

A FORMA DA CAMA NA REPÚBLICA DE PLATÃO

THE FORM OF BED IN PLATO'S *REPUBLIC*

Luca Pitteloud*

PITTELOU, L. (2014). A forma da cama na *República* de Platão. *Archai*, n. 14, jan - jun, p. 51-58
DOI: http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_14_5

RESUMO: *A principal tese que pretendo defender aqui é que, apesar de a Forma da Cama, na discussão da República, ser considerada inteligível, não é intenção de Platão incluir Formas de objetos artificiais em sua hipótese metafísica. A consideração do contexto permite entender por que a Forma da Cama é necessária para a argumentação do livro X, ainda que, como tal, não se deva assumir como parte da família das Formas. Em vez disso, sugiro que a crítica das artes imitativas no livro X, em última análise, depende da existência do inteligível como tal e não de certas Formas específicas.*

Palavras-chave: *Forma da Cama, República X, Artes imitativas, Metafísica platônica*

ABSTRACT: *The main thesis I intend to defend here is that, although the Form of the Bed (in the Republic) is mentioned as an intelligible Form, Plato does not intend to include such a Form in his metaphysical hypothesis. Taking into account the context of the argument allows us to understand why the Form of the Bed is needed for the intelligibility of the argumentation of Book X, though, as such, Forms of artifacts should not be assumed as members of the family of Forms. However, I suggest that the criticism of the imitative arts in book X ultimately depends on the existence of the intelligible as such and not of certain specific Forms.*

Key-words: *Form of the Bed, Republic X, Imitative arts, Platonic metaphysics.*

* Universidade de Brasília.
(luca.pitteloud@gmail.com)

1. Introdução

Suponhamos que a maioria de nós concorda com a ideia de que Platão decidiu introduzir a hipótese das Formas para combater uma concepção que ele tinha do relativismo. Se não é fácil definir a extensão desse relativismo, parece bastante razoável entendê-la no âmbito da moral e da política. Platão, neste esboço, introduz Formas para fornecer uma base para o seu projeto filosófico parecer suficientemente estável. Além das Formas do Justo e da Beleza, Platão também introduziu outras como a Grandeza e a Pequenez, e isso sugere que há também a seus olhos um relativismo na esfera sensível, que por sua inconstância e seu caráter mutável, também precisa postular Formas para garantir o acesso ao mundo científico, o qual ultrapassa o domínio das conjecturas e das opiniões. Se a fórmula de Protágoras “o homem é a medida de todas as coisas” é um dos slogans que Platão busca combater, parece que as Formas mencionadas, mesmo que a sua introdução apresente muitos desafios, encontram uma certa justificação: não é o homem que é a medida de todas as coisas, pelo menos nas áreas mencionadas, antes são as Formas que preenchem a função de valores objetivos paradigmáticos. O

platonista convencido por esse argumento terá que fazer muitas perguntas, a mais importante sendo, sem dúvida, a que concerne o estatuto das Formas: o que são essas realidades diferentes do sensível, cuja as propriedades que as caracterizam enquanto Formas, fazem delas entidades possuindo aparentemente uma superioridade ontológica sobre o sensível e que realmente é necessário dizer que enquanto elas são diferentes do sensível, no sentido que Platão não dá explicitamente, elas são separadas?

A fim de convencer os mais céticos dentre nós, Platão oferece o argumento da co-presença dos contrários, cuja delimitação precisa certamente levanta muitas dificuldades, ainda que a ideia principal pareça ser bastante clara: algumas realidades sensíveis são ambas F e não F, e isso implica a necessidade de assumir a existência do F e não F como objetos de conhecimento. Vladimir é grande (em comparação com François), mas pequeno (em comparação com Barack) implica que o grande e o pequeno no Vladimir devem ser diferenciados das Formas da Grandeza e da Pequenez¹, que são os padrões objetivos, nos quais todas as coisas sensíveis participam enquanto são, elas mesmas, relativamente grandes e pequenas. Certamente, o exemplo de uma propriedade relativa coloca alguns problemas, mas parece plausível que o mesmo raciocínio possa ser colocado sobre, por exemplo, uma determinada cidade que sempre será dividida entre o justo e o injusto. Se é a co-presença dos contrários no sensível que justifica a postulação de certas Formas, como entender a introdução de Formas, tais como aquelas do Fogo ou do Vivo² (que, por extrapolação poderia também envolver aquela do Homem)³? A co-presença dos contrários não é óbvia nestes casos: eu sou tanto um homem quanto um não-homem? O fogo que eu acendo na savana tropical do Cerrado é fogo e não fogo? Talvez Platão tenha respondido afirmativamente a estas perguntas⁴. Talvez eu seja de fato homem e não homem por causa da minha imperfeição, e similarmemente um fogo sensível porque ele é impuro em toda a sua extensão; na opinião de Platão, é fogo e não fogo⁵. Assim outras Formas poderiam ser introduzidas como paradigmas perfeitos das realidades sensíveis imperfeitas. Isto parece ex-

pandir a extensão das Formas e Platão reconhece as dificuldades em relação ao número das Formas numa célebre passagem do *Parmênides*⁶.

De um modo ainda mais surpreendente e até mesmo preocupante, o caso das Formas de objetos artificiais causou muitas discussões já na tradição platônica, e deixou vários comentadores, começando com Aristóteles, perplexos⁷. Quer os argumentos em favor da introdução das Formas propostas por Platão sejam convincentes ou não, parece que seja a imperfeição do sensível, num sentido amplo, que exige a postulação das Formas nas áreas em que temos de lutar contra a relatividade induzida pela ideia de que o homem e sua percepção do sensível seria o padrão que garanta a alocação de propriedades para as coisas. É por isso que parece absurdo assumir uma Forma da Cama. De fato, o platonista não terá qualquer problema admitir que o homem não é a medida de todas as coisas, mas não é, pelo menos, a medida da cama?

Há alguma dificuldade inicial em supor que a Forma da Cama possa existir independentemente do homem, desde que, neste caso, tenha de imaginar que o primeiro homem que construiu uma cama teria tido, de fato, acesso à Forma da Cama, provavelmente através de um processo de reminiscência, e que toda a criação humana deve, portanto, ser reduzida à descoberta de uma Forma inteligível preexistente⁸. Além do mais, isso indica que deve ter assumido, por conseguinte, um número significativo de Formas inteligíveis⁹, uma Forma para qualquer realidade que seria a produção de uma arte, não importa de facto a finalidade desta realidade. Então, é realmente necessário assumir, por exemplo, uma Forma da Bomba Atômica? Mais profundamente, parece que a introdução das Formas inteligíveis está sempre condicionada pela função de ajudar a combater a relatividade do sensível. Portanto, como a introdução das Formas de objetos artificiais pode ser útil para a filosofia de Platão? Qual seria a sua função? Não é suficiente supor outros tipos de modelos para os objetos das artes como, por exemplo, protótipos¹⁰?

Existem várias discussões e problemáticas relacionadas com a introdução das Formas dos objetos artificiais: como entender a relutância expressa por Aristóteles sobre a introdução de tais Formas¹¹? Qual

1. *Fédon* 102b-d.

2. *Timeu* 30c-31a

3. *Timeu* 51b-51e

4. Sobre esta questão Fine (1993), páginas 97-102 propôs uma reflexão precisa distinguindo dois tipos de co-presenças (*narrow* e *broad*), a segunda concordando com o que ela descreve sob o nome de *The Imperfection Argument*. Assim, ela diz na página 98: "If this is right, then perhaps Plato focuses on narrow compresence, not because he thinks that there are forms only in such cases, but because he takes it to be a salient instance of the sort of imperfection that requires the existence of perfect forms."

5. Isso é, de acordo com Fine (1993), página 100, o que está sendo discutido no *Timeu* 49c-51d: a ideia que não há um fogo sensível que é um fogo puro.

6. *Parmênides* 130b-d.

7. Deve-se mencionar o Capítulo 6 de Fine (1993), páginas 81-88, o qual fornece uma análise do problema e as várias alternativas para resolver o problema das formas dos objetos artificiais. Além disso, temos de reconhecer a contribuição de Annas (1981), páginas 335-343, que se interrogasobre a relação entre o livro X e o resto da *República*. Ver também Belfiore (1984), Bluck (1947), Cherniss (1932), Griswold (1981) Mills (1973) e Steckerl (1942).

8. O absurdo de tal linha de raciocínio foi destacado por Proclo (in *Prm.* 827-8, 947).

9. Para a correlação entre o argumento das ciências no *Peri Ideôn* e a questão das Formas dos objetos artificiais, vide Fine (1993) páginas 81-88.

10. Não deveríamos supor para realizar um objeto artificial uns modelos não-inteligíveis que implicariam, numa certa forma, a existência de outras Formas inteligíveis, como, talvez, aquelas associadas às matemáticas?

11. Veja Steckerl (1942), Bluck (1942), Fine (1993), capítulo 6, e páginas 116-119 e Ross (1951) páginas 171-175.

12. Veja Cherniss (1964), páginas 243-244 e Belas (1993) páginas 83-84.

13. Fine (1993), páginas 84-85, quem também se refere à proposta de Robin acerca da distinção entre artes imitativas e artes produtivas, e à alternativa desenvolvida por Frank.

14. Esta é a solução proposta por Fine (1993) páginas 85-88 e 116-119, quem argumenta que, embora haja Formas dos objetos artificiais, eles não têm todas as características das Formas platônicas como a eternidade e separação. Por isso, ela diz, na página 102: « So is Plato committed to the existence of artefact forms that have all the features that Aristotle associates with the distinctively Platonic forms? No, for as we have seen the Imperfection Argument does not seem to imply that forms are separate or everlasting—the features that, we speculated in the last chapter, Plato may deny to artefact forms. At least, as he understands the relevant notion of perfection, it does not seem to require forms to be everlasting or separate. »

15. Esta é uma passagem difícil cuja tradução é bastante debatida. No entanto, parece oferecer o argumento da Unidade da Pluralidade. Veja Fine (1993) páginas 110-113, e para uma tradução alternativa Smith (1917)

16. Veja o artigo relacionado de Luc Brisson (2002)

17. Platão parece sugerir aqui uma afirmação próxima da conclusão do argumento da terceira Grandeza do Parmênides. Ver a este respeito Duff-Forbes (1968).

18. 596e4 “Ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ.” Este é a correspondência das três categorias de objetos que requer três artesões diferentes e, portanto, o deus (θεός) criador (597C: ἀπεργάζομαι, ποιέω, φύτεύω) da Forma inteligível da Cama.

19. Veja Annas (1981) páginas 337-338.

era o estado da discussão sobre essas Formas na Academia¹²? É apropriado distinguir diferentes etapas da produção filosófica de Platão sobre a introdução de Formas dos objetos artificiais¹³? Será que há uma evolução do pensamento de Platão a respeito dessas Formas ou é mesmo necessário distinguir diferentes tipos de Formas na sua metafísica e, neste sentido, as Formas dos objetos artificiais podem ser diferentes das Formas tradicionais, particularmente quanto à separação e à eternidade, duas propriedades que seriam apenas alocadas nas segundas¹⁴?

2. O contexto imediato: a crítica das artes imitativas

A fim de oferecer uma crítica das artes imitativas, Platão introduziu no livro X da *República* um argumento que distingue três tipos de realidades, cada uma das quais realizada por um criador diferente. O argumento não é primeiramente metafísico, pois é uma crítica da arte da imitação como um todo (595c7 “Μίμησιν ὄλωσ”). Mas o argumento é imediatamente iniciado pela afirmação da necessidade de colocar uma Forma inteligível para uma pluralidade de indivíduos (596B)¹⁵, e são os exemplos da cama (κλῖνη) e da mesa (τράπεζα), que exigem a postulação das Formas (ιδέα) correspondentes. Além disso, para tornar a produção desses objetos, um demiurgo (δημιουργός) deve virar seu olhar na direção da Forma do objeto que ele deseja fabricar (596b7 “πρὸς τὴν ιδεάν βλέπων”). Esta ação demiúrgica é contrastada com outro tipo de “fabricação”, esta que consiste na produção de imagens de todos os objetos que povoam o mundo, apontando um espelho em frente deles (596d9-e1 “εἰ ἴθελεις λαβὼν κάτοπτρον περιφέρειν πανταχῆ”). Esta produção de aparências (596e4 “φαινόμενα”) está diretamente associada com a arte imitativa da pintura: o pintor (ζωγράφος) produz, de alguma forma (596e10 “τρόπω τι”), uma ou várias camas.

Nesta passagem, ao contrário da história do *Timeu* (29d-30c), é o deus (597d1 “θεός”) que é chamado plantador ou criador divino (597d5 “φῦτουργός”), que produz as Formas inteligíveis¹⁶: ele produz uma única para cada pluralidade¹⁷. O

pintor e o carpinteiro são ambos imitadores (597e2 “μιμητής”), e nos dois casos, há também a possibilidade de passar do uno para o múltiplo, como na relação entre uma Forma e os casos particulares. O carpinteiro, contemplando a cama (a Forma), pode produzir várias cópias sensíveis, enquanto o pintor não tenta imitar a realidade, mas a aparência da cama (598b2-5 “πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται, φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις; Φαντάσματος, ἔφη”). Assim, o pintor não toma como modelo a Forma, mas as obras dos carpinteiros. E, novamente, ele considera essas obras como elas aparecem e não como elas são (598a5 “Ἄρα οἶα ἔστιν ἢ οἶα φαίνεται”, e 598b5 “Φαντάσματος, ἔφη”). Porém, é por causa dessa distância em relação à verdade que Platão considera legítimo criticar as artes imitativas, pois elas toam como modelos a aparência das coisas, e não os próprios seres.

Assim, Platão distingue neste argumento três categorias de camas: (C) a Forma da Cama, (B) a cama sensível e (A) a imagem da cama sensível. Há, portanto, uma Forma única (596 a6 “εἶδος γὰρ πού τι ἐν”), suas instâncias concretas e as cópias feitas por pintura ou usando um espelho (596e1). O objetivo aqui parece ser distinguir três tipos de artesões que produzem diferentes objetos na escala da realidade, a partir do real (*onta*) até os fenômenos (*phainόμενα*)¹⁸. A cama tal qual ela aparece em um espelho ou tal como ela é realizada por um pintor é do domínio da ilusão; no entanto, é de alguma maneira uma cama, enquanto a cama feita por um artesão tem uma realidade: não é do ser, mas do que é como o ser (597a4-5: “Οὐκοῦν εἰ μὴ ὁ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιῶι, ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ”).

Se os livros II e III já tinham oferecido uma crítica das artes, é importante entender que essa do livro X tem por alvo mais direito a poesia como ela é apresentada enquanto puramente imitativa, e, além disso, ao contrário das críticas dos livros II e III, pode contar com um fundamento metafísico: a hipótese das Formas que foi introduzida mais cedo no diálogo e na qual é explicitamente baseada a crítica das artes imitativas¹⁹: assim nós encontramos

no livro X três elementos essenciais da hipótese das Formas: 1) a distinção entre os particulares e as Formas em termos de multiplicidade e de unidade; 2) a distinção entre o ser e a aparência; e 3) a articulação do conceito de imitação. Tudo isso sugere que, por detrás da crítica das artes representativas, há de fato um fundamento metafísico que pode ser discernido. Certamente, a discussão pretende lançar as bases críticas numa visão artística da imitação, mas essas bases estão fundamentadas em um argumento metafísico que reflete uma concepção semelhante a essa das analogias centrais da *República* em termos da relação entre um modelo e uma imagem.

O argumento (595A-602C) que Platão oferece é: qualquer artista carece de valor, porque, ao contrário dos artesãos que copiam uma Forma para alcançar as suas produções, ele só imita a cópia da cópia, ou seja, a realização particular do artesão. Assim, a distinção entre o que é verdadeiramente (a Forma) e o que é imitação (o particular) permite justificar o fato de que o pintor, ao contrário do artesão, não copia o que é, mas o que, *qua* imitação, aparece. Todavia, o particular poderá ser imitado de acordo com um determinado ponto de vista (598b-c), um ponto de vista parcial (b7 “σμικρόν”), uma vez que: i) como tal, um particular tem um grau de verdade inferior à Forma (não é F, mas tem F em si, o que resulta na caracterização de várias propriedades contrárias que o tornam um F de maneira relativa) e ii) ele pode ser realizado através de uma imitação artística apenas de um ponto de vista parcial (note-se que Platão compara o poeta, como tal, que deve ser assimilado numa segunda etapa aos escritores trágicos e cômicos, ao pintor e não ao escultor, e que o exemplo do espelho (596e) indica provavelmente que a imitação do pintor tem um valor menor do que a reflexão que é imediata e perfeitamente fiel, embora sempre parcial). Como tal, os produtos do artista estão situados a uma distância de terceiro grau em relação ao que é fundamental, o que é realmente (596e4: “ἀλήθεια”), ou seja o inteligível: em primeiro lugar (1) há a Forma, depois (2) há a cópia da Forma (o particular) e, finalmente, (3) há a cópia da cópia da Forma (a obra de arte). Agora, uma vez que o inteligível é identificado com o que é (587a5 “τὸ ὄν”), então as criações de artistas

imitadores serão definidas por um grau adicional em relação com o sensível (que por si já é deficiente) em termos de verdade (597a11 “ὄν πρὸς ἀλήθειαν”) e beleza (601d4 “κάλλος”).

Se isso reflete a intenção de Platão, parece então que o próprio *funcionamento* desse argumento levanta algumas necessidades. Assim, para o bom funcionamento do argumento, é necessário introduzir 1) um terceiro carácter além do artesão e do pintor, e 2) uma Forma dum objecto artificial. De fato, sem estes dois itens, o argumento seria incompleto e, portanto, menos eficaz. Vamos examinar brevemente este problema. Em primeiro lugar, deve-se notar que, para a completude da descrição, parece natural que para cada nível da criação seja necessário fazer corresponder um personagem respectivo. Em relação ao sensível e sua imitação, são o artesão e o pintor. O que eles têm em comum? Ambos *produzem imitando*: o primeiro produz imitando o inteligível, enquanto que o segundo produz imitando o sensível. Qual é a sua singularidade? O artesão produz obras mais próximas ao que é verdadeiro e belo, o inteligível, obras que é possível utilizar, enquanto o pintor produz obras que são mais remotas do verdadeiro, obras que *não podem ser utilizadas*, e podem, por vezes, enganar o espectador²⁰. Assim, o segundo elemento chave é que nós temos uma relação original / cópia que é introduzida, como meio termo, mas também as produções do artesão que são ambas cópias do que é o último modelo original, o inteligível, enquanto elas são também os próprios modelos que o artista usa para produzir suas obras.

Se o inteligível é o original, então ele necessariamente não pode ser uma imitação de um outro objeto. Poderia ser um original não produzido, desfrutando de uma existência independente, apenas um modelo. No entanto, parece que, para completar a descrição proposta e torná-la mais eficaz, a introdução do plantador divino afigura-se bastante coerente, uma vez que ele é mencionado como o originador das Formas (seja como o criador ou o plantador²¹), sem cair na categoria do imitador e, como tal, em comparação, a figura do artista aparece como radicalmente prejudicada. Sem o contraste com o divino plantador, o pintor só seria

20. Veja-se 598c e o poder de engano do artista (“ἀλλ’ ὅμως παιδᾶς γε καὶ ἀφρονας ἀνθρώπων (...).”): Isso ecoa o *Sofista* 235D-236C.

21. Sobre a questão da introdução do deus e as tradições que tentam a identificá-lo com a Forma do Bem, ou mesmo as Formas inteligíveis com pensamentos do deus, veja as críticas de Cherniss (1932) e sua própria interpretação, que é semelhante ao proposto aqui, e também as críticas e a alternativa proposta de Griswold (1981).

distinguido do artesão enquanto a introdução do terceiro personagem, sua função e, portanto, sua natureza é completamente criticada. Assim, a introdução do deus no contexto deste argumento não deve ser necessário tomando como implicado a produção ontológica das Formas por um princípio externo, mas de jeito mais modesto, poderia ser entendido como uma ferramenta hermenêutica que complementaria a simetria da tripartição ontológica, fazendo corresponder funções produtoras, o que permite destacar a ideia que o artista não só deve ser criticado porque ele imita o que não é o ontológico original, mas também porque o único personagem que pode reivindicar uma certa excelência é aquele que cria sem imitar, o que é o completo oposto do artista. Sem a introdução do deus criador, esta crítica não poderia ser explicitada.

De igual modo, a escolha da Forma da Cama parece seguir a mesma lógica. De fato, se a crítica contra a poesia que Platão opera a aproxima duma arte da imitação, então necessariamente, para que o argumento possa ser compreendido, ele deve optar pela escolha das Formas dos objetos artificiais como representantes do inteligível. Sem a introdução duma Forma dum objeto artificial, a distinção entre três categorias de objetos não poderia ser feita e o argumento proposto não funcionaria. De fato, imaginamos que Platão escolheu um tipo diferente de Formas dentro de sua descrição; mas quais seriam as consequências? Se é a figura do artista que precisa ser disputado contrastando suas obras com o inteligível, em seguida, deve-se notar que não é possível introduzir na discussão o exemplo de um objeto que não pode ser imitado na pintura. Mas isso parece implicar que Platão não poderia usar as Formas que já tinha introduzido na *República*: na verdade, parece difícil, pelo menos diretamente, obter uma dupla imitação da Forma da Grandeza, por exemplo; primeiro, porque a Grandeza em Vladimir não estava sujeita à criação de um artesão e, depois, porque não parece fácil fornecer uma representação pictórica dela.

Além disso, se aplica o mesmo argumento à Forma da Justiça. Embora, neste caso, fosse possível encontrar um artesão que pudesse fazer uma instanciação particular dela. Este é precisamente o

papel do legislador: imitar essa Forma na realização de uma cidade determinada (472b-c). No entanto, neste caso, mesmo que uma cidade particular possa ser *representada* numa obra de arte, é mais difícil, na medida que a escolha do pintor como um artista for feita, imaginar como ele poderia imitar uma cidade justa. É claro que talvez fosse possível representar isso no contexto de um poema, que também é o objeto último da crítica (602C-608B), mas desde que Platão decidiu iniciar esta crítica associando o poeta ao pintor, a escolha de uma Forma como essa da Justiça teria feito perder ao argumento uma parte da sua eficiência e do seu imediatismo. Por outro lado, deverá ter deixado a porta aberta para a escolha de uma Forma de um objecto natural, mas, neste caso, apesar de tais objetos poderem ser facilmente imitados por um pintor, o argumento não poderia ter sido completo, pois faltaria um artesão que os poderia fabricar. Nenhum artesão realiza, por exemplo²², uma montanha e no que respeita à Forma postulada por Platão, como o Fogo, deve-se entender que, neste caso, certamente deve ser pressuposta uma causa externa para alcançar um fogo particular como esse que eu acendo na savana do Cerrado, mas é claro que, ao fazer isto, eu não imito a Forma do Fogo (como um artesão imita a Forma da Cama) e, além disso, a Forma do Fogo é o modelo do fogo que há no mundo e não de um fogo particular. Assim, no contexto de uma crítica das artes imitativas, que ataca o poeta, uma vez que ele é diretamente associado com a figura do pintor, a própria estrutura do argumento parece exigir a introdução das Formas dos objetos artificiais²³, já que a escolha de uma outra Forma teria complicado grandemente o argumento quanto à sua simetria e eficiência.

Portanto, se o objetivo de Platão é criticar a *poiesis* artística (em 596d4: “ποιητής”) na medida em que é imitativa, então parecia lógico introduzir um deus cuja atividade não é essa da imitação das Formas. Além disso, é necessário considerar um objeto que pode ser moldado (de diversas maneiras) para cada um dos três graus da realidade. Em suma, uma vez que a prioridade deste argumento é criticar um personagem, o pintor, ao invés de uma arte, a pintura, então parece necessário introduzir no próprio argumento os elementos que tornam essa

22. Exemplo proposto por Adam (1903) página 387.

23. Para a escolha da cama e da mesa e suas relações com os desejos inferiores da alma veja-se Griswold (1981), páginas 142-143.

crítica totalmente eficaz. Esta crítica baseia-se na relação entre um modelo e uma imagem que existe entre o inteligível e o sensível, e, nesse sentido, ela não exige nada além da não-redução do inteligível ao sensível, e não a introdução desta ou daquela Forma. Que a intenção de Platão é criticar um personagem, isso fica bastante claro no resto do argumento que estende a crítica i) associando às três figuras do argumento inicial três valores diferentes derivados dos valores dos objetos que eles produzem e 2) com a introdução, a fim de demonstrar essa ideia, do conceito de utilidade na discussão. Isto parece implicar que nós não devemos buscar mais do que a necessidade de uma distinção geral entre o sensível e o inteligível no argumento. Caso contrário, as consequências seriam difíceis de resolver.

Assim, às duas tríades iniciais, Platão oferece um novo conceito baseado na noção de funcionalidade. Nós podemos distinguir entre a Forma, o particular e a imagem, e entre o Deus, o arquiteto e o pintor. Além disso, nós temos três outras artes: a arte de usar um objeto, a de fabricá-lo e a de imitá-lo²⁴. O exemplo dado é esse da flauta e Platão distingue novamente mais três personagens, a saber, aquele que sabe como usar uma flauta, aquele que sabe como fabricá-la e aquele que sabe como imitá-la, e essa tripartição pergunta o contraste da excelência:

Ora a qualidade, a beleza e perfeição de cada utensílio, de cada animal ou acção não visam outra coisa que não seja a função para a qual cada um foi feito ou nasceu? (trad. M. H. Da Rocha Pereira)²⁵

Porém é aquele que sabe como usar a flauta quem tem a ciência real (ἐπιστήμη) da flauta, dos seus aspectos úteis e medíocres (“περὶ κάλλους τε καὶ πονηρίας”), ciência que ele pode comunicar ao fabricante da flauta, que terá somente uma crença correta (“πίστις ὀρθή”) quanto a este objecto. Obviamente, isso vai ser usado para depreciar o imitador da flauta que não possui nem conhecimento nem crença:

Por conseguinte, o imitador não saberá nem terá uma opinião certa acerca do que imita, no que toca à

sua beleza ou fealdade.²⁶

Este desenvolvimento do argumento em termos de utilidade é bastante interessante e faz sentido em relação com a primeira parte da argumentação. A introdução do conceito de funcionalidade e sua associação com o inteligível pode parecer à primeira vista surpreendente. Na verdade, apesar de não especificar que tipo de conhecimento é considerado aqui, colocá-lo no mesmo nível da Forma e da arte, que consiste em saber como usar um objeto, parece difícil, na medida em que é normalmente a dialéctica que é associada com o conhecimento das Formas²⁷. Mas, novamente, se o objetivo da abordagem de Platão é criticar o imitador, dizendo que ele não tem nem o conhecimento nem mesmo uma opinião correta da excelência e da beleza do que ele imita, em seguida, parece consistente introduzir uma distinção entre aquele que conhece a excelência de um objeto artificial, aquele que tem apenas uma opinião e aquele que não tem nem uma coisa nem outra. No entanto, necessariamente, uma vez que os objetos em questão são os do artesanato, o conhecimento deles deve ser entendido como o do seu funcionamento. Neste contexto, quem deve ter o conhecimento do assunto só pode ser o *chrōmenos* porque ele sabe quais são as condições requisitadas para a função do objeto. Mas esse conhecimento através da prática²⁸ deve ser entendido como induzido pela própria estrutura do argumento na medida em que, uma vez que a escolha das Formas dos objetos artificiais é feita e com o desejo de depreciar o artista-imitador, então, se o conhecimento e a opinião devem lhe ser retirados, a partir desta, será necessário distinguir estas últimas quando elas se aplicam ao objeto em questão. Desde que Platão decidiu adotar uma tríade em termos de produtores, e que o artesão só é encontrado no nível intermediário, em seguida, ele não pode ter o conhecimento do objeto e, portanto, aquele que possui esse conhecimento não será quem fabrica o objeto, mas quem o usa.

Depois de ter distinguido três personagens de acordo com três tipos de objetos, Platão decide distinguir três personagens em relação à sua capacidade e ao nível de conhecimento que eles possuem. Seria assim uma extensão do argumento sempre para atacar

24. *República* 601d1-2: «Περὶ ἕκαστον ταύτας τινὰς τρεῖς τέχναις εἶναι χρησομένην, ποιήσουσαν, μιμησομένην:»

25. 601d4-6: «Οὐκοῦν ἀρετὴ καὶ κάλλος καὶ ὀρθότης ἕκαστου σκεύους καὶ ζῴου καὶ πράξεως οὐ πρὸς ἄλλο τι ἢ τὴν χρεῖαν ἐστίν, πρὸς ἣν ἂν ἕκαστον ἢ πεποιημένον ἢ πεφυκός:»

26. 602a8-9: «Οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθὰ δοξάσει ὁ μιμητὴς περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν.»

27. E aquele que usa, quem tem conhecimento (epistatai, eidós, eidoti, eidotos, epistēmēn) do que ele usa. Mas, mesmo que Platão não identificasse conhecimento com aquele que ele normalmente associa com esse do inteligível, parece plausível que o *chrōmenos* tem conhecimento da Forma inteligível. Este conhecimento ainda não parece ser científico. Mas certamente pode-se argumentar, como faz Adam (1903), na página 404, que : « Thus the man who uses a single instrument correctly occupies the same relative position in regard to that object which the dialectician occupies in regard to the totality of things, and is, in his own small way, a king compared with the maker and the imitator of the instrument.»

28. No caso da cama, isso parece ainda mais surpreendente, pois deve-se presumir que a pessoa que usa a cama, e não a pessoa que a fabrica, possui o conhecimento dela. Da mesma forma, é o piloto do avião e não o engenheiro que tem o conhecimento.

o artista imitador, e, talvez, ao contrário do que Penner afirma, não devemos tomar essa passagem por um argumento metafísico, fazendo das Formas princípios de funcionamento do sensível, ou dito de outra forma, leis da natureza²⁹. Na realidade, não se trata de um argumento metafísico, e talvez seja ilegítimo dar desse desenvolvimento uma interpretação rígida demais, uma vez que o objetivo de Platão é criticar a falta do conhecimento do poeta que, ao descrever, por exemplo, algumas batalhas, não tem nenhum conhecimento da arte da guerra, ao contrário do geral. Portanto, não há razão para dar às obras do poeta um grande valor³⁰. Assim, uma contextualização do argumento explica as razões que levaram Platão a desenvolver os seus ataques contra o poeta.

3. Conclusão: o contexto metafísico e a introdução das Formas no pensamento de Platão

Embora seja claro que a introdução das Formas da Cama e da Mesa foi condicionada pela estrutura e pelo propósito do argumento do livro X da *República*, uma última singularidade pode ser encontrada entre este argumento e o conteúdo das outras passagens em que Platão introduz as Formas, não só na *República*, mas também em outros lugares nos outros diálogos. Em geral, parece que a introdução das Formas inteligíveis é geralmente orquestrada como parte de um argumento específico e esta introdução não é acidental nem fortuita. Platão usa as Formas, por assim dizer, a fim de justificar uma tese e a introdução delas nunca é, neste sentido, um fim em si mesmo. Alguns exemplos provavelmente podem ilustrar isso: 1) no *Fédon* (95a-105a), é para provar a imortalidade da alma que a hipótese das Formas é introduzida, 2) na *República* (além do argumento do livro X criticando as artes imitativas), a introdução das Formas deve ser utilizada para justificar a possibilidade de alcançar uma cidade justa (472d-e, 510a-509d e, embora o caso da Forma do Bem seja delicado, ela também se encaixa num padrão semelhante, veja-se 502c-541b), a Forma da Beleza é introduzida 3) no *Banquete* (204a-209e) e no *Fedro* (245b-257a) para garantir um objeto ao desejo filosófico que é o amor e 4) as Formas são

introduzidos no *Timeu* (51e-52a) como um modelo que o demiurgo vai usar para fazer o melhor mundo possível. Mas em cada um destes casos, Platão oferece um argumento direto para *provar* a existência das Formas que são necessárias noutros contextos. A introdução de várias Formas é defendida por várias razões a) a necessidade de recorrer às entidades fora da copresença dos contrários (*Fédon* e *República*), b) a imperfeição do sensível, *qua* deficiente do inteligível (i) utilizando especificamente a teoria da reminiscência no *Fedro* e ii) como parte dum discurso mítico no *Banquete*, no entanto, baseado na natureza fundamentalmente deficiente do sensível) e c) a distinção entre as várias faculdades da alma (intelecto e opinião verdadeira) que requerem dois objetos diferentes no *Timeu*.

Em cada um desses casos, a questão da necessidade da postulação das Formas sempre parece ir junto com a sua funcionalidade no contexto dum argumento específico. Porém, no caso do Livro X, este não é claramente o caso. Certamente, o argumento do livro X requer a diferença entre o sensível e o inteligível, como já foi demonstrado na *República*, mas não existe um argumento proposto em favor da existência duma Forma da Cama. Como a necessidade do argumento do livro X é distinguir e depreciar o artista *qua* imitador do sensível-imagem do inteligível, então a divisão ontológica entre o original (inteligível) e cópia (sensível), que já apareceu na *República*, parece suficiente para o argumento. A introdução das Formas específicas da Cama e da Mesa deve ser entendida em termos do motivo argumentativo escolhido por Platão para atacar o artista a fim de fornecer uma metáfora mais completa e certamente mais persuasiva. Mas, no final, para que o argumento funcione, basta supor a possibilidade de o artesão, quando fazer uma cama, imitar de algum jeito o inteligível (não especificamente a Forma de Cama) para que esta cama sensível possa ser depois imitada pelo pintor. Que a realização duma cama necessite de uma relação com o inteligível, isto pode ser entendido de diversas maneiras, e não deverá ser equivalente à contemplação da Forma da Cama pelo artesão. Portanto, a menção de tal Forma é, sem dúvida, uma referência à relação necessária com o inteligível, no caso de todas as coisas sensíveis, inclusivamente para uma cama.

4. Referências

- ADAM, J. (1903). The Republic of Plato. *Journal of Hellenic Studies*, 23, 207.
- ANNAS, J. (1981). *An Introduction to Plato's Republic* (Vol. 103). Oxford University Press.
- BELFIORE, E. (1984). A Theory of Imitation in Plato's Republic. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 114, 121-146. doi: 10.2307/284143
- BLUCK, R. S. (1947). Aristotle, Plato, and Ideas of Artefacta. *The Classical Review*, 61 (3-4), 75-76.
- BRISSON, L. (2002). Le divin planteur (Phutourgós). *Kairos*, 19, 31-48.
- CHERNISS, H. (1932). On Plato's Republic X 597 B. *The American Journal of Philology*, 53 (3), 233-242. doi: 10.2307/289874
- _____. (1936). The Philosophical Economy of the Theory of Ideas. *The American Journal of Philology*, 57 (4), 445-456. doi: 10.2307/290396
- _____. (1964). *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy*. New York, Octagon Books.
- DUFF-FORBES, D. R. (1968). The regress argument in the republic. *Mind*, 77 (307), 406-410.
- FINE, G. (1993). *On Ideas: Aristotle's Criticism of Plato's Theory of Forms* (Vol. 44). Oxford University Press.
- GRISWOLD, C. L. (1981). The Ideas and the Criticism of Poetry in Plato's Republic, Book 10. *Journal of the History of Philosophy*, 19 (2), 135-150.
- IRWIN, T. H. (1977). Plato's heracleiteanism. *Philosophical Quarterly*, 27 (106), 1-13.
- MILLS, K. W. (1973). Crombie on republic 597c. *Mind*, 82 (328), 602-603.
- NEHAMAS, A. (1973). Predication and Forms of Opposites in the "Phaedo". *The Review of Metaphysics*, 26 (3), 461-491. doi: 10.2307/20126252
- PEREIRA, M. H. R. (2001). (Trad.) *A República de Platão*. Lisboa, Fundacao Caloust Gulbenkian.
- ROSS, W. D. (1951). *Plato's Theory of Ideas*: Greenwood Press.
- SANTAS, G. X. (2006). *The Blackwell Guide to Plato's Republic*. Blackwell Pub.
- SMITH, J. A. (1917). General Relative Clauses in Greek. *The Classical Review*, 31(3-4), 69-71.
- SMITH, N. D. (1996). Plato's Divided Line. *Ancient Philosophy*, 16 (1), 25-46.
- STECKERL, F. (1942). On the Problem: Artefact and Idea. *Classical Philology*, 37 (3), 288-298. doi: 10.2307/264627

Recebido em outubro de 2014,
aprovado em outubro de 2014.