a religião convencional lhes atribuía¹⁴¹; nessa mesma esteira, Heráclito vai dizer, um pouco mais tarde, que Homero e Arquíloco deviam ser expulsos dos concursos poéticos e surrados com varas¹⁴². Ora, tais censuras, ao incidir fundamentalmente sobre a imagem infame que os poetas apresentavam dos deuses, antecipam dessa maneira a crítica de Platão,

¹³⁹ Sobre uma exposição mais detalhada das prováveis fontes e interpretações dessas citações, cf. COLIN, G. Platon et la Poésie. *Revue des Études Grecques*, tomo XLI, ano 1928, p.27-28; HALLIWELL, S. *op. cit.*, p.155.

¹⁴⁰ Cf. DIÓGENES LAÉRCIO, (viii, I, 21). In *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, Brasília, Editora UnB, 1988, p.233. Segundo outras fontes, os primeiros discípulos de Pitágoras teriam tentado proscrever tanto a *Ilíada* quanto a *Odisséia* devido ao caráter ultrajante de suas descrições dos deuses; no entanto, não logrando êxito na extirpação dos poemas homéricos fortemente ancorados na tradição, passaram a praticar uma interpretação alegórica dos mesmos. Cf. DUCHEMIN, J. Platon et l’héritage de la poésie. *Revue des Études Grecques*, tomo LXVIII, ano 1955, p. 18.

¹⁴¹“Escreveu em verso heróico, bem como elegias e iambos contra Hesíodo e Homero, criticando-os pelo que haviam dito a respeito dos deuses” (Diógenes Laércio, ix, 18); “Homero e Hesíodo atribuíram aos deuses tudo quanto entre os homens é vergonhoso e censurável, roubos, adultérios e mentiras recíprocas” (fr.11, Sexto Empírico, *adv. math.*, ix, 193); “Mas se os bois e os cavalos ou os leões tivessem mãos ou fossem capazes de, com elas, desenhar e produzir obras, como os homens, os cavalos desenhariam as formas dos deuses semelhantes à dos cavalos, e os bois à dos bois, e fariam seus corpos tal como cada um deles o tem” (fr.15, Clemente, *Strom.*, v, 109, 3). Citado por KIRK, G.S e RAVEN, J. E. *Os Filósofos Pré-socráticos*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1990, p.169.

¹⁴² Cf. DIÓGENES LAÉRCIO, (ix, 1, 1). *op. cit.*, p. 251.

notadamente aquela de caráter teológico-moral realizada, como vimos, nos primeiros livros do diálogo. Entretanto, se o filósofo ateniense não foi assim o iniciador mas antes o herdeiro dessa divergência de longa data, é preciso acrescentar que ele amplificou tal legado a uma ordem de grandeza jamais vista até então. Cobrindo os aspectos teológico, metafísico, epistemológico e psicológico no horizonte de uma pedagogia responsável pela formação ética do cidadão grego, Platão dá como encerrada sua crítica à poesia na *República*. Porém, a amplitude e mesmo a contundência dessa condenação não são suficientes para apagar totalmente os traços de uma antiga e intensa afeição: “Contudo seja dito que, se a poesia e a imitação que visam o prazer apresentassem algum argumento sobre a necessidade de tê-la na cidade bem legislada, nós a admitiríamos de bom grado, pois temos a ciência de que estamos sob seu encantamento” (607c3-7). O banimento reiterado da arte de Homero para fora dos muros da cidade vai ser mesmo comparado à separação forçada dos amantes quando “o amor não mais traz benefícios” (607e5). Não seria talvez do mais poeta dos filósofos que parte justamente a maior acusação contra a poesia?

V. Platão e a poesia de seu tempo: contra Simônides.

Censurou-se Platão também por isso, pelo fato de condenar aquilo mesmo a que deve tanto, ele, talvez, mais do que qualquer outro filósofo. Lembram-nos de que, em sua juventude, anteriormente ao seu encontro com Sócrates, ele teria se consagrado com paixão à arte das musas. O recurso aos meios poéticos parece também irrecusável na composição de seus diálogos: aos proêmios, verdadeiras peças dramáticas, vem se acrescentar muitas vezes a descrição não menos “poética” dos mitos. A *República*, em particular, ao ser concluída com o mito de Er logo após ter proclamado o banimento do poeta, parece constituir um bom exemplo para ilustrar essa ambigüidade do filósofo no que diz respeito à poesia. Collingwood chega mesmo a dizer que a antiga querela entre poesia e filosofia, se existiu de fato alguma, ela se encontraria antes no coração de Platão: o “calor” com que se revestem suas críticas à arte de Homero corresponderia, assim, na mesma medida, à dimensão de sua afeição por ela, e que não era pouca¹⁴³. Esse sentimento, aliás, o próprio filósofo o revela, como acabamos de ver, no interior mesmo da *República*. Além disso, Platão parece se valer, na composição de sua obra, daquela mesma *mimésis* dramática que condenava no livro III: com efeito, fazendo uso freqüente do discurso direto, “escondendo-se” atrás dos personagens que faz falar em seu lugar, o filósofo, no campo da composição literária (*léxis*), seria, segundo sua própria definição, muito mais “imitador” do que Homero. Porém, é preciso observar, Platão não faz poesia, mas cria um novo modo de expressão sobre o qual ela certamente tem grande influência. Sem dúvida, o recurso aos meios poéticos não faz dele um poeta, no entanto, não se pode deixar de notar o parentesco interno da poesia com essa nova forma de arte que Platão inventava com seus diálogos. Para Nietzsche, foi “por necessidades inteiramente artísticas” que Platão precisou criar uma nova “forma de arte” aparentada justamente com aquelas formas que repelia. “Se a tragédia havia absorvido em si todo os gêneros de arte anteriores,

¹⁴³ “A ‘antiga querela entre filosofia e poesia’ deve ser procurada não na história mais antiga do pensamento grego, onde seus traços são, na melhor das hipóteses, escassos, mas na própria vida de Platão.” COLLINGWOOD, *op. cit.*, p.169-170.

cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido, por mistura, de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia (...). O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos”¹⁴⁴. Aqui, ao que parece, a análise nietzscheana se realiza fundamentalmente sob o ponto de vista estético, ou seja, no campo das necessidades artísticas como ele mesmo diz. É nessa perspectiva que o diálogo platônico será concebido por ele como o protótipo do romance, como uma espécie de fábula esópica amplificada. Entretanto, como já tivemos oportunidade de observar, mais do que um gênero literário entre outros, a poesia ocupava tradicionalmente um lugar de primeira ordem na educação da Grécia antiga. Mais do que uma forma de arte, tratava-se antes de um fenômeno sócio-cultural, verdadeira instituição responsável pela formação do homem grego.

É assim que Platão condena a poesia, mas tal condenação, não se pode esquecer, se não é sumária, também não é absoluta: nem toda poesia deve ser banida da cidade, serão admitidos “os hinos aos deuses (ὑμνους θεοῖς) e os encômios aos homens bons (ἐγκώμια τοῖς ἀγατοῖς)” (607a4). Viu-se aqui, como já indicamos, mais uma contradição a se somar à lista extensa do livro X. Contudo, de maior interesse seria antes tentar esclarecer o sentido dessa declaração na qual Platão parece manifestar expressamente sua simpatia por um certo “tipo” de poesia, ele mesmo, tido sempre como o seu maior censor. Alguns encontraram aqui uma clara referência a Píndaro¹⁴⁵; todavia, como o próprio Aristóteles já indicava, é provável que o filósofo mirasse mais longe, a saber, nas formas mais primitivas do dizer poético¹⁴⁶. Com efeito, essa dupla dimensão da poesia aludida aqui por Platão, o canto aos deuses e o louvor aos “homens bons”, tinha já uma longa tradição atrás de si, correspondendo à dupla função desempenhada pela palavra cantada do poeta na época micênica e também no período arcaico. “Tradicionalmente, a função do poeta é dupla: ‘celebrar os Imortais, celebrar as façanhas dos homens valorosos. (...) O primeiro fato notável é, pois, a dualidade da poesia: ao mesmo tempo palavra que celebra a façanha humana, e palavra que conta a história dos

¹⁴⁴ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p.88-89.

¹⁴⁵ “De fato, existe um poeta ao menos que responde às exigências de Platão: é Píndaro. É inútil sem dúvida se estender em demonstrar longamente que o autor das *Olímpicas* tinha por objeto exatamente as duas preocupações que Platão julgava únicas dignas da verdadeira poesia: cantar os deuses e louvar os heróis.”

DUCHEMIN, J. *op. cit.*, p.19

¹⁴⁶ (iv.16) ARISTÓTELES, *Poética*, São Paulo, Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1991, p. 203.

deuses”¹⁴⁷. Esse duplo registro da palavra poética estaria relacionado, segundo Detienne, às duas ordens em torno das quais se organizava o sistema palaciano da época: uma esfera do rei todo-poderoso, que concentrava as funções religiosas, econômicas e políticas; e uma casta guerreira comandada pelo “chefe do Laos”. No primeiro sentido, as teogonias narradas pelo poeta seriam inseparáveis dos mitos de soberania e de emergência os quais alçavam ao primeiro plano a figura de um rei-divino responsável pela instauração da ordem no *Cosmos*: “Nesse nível, o poeta é antes de tudo um ‘funcionário da soberania’: ao relatar os mitos de emergência, ele colabora diretamente a por ordem no mundo”¹⁴⁸. No segundo registro, a palavra do poeta estaria inteiramente voltada a louvar as façanhas ilustres dos guerreiros. Detienne mostra que, numa sociedade guerreira como Esparta antiga, sociedade agonística de *iguais (homoioi)*, predominava uma espécie de “tirania do olhar” que interditava a experiência de uma consciência interiorizada de si mesmo. Num lugar onde cada um só existe e se reconhece através do olhar do outro, a experiência de um *moi*, de uma consciência de si, se é que ainda podemos chamá-la assim, se organizava, como mostra Vernant, de modo bastante diferente daquela que temos hoje: “O *moi* não é delimitado nem unificado: é um campo aberto de forças múltiplas (...). Sobretudo, essa experiência é orientada para fora e não para dentro. O indivíduo se busca e se acha no outro, nesses espelhos refletindo sua imagem que são, cada um, seu *alter ego*, parentes, filhos, amigos. (...) O indivíduo se projeta também e se objetiva no que ele cumpre efetivamente, no que ele realiza: atividades ou obras que lhe permitem de se apreender, não em potência, mas em ato, *enérgeia*, e que não estão jamais em sua consciência. Não há introspecção. O sujeito não constitui um mundo interior fechado no qual ele deve penetrar para se encontrar ou então, se descobrir. O sujeito é extrovertido. Da mesma forma que o olhos não vêem a si mesmos, o indivíduo, para se apreender, olha para alhures, para fora. Sua consciência de si não é reflexiva, redobrada sobre si, fechamento interior, face à face com sua própria pessoa: ela é existencial.”¹⁴⁹ Diante de um tal quadro em que prima a exterioridade, o louvor ou a difamação trazidos pela palavra do poeta eram decisivos na vida do guerreiro. “Sobre esse plano fundamental, o poeta é o árbitro supremo: nesse momento ele não é mais um funcionário da soberania, ele está a serviço da comunidade

¹⁴⁷ DETIENNE, M. *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaique*, Paris, Maspero, 1981, p.16

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.18.

¹⁴⁹ VERNANT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 224-225.

dos ‘semelhantes’ e do ‘iguais’, daqueles que têm em comum o privilégio de exercer o *métier* das armas.”¹⁵⁰

Nesse meio singular, a palavra do poeta que canta a façanha do guerreiro, é aquela mesma que o “realiza”, que lhe confere sua própria existência, ou seja, tornar-se digno de ser louvado (ἀοίδιμος), conquistar a glória imortal (κλέος ἄφθιτον) através, sobretudo, da bela morte (καλὸς θάνατος) alcançada no campo de batalha. “Existir, quer se esteja vivo ou morto, é se encontrar reconhecido, estimado, honrado; é, sobretudo, ser glorificado, ser objeto de uma palavra de louvor, tornar-se *aoídimos*, digno de um canto que conta, num gesto sem cessar retomado e repetido, um destino admirado por todos. Pela glória que ele soube conquistar ao entregar sua vida ao combate, o herói inscreve na memória coletiva sua realidade de sujeito individual, exprimindo-se numa biografia que a morte, ao acabá-la, torna inalterável.”¹⁵¹ Se o guerreiro arcaico não pode se reconhecer a si mesmo como sendo a fonte de seus próprios atos é porque, num duplo sentido, seu “ser” não lhe pertence: “sua vitória é puro favor dos deuses e a façanha, uma vez realizada, só toma forma através da palavra de louvor. Em definitivo, um homem vale o que vale seu *logos*. São os mestres do Louvor, os servos das Musas que decidem o valor de um guerreiro; são eles que lhe concedem ou recusam a ‘Memória’.”¹⁵² A palavra do poeta, como a do rei e do adivinho, é uma palavra eficaz: palavra que “realiza” (κράινει), que instaura o real, que não se separa de sua própria realização; palavra que é, antes de tudo, uma “potência”, uma “força” ou uma “ação” que produz *Alétheia*, ou então, *Lethé*¹⁵³. Mas aqui, como adverte Detienne, a verdade não se opõe ao falso nem à mentira. O canto do poeta é inspirado pelas Musas, filhas de *Mnemosyne*, mas essa memória sacralizada nada teria a ver com a lembrança ordinária; ela é, em primeiro lugar, de caráter divinatório como o saber mântico, palavra mágico-religiosa; é ela que concede o dom de vidência ao poeta, que lhe abre acesso ao “outro mundo” para decifrar o “invisível”, “o que é, o que será e o que foi”¹⁵⁴. Mas ela é também a palavra eficaz que concede a glória imortal ao guerreiro, ou seja, seu valor, sua razão de ser, sua própria existência. Nesse plano, a luz da verdade como memória eterna se define em oposição à noite do esquecimento e à obscuridade do silêncio e da morte: a façanha não cantada morre junto

¹⁵⁰ DETIENNE, *op. cit.*, p. 19

¹⁵¹ VERNANT, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵² DETIENNE, *op. cit.*, p. 20-21

¹⁵³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

do guerreiro que jamais existirá; o silêncio do poeta constitui, portanto, sua extrema difamação¹⁵⁵. Entretanto, as diversas figuras que se associam às duas potências complexas da *Alétheia* e da *Lethé* não permitem que se as conceba unicamente como contraditórias. Como sublinha Detienne, a palavra eficaz do poeta traz a marca da ambigüidade: se, sob um primeiro aspecto, o esquecimento se opõe a memória como a difamação ao louvor, noutro, eles são complementares e não podem ser concebidos separadamente. Assim, ao celebrar os deuses bem aventurados e louvar as façanhas dos guerreiros, a memória do poeta provoca, ao mesmo tempo, um outro tipo de esquecimento, dessa vez salutar, pois é aquele que afasta as misérias e os sofrimentos da vida quotidiana¹⁵⁶. Segundo outra perspectiva, a ambigüidade da palavra torna-se ainda mais marcante: se o poder de persuasão e sedução, *Peithó* e *Apaté*, são indispensáveis à configuração da *Alétheia* constituindo, sob o signo de Afrodite, seu aspecto positivo e benéfico, eles também assumem um sentido negativo ao se submeterem à potência noturna de Hermes, conferindo à palavra o poder maléfico de enganar (λόγοι ψευδεῖς)¹⁵⁷. “Não há, portanto, de um lado *Alétheia* (+) e de outro *Lethé* (-), mas entre esses dois pólos se desenvolve uma zona intermediária onde a *Alétheia* desliza em direção a *Lethé* e reciprocamente. A ‘negatividade’ não está pois isolada, à parte do Ser; ela margeia a ‘Verdade’, ela é sua sombra inseparável. As duas potências antitéticas não são portanto contraditórias, elas tendem uma em direção a outra; o positivo tende ao negativo que, de certa maneira, o ‘nega’, mas sem o qual não se sustenta”¹⁵⁸.

Eficaz e ambígua, a palavra inspirada do poeta antigo se articula num sistema de pensamento que responde a uma certa prática social e política não mais vigente na *pólis* clássica. O “conservadorismo” manifesto de Platão na escolha das duas únicas formas de poesia que julga aceitável – formas tradicionais, como vimos, legadas de um passado distante –, talvez possa ser considerado como mais um caso das “tendências arcaizantes” que Schuhl encontra na filosofia platônica. Em seu livro *Platon et l’art de son temps*, o autor procura mostrar que a hostilidade do filósofo em relação às chamadas artes plásticas – tal como a vimos praticada em relação à pintura no livro X da *República* – dirigia-se não a toda a arte em

¹⁵⁵ “Numa cultura como aquela da Grécia arcaica onde cada um existe em função de outrem, pelo olhar e através dos olhos dos outros, a verdadeira, a única morte é o esquecimento, o silêncio, a obscura indignidade”.

VERNANT, *op. cit.*, p. 93

¹⁵⁶ DETIENNE, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 72

geral, mas somente à arte de seu tempo, caracterizada por um novo estilo “ilusionista” que começava a vigorar em sua época; por outro lado, observa o mesmo autor, Platão não escondia sua admiração por uma arte mais “antiga”, “conservadora”, “hierática”, “imutável”, “canonicamente fixada” como a arte do Egito¹⁵⁹: “Lá, diz o ateniense de *Leis*, promulga-se uma lista descritiva das obras-primas que se expõem nos templos; não era permitido, não é permitido ainda hoje, nem aos pintores, nem a nenhum daqueles que criam figuras quaisquer que sejam, de inovar ou de imaginar nada que não seja conforme à tradição ancestral. O observador vai encontrar naquele país objetos pintados ou modelados há dez mil anos – e, quando digo dez mil anos, não se trata de uma maneira de dizer, mas da estrita verdade – esses objetos não são nem mais belos nem mais feios que os de hoje, mas são executados seguindo as mesmas regras” (*Leis*, II, 656e)¹⁶⁰. Como observa Joly, acompanhando as análises de Schuhl, é bem possível que “as tendências ‘arcaizantes’ da filosofia platônica se expliquem menos por um suposto conservadorismo do que por um misonéismo declarado” por parte do filósofo.¹⁶¹ Sua “neofobia” se identificaria assim à sua aversão a todo tipo de mudança ou inovação, quer no domínio médico, político, psicológico ou artístico, confundida sempre com decadência e corrupção¹⁶². Sob essa perspectiva, seria interessante investigar se o arcaísmo de Platão em relação à poesia, não poderia ser também a expressão de seu profundo misonéismo em relação à “nova” poesia de seu tempo.

Um primeiro testemunho da situação e do estatuto da poesia na sociedade a que Platão pertencia nos é dado, como vimos, pelo próprio filósofo, sobretudo no primeiro livro da *República*. A cultura do homem médio ateniense se fundamentava em máximas extraídas dos dizeres dos poetas e que compunham todo um saber prático e ético – é o que bem parecem mostrar os primeiros personagens postos em cena no diálogo. Assim, a discussão central da *República* se inicia a partir da definição de justiça dada por Céfalo e, logo depois, aperfeiçoada por Polemarco, sob a autoridade de um poeta citado nominalmente por Platão: trata-se de Simônides de Ceos. Vimos como a dialética socrática se confronta com a máxima ensinada pelo poeta, mas, esse primeiro afrontamento, não seria possível pensá-lo como sendo o indício de um confronto de proporções ainda maiores? Não seria mesmo Simônides o

¹⁵⁹ Cf. JOLY, *op. cit.*, 38-40.

¹⁶⁰ Traduzido por SCHUHL, *op. cit.*, p. 18-19

¹⁶¹ JOLY, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶² SCHUHL, *op. cit.*, p. xiv e 12.

grande representante de uma “nova” forma de se fazer e de se entender a poesia contra a qual se volta o “conservadorismo” de Platão?

A crer em Detienne, “Simônides de Ceos marca um *tournant* na tradição poética, ao mesmo tempo pelo tipo de homem que ele inova e pela concepção que faz de sua arte”; desse modo, o poeta seria peça chave no processo de secularização ou de dessacralização da palavra poética ocorrido na passagem do período arcaico ao período clássico da Grécia antiga.¹⁶³ “Figura inovadora no marco da cultura grega”, de acordo com Galí, “o *novum* que Simônides representa não se deve tanto ao estilo de sua produção poética quanto às notícias que sobre ele nos foram transmitidas”¹⁶⁴. Com efeito, é através de um *corpus* anedótico, composto pelos diversos testemunhos existentes acerca do poeta, que se pode afirmar ser Simônides o primeiro a fazer da poesia uma *techné* como a pintura ou a escultura, rompendo, assim, radicalmente com a antiga tradição sagrada da poesia.

Segundo um comentário antigo, Píndaro teria censurado Simônides por ter sido este o responsável por tornar a Musa “mercenária” (ἐργάσις) e “amiga do dinheiro” (φιλοκερδής): seria ele o pioneiro na composição de poemas por “encomenda” em troca de uma soma em dinheiro¹⁶⁵. Fato notável pois implica numa nova concepção do fazer poético no qual se estabelece, entre outras coisas, uma inédita e inovadora relação entre o poeta e seu “cliente”. Nos tempos antigos de uma Grécia pré-monetária, o poeta ou aedo não era, propriamente falando, remunerado pelo que fazia; “funcionário da soberania” e membro da corte, o rei o presenteava com objetos dotados de um valor simbólico, segundo a instituição tradicional do dom e do contra-dom¹⁶⁶. Ora, a nova relação contratual e comercial que Simônides começa a instituir só pôde ser possível, evidentemente, dentro do quadro histórico no qual se desenvolvia uma economia monetária e mercantil. “A nova riqueza em dinheiro favorece as artes em geral, escultura, pintura e poesia. A política cultural das tiranias e a rivalidade entre os que dispunham de riqueza afetam diretamente a situação das artes. (...) Os tiranos,

¹⁶³ DETIENNE, *op. cit.*, p. 106. O estudo de Detienne sobre Simônides apareceu pela primeira vez em DETIENNE, Simonide de Céos ou la Sécularisation de la Poésie, *Revue des Études Grecques*, LXXVII, 1964/2, n° 366-368, p. 405-419.

¹⁶⁴ GALÍ, *op. cit.*, p. 141. Por esse motivo deixamos de lado a análise da obra propriamente dita de Simônides, inclusive a do principal fragmento sobre a “filosofia moral” do poeta reproduzido no *Protágoras* de Platão. A esse respeito, cf. THAYER, H. S., Plato’s Quarrel with Poetry: Simonides, *Journal of History of Ideas*, vol. 36, N° 1 (Jan.-Mar., 1975), p. 19-26.

¹⁶⁵ Cf. EDMONDS, J. M. (ed. e trad.), *Lyra graeca : being the remains of all the greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar*, vol II, The Loeb Classical Library, Londres, Cambridge : Harvard University Press, 1952, p. 247.

¹⁶⁶ GALÍ, *op. cit.*, p. 143.

particularmente afeitos a uma política de ostentação, embelezam suas cidades com monumentos e chamam a suas cortes os profissionais do verso, criando assim a figura do poeta cortesão, cujo exemplo mais genuíno é Anacreonte. Simônides é um poeta itinerante que desenvolve grande parte de sua atividade profissional sob amparo e a expensas de distintos tiranos (...) Não é um poeta integrado em sua comunidade, senão um profissional ambulante que vende sua mercadoria e se esforça por conseguir a remuneração adequada.”¹⁶⁷

Sob esse aspecto, Simônides parece mesmo ter se esmerado, alcançando grande êxito no comércio de seus produtos; dono de uma fortuna considerável, sua avareza e sua cobiça tornaram-se célebres: a seus amigos que o acusavam de ser um homem avaro, conta Plutarco, Simônides dizia que “o prazer de fazer dinheiro era o único que havia deixado para cuidar em sua velhice”; nessa mesma linha, segundo o que narra Estobeu em sua *Antologia*, ao ser inquirido sobre a razão de tanto zelo por dinheiro estando já em idade avançada, o poeta teria respondido: “É porque prefiro deixar dinheiro para os inimigos quando morrer do que precisar de amigos enquanto viver; pois sei muito bem quão poucas amizades se mantêm”¹⁶⁸; por sua vez, Aristóteles conta que, numa palestra com a esposa de um tirano, Simônides teria sustentado ser a riqueza superior à sabedoria pois notava que “os sábios viviam sentados na soleira das casas dos ricos”¹⁶⁹; noutra passagem, é o mesmo Aristóteles quem nos informa ter sido o poeta contratado por um certo Anaxilau, tirano de Regio, para a composição de um *epinício* (ἐπινίκιον)¹⁷⁰ em sua homenagem, por ocasião de sua vitória na corrida de carro com mulas; em virtude da baixa remuneração proposta, o poeta teria se recusado a executar o serviço sob pretexto de que não era possível escrever em honra a pouco prestigiosas mulas; porém, tendo o tirano aumentado consideravelmente o valor de sua oferta, acaba compondo a ode, sem, contudo, comprometer o que dissera: com efeito, as mulas de Anaxilau, transformam-se, sob a pena do poeta, nas “filhas dos cavalos de pés de tormenta”, sem deixarem de ser, como acrescenta jocosamente o filósofo, igualmente “filhas de asnos”¹⁷¹.

Ao compor poemas sob encomenda, o poeta profissional se vê obrigado a modelar seus versos de acordo com as exigências de seu contratante: cabe a ele, portanto, fazer parecer

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁶⁸ EDMONDS, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷⁰ Gênero literário composto de odes comemorativas ou canções de triunfo consagradas aos vencedores dos Jogos; se tal gênero não foi criado por Simônides, ele certamente ajudou a criá-lo, tornando-se um expoente na sua composição juntamente com Píndaro.

¹⁷¹ EDMONDS, *op. cit.*, p. 309.

grande o que é pequeno ou então fazer parecer belo o que é, na verdade, feio; é essa habilidade que garante o valor de sua mercadoria. Visto desse modo, o poeta comerciante não coloca no mercado seus produtos já acabados mas vende seus serviços, ou seja, sua *sophia* entendida como excelência na arte (*techné*) de fazer poesia¹⁷². Essa habilidade, como mostra Galí, devidamente paga em “capital monetário”, consiste em manipular um “capital de imagens” a fim de tornar “memoráveis” as ações de seu cliente, mesmo que estas possuam pouco valor intrínseco como o feito de Anaxilau. “Do mesmo modo que a moeda pode manipular o sentido tradicional dos valores, a imagem poética pode manipular a ordem e o valor tradicional da memória e de seus conteúdos. A imagem poética como monetarização da memória converte a glória, de valor de uso, em valor de troca: o dinheiro dá valor às coisas independentemente de seu valor de uso, da mesma maneira que o poeta dá valor a ações com relativa independência dos prestígios da tradição”¹⁷³. Ruptura radical, portanto, com a memória antiga tradicional, entendida como a glória imortal trazida pela palavra do poeta ao celebrar a façanha do guerreiro.

Mas, num outro sentido, ruptura também com a memória arcaica sacralizada que, como vimos, permitia ao poeta inspirado o acesso à verdade, ou seja, ao conhecimento do passado, do presente e do futuro. Isto porque, como nos conta Cícero, é a Simônides que se deve uma outra importante inovação: “Sou grato a Simônides de Ceos por sua invenção – se foi mesmo dele – da arte da memória (*artem memoriae*). Pois, diz uma história que, um dia, quando Simônides estava ceando em Cranon na Tessália com um nobre abastado chamado Escopas e tendo cantado uma canção que havia escrito em sua honra contendo por meio de ornamento poético muitas referências a Castor e a Polux, Escopas, de maneira mesquinha, disse que deveria pagar ao poeta somente a metade do preço combinado e que, se ele quisesse, deveria pedir o resto às preciosas deidades que haviam recebido metade de seus elogios. Logo depois, tendo recebido uma mensagem de que dois jovens queriam vê-lo urgentemente, Simônides levanta-se da mesa e se dirige à porta sem, no entanto, encontrar ninguém. Nesse mesmo momento, a sala de refeições de Escopas desaba pondo fim à sua vida e a dos que estavam com ele. Quando seus parentes quiseram enterrá-los, viram que era impossível

¹⁷² “A sabedoria, nas artes, é atribuída aos seus mais perfeitos expoentes, por exemplo, a Fídias como escultor e a Policleto como retratista em pedra; e por sabedoria, aqui, não entendemos outra coisa senão a excelência na arte”. ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, São Paulo, Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1991, (VI.7), p. 105. Sobre outros aspectos da *sophia* de Simônides, cf. THAYER, *op. cit.*, p. 6-10.

¹⁷³ GALÍ, *op. cit.*, p. 154.

reconhecer os cadáveres. Mas, conta-se que Simônides foi capaz de identificá-los pois se lembrava do lugar na mesa que cada convidado ocupava. Foi isso, dizem, que o conduziu à sua descoberta de que o que mais ajuda a memória é o arranjo”¹⁷⁴; ou, como observa Longino o retórico, “comparar imagens (εἰδωλον) e localidades a fim de lembrar nomes e eventos”¹⁷⁵. Com Simônides, a memória, tradicionalmente concebida como um dom sagrado, um saber privilegiado, torna-se técnica de memorização ou, como diz Detienne, “técnica laicizada” composta de regras “ao alcance de todos” que integrava o aprendizado de uma *techné* poética encarada como atividade profissional¹⁷⁶.

A esse mesmo processo de laicização da poesia concorre igualmente outra contribuição trazida por Simônides, a saber, a introdução de algumas letras no alfabeto grego para o aprimoramento da notação escrita¹⁷⁷. Ora, essa preocupação do poeta traz à tona um dado bastante significativo: o fato da obra poética ser escrita e não mais somente recitada; para Galí, trata-se mesmo do principal fator que, de Homero a Simônides, explicaria a transformação ocorrida no estatuto da função poética. Como havia notado Havelock, a passagem de uma cultura de tradição oral a uma outra dominada pela escrita não significou apenas a substituição de um modo de expressão por outro, senão, mais profundamente, implicou na emergência de uma nova mentalidade, determinando o próprio conteúdo do que era expresso. Assim, o surgimento da escrita tornou possível o aparecimento da prosa, destituindo paulatinamente a recitação poética e seus recursos mnemônicos como meio de preservação e transmissão da tradição: passo fundamental para a conversão da poesia em “literatura”; com a escrita, o discurso falado – evento acústico transcorrido no tempo – passa a se referir a algo que lhe é exterior, de caráter visual e fixado no espaço: “premissa básica para o nascimento não só de uma literatura, senão de um pensamento teórico sobre ela”.¹⁷⁸ Pois é com a palavra escrita que se permite uma separação ou um distanciamento entre a mensagem emitida e o emissor, algo impraticável no processo de identificação “empática” ou “impersonificação” ocorrido na declamação poética; ora, esse distanciamento é também aquele que possibilita a emergência de um sujeito em relação a um objeto, de um autor em

¹⁷⁴ EDMONDS, *op. cit.*, p. 307.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷⁶ Cf. DETIENNE, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁷ Segundo o *Lexicon* de Suidas, Simônides teria inventado as vogais abertas Η e Ω assim como as consoantes Ξ e Ψ. Cf. EDMONDS, *op. cit.*, p. 249.

¹⁷⁸ GALÍ, *op. cit.*, p. 39.

relação à sua obra, de um poeta profissional em relação ao poema-mercadoria que comercializa. Por conseguinte, é a escrita que prepara, em grande medida, o terreno para as inovações de Simônides: sob essa nova condição, a objetivação visual e espacial da poesia abre já o caminho que a levará ao encontro de uma atividade com a qual, tradicionalmente, possuía pouca ou nenhuma afinidade.

Segundo a fórmula que Miguel Psellos atribui a Simônides, “a palavra (ὁ λόγος) é a imagem (εἰκὼν) das coisas (τῶν πραγμάτων)”.¹⁷⁹ Como se sabe, εἰκὼν é o termo técnico utilizado para designar a “representação figurada” criada pelo pintor ou pelo escultor.¹⁸⁰ Além disso, essa identidade entre a palavra e a imagem se vê reforçada pela famosa definição dada pelo poeta, de acordo com o que nos informa Plutarco: “Simônides chama a pintura uma poesia silenciosa e a poesia, uma pintura que fala”.¹⁸¹ É provável, como observa Galí, que o fato dos verbos escrever e pintar serem designados, em grego, pelo mesmo vocábulo (γράφω) tenha contribuído para essa assimilação;¹⁸² por outro lado, como mostra Thayer, essas considerações “teóricas” do poeta sobre sua arte refletem, de algum modo, uma característica marcante de sua própria *práxis*: a força pictórica de suas imagens poéticas.¹⁸³ De qualquer maneira, talvez seja esse cotejo inédito realizado por Simônides entre poesia e pintura o sinal mais revelador de sua concepção inovadora da atividade poética como *techné*. Mas, se, por um lado, a poesia se desfaz de seu halo sagrado tradicional ao equiparar-se a um trabalho meramente humano e artesanal, por outro, é digno de nota o esforço do poeta profissional em não deixar perder de vista seu elo com o passado: dessa maneira, procura ainda usufruir do prestígio que lhe conferia a tradição, agregando mais valor à sua mercadoria ao mesmo tempo em que pretende marcar a superioridade de sua arte em relação às demais. É assim que Píndaro se proclama “profeta sacerdote” e Baquílides, “divino profeta das Musas”; em um dos fragmentos da *Antologia Palatina*, vemos Simônides, por sua vez, invocar a Musa num hexâmetro de estilo homérico: “Canta-me, Musa, o filho de Alcmena de belos tornozelos”.¹⁸⁴ Como mostra Detienne, na época clássica, o sistema de pensamento que

¹⁷⁹ EDMONDS, *op. cit.*, p. 259.

¹⁸⁰ Cf. DETIENNE, *op. cit.*, p. 108. Sobre a noção de representação figurada como categoria histórica, ver os dois primeiros capítulos dedicados à questão da imagem em VERNANT, J.-P., *Entre Mito e Política*, São Paulo, Edusp, 2002, p. 295-322.

¹⁸¹ EDMONDS, *op. cit.*, p. 259.

¹⁸² GALÍ, *op. cit.*, p. 172.

¹⁸³ THAYER, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁸⁴ Citados por GALÍ, *op. cit.*, p. 150 e p. 32.

correspondia à função religiosa e à função de louvor da palavra do poeta constituía um “anacronismo”; a glória imortal concedida tradicionalmente pelos seus cantos ao guerreiro valoroso, ele agora a negocia com uma outra “clientela”. “O poeta não tem mais por missão senão exaltar os nobres, louvar ricos proprietários que desenvolviam uma economia de luxo, de despesas suntuárias, que se orgulhavam de suas alianças matrimoniais e se envaideciam por suas quadrigas ou por suas proezas atléticas. A serviço de uma nobreza tanto mais ávida de louvores quanto mais contestadas eram suas prerrogativas políticas, o poeta reafirma os valores essenciais de sua função, e ele o faz com tanto mais estardalhaço que eles começam a parecer antiquados, que, na cidade grega, não há mais lugar para esse tipo de palavra mágico-religiosa, que esse sistema de valores está definitivamente condenado pela democracia clássica. No limite, o poeta não é mais que um parasita, encarregado de devolver à elite que o sustenta sua imagem, uma imagem embelezada de seu passado”.¹⁸⁵

Comparável à pintura, a poesia dessacralizada se afirma enquanto *techné* que produz imagens, na medida em que a palavra é a imagem da coisa; mas, além disso, trata-se de imagens “embelezadas”, de imagens comprometidas antes com a *apaté* (ἄπότη) – esfera da ilusão e do engano, mundo da *doxa* em ruptura com a *alétheia* tradicional do poeta antigo inspirado. Com Simônides, a poesia torna-se, como a pintura, uma arte da ilusão, uma arte de enganar. De acordo com o que narra Plutarco, perguntado certa vez sobre a razão de serem os tessálios os únicos que não conseguia enganar (ἐξεπατῶς), o poeta teria respondido: “é porque eles são demasiado ignorantes para serem enganados por mim”.¹⁸⁶ “Dessa anedota”, diz Detienne, “que alguns quiseram atribuir a Górgias, resulta claramente que os Antigos tratavam a poesia de Simônides como uma arte de enganar, como uma forma de expressão na qual a ἄπότη era um valor positivo”.¹⁸⁷ Pois é nesse mesmo domínio da *apaté* que o poeta vai reivindicar a *doxa* (τὸ δοκεῖν) em oposição a *alétheia*, configurando assim, pela primeira vez, um confronto dos mais decisivos para a história da filosofia grega.¹⁸⁸ Ora, esse confronto é aquele mesmo que se encontra no cerne de um problema crucial levantado pela *República*. A jovem alma, diz Adimanto a Sócrates, após ter ouvido tantos discursos sobre a justiça e a injustiça, bem como as vantagens e as desvantagens de cada uma delas, encontra-se

¹⁸⁵ DETIENNE, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁸⁶ EDMONDS, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸⁷ DETIENNE, *op. cit.*, p. 107-108.

¹⁸⁸ Cf. *Ibid.*, p. 112.

finalmente naquela encruzilhada cantada por Píndaro: “*Escalarei a torre mais alta pelo caminho da justiça (δικῆ) ou da fraude tortuosa (σκολιᾶς ἄπαταις), para lá me abrigar e passar minha vida?*”¹⁸⁹ (365b). A alternativa entre a *diké* e a *apaté*, ou seja, entre “ser” justo e “parecer” justo, se reafirma na escolha que, segundo Adimanto, o jovem se vê inclinado a fazer: “Por conseguinte, uma vez que a aparência (τὸ δοκεῖν), como demonstram os sábios (οἱ σοφοί), é mais forte que a verdade (καὶ τὰν ἀλάθειαν βιάται) e decide da felicidade, é para esse lado que deverei voltar-me por inteiro” (365c). Por trás desses tais “sábios”, evocados aqui anonimamente por Platão, pode-se pensar, sem dúvida, na figura de Simônides, uma vez que é exatamente nos mesmos termos que se apresenta um precioso fragmento atribuído ao poeta – “a aparência é mais forte que a verdade (τὸ δοκεῖν καὶ τὰν ἀλάθειαν βιάται)”.¹⁹⁰ Além disso, é bastante significativa a comparação feita por Platão logo em seguida no diálogo: “Traçarei, pois, em torno de mim, algo como uma fachada e um cenário, uma imagem (σκιαγραφίαν) da virtude, e arrastarei atrás de mim a raposa sutil e astuciosa do sapientíssimo Arquíloco” (365c). A alusão ao teatro, à pintura ilusionista – preparando já a comparação que será realizada no livro X – e ao animal que, para os gregos, encarna a ambigüidade, coloca a *doxa* de Simônides definitivamente do lado da *apaté*, em ruptura com a *alétheia* da poesia antiga. Ao conceber a arte poética como uma arte da ilusão como a pintura, como uma arte de enganar e de seduzir por meio de “imagens”, Simônides prefigura “uma das grandes vias que dividem a história da problemática da palavra”; ele antecipa, dessa maneira, toda uma importante corrente de pensamento, aquela mesma desenvolvida pelos sofistas.¹⁹¹ Motivo bastante forte para situar a poesia de Simônides como um dos alvos de eleição da crítica platônica.

Que o poeta de Ceos ocupa, efetivamente, um lugar de destaque no pensamento de Platão sobre a poesia, tal tese se vê ainda reforçada por outros cruzamentos que se pode estabelecer entre ambos. Segundo Suidas, Simônides era também conhecido como *Melikertes*, em razão da “doçura de seu estilo”¹⁹²; o epíteto, como mostra Thayer, conduz a interessantes associações : “*melikreton* = bebida de mel e leite oferecida às potências do inferno, e.g.,

¹⁸⁹ Cf. *supra* p. 46.

¹⁹⁰ Segundo *escolista* sobre Eurípides. Or 236. EDMONDS, *op. cit.*, fragmento 76, p. 327.

¹⁹¹ DETIENNE, *op. cit.*, p. 119.

¹⁹² EDMONDS, *op. cit.*, p. 249.

Odisséia, 10.519; *meliktes* = cantor; *melitoessan* = mel-doce”¹⁹³; e, para nosso caso em questão, trata-se de algo sugestivo o fato de Platão, em algumas oportunidades, empregar esse mesmo termo ao referir-se à poesia. No *Íon*, no primeiro longo discurso sobre a inspiração poética, ouvimos Sócrates declarar: “Pois os poetas nos dizem – todo mundo sabe disso –, que, extraíndo das fontes de mel (μελιρρύτων) enquanto colhem em certos jardins e vales das Musas, eles daí nos trazem seus poemas líricos (μέλη) e, como as abelhas (μέλιτται), eis que se põem também a voar” (534b). Alguns encontram, nessa passagem, referências de Platão a Píndaro [“Se a sorte bem quis que minha mão soubesse cultivar o *jardim privilegiado* das Cárides” (*Olímpicas*, IX 26-27)] e a Aristóphanes [“É aí que, semelhante a *abelha*, Frinico ia colher a ambrosia de seus versos ...” (*Os Pássaros*, 748-751)]¹⁹⁴; mas, o jogo de palavras empregado aqui pelo filósofo não nos desautoriza a suspeitar que ele também tivesse em mente o mais “doce” dos poetas.

Ao lado e mesmo acima dessa doçura característica de seus versos, algumas fontes apontam para uma outra virtude estilística de Simônides: de acordo com Quintiliano, o poeta “deve ser elogiado pela escolha das expressões e por uma certa doçura; mas sua principal excelência reside em seu *pathos*; de fato, alguns críticos consideram que, nessa qualidade, ele supera todos os outros escritores dessa classe de literatura”; opinião semelhante à sustentada por Dionísio de Halicarnasso segundo o qual Simônides, ultrapassando até mesmo Píndaro nesse quesito, se notabilizaria antes por “sua expressão de compaixão (...), não por empregar o grande estilo mas por recorrer às emoções (παθητικῶς)”¹⁹⁵. Tivemos a oportunidade de observar no *Íon* e principalmente na *República* como o problema da emoção se articulava, de maneira decisiva, na crítica de Platão: é por dirigir-se somente a ela, a essa parte inferior da alma em detrimento da razão, que a poesia, conduzindo à ruína psíquica de seus ouvintes, deveria ser definitivamente banida da cidade ideal.

Ao conceber a poesia como arte de produzir imagens, como arte da *apaté* tal qual a pintura, Simônides foi reconhecido, a justo título, como sendo o primeiro teórico da *mimésis*. De acordo com Detienne, ele “marca o momento em que o homem grego descobre a imagem”, ele seria mesmo o “primeiro testemunho da teoria da imagem”¹⁹⁶. Mas, é segundo

¹⁹³ THAYER, *op. cit.*, p. 10, n. 42.

¹⁹⁴ Tanto Méridier quanto Canto notam essas citações em suas traduções.

¹⁹⁵ EDMONDS, *op. cit.*, p. 271.

¹⁹⁶ DETIENNE, *op. cit.*, n.18, p. 109

um ponto de vista diferente, dessa vez mais prático do que teórico, que se pode encontrar em Simônides um outro sentido da *mimésis* que também será tematizado e condenado por Platão. Como lembra Thayer, Simônides ganhou fama como líder de uma forma tradicional de poesia, a ode coral, na qual o poeta conduzia um coro de dançarinos e cantores. “O papel performativo do líder, dos músicos e do coro assume vários arranjos e padrões. Mas, a relação do líder como poeta e professor e seu coro podia ser carregada de intensidade hipnótica. Eles o imitam assim como ele, através de seu canto, pode imitar as ações dos homens e outros eventos incluindo os sons de animais, o vento, o grito dos pássaros.”¹⁹⁷ Trata-se, portanto, daquela mesma *mimésis* apresentada na *República* que se propunha a imitar tudo indistintamente, “o trovão, o barulho dos ventos e da saraiva, (...) a voz dos cães, das ovelhas e dos pássaros” (397a), *mimésis* “múltipla” e “versátil” que, no livro III, Platão queria ver longe de sua cidade e de seus guardiães.

Com Schuhl, dizíamos de início que o “arcaísmo” ou o suposto “conservadorismo” do fundador da Academia constituía a outra face de seu “misoneísmo”, de sua ojeriza a tudo o que diz respeito à mudança, a toda inovação, identificada à decadência, não importando o domínio em que ela pudesse se manifestar. É nesse sentido que se pôde entender as severas censuras de Platão às artes plásticas como sendo dirigidas somente à arte ilusionista de seu tempo. Tentamos mostrar que, com Simônides à vista, essa mesma atitude crítica podia se estender também às inovações radicais que haviam sido implementadas no campo da atividade poética, à “nova” poesia concebida como uma *techné* laicizada destinada a enganar e a seduzir, como a pintura, através da produção de imagens. Não só na *República*, mas também no *Íon* se pode localizar a manifestação dessa tendência arcaizante, na medida em que Platão, como vimos, “sacraliza” a poesia definindo-a, em aparente sintonia com a tradição, como um “dom” divino, como fruto da “possessão” por um deus. Mas, com esse gesto, o filósofo buscava, no fundo, desqualificar qualquer pretensão da poesia ao estatuto de *techné* ou, em outros termos, combatia precisamente aquilo que Simônides havia reivindicado à sua própria arte. É verdade que, na *República*, a postura de Platão parece se modificar, ao admitir, desta feita, uma *techné* poética; porém, ao defini-la como *mimésis* e compará-la à pintura, o filósofo faz mais que desenvolver uma argumentação de ordem abstrata: refere-se a

¹⁹⁷ THAYER, *op. cit.*, p. 16.

uma nova maneira de se fazer e de se conceber a poesia – “pintura que fala”, como a faz e a concebe esse precursor de Górgias.

Conclusão

Iniciando-se já desde seus primeiros diálogos e estendendo-se até o final de sua obra, a crítica de Platão à poesia, longe de ser episódica, constitui, ao contrário, problema dos mais relevantes para o platonismo. A veemência de seu ataque à arte poética, além de servir como medida para dimensionar a sua importância, não deixou de causar perplexidade entre seus leitores. Inúmeras interpretações foram sugeridas no sentido de abrandar o tom de sua crítica, de relativizá-la e até mesmo de suprimi-la. É o caso de Greene, por exemplo, para quem o aspecto “excessivo” da expulsão dos poetas seria já uma indicação bastante forte de que o filósofo, ao tratar do assunto, não fala “seriamente”.¹⁹⁸ De maneira menos radical, Collingwood sustenta que a crítica de Platão dirigia-se apenas a certos tipos de poesia, excluindo-se aquelas que seriam não imitativas como os “hinos aos deuses” e os “encômios aos homens bons”.¹⁹⁹ Todavia, o suposto caráter não mimético de tais gêneros se presta a discussão e sua admissão na cidade ideal, a seguir a via aberta por Schuhl, pode ser encarada, como vimos, menos como a afirmação de uma escolha conservadora por parte de Platão do que como a expressão de sua repulsa à “nova” poesia de seu tempo. Sobretudo, mais decisivo é o fato do filósofo, no livro X da *República*, declarar de maneira explícita que “desde Homero, todos os poetas (πάντας τοὺς ποιητικούς) são imitadores de simulacros” (600e); ou então, que “quem se alça à poesia trágica em versos iâmbicos ou épicos são todos imitadores em máximo grau” (602b). Nesse rol de imitadores é preciso incluir também os poetas líricos, personificados, como tentamos mostrar, na figura emblemática de Simônides. Assim, terminada a *República*, a condenação de Platão se estende, direta ou indiretamente, a toda poesia. Tendo em vista essa finalidade crítica, o filósofo acaba por fundar um novo domínio no qual pretende confinar as chamadas “artes miméticas”. Ainda que de uma maneira negativa, se deve, pois, a Platão a invenção de um “território artístico” destinado a abrigar as artes figurativas como a pintura e a escultura às quais vêm se juntar a poesia e também a

¹⁹⁸ Cf. GREENE, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁹ Cf. COLLINGWOOD, *The principles of art*, Oxford, The Clarendon Press, 1938, p. 43-ss.

sofística, como veremos a seguir. Tal gesto inaugural será decisivo nos desdobramentos posteriores das chamadas teorias estéticas do Ocidente: é ele que tornará possível o célebre topos da *ut pictura poesis* de Horácio, é ele também que vai dar condições para Aristóteles escrever sua *Poética*.²⁰⁰ Não obstante, esse ato fundador na edificação de um domínio autônomo da “Arte”, não se pode esquecer, o filósofo o executa no interior de seu processo de condenação da experiência poética.

Se essa atitude de Platão contra a poesia se mostra desconcertante a nossos olhos é porque, acostumados a uma concepção romântica, parece-nos incompreensível que o mais poeta dos filósofos se empenhe de maneira tão incisiva em atacar uma forma de arte nobre e inofensiva, consagrada somente à elevação da alma. No entanto, a tragédia grega, mais que um gênero poético entre outros, era um acontecimento cívico, uma verdadeira instituição social equiparável aos demais órgãos políticos e judiciários vigentes: com a tragédia, diz Vernant, “a cidade se faz teatro”.²⁰¹ Além disso, como já se observou, a poesia, notadamente a epopéia homérica, desempenhava papel central na *paidéia* grega, constituindo a principal referência de saber do cidadão contemporâneo de Platão. Ao denunciar o conteúdo nocivo veiculado pela poesia, ao situar a produção poética como um simulacro três graus distante da verdade, ao demonstrar a ausência de conhecimento do poeta das coisas que diz além de apontar para os prejuízos da poesia na alma de quem a pratica, Platão pretende, assim, mais do que criticar uma forma de arte entre outras, condenar uma forma institucionalizada de pedagogia ou, em outros termos, destituir o poeta de seu posto de educador dos gregos. Mas, essa é apenas a metade negativa de sua tarefa pois, para ocupar esse lugar, é preciso colocar aquele que tem compromisso com a verdade, que contempla as Idéias, que conhece o que diz, que mantém a alma sob o comando da razão, numa palavra, o filósofo. A condenação da poesia é a contrapartida necessária da instauração da filosofia; ela se insere num projeto mais geral que exprime a própria motivação do platonismo: uma vontade de filtrar, de selecionar, de distinguir o puro do impuro, o autêntico do inautêntico, o verdadeiro do falso pretendente.

²⁰⁰ “Ao expulsar os poetas do lugar que, para Platão, há de ser ocupado pelos filósofos, ele lhes cria um novo lugar: a esfera da imitação, o âmbito da imagem. O exílio da poesia e da pintura do território da razão terá como consequência inevitável a ocupação de outro território: a arte começará a ser julgada segundo critérios propriamente estéticos (competência técnica, beleza, equilíbrio compositivo, etc.). A desqualificação e os juízos de valor que Platão sustenta serão esquecidos, a posição do artista em relação ao artesão se inverterá, mas sua definição da pintura e da poesia como artes da *mimésis* será fundamental para as doutrinas estéticas posteriores”. GALÍ, *op. cit.*, p. 366-67.

²⁰¹ VERNANT, J.-P E VIDAL-NAQUET, P., *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999, p.10.

Como diz Deleuze, “o platonismo é a *Odisséia* filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes.”²⁰² É assim que, do *Íon* até a *República*, um elemento tão importante da dialética platônica como o “princípio de especialização” se mostra menos um princípio lógico do que uma espécie de regra prática através da qual se pode distinguir entre uma autêntica competência única e uma falsa competência universal (de um lado, o especialista de uma determinada arte e de outro, o rapsodo, o poeta e o sofista, imitadores que têm a pretensão de conhecer tudo). Do mesmo modo, a chamada “teoria das Idéias”, pelo menos tal como a vimos aparecer na *República*, é menos uma teoria abstrata do que aquilo que vem fundamentar um processo destinado a julgar das verdadeiras e das falsas pretensões segundo a distância em relação a um princípio transcendente (as imitações dos poetas distantes três graus da verdade ou da Idéia). É também essa dialética da rivalidade que motiva, como mostra Deleuze, o método de divisão (*διάρρησις*) de Platão: nesse sentido, ele deve ser entendido menos como um processo horizontal de especificação como queria Aristóteles, do que como um meio vertical de seleção de linhagens.²⁰³ No *Sofista*, um dos principais diálogos a pôr em prática a *diairesis* platônica, ela se verá aplicada sobre as artes imitativas na intenção de encurralar o sofista, identificado, em dado momento, como um imitador que ilude e que se vangloria de conhecer tudo. Sob esse aspecto, a aproximação do sofista com o poeta se mostra evidente e é, com efeito, quase idêntico o tratamento dispensado a ambos por Platão. Tal como o poeta na *República*, o sofista, no diálogo de mesmo nome, terá sua pretensa competência universal desqualificada através da comparação com a pintura: “Ora, sabemos bem que aquele que, por meio de uma só arte, pretende ser capaz de tudo produzir, não fabricará na realidade senão imitações e homônimos das coisas reais, como aquele que se dedica à arte da pintura: ele será o mais apto a fazer crer, aos mais ingênuos dos garotos que observam de longe seus desenhos, que ele pode realizar realmente tudo o que deseja produzir” (234b). De igual modo, o sofista é aquele que ilude os jovens ao mostrar “imagens faladas de todas as coisas” (*ἑἰδωλα λεγόμενα περὶ πάντων*), fazendo-os acreditar ser verdade o que diz e que ele é o mais sábio de todos. O sofista, tal como o poeta e o pintor, se consagra, pois, sob o domínio da *apaté*, à arte de

²⁰² DELEUZE, *op. cit.*, p. 260.

²⁰³ *Ibid.*, p. 260-261.

produzir imagens (εἰδωλοποιικὴ τέχνη). Donde a exortação do Estrangeiro: “Eis, portanto, o que se julga oportuno: dividir o mais rápido possível a arte da produção de imagens e continuar nossa investida até que o sofista nos apareça de frente; será então o momento de agarrá-lo, conforme o édito do Rei, e de entregá-lo a este último, declarando nossa captura. Se, em contrapartida, ele conseguir se esconder em alguma parte da arte da imitação, a busca deverá ser perseguida dividindo a parte que o abriga até que ele seja capturado” (235b-c). É, portanto, imbuído dessa finalidade seletiva que o Estrangeiro do *Sofista* vem trazer uma nova precisão à teoria platônica da *mimésis* ao distinguir, dessa vez, duas formas (εἶδη) de arte mimética (μιμητικὴ): de um lado, uma arte que consiste em produzir *cópias-ícones* (εἰκαστικὴ τέχνη) de acordo com as proporções (συμμετρία) do modelo (παραδείγματος); de outro lado, uma arte que fabrica *simulacros-fantasmas* (φανταστικὴ τέχνη), ou seja, imagens que substituem as proporções reais (τὰς οὐσας συμμετρίας) e verdadeiras (ἀλητινῆς συμμετρίας) por aquelas que parecem ser belas (τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς), imagens que têm a aparência (φαινόμενον) de assemelhar-se (εἰοικέναι) ao que é belo, isto é, que têm somente a aparência de uma cópia sem, verdadeiramente, ser uma. A clivagem operada aqui por Platão não se dá entre dois tipos de cópias que apresentariam apenas diferenças de grau entre si – uma mais “fiel” ao seu modelo do que a outra –, mas sim entre dois tipos de imagens ou imitações que diferem por natureza: “Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão.”²⁰⁴ De um lado, o domínio dos verdadeiros e autênticos pretendentes, domínio próprio da representação filosófica composto por cópias-ícones produzidas através de uma *mimésis* noética e interior regulada por relações e proporções constitutivas da essência²⁰⁵; de outro lado, o domínio dos falsos pretendentes, domínio da poesia e da sofística a produzir simulacros-fantasmas através de uma *mimésis* ilusionista sem relação com as verdadeiras proporções do modelo²⁰⁶. Fazer triunfar o mundo

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 263.

²⁰⁵ Villela-Petit busca esclarecer a *eikastique* platônica aproximando-a do cânon de Policleito que, de acordo com um importante estudo de Tobin, seria determinado por um *summetria* geométrica obtida através de uma *ratio* numérica e invariável. Cf. VILLELA-PETIT, M. La question de l’image artistique dans le *Sophiste*, In: AUBENQUE, P., NARCY, M. (eds), *Études sur le Sophiste de Platon*, Naples, Bilbiopolis, 1991, p. 80-84. TOBIN, R., The Canon of Polycleitos, *American Journal of Archeology*, LXXIX (1975) p. 307-321.

²⁰⁶ Como dirá Nietzsche, a *mimésis* que produz simulacros escapa do esquema modelo-semelhança-cópia: “Nós abolimos o ‘mundo verdade’: qual mundo nos restou? O mundo das aparências talvez?... Mas não! Ao mesmo

bem fundado das cópias e dos modelos sobre o mundo ilusório dos simulacros tal é o fim a que se destina a dialética platônica da rivalidade. A condenação da poesia encontra, pois, todo o seu sentido ao nos conduzir assim à própria motivação do platonismo. Pode-se dizer que ela é *política* na medida em que, apresentando-se enquanto relação de forças, enquanto confronto entre rivais ou pretendentes, ela participa, desse modo, do fenômeno da *pólis* grega. Pois, como mostra Vernant, a cidade de Atenas da época de Sócrates e de Platão abrigava uma sociedade *agonística* marcada pelo confronto, pela rivalidade, pela competição incessante entre cidadãos considerados como iguais²⁰⁷. A dialética da rivalidade responderia, assim, a uma sociedade de rivais. Ao combater o poeta e a poesia, o filósofo não deixava de exercer assim o seu direito de cidade.

tempo que o mundo-verdade, nós abolimos também o mundo das aparências!” NIETZSCHE, F., *Crépuscule des Idoles, Œuvres Philosophiques Completes, t.VIII*, Paris, Gallimard, p. 81.

²⁰⁷ Cf. VERNANT, *Mito e Política*, p. 185. Detienne mostra, a propósito, o laço estreito existente entre a sociedade dos iguais que compunha a aristocracia guerreira arcaica e a sociedade dos rivais que viria a constituir mais tarde a *pólis* clássica. DETIENNE, *op. cit.*, p. 95-100.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, F. H. Notes on Plato's Aesthetic. *The Philosophical Review*, vol.48, n.1 (jan. 1939), 65-70.
- ANNAS, J.. *Introduction à la République de Platon*, Paris, PUF, 1994.
- ARISTÓTELES *Ética a Nicômaco, Poética*, São Paulo, Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1991.
L'Éthique à Nicomaque, tome I e II, trad. e coment. de Gauthier, R. A. e Jolif, J. Y, Louvain-la-Neuve, Ed. Peeters, 2002.
- BABUT, D. Sur la Notion d'Imitation dans les Doctrines Esthétiques de la Grèce Classique. *Revue des Études Grecques*, tomo XCVIII, nos. 465-466, Jan-Jun 1985, p. 72-92.
- BELFIORE, E. A Theory of Imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological Association* (1974), vol. 114 (1984), 121-146.
- BOYD, T. W., Where Ion Stood, What Ion Sang, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 96 (1994), p. 121.
- BROWNSON, C. L. Reason for Plato's Hostility to the Poets. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 28 (1897), 5-41.
- BRUNET, C. L'Être Univoque et l'Analogie Esthétique chez Platon. *Revue de Métaphysique et Morale*, n.67, 1962, 344-361.
- BURNYEAT, M. F. Culture and Society in Plato's Republic. *The Tanner Lectures on Human Values*. December 10-12, 1997.
- CANTO, M. Acts of Fake: The Icon in Platonic Thought. *Representations*, n.10 (Spring, 1985), 124-145.
- CAVARNOS, C. Plato's Teaching on Fine Arts. *Philosophy and*

- Phenomenological Research*, vol.13, n.4 (jun. 1953), 487-498.
- COLIN, G. Platon et la poésie. *Revue des Études Grecques*, tomo XLI, ano 1928, pp. 1-72.
- COLLINGWOOD, R. G. Plato's Philosophy of Art. *Mind*, New Series, vol.34, n.134 (apr. 1925), 154-172.
 _____ *The principles of art*, Oxford, The Clarendon Press, 1938
- COOK, A. Image as a Norm: Some Problems. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.38, n.3 (spring, 1980), 249-254.
- COOMARASWAMY, A. K. Imitation, Expression and Participation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.3, n.11-12 (1945), 62-72.
- CORLETT, J. A. Interpreting Plato's Dialogues. *The Classical Quarterly*, vol.47, n.2 (1997), 423-437.
- CORNFORD, F. M., *The Origin of Attic Comedy*, New York, Anchor Books, 1961.
- DELEUZE, G. Platão e o Simulacro. In _____, *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
 _____ *Diferença e repetição*, Graal, Rio de Janeiro, 1988
- DETIENNE, M. *Les Maîtres de Verité dans la Grèce Archaique*, Paris, Maspero, 1981.
- DIÈS, A. *Autour de Platon: essai de critique et d'histoire*. 2^a. tirage revu et corrigé, Paris : Les Belles lettres, 1972.
 _____ *Platon*, Paris, Flammarion, 1930.
- DIÔGENES LAËRTIOS *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1988.
- DIXSAUT, M. *Platon et la Question de la Pensée: Études Platoniciennes I*, Paris, Vrin, 2000.
- DODDS, E.R. *The greeks and the irrational*. Berkeley, University of California Press, 1956
- DORTER, K. The Ion: Plato's Characterization of Art. *The*

- Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, n.1 (aut. 1973), 65-78.
- DUCHEMIN, J. Platon et l'héritage de la poésie. *Revue des Études Grecques*, tomo LXVIII, ano 1955, pp. 12-37.
- ELSE, G. F. "Imitation" in the Fifth Century. *Classical Philology*, vol.53, n.2 (apr. 1958), 73-90.
- ELSNER, J. Image and Ritual: Reflections on the Religious appreciation of Classical Art. *Classical Quarterly*, new series, vol.46, n.2 (1996), 515-531.
- FERRAZ, M. C. F. *Platão, As Artimanhas do Fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FREEMAN, K. Plato: The Use of Inspiration. *Greece & Rome*, vol.9, n.27 (may. 1940), 137-149.
- GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona, Ed. El Acantilado, 1999.
- GILBERT, K. The Relation of the Moral to the Aesthetic Standard in Plato. *The Philosophical Review*, vol.43, n.3 (may, 1934), 279-294.
- GOLDSCHMIDT, V. Le problème de la tragédie d'après Platon. In _____, *Questions Platoniciennes*, Paris, Vrin, 1970, p. 103-140.
- _____ *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris, 1982.
- _____ *Les Dialogues de Platon*, Paris, PUF, 1947
- _____ *A Religião de Platão*, São Paulo, Difel, 1970.
- GOMBRICH, E H *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- _____ *História da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1972.
- GREENE, W. C. Plato's View of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.29 (1918), 1-75.
- _____ The Spirit of Comedy in Plato. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.31 (1920), 63-123.
- _____ Platonism and Its Critics. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.61 (1953), 39-71.
- _____ The Paradoxes of the Republic. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.63 (1958), 199-216.

- GREY, D. R. Art in the Republic, *Philosophy*, 27 (1952), 291-310.
- GRIMALDI, N. Le statut de l'art chez Platon. *Revue des Études Grecques*, tomo XCIII, nos. 440-441, Jan-Jun 1980, pp. 25-41.
- GUICHETEAU, M. L'Art et l'Illusion chez Platon. *Revue Philosophique de Louvain*, n.54, 1956, 219-227.
- GULLEY, N. Plato on Poetry. *Greece & Rome*, vol.24, n.2 (oct., 1977), 154-169.
- HAAR, M. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2000.
- HALL, R. W. Plato's Theory of Art: A Reassessment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.33, n.1 (aut., 1974), 75-82.
- HALLETT, C. H. The Origins of the Classical Style in Sculpture. *The Journal of Hellenic Studies*, vol.106 (1986), 71-84.
- HAMLYN, D. W. Eikasia in Plato's Republic. *The Philosophical Quarterly*, vol.8, n.30 (jan., 1958), 14-23.
- HARAP, L. The Imagination in Plato and Mr. M. W. Bundy. *American Journal of Philology*, vol.58, n.2 (1937), 222-225.
- HAVELOCK, E. A. *Prefácio a Platão*. trad. Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papirus Editora, 1996.
- HIGHT, A. Plato and the Poets. *Mind*, new series, vol.31, n.122 (apr., 1922), 195-199.
- JAEGER, W. *Paideia*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- JANAWAY, C. Arts and Crafts in Plato and Collingwood. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.50, n.1 (winter, 1992), 45-54.
- _____ *Images of excellence, Plato's critique of the arts*, New York, Oxford, 1995
- JOLY, H. *Le renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1994.

- KARELIS, C. Plato on Art and Reality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.34, n.3 (spr., 1976), 315-321.
- KEULS, E. Plato on Painting. *The American Journal of Philology*, vol.95, n.2 (Summer, 1974), 100-127.
 _____ Skiagraphia Once Again, *American Journal of Archeology*, vol. 79, n.1 (jan., 1975), 1-16.
- KIRK, G. S. & RAVEN, J.E. *Os Filósofos Pré-socráticos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- KUHN, H. The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato, I. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.52 (1941), 1-40.
- LADRIÈRE, C. The Problem of Plato's Ion, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 10, n.1 (Spt., 1951), 26-34.
- LAGE, C. F. *Mimesis na República de Platão: As Múltiplas Faces de um Conceito*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.102, dez/2000, p.89-96.
- LICHTENSTEIN, J. *A cor eloqüente*. São Paulo : Siciliano, 1994.
- LODGE, R.C. *Plato's theory of art*, Londres, Routledge & Paul, 1953.
- MAGUIRE, J. P. The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.68 (1964), 389-410.
 _____ Beauty and the Fine Arts in Plato: Some Aporiai. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.70 (1965), 171-193.
- McKEON Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity, *Modern Philology*, 34 (1936), 1-35.
- MÉCHOULAN, E. Theoria, Aesthesis, Mimesis et Doxa. *Diogenè*, n.151, (jul.-sept 1990).
- MURRAY, P. Poetic Inspiration in Early Greece, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 101 (1981), 87-100.
- NARCY, M. Qu'est-ce que l'ironie socratique? *Journal of International Plato Society*, Plato 1, march 2001.
<http://www.nd.edu/~plato/narcy.htm>

- NATRIELLI, A. *A crítica de Platão ao discurso poético no livro X da República*. São Paulo, Dissertação de Mestrado (inédito), 2005.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
 _____ *Introduction à l'Étude des Dialogues de Platon*, Paris, Ed. L'Éclat, 2005.
- NOTOPOULOS, J. A. The Meaning of Eikasia in the Divided Line of Plato's Republic. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.44 (1933), 193-203.
- PANOFSKY, E. *Idea, Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- PAQUET, L. *Platon: La Médiation du Regard*, Leide, E.J. Brill, 1973.
- PARTEE, M. H. Plato's Banishment of Poetry, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.29, n.2 (winter, 1970), 209-222.
 _____ Inspiration in the Aesthetics of Plato. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.30, n.1 (aut., 1971), 87-95.
- PEMBERTON, E.G. A Note on Skiagraphia, *American Journal of Archeology*, vol.80, n.1 (winter, 1976), 82-84.
- PHILIP, J. A. Mimesis in the Sophiste of Plato, *Transactions of the American Philological Association*, vol.92 (1961), 453-468.
- PLATÃO
 _____ *Ion – Ménexène – Euthydème*, texto estabelecido e traduzido por Louis MÉRIDIÉ, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
 _____ *Ion*, tradução, introdução e notas de Monique CANTO, Paris, Flammarion, 2001.
 _____ *Phèdre*, tradução, introdução e notas de Luc BRISSON, Paris, Flammarion, 2000.
 _____ *A República*, trad. Carlos Alberto NUNES, Belém, Edufpa, 2000.
 _____ *A República*, trad. Ana Lia de Almeida PRADO, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
 _____ *A República, livro X*, tradução, ensaio e comentário crítico de Daniel Rossi Nunes LOPES, Campinas,

- 2002, inédito (dissertação de mestrado).

Republic 10, Warminster, tradução, notas e comentário crítico de HALLIWELL, Aris & Phillips Ltda, 1988.
- _____ *La République, livres I-III, tome VI*, texto estabelecido e traduzido por Emile CHAMBRY, Paris, Belles Lettres, 1932.
- _____ *La République, livres IV-VII, tome VII, 1a. partie*, texto estabelecido e traduzido por Emile CHAMBRY, Paris, Belles Lettres, 1949.
- _____ *La République, livres VIII-X, tome VII, 2a. partie*, texto estabelecido e traduzido por Emile CHAMBRY, Paris, Belles Lettres, 1982.
- _____ *Œuvres Complètes*, tradução e notas de Léon ROBIN, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.
- _____ *Sophiste*, tradução, introdução e notas de N. L. CORDERO, Paris, Flammarion, 1993.
- PLOCHMANN, G. K. Plato, Visual Perception and Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.35, n.2 (winter, 1976), 189-200.
- POLLITT, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*, New York, Cambridge University Press, 1987.
 _____ *The Art of Greece 1400-31 B.C.*, New Jersey, Prentice-Hall, 1965.
- RANTA, J. The Drama of Plato's "Ion", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, n.2 (Winter, 1967), 219-229.
- RICHTER, G.M.A *Three critical periods in Greek sculpture*, Oxford : Clarendon Press, 1951.
- RIDDER, A. and DEONNA, W. *Art in Greece*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1968
- RIZZERIO-DEVIS, L. Dialectique et art dans la *Republique* et le *Sophiste* de Platon, *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 97, fasc.2, 1999, pp.231-251.
- ROBIN, L. *Les rapports de l'être et de la connaissance d'après Platon*, Paris, PUF, 1957
- ROSEN, S. *Plato's Sophist: the drama of original and image*, New Haven, Yale University Press, 1983

- _____ *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*,
London, Routledge, 1993.
- RUTTER, K. and SPARKES, A. *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh,
(Ed.) Edinburgh University Press, 2000.
- SCHAERER, R. *La question platonicienne*, Paris, Neuchatel, 1938.
- SCHIPPER, E. N. *Mimesis in the Arts in Plato's Laws. The Journal of
Aesthetics and Art Criticism*, vol.22, n.2 (winter,
1963), 199-202.
- SCHUHL, P.M. *Platon et l'art de son temps*, Paris, PUF, 1952.
_____ *Études platoniciennes*, Paris, PUF, 1960
_____ *La fabulation platonicienne*, Paris, Vrin, 1968
- SIMÔNIDES DE CÉOS *The Loeb Classical Library*, Lyra Graeca II, ed. e
trad. Edmonds. J. M., Londres, Harvard University
Press, 1952.
- SÖRBOM, G. *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early
Development of an Aesthetic Vocabulary*,
Stockholm : Svenska Bokförlaget, 1966.
- SOUSA, J.R.A. *A negação dialética da poesia em A República de
Platão*, Campinas, 2002, inédito (tese de mestrado).
- STERN-GILLET, S. *Art as Error: Collingwood's Early Reading of Plato*,
British Journal of Aesthetics, vol.40, n.2 (apr.,
2000), 251-263.
- STEVEN, R. G. *Plato and the Art of His Time. The Classical
Quarterly*, vol.27, n.3/4 (jul.-oct., 1933), 149-155.
- SZE, C. P. *Eikasia and Pistie in Plato's Cave Allegory. The
Classical Quarterly*, new series, vol.27, n.1 (1977),
127-138.
- TARRANT, D. *The Art of Plato. A Paper Read to London Branch
of the Classical Association on February 24, 1926.*
The Classical Review, vol.40, n.3 (jul., 1926), 104-
112.
- TATE, J. *Plato and "Imitation". The Classical Quarterly*,
_____ vol.26, n.3/4 (jul.-oct., 1932), 161-169.
_____ "Imitation" in Plato's Republic. *The Classical
Quarterly*, vol.22, n.1 (jan., 1928), 16-23.

- TOBIN, R. *The Canon of Polykleitos, American Journal of Archeology*, vol.79, n.4 (oct., 1975), 307-321.
- VERDENIUS, W.J. *Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden, Brill, 1962.
- VERNANT, J.P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____
 Naissance d'images. In _____, *Religions, Histoire, Raisons*, Paris, Maspero, 1979.
- _____
 Da presentificação do invisível à imitação da aparência. In _____, *Entre Mito e Política*, São Paulo, Edusp, pp.295-307
- _____
 Figuração e Imagem. In _____, *Entre Mito e Política*, Edusp, pp.309-321.
- _____
L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, Gallimard, 1989.
- VICAIRE, P. *Recherches sur les Mots Désignant la Poésie et le Poète dans l'Œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1964.
- VILLELA-PETIT, M. Platão e a Poesia na República. *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. XLIV, n. 107, jan-jun de 2003, p. 57.
- _____
 La Question de l'Image Artistique dans le *Sophiste*. In: AUBENQUE, P. (dir), *Études sur le Sophiste de Platon*, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 55-90.
- VLASTOS, G. *Socrates, Ironist and moral philosopher*, New York, Cambridge University Press, 1991
- WEBSTER, T. B. L. Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C. *The Classical Quarterly*, vol.33, n.3/4 (jul.-oct, 1929), 142-154.
- WILD, J. Plato's Theory of τεχνή, a Phenomenological Interpretation. *Philosophy and Phenomenological Research*, vol.1, n.3 (mar., 1941), 255-293.
- WIND, E. Sobre a filosofia da arte de Platão. In _____, *A Eloquência dos Símbolos*, Edusp, pp. 47-70.

* * *