

# ESCONDERIJO DOS NARRADORES NO LIVRO III DA *REPÚBLICA*

**RESUMO:** No livro III da República, Platão analisou o estilo de narrar da epopéia, da tragédia e do ditirambo, explicando um pouco como é o *lógos* do que os poetas dizem. Aristóteles se deteve mais nisso ao tratar da *léxis* poética, ora na Poética, afirmando que o diálogo é o metro descoberto pela tragédia, ora na Retórica, afirmando que o diálogo é a forma mais dramática de se escrever. Diante deste aspecto geral das trocas entre as personagens, a noção de imitação das conversas socráticas em Platão merece novas reflexões, sobretudo para entender o que está em disputa na querela entre filosofia e poesia no livro X da República e, também, o quanto a escrita de Platão se distancia de um drama simples.

**PALAVRAS-CHAVE:** imitação, *léxis*, Platão, poesia e educação.

## THE HIDEOUT OF THE NARRATORS IN THE THIRD BOOK OF *REPUBLIC*

**ABSTRACT:** In the third book of Republic, Plato analyzed the epic, the tragedy and the dithyramb styles of narration, explaining a little how is the *lógos* of what the poets say. Aristotle dealt with it when he talked about the poetic *lexis*, at times in the Poetic, stating that the dialogue is the meter discovered by the tragedy, and at other times in the Rhetoric, stating that the dialogue is the most dramatic way to write. Before this general aspect of exchanges among the characters, the notion of imitation of the Socratic talks in Plato deserves new reflections, mainly aiming to understand what is being disputed in the quarrel between philosophy and poetry in the tenth book of Republic and, also, how much Plato radically goes apart from a simple drama.

**KEYWORDS:** imitation, *lexis*, Plato, poetry and education.

\* Mestre em Educação (Filosofia da Educação) pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail para contatos: diogomesti@yahoo.com.br. Este artigo é uma parte da minha dissertação de mestrado sobre tradição e educação em Platão.

Diogo Norberto Mesti\*

A opção será pela preservação de um dos aspectos da tradição, mesmo quando o empenho está em afirmar uma recusa generalizada. A concepção educacional de Platão está profundamente ligada à tradição (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 203). No caso da educação das crianças, no livro III da *República*, ele não inventa novas formas gerais de educar, mas sim repete duas disposições gregas: uma geral e explícita, que lida com a forma arcaica de educar pela música, e a outra específica, que lida com a forma e o estilo de escrever. O objeto de preocupação deste trabalho será o segundo aspecto, mas, para atingi-lo, o primeiro aspecto será rememorado.

## 2. Tempos Arcaicos da Música

O consolo que temos na análise da época clássica dos gregos é a preservação da sua história pela escrita. Agora, imaginem tempos mais longínquos, nos quais nem ao menos o alfabeto e a escrita existiam para nos consolar. Neste caso, especular sobre os princípios de uma cultura que se mantinha pela oralidade é a nossa única

esperança. O próprio Aristóteles especula quando diz que: “desde os tempos remotos, aqueles que já tinham propensão para estas coisas [a imitação, a harmonia e o ritmo], desenvolvendo pouco a pouco esta aptidão, criaram poesia a partir de improvisos” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b20). Aristóteles atribui, com essas palavras, uma existência arcaica à noção de mimesis. Antes dele, porém, este conceito já fora abordado na análise platônica dos discursos poéticos, ou melhor, na análise platônica do *lógos* subjacente à *mousiké*.

A inauguração do alfabeto e a *atividade* mimética transposta para um texto foram quase concomitantes ao próprio texto-transcrição de Homero (VII? a. C.). Uma das reflexões sobre Homero ocorreu dois séculos depois e aparece nas inferências que Platão e Aristóteles fazem quando explicam que Homero é pai dos poetas trágicos (cf. *República*, X, 607a; *Poética*, 1448b 35). A razão para esta filiação é o fato de o próprio Homero ter composto tragédias no interior da sua épica e, assim, o aedo tornou-se um modelo embrionário da ação teatral de *imitar* e de se esconder atrás das personagens. Não é de Homero, contudo, que Aristóteles fala quando pensa no nascimento da atividade poética. Sua referência é à atividade poética como modo de vida que auxiliou a preservar a guerra de Tróia.

A questão da musicalidade dos aedos aparece em Aristóteles quando ele defende a propensão para a imitação fundada na harmonia e no ritmo. Moutsopoulos trata de heranças arcaicas como essa em Platão, afirmando que “as opiniões de Platão sobre a transmissão de conhecimento musical não diferem em quase nada das concepções gerais sobre a música que os poemas homéricos atribuem à época que eles descrevem” (1989, p. 159). É o século XII a. C. que Platão também tem em mente quando diz que “será difícil achar outra melhor do que a que já foi encontrada no decurso do tempo” (cf. *República*, II, 376e<sup>1</sup>). Todo o livro II da *República* marca o primeiro avanço no estudo da relação entre música e *lógos* na educação. Isso ocorre porque o guardião não pode ser um *amosos*, pois

o ritmo e a harmonia que se encontra nos metros poéticos são sinais de uma alma que recorre à palavra e não à violência. Música e poesia estão unidas para os gregos<sup>2</sup>. Tanto é que, para Aristóteles, os gêneros literários<sup>3</sup> mais conhecidos e a “maior parte da música de flauta e cítara” fazem parte do mesmo ramo de atividades artísticas, sendo “*todas imitações*” (*Poética*, 1447a13-30; cf. *República*, 399a-b, onde a harmonia é imitação).

### 3. O Estilo

O assunto do livro III da *República* é a educação, mas o que realmente se deseja provar é a possibilidade de formação da virtude. A virtude está em todos os âmbitos práticos da vida do jovem: a virtude do conteúdo poético que os jovens guardiões devem ouvir; a virtude nos modelos de homens de bem que o jovem pode e deve imitar; a virtude até mesmo na sonoridade da música que ele ouvirá; a virtude da ginástica e, por fim, a virtude também na cidade. No plano da virtude da sonoridade, por exemplo, Platão conhece as demarcações dos efeitos éticos de cada tipo de música em razão do metro que possuem (cf. *República*, III, 400c; cf. MOUTSOPOULOS, 1989). No plano da virtude do texto, Platão considerou as formas usadas pelos mitólogos guiando-se pela presença ou ausência de autoria (cf. BRANDÃO, 2007). A reflexão platônica sobre o estilo é um olhar novo sobre uma prática antiga. Assim, quando fala do estilo da mitologia poética, devemos ficar atentos para perceber se Platão não fala, isto sim, do seu próprio estilo de escrever. Seria difícil achar outra forma melhor de escrever do que a que já foi encontrada no decurso do tempo? O que é virtuoso no estilo mimético já inventado pelos poetas? A questão do estilo ultrapassa a questão de uma análise restrita aos gêneros literários: é uma preocupação quanto a se “nossos guardas devem ser imitadores ou não” (cf. 394e) e também o que eles imitaram.

A delimitação platônica do que é poético ocorre quando ele diz que, dentre os estilos, a tragédia faz uma imitação pura quando omite “as

1. A parte intermediária do livro II inicia-se com a dúvida sobre a maneira mais adequada de educar os guardiões. A escolha será pela forma já descoberta de educar, pois é a única que inspira segurança em Sócrates e Adimanto. Arremedada a forma antiga de educar: música para alma e ginástica para o corpo, o que a música veicula passará por uma seleção. Isto ocorre desde 376e até o momento em que Sócrates diz que “a respeito do que a mitologia veicula é o que basta. Agora, acho que devemos considerar o estilo, para determinarmos de maneira completa como deve ser o que ela expressa e como ela se expressa” (III, 392d). A preocupação com o estilo, isto é, com o como, irá até Sócrates diz terem esgotado – ele e Adimanto – “a parte da Música relativa aos discursos e às fábulas, pois já tratamos completamente o modo como os poetas falam o que eles veiculam”, e prossegue: “agora só nos resta tratar do canto e da melodia” (III, 398b-c). A princípio, a partir deste momento a discussão sobre a música propriamente dita não nos interessará particularmente aqui, ficando para um outro trabalho sobre o *éthos* na música grega. A nossa preocupação é com o *lógos* subjacente à música. Resta expor que a discussão subsequente à 398c porque trata das qualidades ética do canto e do ritmo que irá até III, 403c-d. E “depois da Música”, surgirá a análise da Ginástica, o que não nos interessa a princípio e nem secundariamente.

2. Torrano salienta como “durante milênios” a poesia foi somente oral e de “gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros” (TORRANO, p. 19).

3. Geralmente associamos a versificação à escrita. Segundo Aristóteles, a versificação nasce na fala, no tom marcado pelo ritmo de uma fala coloquial ou erudita. Isto marca a força da oralidade para os gregos, na medida em que a anterioridade do metro existe por estar da nossa fala, mais do que na nossa escrita. Em razão disso é que a poesia arcaica é som, mais do

que olhar. Para ele, a imitação da nossa linguagem possui três formas, as quais formaram três gêneros distintos: a burlesca e grosseira, da sátira e com o tetrametro; a comum, coloquial, da tragédia, com o iambo e a 'cultura' da epopéia, com os hexâmetros. Os hexâmetros, por um lado, imitam o momento em que falamos de um modo erudito, fato observável nas palavras difíceis que o poeta reproduz (*idem*, 1449a10-15); o ritmo da tragédia, por outro lado, utiliza o metro chamado iambo, que é "o mais coloquial dos metros. Prova disso é usarmos muitos iambs na conversa uns com os outros e raramente – apenas quando fugimos do tom coloquial – os hexâmetros" (*idem*).

4. Apesar de ambas poderem ser chamadas de diálogo, a metrificacão e o ritmo presente nos ditirambos, na epopéia e na tragédia, e sua ausência nos diálogos de Platão, estabelece uma importante distinção que não pode ser esquecida. O caso da filosofia é o do privilégio da palavra sob o som, pois, "enquanto palavra, o canto em nada diferiria da palavra não cantada quanto a necessidade de ser expressa segundo os mesmos modelos e também da mesma maneira que há pouco enunciamos [modelo de virtude e de simplicidade]", e, portanto, "a harmonia e o ritmo devem acompanhar a palavra" (398d) e não contrário.

5. No livro II da *República*, Platão risca algumas passagens de Homero e de Hesíodo envolvendo as atrocidades que os deuses cometiam entre seus familiares, as quais podem até "ser verdadeiras (378a), mas não deveriam ser ditas tão levemente a quem não tem o uso da razão e aos jovens". É neste contexto que Sócrates afirma que "o jovem não é capaz de distinguir sobre a presença ou ausência de sentidos escondidos (*huponoia*)" (378e), ou melhor, ele não consegue distinguir se o sentido de um pensamento expresso por imagens é ou não virtuoso. É importante ressaltar que o termo *huponoia* só ocorre nesta passagem da *República*, de modo que a idéia de um esconderijo do narrador que expressa algum tipo de pensamento é central na análise

*palavras insertas pelos poetas entre as falas e deixa apenas a retribuição mútua de palavras (amoibaia)*" (*Rep.*, III, 394b-c [grifo nosso]) entre as personagens. Na tragédia e na comédia, o autor se esconde ao fingir ser alguém que não é. A autoria se mostra plenamente aos ouvintes apenas na narração simples dos ditirambos, onde o canto fala dos próprios sentimentos do poeta. No caso de Homero, o estilo é misto e vai da exibição clara da autoria do poeta ao esconderijo de uma certa 'ventriloquia' (393c). Dada a proximidade entre a imitação de Platão e a dos poetas, será imprescindível perceber a distinção que se opera na sua obra. A troca de palavras entre as personagens da tragédia (*amoibaia*, *República*, III 394b-c) deve ser distanciada da troca de palavras exclusiva às personagens da filosofia (*dialogesthai*), que repousa na busca do filósofo pelo que é, e na sua capacidade de dar e receber razões (*lógoi*). Ambas as trocas podem ser chamadas de diálogo, mas fundam, por sua vez, tipos escritos distintos<sup>4</sup>.

Esconder-se atrás de seus personagens, como se fossem estes a falar e a narrar as preocupações que podem ser do autor, é uma prática que, provavelmente, não foi inventada por Homero, mas por uma cultura que desejava apenas manter sua memória do passado. Esconder-se atrás de seus personagens, no caso de Atenas no período clássico, parece não ter se esgotado com os trágicos. Houve outro uso para esta descoberta, que talvez tenha seu arquétipo em uma versão antiga da cômica siciliana: a "dramatização dos debates filosóficos" (MAGALHÃES-VILHENA, 1984, p.364). Mas isso é uma hipótese distante e muito difícil de ser solidamente estudada. Ela permanece como uma possibilidade de origem que justificaria o porquê de a filosofia ter começado pela escrita dramática.

Homero estabelece um fluxo de influência mais plausível. Os diálogos platônicos fundam-se em elementos que não eram estranhos à filosofia. Platão, inegavelmente, usou o debate em diálogos – o mais dramático de todos os estilos (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1413b9) – para escrever

filosofia. Isto adveio da necessidade de o texto também gerar um efeito que só a música e o metro dos outros tipos de *lógos* (os não filosóficos) conseguiam criar em nós (cf. MOUTSOPOULOS, *op. Cit.*, p.4). Não é permitido perder de vista que a poesia estava subsumida à Música (II 376e). O efeito dos diálogos (inclusive os filosóficos) sobre nós é a educação, uma educação que não é o preenchimento de um pote vazio, pois Platão recusa a educação como mera transmissão (VII 518c), mas a sedução para uma reorientação dos sentidos fundada também em uma certa *huponoia*<sup>5</sup> textual, isto é, um pensamento escondido no próprio texto e não além dele.

#### 4. A imitação

Platão "foi bem sucedido na tentativa" de imitar o diálogo oral para educar pela escrita (SCHLEIERMACHER, 2002, p. 42). Schleiermacher afirma ainda que o revestimento de constituição "mimética e dramática, em virtude do qual pessoas e circunstâncias são individualizadas" é o que dissemina "no entender geral, tanta beleza e graça sobre os diálogos" (*idem*, p.65) de Platão. Tentando localizar os diálogos socráticos na *Poética* de Aristóteles, Magalhães-Vilhena afirma que eles são "uma forma de arte imitativa, de um gênero literário que se distingue do drama (comédia e tragédia) porque não recorre, como meio técnico de expressão, ao ritmo e à melodia, a par da palavra para imitar o *páthos*, o *éthos* e a *práxeis* humanos" (*op. cit.*, p.372). Pelas distinções e aproximações, afirma também que os diálogos são "um drama filosófico em prosa" (*idem*, p. 367). Dito isso, parece ser consenso que o texto platônico imita, retirada a musicalidade, um estilo que era, sobretudo, musical: ele é um drama sem música.

Pela imitação nasce a música, a poesia, a pedagogia, a filosofia (!) e um sem fim de atividades artísticas. Isso traz à tona a associação entre *lógos* e *mimesis*. No caso político, parece que a *República* quer desvendar a justiça em si para servir de guia para a vida, recusando a justiça que é defendida pelos benefícios materiais,

sociais e espirituais que apenas a aparência de justo pode proporcionar. O centro da defesa socrática da *justiça por ela mesma* é pedagógico, e é também realista (como todo remédio amargo que incomoda), se comparada com as promessas de além-vida dos poetas<sup>6</sup>. A defesa da justiça em si mesma serve como paradigma para que o homem tente ao máximo se parecer, por um processo de emulação (isto é, de mimetização), com o justo.

No horizonte da emulação não estão apenas valores e virtudes, mas também métodos. Até a dialética é um dos objetos de imitação do guardião; ele deve buscá-la desde pequeno e com ela só se tornará efetivamente filósofo com a maturidade, devendo imitar com adequação “os que procuram atingir a verdade por meio da dialética, sem fazer como os que brincam de contradizer os outros” (VII, 539c-d). O diálogo filosófico não é mais uma simples troca que compõe uma encenação teatral, como a simples *amoibaia* usada pela tragédia na retórica do teatro, pois o diálogo a ser presenciado pelos jovens (sob o risco iminente da sofística) é o *dialegesthai*, no vívido e belíssimo espetáculo para quem tem olhos para ver.

O tema do livro III é a virtude e o fio condutor de todo o livro III é pautado no seguinte: o guardião deve temer mais a escravidão do que a própria morte. A educação que Platão está propondo, portanto, não é uma pedagogia do apasentamento (aliás, se retornamos às considerações finais da tensão entre Trasímaco e Sócrates no livro I da *República*, teremos que a autoridade como a do pastor é sem virtudes, pois não cria e nem conduz o outro para o melhor, o que faz do apasentamento uma atividade que não é justa, ou, fruto de um falso mestre).

A perspectiva de Platão é anti-escravizante, como a imagem da caverna não nos deixa esquecer. Assim, já que os guardiões não devem ter medo da morte, primeiro, então, os poetas não deverão afirmar que o Hades é medonho; segundo, um amigo não deve lamentar ou chorar a morte do outro como se a morte fosse algo terrível (daí a recusa da lamentação de Aquiles,

onde ele teria chorado como se a morte de Pátroclo fosse ruim); e, por fim, como o canto e a melodia seguirão estritamente estes mesmos critérios de análise, e pressupondo que a coragem e a ausência do medo de morte sejam virtudes, as melodias que se parecem com as lamentações e os choros serão evitados para não serem imitados.

As palavras de Sócrates na citação abaixo, extraída da continuidade das preocupações com o estilo de narrar do guardião no livro III, podem ser uma metalinguagem para o seu estilo de escrever filosofia:

*Parece-me, disse eu, que o homem comedido quando, numa narrativa, chega a uma fala ou a um ato de um homem bom, há de querer interpretá-lo pondo-se ele próprio no lugar daquele e não há de envergonhar-se de uma imitação como essa, sobretudo se imita o homem bom quando ele age com firmeza e sensatez; mas o imitará menos e mais raramente se o vir abatido por doenças, paixões ou outro infortúnio. (396 d-e)*

Não seria esta uma ótima explicação do que são os *lógoi socráticos*? Platão, ao imitar Sócrates nos momentos “felizes”, tornou difícil reencontrar a historicidade deste (e de todas as suas outras personagens)<sup>7</sup>. Durante uma parte do *Teeteto*, Sócrates finge ser quem não é, imitando Protágoras, e insere no meio de suas imitações uma narração dele próprio, ou seja, ora imita, ora narra, de um modo misto<sup>8</sup>. A única maneira de dialogar com Protágoras no *Teeteto* era imitá-lo, pois ele já havia morrido (morte e imitação, aliás, possuem uma relação profícua). Os guerreiros de Tróia, enquanto vivos ou depois de mortos, tiveram a narração dos aedos para preservá-los na Memória. Foi enquanto Sócrates vivia e depois da sua morte que Platão aprofundou seu relato e, por fim, foi depois da morte de Protágoras que Sócrates aprofundou sua crítica ao suposto relativismo deste. É como se a morte potencializasse o esconderijo dos narradores.

A permissão da imitação na *República* fica assim nas palavras de Sócrates: “há um tipo (*eidós*)

que Platão faz da poesia. E, além disso, pode servir também para que a própria obra platônica seja interpretada nestes termos, de um texto que possui certos pensamentos escondidos que precisam ser desvelados para se encontrar o centro do pensar, como defende Schleiermacher no *Introdução aos diálogos de Platão*. Para ele, a escrita deve prevenir o leitor de achar que sabe demais, fazendo com que se entregue “à sensação de não ter compreendido nada” pela elaboração de enigmas, deixando escondidas certas questões importantes que não são expressas de um modo enfático e evidente, *mas que residem nas entrelinhas* (2002, p. 44).

6. Quando os poetas defendem imagens da justiça pela boa reputação que ela causa (Homero e Hesíodo); ou pelas recompensas eternas no além (Museu); ou, quando propagam a imagem de que bastam indulgências aos deuses para se redimir das injustiças (Órficos). São estes e mais alguns casos que são lembrados no livro II e III da *República*.

7. Mesmo imitando o Sócrates existente, não concebemos que seja possível, através desta imitação, entender o Sócrates Histórico. No primeiro capítulo do livro *O problema de Sócrates*, Magalhães-Vilhena mostra Sócrates como personagem dramática e conclui que é impossível retratar o Sócrates real, lembrando da desistência de inúmeros comentadores em buscar a historicidade de Sócrates (1984, p.26).

8. Segundo Nightingale, “enquanto Platão é comumente descrito como um vilão pelos teoristas da pós-modernidade, é notável que a mesma pessoa que expresse uma tal condenação retumbante da impureza genérica nas *Leis* (698a- 701c) apresente um desejo positivo pelo híbrido em tantos de seus textos: repetidamente, Platão mistura os tradicionais gêneros de discurso em seus diálogos e rompe os fundamentos genéricos de ambos, seus próprios textos e os textos que tem como alvo” (NIGHTINGALE, 1995, p.2). Nightingale trabalha com a hipótese de que Platão tem um estilo misto, e elabora capítulos a respeito da relação entre o

texto de Platão e a tragédia, bem como com a comédia. Mas ele não parece usar a própria concepção platônica do que seria um estilo misto. O comentarista apenas trabalha com o estilo imitativo da tragédia e da comédia expostos na *República*, mas sem levar em conta a narrativa simples, que como supõe Brandão, parece possuir um espaço na obra platônica (2007). Misto é aquele estilo que faz uso tanto da imitação, como na tragédia e na comédia, mas também da narração simples.

Diante disto, todo o uso do conceito *mixed* em Nightingale, tendo como referente apenas a tragédia e a comédia, torna-se limitado.

de estilo narrativo em que poderá exprimir-se um indivíduo de verdadeiro valor (*kalos kagathos*), como há outro tipo (*eidōs*) que difere inteiramente dele e a que se atém em sua exposição quem for o oposto do primeiro” (III, 396b-c). O paradigma do que o jovem guardião pode imitar está em tudo aquilo que lhe convenha para se tornar corajoso e para ter a nobreza de um homem livre. De fato, em um caso específico, o guardião não deve se parecer com Aquiles quando este chora a morte de Pátroclo. Por outro lado, a educação do guardião tem a mesma finalidade da educação que Aquiles recebeu, a qual consiste em ser guiado para pronunciar grandes palavras e exercer ações tão grandes quanto, isto é, para cantar (no sentido retórico) e para batalhar. Toda essa passagem tem a finalidade de encontrar um guardião que seja como um *Rhêtōr*, um guardião “*rhêtōros*” (III, 396e).

O contexto desta importante digressão sobre a *mimesis* usada pelo guardião é o seguinte: Platão defendia (em 395c) que o guardião não deveria sair imitando qualquer coisa, como sons da natureza e etc. Na verdade, ele não deveria imitar nunca, dado o princípio da singularidade das funções na cidade. Mas, caso imite, o guardião deverá fazê-lo “desde a infância aqueles a quem lhe convém imitar, isto é, os corajosos, moderados, piedosos, o que tiver a nobreza do homem livre e tudo o que tem essas qualidades” (395c). Daí aparece a forma de estilo narrativo mediante o qual aquele que é *kalos kagathos* se exprimirá (em 396c). E (em 396e) Platão afirma que o guardião *rhêtōros* deve seguir em sua exposição desse modo. Além de ser um homem equilibrado e de valor, ele imita um homem de bem (*andros agathou*).

Mas o fato de o guardião imitar não é o mais surpreendente. A imitação que o guardião pode fazer, concluem Sócrates e Adimanto, para a perplexidade de quem quer que o leia, “usará uma narrativa como, há pouco, explicamos a respeito da épica de Homero, e sua elocução participará de ambas, da imitação e da narrativa simples, porém a primeira como parte mínima numa narrativa longa” (396e). Homero? O

guardião, que deve ter uma só atividade na cidade inteira, ficará parecido com Homero? Sim, esta é a defesa platônica do estilo retórico do guardião, sem o qual a filosofia não se tornaria política. E estas palavras repetem a mesma idéia da passagem acima sobre o homem comedido que estava narrando e, no meio da narração, passa a imitar comedidamente.

A noção de perfeição pode ser vista como adjetivo dos estilos de falar e escrever, na medida em que a maneira de falar e também o conteúdo dependem da disposição da alma:

*A boa elocução (léxis), a boa harmonia, a graça e o bom ritmo decorrem da boa índole, mas não daquela à qual, embora signifique falta de entendimento, usando um nome mais bonito, chamamos ingenuidade, e sim da inteligência, que verdadeiramente, de modo belo e bom, municia a sabedoria.*

(...)

*Cheia delas está a pintura e todos os trabalhos de arte como esse, há muito na tecelagem, no bordado, na construção de casas e também em toda a produção de outros utensílios e ainda na natureza de nossos corpos e das plantas, pois em todas essas obras há uma boa ou má postura. A má postura e ausência de ritmo e de harmonia são irmãs da má elocução e de má índole, enquanto as qualidades opostas são irmãs e imitações do que é oposta à elas, o caráter sábio e bom. (República, III 400e-401a)*

Nesta passagem, a boa arte torna-se um adjetivo distribuído a um amplo ramo de atividades. Não se trata apenas de música e poesia, mas também de arquitetura, de tecelagem e da própria natureza. Na seqüência destas palavras, os questionamentos que Sócrates levanta representam bem como as questões postas pela poesia são censuradas em razão de não concordarem com princípios educacionais. Assim, caso haja “artífices que sejam capazes de buscar as pegadas do belo e do decoro a fim de que, como se habitassem um lugar sadio, nossos jovens tirem proveito de tudo, de onde quer que seja, vindo das belas obras algo lhe chegue aos olhos

e aos ouvidos” (III 401c), como uma espécie de boa nutrição que dê a ele saúde, então, esse artista será louvado e não receberá críticas ou censuras.

#### 4.1 As passagens de Homero sem risco

Na crítica de Platão à arte, temos, de um lado, a recusa de certas passagens de Homero e de Hesíodo, como exemplo do que não contribui para a virtude e para a coragem do guardião. Isto ocorre quando estes se parecem com maus pintores, “cujo trabalho em nada se pareça como o que propuseram retratar”, ou seja, quando escrevem coisas equivocadas sobre a natureza dos deuses e dos heróis (*ibidem*, 377e). Sob o mesmo ponto de vista, o sofista também é comparado ao pintor por enganar crianças desavisadas quando mostra uma obra sua a uma certa distância dos olhos. Os sofistas pertencem “à classe dos ilusionistas”, ou dos artistas ruins que enfeitam “os ouvidos por meio de ídolos (*eidôla*) falados”, reproduzindo palavras de falsa sabedoria pintadas em desconexão com a verdade (*Sofista*, 233b).

A distância que o sofista fica da verdade é uma distância artística fundada na hierarquia platônica da utilidade das imagens para a compreensão. No entanto, tal como a imitação está no seio da educação platônica, a própria mentira pode ressurgir com alguma parcimônia. Isto ocorre no final do livro III da *República*, onde há espaço para mentiras necessárias, como a que defende que os homens foram nutridos e plasmados pela terra e que por isso são irmãos de igual origem, mas a cada tipo de homem foi acrescentado um pouco de ouro, a outros foi misturado ferro e a outros o bronze, sendo que, em alguns casos, pais de ouro podem gerar filhos de prata, devendo cada um ser educado segundo a sua natureza (*cf.* 414b-415c).

No livro X da *República*, o carpinteiro imita a *idéia* da cama. E este mesmo leito pode ser reproduzido em uma pintura. Para Sócrates, o pintor é “o imitador daquilo que os outros são

obreiros” (597c) e, por isso, segundo Glauco, está “três pontos afastados da natureza” (597e). Geralmente, estas palavras são interpretadas como a recusa de toda arte mimética. Como então abordar o diálogo de Platão, sendo que é ele próprio um esconderijo do narrador? E mais, como fazer isso sem concluir que se trata de uma contradição no seio da obra platônica, uma contradição em sua própria existência? A questão é que nem toda mimese é recusada na *República*. Aquela que é, deve-se aos três graus de distanciamento que se encontra da verdade; e esta mimese é recusada porque *produz* simulacro e ídolos. A mimese filosófica deveria produzir ícones<sup>9</sup>, ou melhor, produz ícones, como o da alegoria da caverna, sendo alegoria o termo pelo qual traduzem *eikon* (*cf.* 517b; 517d) e também como a imagem do Bem, o Sol, que é também um *eikon* (509a).

Entender a dramaticidade peculiar dos diálogos socráticos é entender a semelhança bem ampla entre os diálogos platônicos e os diálogos trágicos e cômicos mas, sobretudo, aprofundar a diferença no tocante ao *que* é dito por cada um deles. A expulsão dos poetas não é uma expulsão de todas as atividades poéticas em geral. O quantificador desta asserção não pode ser “todo”, pois Homero era o maior poeta, mas não o único. Trata-se, no meu entendimento, de uma proibição de um certo conteúdo expresso pelos poetas para a educação, já que os adultos podem ler tudo que Homero escreveu<sup>10</sup> (378a-b), mas não devem contar aos seus filhos as atrocidades e barbaridades que os deuses cometem entre si mesmos.

A escrita filosófica constituiu-se na tentativa de sanar seus próprios defeitos e limites, pela consciência que se tem deles. Platão não é Sócrates. Platão tem sua personagem dramática para concordar com ela. Isto é feito no interior das formas tradicionais, em pelo menos dois âmbitos, um geral e oral, e outro específico, o escrito. Há também um terceiro aspecto: o interpretativo. Talvez seja neste último que todos os outros se preservem, de fato. Manter ou superar o passado só pode ocorrer pelo esmero

9. O diálogo *Sofista* nos mostra como é a mimese fiel produtora dos *eikona*. A mimese fiel deseja reproduzir o que é imitado “em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além de cores apropriadas a cada parte que será considerada como um ícone”, ou seja, “que alcançou os melhores resultados” (*Sofista*, 236a). A arte do pintor está muito longe da verdade, da *idéia*, pois imita um produto que já imitou a *idéia*. Assim, “por atingir parte mínima de cada coisa, é simples simulacro”, e se parece com a sofística por “dar a impressão de poder fazer tudo”. A pretensão de sabedoria universal baliza-se, na verdade, em uma ignorância universal, pois Homero e os sofistas não deixam de atuar como o pintor que “é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões” (*idem*, 598c).

10. A questão de qual tipo de imitação é útil para a cidade é o central no livro X. Perceptível na passagem (604e). A imitação de Sócrates não é do Sócrates real, mas do Sócrates visto como homem de bem. Há uma certa exclusão de características inferiores. “Muitos poucos estão em condições de refletir que as paixões alheias de que participamos atuam necessariamente sobre nós” (606c). Tanto o padecimento, quanto as lamentações, aplicam-se também ao risível, isto é à comédia. Tanto a tragédia quanto a comédia são incluídas (606b-c). Ele finaliza e conclui a recusa destes *éthos* na poética afirmando que elas são inseparáveis, no final das contas, das nossas ações. Assim, tal como as imitações atuam no nosso amor, na cólera, nas nossas paixões, sendo inseparáveis como são das nossas ações, eles acabam nos levando a agir apaixonadamente, irracionalmente “alimentando e irrigando o que deve ficar seco”. Daí chega à famosa 607a em que ele recusa Homero por não fazer elogios aos homens de bem (que é uma espécie de imitação) e aos hinos aos deuses. E lembra do que desde muito tempo sempre foi considerando o que segue como o melhor princípio que existe sobre a comunidade: distância-lá dos prazeres.

de um hermeneuta, e não estamos falando da nossa análise e interpretação de Platão, mas da interpretação platônica (e também sofística) dos grandes poetas. Não há expulsão absoluta e inquisitória dos poetas, e acho que Platão tinha consciência disso quando, no livro III, porta-se como alguém tradicional que risca certas passagens da obra de Homero e de Hesíodo e que deixa outras passagens sem risco. Homero é censurado por aquilo que nele às vezes está ausente, a saber, hino aos deuses e aos homens de bem (X, 607a-b). A questão é: será mesmo que Homero, em toda a sua obra, não faz hinos corretos aos deuses e não elogia a coragem de algum homem? Será mesmo que, em momento algum, Platão chama Homero de divino?

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*; trad. Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*; trad. Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena Rocha Pereira – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. *Política*. Lisboa: Vega, 2000.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PLATÃO. *República*; trad. Ana Lia Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLATON. *Ion*, trad. M. Canto, 1989; *Sophiste*, trad. N.-L. Cordero, 1993; *Théétète*, trad. M. Nancy, 1994; *La République*, trad. Georges Leroux, 2002; Paris: Flammarion.
- BRANDWOOD. Sylometry and chronology. In: ROBERT, Fowler (ed.). *Cambridge Companion to Plato* – Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.90-120.
- BRANDÃO, J. L. “Diegese em República 392d”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 116, dez/2007, p.351-366.
- HAVELOCK, Eric. *A Musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*; trad. Santa Bárbara e Maria Leonor, Lisboa: Gradiva, 1996.
- HOMERO. *Iliada*; trad. Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.
- IRWIN, T. H. Plato: the intellectual background. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- MAGALHÃES-VILHENA, V. *Problema de Sócrates: o Sócrates histórico e o Sócrates platônico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- MARQUES, M. P. “Mimesis no Sofista de Platão”. In: Duarte, R.; Figueiredo, V. *Mimeses e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MOUTSOPOULOS, E. *Musique dans l’oeuvre de Platon*. Paris: PUF, 1989.
- NIGHTINGALE, A. W. *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RIBEIRO, L. F. B. Sobre a estética platônica, In: *Viso - Cadernos de estética aplicada*, 1, RJ, jan-abr / 2007. Acessado em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=2>
- SCHLEIERMACHER, F. *Introdução aos diálogos de Platão*; trad. Georg Otte. BH: EdUFMG, 2002.
- TORRANO, J. A. A. *Estudo introdutório*. In: HESÍODO. *Teogonia*; trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminaras, 2001.
- VILLELA-PETIT, M. “Platão e a poesia na República”. *Kriterion*, 107 (2003) p. 51-71.

Recebido em Outubro de 2008.  
Aprovado em Dezembro de 2009.

