

Jovelina Maria Ramos de Souza

**A DIMENSÃO ÉTICO-POLÍTICA DA CRÍTICA PLATÔNICA À *MÍMESIS* NA
*POLITÉIA***

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2003

Jovelina Maria Ramos de Souza

**A DIMENSÃO ÉTICO-POLÍTICA DA CRÍTICA PLATÔNICA À *MÍMESIS* NA
*POLITÉIA***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito para a obtenção de Título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: História da Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pimenta Marques

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2003

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de

A dimensão ético-política da crítica platônica à *mimesis* na *Politéia*. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2003.

155 p.

Dissertação (Mestrado) – UFMG, FAFICH.

1. Filosofia Antiga 2. Platão 3. Homero 4. Mimesis 5. Poiesis 6. Práxis.

Dissertação defendida e _____, com a nota _____ pela
Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Marcelo Pimenta Marques (Orientador) – UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão – UFMG

Prof. Dr. Fernando Rey Puente – UFMG

Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 30 de janeiro de 2003.

A Heitor
Um autêntico *kalós kagathós*

AGRADECIMENTOS

A Marcelo Pimenta Marques, personificação do Sócrates ranzinza e sempre disposto a afagar o ego de seu discípulo no *Teeteto*. Sem seu “coragem, Teeteto, coragem”, eu não teria descoberto esse novo e sempre atraente Platão.

A Jeanne-Marie Gagnebin por ter me propiciado o momento oportuno (*kairós*) que infelizmente escapou em uma fase ainda insegura desse projeto.

A meus pais e irmãos pela torcida discreta.

A Edu, o meu Hermes, neste Olimpo que é o posfíl.

A Lis, Dóris e Samuel meus horizontes perdidos em meio à selva amazônica.

Aos companheiros do *Anágnosis* pelo prazer do ócio produtivo (*skholé*) nas quartas.

Aos inúmeros amigos mineiros, em especial a Dora e Rubinho, encarnações de temperança (*sophrosýne*) e desmedida (*hýbris*).

A Anna e Fernando por cada banquete (*sympósion*) em suas companhias.

A Celina, que ao abrir sua caixa me desvendou textos até então desconhecidos.

A Andréa, uma Hera implacável na condução do posfíl.

A Flávio e Cris, amigos das duas fases deste projeto.

A Helder, pela amizade demonstrada na fase final desse projeto.

A Heitor, leitor atento e crítico, pela paciência e confiança em me acompanhar nas inúmeras aulas, palestras e encontros. Sem sua presença alegre e carinhosa este projeto não se tornaria real.

A Poesia é o herói da Filosofia. A Filosofia eleva a Poesia ao nível de axioma.

Ela leva-nos a conhecer o valor da Poesia. A Filosofia é a teoria da poesia.

Ela mostra-nos o que a Poesia é: que ela é um e todo.

Novalis. Fragmentos e estudos 1797-1798.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
I – A POESIA GREGA COMO FATO DE CULTURA.....	13
1. HOMERO OU HOMÉRIDAS.....	14
2. A ÉTICA GUERREIRA.....	17
3. <i>NÓMOS</i> E <i>ÉTHOS</i>	25
4. OS RITUAIS E AS ASSEMBLÉIAS	29
5. A FUNÇÃO POLÍTICA DO <i>CATÁLOGO</i>	38
6. O VALOR DO HERÓI.....	42
7. O PAPEL DO <i>AEDO</i>	46
II– OS SENTIDOS DA <i>MÍMESIS</i> NA <i>POLITÉIA</i>.....	51
1. <i>MÍMESIS</i> COMO <i>POÍESIS</i>	54
2. <i>MÍMESIS</i> COMO <i>PRÁXIS</i>	72
III – A SIGNIFICAÇÃO DA CRÍTICA PLATÔNICA À POESIA	97
1. A CRÍTICA A HOMERO AO LONGO DA TRADIÇÃO	98
1.1. Hesíodo.....	98
1.2. Hecateu	103
1.3. Heródoto	104
1.4. Tucídides.....	105
1.5. Xenófanés.....	108
1.6. Isócrates	110
2. A DEFESA DA POESIA	112
3. A CRÍTICA MIMÉTICA A <i>MÍMESIS</i>	132
CONCLUSÃO	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
ANEXOS.....	146

RESUMO: A partir da leitura da *Politéia* de Platão, nos voltamos para a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero, com o objetivo de compreender a dimensão ético-política da crítica do filósofo à poesia. No tratamento dessa questão, buscamos compreender, por um lado, a importância da poesia de Homero na formação dos gregos e, por outro, os sentidos que *mimesis* assume na *Politéia*, para então analisar a crítica de Platão. Nessa querela, são confrontados dois tipos de pretensão ao saber, afins e opostos, poesia e filosofia, que Platão busca articular em seu projeto de fabricação de uma cidade com palavras. A crítica platônica à poesia integra, antes de tudo, um projeto radical de formação do cidadão para o exercício justo do poder, a partir da busca dialética do que podem e devem ser a alma e a cidade humanas.

ABSTRACT: From the initial reading of Plato's *Politeia* we turn to Homer's *Iliad* and *Odyssey* aiming at understanding the political and ethical dimensions of Plato's criticisms to poetry. In our approach to this question we try to understand, on one hand, the significance of Homer's poetry for the education of the Greeks and, on the other, the different meanings *mimesis* acquires in the *Politeia*, to finally move on to analyze Plato's attack. In this quarrel, two claims to knowledge are confronted, poetry and philosophy, akin and opposite to each other, which Plato seeks to articulate in his project of producing a city with words. Plato's criticism to poetry is, above all, part of a radical project of educating citizens for the just exercise of power, a project which is grounded on the dialectical search for what the human soul and city can and must be.

INTRODUÇÃO

No presente estudo, pretendemos mostrar que a crítica feita por Platão à mimese, na *Politéia*, não se restringe ao domínio puramente estético da poesia dita mimética, mas deve ser equacionada em termos de uma discussão ou de um confronto essencialmente ético-político, sintetizado no problema da *paidéia* – formação do cidadão para o exercício justo do poder. Nossa argumentação é sustentada pelo pressuposto de que a crítica platônica à poesia é marcada por uma ambigüidade. Platão é, por formação, um poeta; concordamos com Nietzsche, que, sustentado principalmente nos testemunhos de Diógenes Laércio (III, 5; 37), vê nele um misto de filósofo e artista (Nietzsche, 1991, p. 18-23) que, bem antes de tornar-se um *philosophos*, já se mostrara um autêntico *philótekhnos*. A nosso ver, Platão é um *poietés* que emprega com a maior desenvoltura em seus diálogos as técnicas da poesia e que, no entanto, se revela seu crítico mais severo. Contrariamente ao que pensa Nietzsche, para quem a querela contra Homero significa “o completo, o genuíno antagonismo” (1993, III, 25; 34-35), acreditamos que seu confronto com os poetas faz parte de um projeto pedagógico maior que inclui pensar a poesia dialeticamente, isto é, submetendo-a aos critérios discursivos de questionamento e reflexão. Para compreendermos a crítica de Platão à poesia, temos que reconhecer a especificidade de sua perspectiva: ele julga Homero, contrapondo-lhe valores ético-políticos, de modo a configurar um grande confronto, que se dá, entretanto, não só contra os poetas, mas entre a filosofia e as demais práticas discursivas de sua época; confronto esse que significa, em última análise, “transposição” e integração ao seu próprio projeto, que ele chama de “filosofia”.

No primeiro capítulo, buscamos subsídios para entendermos o conteúdo real da crítica platônica a esse fenômeno estrutural do pensamento grego chamado *poesia*, que envolve todos os elementos constitutivos da tradicional educação aristocrática, como a música, o canto, o coro, o teatro, o mito e tem em Homero o seu principal representante. Nossa análise se dá a partir da influência da tradição poética no processo constitutivo da cultura grega, tomando como base o papel educativo e normativo que a poesia sempre exerceu entre os gregos. Examinamos a questão de que, entre os gregos, *poiesis* e *éthos* são indissociáveis, sustentados pelo fato de que os poetas foram não só os primeiros educadores hegemônicos da cidade, mas também os primeiros a tentar explicar a origem e a ordem do mundo. De Homero e Hesíodo a Platão, a cultura grega mostra-se completamente impregnada pelos efeitos da poesia na formação ética, política e pedagógica das crianças e dos jovens. O

que iremos mostrar, portanto, é que a poesia, entre os gregos, sempre foi norteadada por determinados valores e que é guiado por estes valores e princípios que Homero define a ação de seus personagens, assim como Platão, mais tarde, censura a influência que a ação destes mesmos personagens exerce na educação da cidade.

Iniciamos esse percurso escolhendo alguns temas que achamos relevantes para a compreensão do caráter próprio da poesia grega como fato de cultura. Primeiramente, mostramos a controvérsia existente entre os estudiosos de Homero a respeito de sua existência histórica. Em seguida, destacamos a importância da *Iliada* e da *Odisséia* na formação e na preservação dos costumes e da cultura grega. Nossa análise mostra que, através dos feitos nobres e gloriosos de seus heróis, Homero dá a seus ouvintes os exemplos a serem seguidos pelo grupo. Por se tratar, sem dúvida, do fato mais questionado por Platão em sua crítica ao poeta, fazemos um contraponto entre o que os poetas e os sofistas, de um lado, e Sócrates e Platão, de outro, compreendem por *areté*, mostrando que, na apropriação do termo pela filosofia, essa noção assume uma dimensão intelectual inédita. Ressaltamos a relevância da obra de Homero para a compreensão das leis e dos costumes da sociedade grega. Nossa estratégia é sustentada pela hipótese de que, tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, encontramos inúmeras dessas convenções que passarão a compor as normas que regularão as relações públicas e individuais entre os gregos. Buscamos compreender melhor os processos que regulam a estrutura ética, política e religiosa da Grécia arcaica. Nossa abordagem é feita de modo a ressaltar o mérito desses procedimentos descritos por Homero, tanto para a organização como para a preservação das práticas comuns.

Destacamos, ainda no primeiro capítulo, a importância do *Catálogo* em *Iliada*, II, 493-785, para a compreensão da própria história grega, bem como o seu papel na preservação e na transmissão dos costumes. Concentramos nossa análise na influência didática do *Catálogo*, que se revela um elemento fundamental da dinâmica que envolve as relações políticas da Grécia antiga. Indicamos, rapidamente, a função simbólica do herói homérico na educação dos gregos. Acreditamos que, através das ações dos heróis, Homero transmite aos ouvintes o apreço pela glória (*kléos*), o maior dos valores guerreiros. Finalmente, evidenciamos o valor do *aedo* como transmissor das leis e dos costumes através de seus relatos orais. Destacamos, sobretudo, sua importância como educador, em uma sociedade em que a escrita ainda não é predominante e as informações, normas e valores fundamentais são repassados através de seus cantos.

Nosso segundo capítulo tem o objetivo de mostrar que, na *Politéia*, a mimese determina o caráter próprio da poesia, mesmo que essa noção não tenha, a rigor, a mesma conotação em todo o conjunto da obra. Defendemos, principalmente, que, apesar de haver referências ontológicas com relação à mimese, na *Politéia*, esta é enfocada principalmente do ponto de vista dos valores ético-políticos que envolve (e não numa perspectiva explicitamente ontológica como no *Sofista*). A abordagem empregada por Platão, no nosso diálogo, é elaborada no contexto de uma reflexão maior acerca do efeito da mimese no homem e na *pólis*, cujos fundamentos estão assentados em sua proposta filosófica. Destacamos por fim que, face à diversidade de sentidos que a expressão *mímesis* assume na *Politéia* (ético, político, pedagógico, psicológico, estético, ontológico, epistemológico, religioso), buscamos encontrar um recorte que a unifique de algum modo e propomos a oposição, inicial e complementar em Platão, entre as dimensões da produção e da ação: *mímesis* como *poíesis* e *mímesis* como *práxis*.

Por um lado, fazemos um contraponto da *Politéia* com o *Banquete* e o *Sofista*, diálogos onde Platão elabora dois usos para a expressão *poíesis*, o de produção de coisas em geral e o de produção de coisas com palavras. Sustentamos que, ao analisar a produção poética, Platão dá à mimese um tratamento ontológico, criticando, na poesia mimética, o fato de ela produzir unicamente imagens e não objetos reais. Mostramos ainda que Platão censura nos poetas miméticos tanto a falta de um conhecimento efetivo, como a ausência de uma natureza filosófica, capaz de torná-los os autênticos educadores da cidade. Por outro lado, sustentamos que, ao analisar o efeito da poesia no âmbito da vida ético-política, Platão teme os riscos que os poetas miméticos representam, devido à forte influência que o conteúdo de suas narrações e representações exerce sobre os ouvintes. Mostramos ainda que Platão propõe controlar o conteúdo e o processo de fabricação da poesia, pensando na ameaça que representam para a educação dos futuros guardiões: a má interpretação das imagens poéticas de Homero, Hesíodo e dos demais poetas, a falta de inteligência (ou de reflexão) que marca a recepção (e interpretação) de uma composição poética pelos ouvintes e o efeito imediato que ela exerce sobre os espectadores.

Nosso terceiro capítulo, é marcado pela preocupação em mostrar que a crítica à poesia e, mais especificamente, a Homero, sempre existiu, mesmo entre os poetas, não sendo, portanto, algo exclusivo de Platão, embora este se mostre o seu crítico mais radical. Sustentamos que, na dimensão crítica da formulação do problema da mimese, o banimento dos poetas imitadores é fundamentado em razões ético-políticas e não no valor da poesia em

si. Defendemos, sobretudo, que a proscrição dos poetas que não se deixariam guiar pela filosofia tem o objetivo de traçar o perfil do poeta ideal como: um poeta que perde o privilégio de compor livre ou arbitrariamente e que, portanto, deve passar a oferecer imagens de bons e belos modos de ser, pensar e agir na sua produção poética. Só pensada racionalmente, a poesia oferece melhores condições de exercer o seu papel de formadora do espírito grego.

Mostramos ainda que tanto o respeito como a reprovação a Homero parecem ser uma constante entre os pensadores gregos. Retomamos trechos de Hesíodo, Píndaro, Hecateu, Heródoto, Tucídides, Xenófanes e Isócrates para mostrar que essa ambigüidade em relação ao poeta sempre existiu, muito antes mesmo da crítica de Platão que, na sua condenação ao discurso poético mimético, retoma a polêmica desses antigos poetas e pensadores contra Homero. Defendemos que, na obra filosófica de Platão, ao contrário do que comumente se pensa, podemos encontrar uma atitude de defesa em relação à poesia; fator, aliás, que justifica a sua acirrada crítica à poesia mimética. Mostramos que, na crítica de Platão aos poetas, nosso filósofo condena o fato de eles serem apenas produtores de imagens, sendo que, com isso, suas produções não passariam de reflexos empobrecidos do real, pois feitas sem reflexão e afastadas da verdade. Justificamos nossa hipótese sustentados pelo pressuposto de que Platão, ao pensar a poesia filosoficamente, a enriquece, pois dá a ela o suporte necessário para que seu *lógos* torne-se inteligente, reflexivo e dirigido à busca da verdade, como o *lógos* filosófico.

Finalmente, defendemos que Platão é um poeta mimético que vem a tornar-se um crítico da mimese, em virtude de ser um crítico preocupado não com a poesia em si, mas com a função ético-política que a poesia exerce na educação da cidade. Tomamos a *Politéia*, com o objetivo de mostrar que, mesmo sendo esse um diálogo no qual Platão tematiza a *mímesis*, a sua reflexão ela mesma é *mimética*: da fabricação (poesia) da cidade com palavras (imagem), que por sua vez é uma re-criação da cidade concreta (mimese) à linguagem eminentemente poética de seus diálogos, marca singular de seu *fazer filosófico*. Acreditamos pôr, assim, em evidência e questionar a aparente contradição que significaria o fato de Platão condenar a poesia fazendo poesia, ou a mimese fazendo mimese.

I – A POESIA GREGA COMO FATO DE CULTURA

Pensar a poesia como fato de cultura significa remontar à história da civilização grega. Missão árdua, dada a possibilidade de se recair em generalizações precipitadas, ou mesmo, na pretensão de se refazer o percurso histórico que inicia com Homero e Hesíodo até chegar a Platão. Entre esses, diversas gerações de poetas-filósofos e de filósofos-poetas ajudaram a constituir este fenômeno cultural estruturador da mentalidade antiga, a poesia, que, aos poucos vai sendo confrontada com outras modalidades de pensamento racional tais como a história, as matemáticas e a filosofia e que, finalmente, encontra em Platão um de seus maiores censores.

Não há dúvida que se trata de um tema que aceita múltiplas abordagens, por isso é preciso deixar claro que o nosso enfoque acerca dessa questão será de modo a destacar a dimensão ético-política da poesia enquanto instância cultural educadora dos cidadãos. É preciso esclarecer, também, que o alcance formativo contido como *dýnamis* da poesia torna muito difícil sintetizar tudo o que ela atinge, dada a multiplicidade de aspectos que ela envolve, dentre eles, o ético, o político, o teológico, o social, o estético, o cultural e o pedagógico, em razão de a mesma resgatar e transmitir os costumes, as tradições, os valores, as crenças, os rituais, os jogos, as táticas de guerra, a educação, a administração social, política e militar da cidade, assim como as leis e as condutas pública e privada. Através da fabricação e da recriação poéticas, Homero empreende a fusão de dois fundos de cultura, o micênico e o arcaico, que estarão na base da civilização helênica.

Destacaremos, a partir da *Iliada* e da *Odisséia*, alguns elementos que nos permitirão mostrar a densidade daquilo que geralmente designamos simplesmente por “poesia”. Poesia, pelo menos na Antigüidade grega, é um fenômeno estruturador da cultura, ou melhor, poesia coincide com cultura, no sentido de educação e civilização. Os textos de Homero são relatos que instituem práticas e determinam modos de viver e pensar que constituirão o núcleo daquilo que chamaremos “cultura grega”. Escolhemos aspectos que evidenciam temas e questões ético-políticos que perpassam a obra daquele poeta que será um dos interlocutores privilegiados de Platão. Nossa escolha prepara a discussão da crítica dirigida por Platão aos poetas, no contexto de sua proposta, não menos poética, de “refabricação” da cidade através da filosofia.

1. HOMERO OU HOMÉRIDAS

A primeira coisa que se exige, em se tratando da compreensão da importância de Homero, ou, caso se queira, das obras às quais está ligado o seu nome, para a formação da identidade cultural dos gregos, é a determinação mais precisa possível dos elementos que envolvem sua figura, independente de toda polêmica em torno de sua existência histórica ou imaginada. É com a finalidade de formar um quadro geral que nos permita uma certa orientação em relação ao que se convencionou chamar de “questão homérica” que faremos as considerações seguintes.

Contemporaneamente, questiona-se a situação temporal do mundo descrito por Homero na *Iliada* e na *Odisséia*. Trabulsi aponta três grandes correntes de interpretação histórica dos poemas homéricos. A primeira dessas correntes, apoiada na tradição histórica, reconhece a descontinuidade entre as descrições do aedo e o resultado das descobertas arqueológicas, contudo julga tratar-se do mundo micênico, em virtude de uma certa continuidade histórica entre o mundo dos palácios e a aurora da cidade grega. Finley, principal defensor da segunda corrente, descarta esta hipótese, pelo fato de não admitir qualquer relação de continuidade entre o mundo descrito nas epopéias e as revelações arqueológicas, situando o mundo homérico entre os séculos X e IX. Já os defensores da terceira corrente, diminuem o alcance das teses acerca das continuidades históricas e relevam o próprio processo de criação poética, seja este individual ou coletivo, pois consideram improvável se obter uma informação precisa acerca de um período em que o meio de preservação da cultura é predominantemente oral (Trabulsi, 2001, p. 19-23).

A discussão de fundo dessa problemática, na verdade, sustenta-se na incerteza em saber se as narrativas homéricas possuem mesmo uma base histórica ou não passam de relatos fictícios. Isso nos leva a refletir sobre outro ponto bastante controverso em relação a Homero, que diz respeito a sua identidade e a autenticidade de sua obra. A dúvida entre os estudiosos é se a *Iliada* e a *Odisséia*, escritas com apurado refinamento e senso de percepção, surgidas em um período onde a escrita começava a se estabelecer na Grécia, seriam produção de um único poeta ou de um grupo de poetas, herdeiros da antiga tradição oral que tentam preservar a memória da cultura grega através da escrita, reunidos sob a denominação de Homéridas. Para Romilly, a questão homérica, como é chamada, tornou-se objeto de reflexão a partir da publicação de *Conjecturas acadêmicas ou dissertação sobre a Iliada* (1715) do abade

d'Aubignac, e, posteriormente, de *Prolegômenos a Homero* (1795) de F. A. Wolf (Romilly, 1984, p. 24).

No tratamento dessa questão surgem duas correntes, a unitária e a analista. A primeira defende o pressuposto de que a *Iliada* e a *Odisséia* seriam dois grandes poemas, cada um deles dotado de unidade literária completa. A segunda apregoa a hipótese de essas duas obras não passarem de um arranjo de poemas, totalmente independentes uns dos outros e concebidos em datas diversas (Romilly, 1984, p. 24-25). Ao longo da história da humanidade uma dessas correntes se sobrepõe à outra, não havendo meios de garantir qual seria a mais correta, o que propicia abertura para novas discussões e interpretações.

Em um estudo recente acerca dessa questão, West defende a não existência de um poeta chamado Homero, sendo esse um nome fictício, e que a única alusão a este nome, encontrado no século VII, estaria associada não à *Iliada* e à *Odisséia*, mas a uma epopéia extraviada intitulada *Tebaida*. Sua tese sustenta-se na imprecisão e no distanciamento das datas de circulação da *Iliada* e o da *Odisséia*. Entre o surgimento de uma e outra epopéia, West calcula uma distância de um século a um século e meio, sendo que a *Iliada* teria entrado em circulação aproximadamente em 630. Outro ponto a destacar em defesa de sua argumentação diz respeito ao surgimento da crença que Homero seria o autor dessas duas epopéias. Segundo o autor, essa tradição iniciou, quando Hiparco, poeta cômico, instituiu a recitação regular das façanhas contidas na *Iliada* e na *Odisséia*, nas Grandes Panatenéias, isso por volta de 520 (West, 1999, p. 364).

Seus argumentos contrários à existência de um poeta chamado Homero reforçam-se, a partir da constatação que, embora fosse usual a prática do anonimato entre as civilizações antigas¹, na Grécia arcaica, alguns poetas se identificavam em suas obras, como é o caso de Hesíodo, o primeiro a romper com a antiga regra, assim como Alcman, Safo, Alceu, Teógnis e Sólon. Outro ponto forte de sua discussão se concentra na tendência natural do praticante da epopéia a ser chamado de aedo (*aoidós*) e não poeta (*poietés*). Em não sendo o produtor e sim o cantor, torna-se difícil distinguir o verdadeiro produtor do mero intérprete desse canto (*aoidé*), em virtude de os poetas épicos não serem representados criando poemas, mas apenas reproduzindo os cantos preservados em sua memória pelo poder das Musas, que lhes concedem o dom de falar sobre a ação dos homens e dos deuses (West, 1999, p. 365).

¹ West cita como exemplo, o Antigo Testamento, onde, a exceção do Livro dos Profetas, não conhecemos a autoria dos demais livros. Essa mesma tradição encontramos na epopéia Babilônica, na escrita Ugarítica, na literatura Hitita, no Mahabharata, entre outras obras.

Nas epopéias encontradas nesse período encontramos três possibilidades de identificação entre autor e obra. Na primeira, as epopéias são relacionadas não pelo autor, mas pela região da qual são provenientes, como é o caso dos *Cantos Cíprios*, *Fócia*, *Naupáctia*, e, certamente, *Iliada* e *Pequena Iliada*. Na segunda possibilidade, a identificação se dá pela unidade dos temas, como nas obras *Danaides*, *Phoronis*, *Alcmeonides*. No terceiro modo, são atribuídos nomes de autores às epopéias, como no caso da *Pequena Iliada*, em que pelo menos cinco nomes aparecem como seus possíveis autores. Não havendo um consenso em torno de um nome, torna-se impossível conceber que um deles seja o verdadeiro autor da obra.

O que existe de concreto acerca de Homero? Para West, se existiu mesmo um poeta grego com esse nome, só pode ter sido o apelido de um poeta anônimo. Homero, cujo significado é refém (*hómeros*), não parece ser um nome regular na Grécia, não havendo registro dele antes do período helenístico. Quanto à denominação Homéridas, originariamente, os descendentes de Homero recebem de Píndaro uma descrição idêntica à de rapsodo, a de cantores que “costuram” versos. Somente no século V, início do século IV se tornam conhecidos como “uma espécie de associação de rapsodos que recitam a poesia de Homero”² (West, 1999, 367). Mas, bem antes disso, na segunda metade do século VI, existiu uma companhia de rapsodos chamados Homéridas, que atribuía a origem desse nome a um poeta cego (*hómeros*) do passado, autor de um conjunto de poemas.

A questão agora é saber como os Homéridas poderiam ter existido, se tudo leva a crer que Homero é produto de uma lenda? Isso se torna possível, se pensarmos no sentido do verbo *homereîn*, encontrar-se com, estar unido junto a, como aparece em *Odisséia*, XVI, 468³, e, posteriormente, aplicado por Hesíodo em *Teogonia* 39 como referência a cantar. Esses dois empregos do verbo sustentam a hipótese de *homereîn* ser um ideal buscado pelos aedos. Nesse sentido, os vocábulos *hómeroi* ou *homerídai* identificariam os praticantes de um “gênero poético”, cuja característica era não tanto a criação, mas a tentativa de ligar, costurar, como os rapsodos, versos entre si. Uma outra hipótese para a origem dos Homéridas seria uma derivação a partir da palavra que designa a assembléia de rapsodos (*homáros* ou *homáris*), o lugar de encontro dos poetas para a realização das competições poéticas, como as *Panatenéias* em Atenas ou as *Panionias* em Delos, cujos participantes seriam chamados de

² Essa definição será encontrada em Píndaro, *Neméias*, II, 1-2; Platão, *Fedro*, 252b5; *Ion*, 530d7; *Politéia*, X, 599e6; Isócrates, *Helena*, 65.

³ Esse verbo, afirma West na nota 30, tem um sentido similar ao do verbo *sybállomai* que também pode significar ir ao encontro de, encontrar; enquanto o substantivo *hómera* ao de *symbolon*, que se encontra com (M. L. West, 1999, p.374).

homérios ou *Homéridas*. A tese de West, corroborada pela de Durante sustenta a possibilidade de o nome Homero ser uma derivação da palavra Homéridas, e não o contrário, como prega a tradição.

Apesar da dificuldade em se justificar a origem do termo Homéridas, o fato é que, entre os poetas gregos dos séculos VIII-VI encontramos uma constante alusão a Homero e é isso que importa considerar. Tratando-se de um Homero real ou de um Homero epônimo, o que parece haver de certo é que poetas e pensadores desse período, na medida em que sempre faziam referência à mesma figura, alimentaram em nosso imaginário, consciente ou inconscientemente, a existência de um Homero a quem é possível até associar uma constituição física e localização histórica. Esse processo culmina no reconhecimento e na admiração do lendário poeta jônico nas *Panatenaicas*, e, posteriormente, nas *Délias* e nas *Panegírias*, consagrando-o nessa lenda, ainda hoje reinante entre nós.

A despeito de tudo o que foi dito, o que importa é o reconhecimento da importância dos cantos homéricos para entendermos a formação e a fixação de uma cultura própria e exclusiva do povo grego. Inaugurando a tradição mitopoética, a *Iliada* e a *Odisséia* são as fontes de inspiração para Hesíodo e toda uma geração de poetas e pensadores. Pela sua natureza enciclopédica, em virtude de mostrarem-se como o repositório do saber e da tradição, os cantos homéricos são o referencial para pensarmos a consciência e a identidade cultural dos gregos arcaicos.

2. A ÉTICA GUERREIRA

Deixemos agora de lado essas questões, pois embora sejam importantes para nos situarmos em relação a um quadro histórico geral, não nos permitem ainda penetrar na estrutura das obras homéricas propriamente ditas. O que desejamos mesmo é destacar, para além de toda a polêmica que a “questão homérica” possa suscitar, a importância que a *Iliada* e a *Odisséia* têm por serem os mais antigos meios de acesso de que dispomos às primitivas tradições que servem de base a uma cultura que, ao se consolidar, forneceu, para todos os povos civilizados, o protótipo de vida a ser seguida nas mais variadas esferas, da política, passando pela arte, até a ciência e a filosofia.

Partimos, portanto, do fato que tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* cumprem a função de preservação, na memória, da cultura e do passado do povo grego. Tomadas por um

viés didático-pedagógico, pode-se dizer que, do ponto de vista formal, ambas representam um esforço de síntese entre duas estratégias distintas de conservação dos valores tradicionais: a oral, e a escrita, o que permitiu à primeira, mais volátil, ganhar uma “solidez” de dado histórico, documento, fixando, em texto, o conhecimento do passado que agora se tornava mais resistente ao esquecimento. E de fato não se trata da simples substituição de um formato literário por outro, o mais recente assumindo o lugar do antigo e condenando-o ao desaparecimento. A literatura escrita está profundamente marcada pela “oral”, que a alimenta. Esse fenômeno já foi indicado, pelo menos, na produção poética de Homero (Romilly, 1984, pp 19-20). Estamos falando de um período em que, na Grécia, aos poucos, declina a narrativa oral e fixa-se a narrativa escrita, em um esforço renovado de preservação da cultura dos antepassados. A *Iliada* e a *Odisséia* representam justamente a intensificação das forças intelectuais e morais do povo grego, traduzida na mescla dessas duas formas de manter vivas suas tradições.

Essas duas obras contêm uma extensa e profunda análise do mundo grego em todas as suas vertentes, das artes às ciências, da prática individual à coletiva, resgatando o cotidiano do povo de outrora para recriar o da época do aparecimento de ambas epopéias, com a intenção de preservar vivos nas mentes dos helenos feitos memoráveis atribuídos ora aos homens, ora aos deuses (*Odisséia*, I, 337). As epopéias homéricas valorizam a ação e o comportamento humano tanto no seu trato individual quanto coletivo. Difundindo o ideal da aristocracia guerreira, os cantos épicos têm o objetivo de “manter viva a glória através do canto” (Jaeger, 1989, p. 47). Não é fortuito, afirma Jaeger, o fato de o cantor do Canto I da *Odisséia* chamar-se Fêmio, portador de fama, anunciador da glória (*kléos*), pois esta é a função primordial do poeta épico, a de celebrar as grandes ações do passado, dignas de elogio e de louvor, no intuito de reforçar, diante dos que ouvem as narrativas, a nobreza de caráter de seus personagens.

Os personagens de Homero são concebidos para serem exemplares, para serem tomados como referência, cumprindo com isso um papel social. Por meio deles podemos ler, por exemplo, o elogio da honra, como o ideal mais alto a ser cumprido por quem aspira a ter uma alma nobre e guerreira. Ao narrar as ações gloriosas de seus heróis, Homero se utiliza do mito como o modelo para seus personagens e ouvintes regredirem suas próprias ações. Se observarmos os diversos mitos que entram no discurso dos atores postos em cena por Homero, encontramos sempre um personagem dirigindo-se ao outro com a intenção de “aconselhar, advertir, admoestar, exortar e lhe proibir ou ordenar qualquer coisa” (Jaeger,

1989, p. 47). Isso tudo coloca o mito como uma instância predominantemente normativa, deixando de ser pura obra de ficção, fantasia, passando a ter o poder de exprimir a universalidade de ações rigorosamente escolhidas para ter um papel representativo na educação dos gregos. Através do mito narrado e recriado poeticamente, Homero confere à ação do herói um estatuto “idealizado”, apontando-o como modelo de ação a ser seguido na vida cotidiana.

Jaeger ressalta que, nas epopéias, a bravura individual (*aristéia*) de um herói contém sempre um elemento ético. Não é em vão que o autor da *Iliada* interrompe, ao longo de sua narrativa, os fatos relativos à guerra de Tróia para destacar as façanhas individuais de seus heróis mais célebres, como Aquiles, eixo condutor das ações da *Iliada*, modelo do heroísmo guerreiro difundido pelas epopéias: a do herói que prefere morrer com glória (*kléos*) a fugir de seu próprio destino (*moira*) (IX, 410-416). O texto da obra conteria então essa estratégia, o que permite lê-la como tendo a finalidade de cultivar entre os gregos o ideal de *kalokagathía*, a virtude por excelência do guerreiro, ao mesmo tempo, belo e bom. Defendendo esse ideal, os poetas deixam de ser meros contadores dos feitos heróicos, tornando-se intérpretes dos valores de tradição a que suas obras servem de veículo. Em outras palavras, tornam-se os educadores hegemônicos do povo grego.

Sem dúvida, a ação dos heróis não é ainda tomada no sentido da *proairesis* aristotélica, não é “escolha deliberada” (*Ética a Nicômaco*, 1111b5-10) e regulada segundo um princípio baseado no *lógos*. As ações praticadas estão impregnadas de uma profunda heteronomia devido ao fato de poderem sofrer a interferência dos deuses, dependendo das situações. Quando os personagens de Homero encontram-se diante de uma decisão crucial, parece lícito, à mentalidade de então, que a divindade intervenha e norteie suas ações. É claro que isso tem suas vantagens, pois, se os heróis perdem a noção de limite e se entregam ao desvario, a desrazão (*áte*), como a insensatez de Agamêmnon ao roubar Briseida, a amante de Aquiles em compensação pela perda da sua, eles podem muito bem reconhecer, posteriormente, não ter agido corretamente, mas imputar não à sua vontade própria, mas à Zeus, ao *daímon*, à *moira* ou às Erínias, o seu excesso (*Iliada*, XIX, 78-274). Ao atribuir a causa de seus atos à vontade dos deuses, fica mais fácil a Agamêmnon aceitar que errou e dispor-se a receber, espontaneamente, os castigos provenientes de sua ação quando em estado de *áte*. Isso diminui sua responsabilidade em relação às conseqüências desastrosas, para o exército sob seu comando, dos atos que ele, individualmente cometeu. Desse ponto de vista, esses traços conferem à ética homérica um caráter ambíguo. Embora sejam os deuses que

impulsionem os homens a cair em tentação e a agir insensatamente, as práticas incorretas acabam por ser punidas, ainda que, no mundo homérico, a noção de livre arbítrio não exista. Ao reconhecerem suas faltas como desígnios divinos, os personagens homéricos purificam-se e são reconduzidos à prática da virtude.

Toda a ação do herói homérico seja na *Iliada* ou na *Odisséia* é ordenada pelo decreto divino. Isso situa os seus personagens numa esfera para nós ambígua: ao mesmo tempo religiosa e moral. Dessa maneira, podemos compreender a fúria (*áte*) de Agamêmnon, ou mesmo a de Aquiles, segundo Dodds, como “um estado de espírito – um obscurecimento ou confusão temporária da consciência normal” (Dodds, 1988, p. 12) que não tem uma causa fisiológica ou psicológica, mas como resultado de uma inserção do divino no plano humano. Na ética homérica, “qualquer afastamento do comportamento humano normal, cujas causas não são imediatamente perceptíveis, seja pela consciência do assunto, seja pela observação de outros, é atribuído a um agente sobrenatural” (Dodds, 1988, p. 21), diríamos, externo. Este agente estranho, que desvia os homens da prática de uma ação normal, ou seja, regular, e leva-os a agir em estado de *áte* é sempre identificado como um *daímon*, um deus ou uma entidade anônima, ou mesmo a *moíra*, a porção atribuída a cada ser humano real ou fictício.

Nesse sentido, a noção de *áte* não implica em uma culpabilidade autenticamente moral. O personagem reconhece o seu descontrole emocional, como se dá com Agamêmnon e Aquiles na *Iliada*, mas seu comportamento para além da norma ética geral, vincula-se à vontade divina. O personagem atribui à divindade e não a si mesmo o fato de agir impulsivamente. Desse modo, sua “consciência moral” se equilibra numa faixa estreita em que ocorre a interação entre as esferas teológica e ética do pensamento humano. O entrecruzamento das dimensões religiosa e moral, que cria uma atmosfera cambiante, imprecisa para as decisões dos agentes nos permite ler em Homero o desejo de criar seus heróis com a forma mais humanizada possível. Encontramos a orientação das ações ligada à advertência sobre possíveis punições e, apesar disso, cenas marcadas por erros atribuídos à perda súbita da lucidez, logo recuperada pela aceitação da punição. Nesse aspecto, o texto de Homero parece justamente constituir essa textura que conecta, em sua particularidade, a experiência que o indivíduo tem, dos outros e de si mesmo, com suas possíveis significações maiores, mais universais, seja através do deus que intervém, seja através do herói que faz a mediação.

Homero traça com a maior precisão a estrutura psicológica de seus personagens, sem perder de vista sua inserção social. Ciente de sua função como educador na Grécia de seu

tempo, onde as leis escritas ainda estão sendo definidas e o código ético não está sistematizado, Homero constrói seus personagens com todo rigor. Apesar das ambigüidades de que falamos, o que não escapará a Platão, o poeta inevitavelmente propõe modelos, exemplos a serem seguidos pelos homens de sua época. A sociedade grega arcaica dependia da eficácia do exemplo e utilizava os feitos dos heróis épicos como parâmetro para mediar as ações dos homens reais. Nessa interação estabelecem-se os valores a serem admitidos na sociedade, como a honra, a nobreza de caráter, a bravura, e até mesmo a capacidade de se deixar guiar pelos deuses no discernimento da melhor ação a ser adotada, em combate ou na vida pessoal.

Um indício da consciência homérica da importância social de sua obra se deixa ver na preocupação didática do poeta quando da construção dos personagens dentro da trama. A personalidade dos heróis de suas epopéias é composta a partir de um paradigma, o do personagem mais velho, exemplo a ser seguido em todas as situações. É o caso de Fênix, aconselhando Aquiles em *Iliada*, I, 524-527, ou de Atena e Nestor, convencendo Telêmaco a seguir o exemplo de Orestes em *Odisséia*, I, 298 e III, 195-200; 306-316. Para Jaeger, “a evocação do exemplo dos heróis famosos e do exemplo das sagas é para o poeta parte constitutiva de toda a ética e educação aristocráticas” (Jaeger, 1989, p. 41). Através dos exemplos dados pelos poetas, o homem grego vai moldando a sua própria personalidade e a de sua sociedade como um todo. Essa tradição da tomada paradigmática do mito como um recurso para modelar as ações do homem em seu convívio social e em atitudes individuais é intrínseca ao espírito grego e ocorre não apenas entre os poetas e prosadores, mas também em meio à filosofia. Platão é o exemplo mais fiel dessa tradição. Apesar de suas diferenças relativamente à tradição poética, seus diálogos são plenos de referências aos mitos, na tentativa de resgatar o modelo da ética guerreira e adaptá-la ao seu tempo, dada a sua necessidade de estabelecer valores ético-políticos para a cidade.

Apesar do que dissemos sobre o entrecruzamento das esferas da moral e da religião, na estrutura psicológica dos personagens homéricos parece não haver uma interdependência entre elas, ainda que o herói projete as suas faltas na figura de um deus. Dodds explica esse processo como um fator inerente à cultura grega da época, onde esses dois setores do pensamento humano tinham raízes separadas. Desse modo, a religião pode ser vista como um fato resultante das relações do homem com a natureza (*phýsis*) e a moral da relação do homem com seus iguais. A dependência entre esses dois pólos surge no momento que o homem passa a projetar no universo circundante (*kósmos*) e não mais nos deuses, a

responsabilidade por seus atos. Em suma, quando o homem começa a castigar a culpa ao sentir vergonha de seus atos, em vista de estes não estarem de acordo com o ideal de justiça de seu grupo, passa-se a selecionar os mitos e a condicionar o conteúdo das narrativas poéticas às finalidades teóricas do pensamento reflexivo.

Ao censurar o ensinamento dos poetas e a opinião das pessoas comuns, nas antigas epopéias, onde os atos injustos parecem mais vantajosos que os atos justos, Platão combate, principalmente, o fato de nessas narrativas os poetas atribuírem aos deuses, a causa de males e de infelicidades para os homens de bem, e aos homens opostos um lote (*moíra*) oposto. O filósofo não aceita o ideal da purgação do erro, contido na moral homérica. Para este, nem o deus pode ser responsabilizado pela prática de coisas más, nem pode ser influenciado pelos homens. Opondo-se terminantemente aos antigos rituais de libertação e purificação (*katharmós*) da injustiça perpetuados pelos poetas épicos, Platão defende que o homem deve responder individualmente pelos seus erros, caso contrário, a injustiça (*adikema*) reinará soberanamente na cidade.

Avesso à noção de intervenção psíquica que leva à purificação do erro por um ato não intencional (*ate*) e ao mesmo tempo atribui à divindade a responsabilidade por suas ações mentais e físicas, como Agamêmnon que, em *Iliada*, IX, 17-28, considera sua *áte* um engano (*apáte*) deliberado de Zeus para que o mesmo retorne a Argos sem glória (*akleés*), Platão adota sua perspectiva “filosófica”, que implica em reconhecer que a ação humana é determinada por valores ético-políticos adotados por cada um. Para escapar ao impulso irracional da moral poética, que atribui ao deus a causa dos males em razão de sua inveja (*phthónos*) da vida dos homens e, a utilização de rituais de iniciação (*teleté*) para a purgação dos males advindos de uma atitude irrefletida, Platão propõe-se rever, na *Politéia*, as leis da cidade e o conteúdo dos poemas (II, 363e5-365a3).

Essa questão, porém, é para ser tratada posteriormente. Interessa-nos no momento, compreender como se dá a incorporação do conglomerado cultural homérico no processo de “racionalização” do saber e da cultura grega. Dodds mostra que esse processo de apropriação do modelo homérico-arcaico de moral, na história da Grécia, amplia-se tanto que acaba por se romper, levando à dissolução gradual dos valores até então agregados no interior da obra homérica. Hecateu, Xenófanes e Heráclito e, posteriormente, Anaxágoras e Demócrito, foram alguns dos pioneiros desse rompimento com a antiga tradição poética. Criticando a narrativa dos poetas tanto por seu teor ético-político como pela não confiabilidade de suas fontes, esses críticos apontam para uma nova racionalidade discursiva, na qual se busca um novo tipo de

“saber” que se contrapõe às crenças arcaicas, incluindo aquelas relativas à sorte e a tentação divina (Dodds, 1988, p. 126). Contra a ética dos costumes (*nómos*) dos antigos poetas gregos, surge a ética da lei da natureza (*phýsis*) dos primeiros filósofos gregos. Os filósofos retomam e modernizam a noção de *areté* dada por Homero na *Iliada* e na *Odisséia*, de modo a preencher as novas exigências éticas e políticas de suas épocas.

Platão é a principal expressão dessa tendência do pensamento grego. Seus diálogos, sobretudo os da juventude, são perpassados pela preocupação em definir a virtude (*areté*), de modo a distanciar esse conceito de sua determinação homérica: a da virtude como a nobreza associada a uma posição social. Entre os poetas, a virtude tem a finalidade pragmática de distinguir os valores da nobreza aristocrática, como o êxito na guerra e o talento político, da prática dos cidadãos comuns. Tomada à luz da filosofia, a *areté* transforma-se em um “conjunto de ações e de comportamentos humanos que asseguram o pleno desenvolvimento das capacidades do indivíduo, e, sobretudo, o cumprimento de seu papel de cidadão” (Canto-Sperber, *Introduction a Menon*, 1991, p. 39). Se, antes, a virtude designava o valor de nascimento, ela passa a compreender a ação do homem nela mesma e na sua relação com o outro. Em meio aos sofistas, os atuais educadores da cidade, a virtude legitima-se como prática social, conservando a dimensão política que tinha desde os tempos homéricos, mas sendo pensada agora no contexto da *pólis* democrática: objeto de nova *paidéia*, a virtude sofística inclui saber fazer e usar discursos, saber argumentar e persuadir, saber gerir os bens próprios e públicos. Contudo é em Sócrates e, posteriormente, Platão que esta noção atinge o seu refinamento conceitual. Contrário à moralidade convencional de sua época, herança do ensinamento dos poetas e dos sofistas, Sócrates, segundo o testemunho de Platão, no *Fédon*⁴, criticava

esta virtude demótica e política (*demotikèn kai politikèn aretèn*) à qual se dá o nome de temperança (*sophrosýnen*) e de justiça (*dikaíosýnen*) e que produz, com seu uso e seu exercício, uma prática (*éthous*) desprovida tanto de filosofia (*philosophías*) como de inteligência (*noû*) (82a8-b3).

Sócrates, como Platão, rejeita a definição de virtude dos poetas e dos sofistas, realizando a fusão entre a antiga excelência social e política dos guerreiros, legitimada pela tradição, e o ideal de sabedoria e conformidade ao bem, defendido pelo filósofo. Segundo os novos padrões, a virtude é definida, na *Politéia*, como um bem próprio da alma (*psykhé*), cuja função é dirigir, deliberar e todas as atividades (*práxis*) semelhantes (II, 353d3-4). Este bem é

⁴ Tradução francesa de M. Dixsaut, 1991.

o saber (*sophía*), “o princípio capaz de assegurar o uso correto de um objeto qualquer e de garantir que uma justa direção seja exercida em toda circunstância” (Canto-Sperber, 1991, p. 43). Ou então, um de seus equivalentes, o conhecimento (*epistéme*), a razão (*prhónesis*), a inteligência (*nóus*), o que dá à virtude o estatuto de um conhecimento moral.

Ao identificar a virtude com a razão, Platão distancia-se do legado cultural deixado por Homero, pelo fato de considerá-lo teoricamente insuficiente para atender às exigências de um saber, a filosofia, que, na *Politéia*, está se constituindo, mostrando a sua utilidade e o seu diferencial em relação à poesia, a sofística, a retórica e a política, um saber que é sempre buscado através da pesquisa dialética. Embora seus diálogos contenham freqüentes alusões às narrativas dos poetas, estas são tomadas como recursos para ele elaborar as definições do método que vem sendo moldado ao longo de seus diálogos. Platão utiliza as metáforas e os mitos para construir seu pensamento ético-filosófico. Na elaboração desse projeto, o filósofo dissocia a opinião (*dóxa*) do conhecimento (*epistéme*), recusando-se a reconhecer na produção do vidente, assim como do poeta, um modo de conhecimento. Isso “não porque as considerasse necessariamente infundadas, mas porque os seus fundamentos não podiam ser apresentados” (Dodds, 1988, p. 234). Nem o vidente, nem o poeta, nem, posteriormente, os sofistas, possuem o devido conhecimento do objeto tratado. Isto limita sua capacidade de discernimento, assim como esvazia suas pretensões de continuarem governando a cidade.

Contra as limitações do saber poético, Platão propõe um regramento racional e ético de todo o conglomerado cultural herdado de Homero e dos demais poetas e pensadores gregos, que é submetido aos princípios de sua filosofia. Dodds vê, na tentativa de Platão em adaptar o saber de seus antepassados a seu projeto de construção de uma cidade centrada em valores ético-políticos, uma tentativa de salvaguardar a unidade da crença e da cultura gregas. Essa preocupação em retomar o conglomerado cultural a partir de uma perspectiva racionalista é realmente muito ambiciosa, tendo que ser capaz de refletir sobre inúmeras contradições e incongruências, a tensão entre o pensado e o vivido atravessa toda a obra platônica, mas sempre na tentativa de infundir um no outro. A *Politéia* propõe para a cidade histórica um paradigma reflexivo, uma cidade construída com palavras (V, 450c6-d3); mas o paradigma é desenvolvido a partir da dita tensão, que aparece, por exemplo, entre o que é de natureza filosófica e o que não é (VI, 486a1-2). A natureza filosófica mostra-se predisposta a alcançar a totalidade e a universalidade do divino e do humano, enquanto a natureza não-

filosófica não se mostra suficientemente justa (*dikaía*) ou doce (*hémeros*) para tomar parte na verdadeira filosofia (VI, 486b3-12).

3. NÓMOS E ÉTHOS

Partindo do pressuposto que a obra de Homero contém em seu bojo, uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos comuns aos gregos de sua época, passamos a investigar a importância de sua poesia para a constituição das leis da sociedade grega.

As duas obras de Homero contêm, em seus relatos, o constante entrelaçamento entre o cenário político e militar da guerra e os rituais, as crenças, os costumes, as tradições dos gregos em suas relações familiares. De um lado, a ação dos heróis no campo de batalha, do outro, o lado humano de seus heróis. Nesse sentido, a *Iliada* e a *Odisséia*, representam no período de seu surgimento a instância privilegiada para o povo grego compreender melhor o seu próprio mundo. Reunindo a tradição oral e a escrita em um mesmo espaço, o da epopéia, Homero pensa a vida do cidadão grego, a partir das noções de virtude (*areté*) e justiça (*dike*). Por *areté*, Homero compreende, tanto as qualidades dos reis-guerreiros como “as qualidades que tornam um indivíduo capaz de fazer aquilo que seu papel exige” (Macintyre, 1991, p. 26). *Dike*, por seu lado, compreende tanto a ação como a ordem que envolve essa ação. Macintyre mostra que, em Homero, a noção de *dike* se encontra sempre associada à de *thémis*, o que é ordenado como regra. A diferença entre as duas provém do fato de a primeira ser uma ordem que vem de fora, enquanto a segunda é uma ordem que se estabelece dentro do indivíduo. As duas, no entanto, precisam estar conciliadas para que uma ação possa ser considerada justa. A estrutura sócio-psicológica dos personagens homéricos é inteiramente marcada pela interação entre essas diversas ordens, de modo a permitir que o herói tenha a devida compreensão e discernimento acerca de sua ação e de todo o processo que envolve o seu agir, pois somente dessa maneira este se tornará consciente de seu ato e justo (*dikaios*).

O herói homérico sabe da função que deve cumprir, no entanto, pode “agir de um modo não adequado à preservação da *dike*” (Macintyre, 1991, p. 26), sem com isso deixar de ser um *agathós*, como Agamêmnon ao desonrar Aquiles no Canto I da *Iliada*. Havelock mostra que a contenda entre o atrida e o pelida teria sido evitada se não houvesse na época convenções estritas que regulavam a partilha dos espólios (Havelock, 1996, p. 84-85).

Agamêmnon reconhece seu erro, mas exige o cumprimento das leis que regulam a partilha, onde o direito de escolha é um privilegio dos homens superiores, daí o tom arrogante com que se dirige a Aquiles:

Mas em pessoa hei de o prêmio ir buscar à tua tenda, a Briseida
de belas faces, que, alfim, possas ver por esse ato de força, quanto te sou superior (I,
184-186)⁵.

Mas Aquiles não se intimida com as ameaças de Agamêmnon mostrando que a atitude do filho de Atreu não é a mais apropriada pois, contrária às leis e aos preceitos estabelecidos por Zeus (I, 225-244). Nestor intervém tentando apaziguar a ira dos dois contendores. Dirigindo-se a Aquiles, o ancião retoma as leis da cidade e mostra-lhe que a atitude de Agamêmnon, por mais desregrada que possa parecer, é legítima, em partindo de um rei, pois o cetro que ele ostenta “constitui o símbolo exterior de sua autoridade” (Havelock, 1996, p. 86). Diz o ancião,

Nem tu, filho de Peleus, presumas que podes, assim, antepor-te
Ao soberano, porque sempre toca por sorte mais honras (*timês*)
Ao rei que o cetro detém, a quem Zeus conferiu glória imensa.
Se és, em verdade, robusto, e uma deusa por mãe te enaltece,
Agamêmnon é bem mais poderoso (*phérterós*), porque sobre muitos domina (I, 277-
281).

Mas o bom-senso de Nestor não esfria a contenda. Diante dessa situação incontrolável, Tétis, mãe de Aquiles, dirige-se a Zeus pedindo-lhe sua interseção a favor do filho. Zeus consente em apoiá-la fazendo um leve aceno com a cabeça, este sinal resgata uma convenção antiga entre os gregos, é a prova de consentimento de um superior ao pedido público de ajuda de um inferior (I, 518-527). Outro exemplo da concentração do poder nas mãos do rei encontramos na descrição do vidente Calcas a respeito da condição política de Agamêmnon, representado aqui como

o maior de todos,
que os Argivos governa (*kratéi*) e os Aqueus obedecem (*peithontai*).
Furioso contra um fraco um rei se excede em força:
Se no momento engole a cólera e a cozinha,
perdura-lhe o rancor até que se sacie,
concentrado no peito (I, 78-83) (Trad. Campos, 2002, vol I, p. 35).

⁵ As traduções adotadas, tanto para a *Iliada* como para a *Odisséia* são as de C. A. Nunes, salvo exceções devidamente indicadas no texto.

Havelock vê nesta descrição, o exemplo tanto de um código de lei pública (*nómos*) como de um padrão de comportamento privado (*éthos*). Diante de seu oponente, o rei decide se se torna mais condescendente ou se dá vazão a toda sua fúria como faz Agamêmnon. Embora Havelock valorize essa cena pelo fato de a mesma conter o princípio sócio-político da psicologia do rei, concentrada na figura de Agamêmnon, contudo não encontra nessa ação, “nenhuma manifestação de um juízo moral” (Havelock, 1996, p. 87). Calcas, quando revela a Aquiles, em assembléia, a causa do conflito e o remédio para sua solução (I, 53-100), não está defendendo a fúria do filho de Atreu, apenas a descreve naquilo que ela tem de mais singular e de mais grandioso, pois é justamente essa a sua função, a de contar os feitos nobres e gloriosos, sem inferir nenhum juízo de valor com relação ao comportamento do personagem, no caso, Agamêmnon. Havelock considera estes exemplos como amostras dos inúmeros enunciados semelhantes que encontramos ao longo da *Iliada* e da *Odisséia*, acerca do modelo de comportamento político a ser seguido pela sociedade grega.

Em muitas dessas passagens, as leis políticas estabelecidas para o grupo confrontam-se com a organização religiosa sob a qual todos viviam. A passagem supracitada da *Iliada* I, 101-246, envolvendo o conflito entre Agamêmnon e Aquiles, ilustra bem esse confronto entre o poder político e o poder religioso da época, porém desde a abertura do Canto I, deparamo-nos com o embate entre essas duas forças. Homero inicia a *Iliada* profetizando que “a desgraça aguarda os gregos por causa de uma disputa entre seus líderes” (Havelock, 1996, p. 88). A partir daí, o poeta passa a explicar o motivo do conflito, iniciado quando Agamêmnon ultraja Crises, sacerdote de Apolo, que se vinga do rei enviando uma peste a seu exército (I, 8-52). No relato de Calcas temos, de um lado, o representante do poder político e militar, do outro, a estrutura religiosa grega e sua tradição de longa data. A questão de fundo colocada por Homero, na voz do vidente, parece ser perpassada pela preocupação em avaliar se de fato, na Grécia onde está escrevendo, a dimensão religiosa ainda tem maior valor que a ação política.

Ao transgredir as regras seculares da religião grega, Agamêmnon consolida sua condição de superioridade política e militar diante de seus comandados. Diante desse impasse, Homero, o autor, resolve punir seu personagem por ter descumprido um ordenamento divino. Nessa ação, o poeta se mostra consciente não apenas de seu papel como educador, mas da dificuldade em quebrar com as antigas tradições religiosas, sem que isso tenha um efeito direto sobre ele próprio. Homero pode até duvidar da eficácia do código religioso de comportamento na Grécia atual, mas não pode infringir os procedimentos habituais dessa

sociedade. A presença de Calcas em cena, descrevendo os cerimoniais religiosos que envolvem tanto as oferendas como os sacrifícios, assim como a benevolência e o agravo dos deuses reforça esse elo e, ao mesmo tempo mostra a contradição entre o agir religioso e o agir político. Sutilmente, Homero lembra a seus leitores, o tempo todo, da importância do cumprimento das regras e dos costumes estabelecidos pela tradição. A intervenção de Calcas parece colocar o leitor diante da questão se “os costumes prescritos pela religião são ao mesmo tempo os da organização política” (Havelock, 1996, p. 93).

O discurso do vidente, na assembléia convocada por Aquiles, marca sua condição dentro da sociedade grega. Seu discurso manifesta o conhecimento tanto da lei pública (*nómos*) como do costume (*éthos*) corrente nessa sociedade. Adaptado entre essas duas ordens, Calcas, como o próprio Homero, expressa em seu discurso o respeito pelos procedimentos socialmente padronizados entre os gregos. O ancião demonstra o perfeito domínio das práticas características de uma cultura predominantemente oral, e, através de seus relatos, Homero coloca-nos diante de várias dessas convenções, como a do acordo formal existente entre o orador e seu interpelante, no caso Calcas e Aquiles, sob a forma do juramento falado. Quando Calcas cede ao apelo de Aquiles e dispõe-se a revelar-lhe o motivo da cólera de Apolo, incita o herói a prestar um juramento, o de defendê-lo sem reservas da ira de Agamêmnon, seja através da força de suas palavras ou de seus braços (I 75-79). Nessa passagem, Homero mostra a força representativa de tal hábito entre os gregos, assim como reforça o valor do pacto que envolve o princípio de lealdade de ambas as partes, tornando mais profundos os laços de confiança e amizade entre os envolvidos. Havelock acredita que na fórmula do juramento oral encontram-se reunidas às noções de *nómos* e de *éthos* (Havelock, 1996, p. 95).

Aquiles celebra esse pacto prometendo cumprir o acordo de proteger o vidente, apesar de reconhecer a superioridade social de Agamêmnon (I, 86-91). Consciente das regras sociais hierárquicas de seu grupo, o herói não se intimida pela ascendência nobre do rei. Aquiles se concentra no fato de que Agamêmnon provocou a ira de Apolo por subverter a ordem sob a qual estão estruturadas as relações entre os deuses e os homens. O ato de Agamêmnon, portanto, deve ser punido, pois este não apenas violou a regra estabelecida por sua sociedade (*dike*), como infringiu a honra (*timé*) de Crises e, posteriormente a do próprio Aquiles. E segundo os preceitos da sociedade arcaica descrita por Homero, “se eu sou desonrado, como Aquiles por Agamêmnon, devo buscar reparação” (Macintyre, 1991, p. 26).

Para reparar sua honra, a excelência individual (*areté*) do guerreiro nobre e bom, o herói tem a liberdade de transgredir o *éthos* de sua comunidade.

Buscar os indícios da lei pública e dos costumes na Grécia antiga é encontrar na *Iliada* e na *Odisséia* o lugar apropriado para a descrição não apenas dos “costumes religiosos, mas também sociais, fixados e conservados no poema épico” (Havelock, 1996, p. 95). Os versos de Homero contêm os padrões de comportamento cultivados pelos gregos arcaicos. Seus personagens transitam o tempo todo entre as esferas do público, do político, do religioso, do doméstico, suas narrativas são constituídas de modo a representar não só a ação excepcional do herói, mas também as atividades rotineiras do cidadão grego. Enquanto veículo de conservação do padrão grego de comportamento, os poemas homéricos descrevem os rituais dessa sociedade em todos os seus detalhes. Nesse sentido, o Livro I da *Iliada* mostra-se como um guia não apenas para a compreensão da vida social e individual, mas também para o justo entendimento acerca dos deveres políticos e religiosos da Grécia representada nas epopéias homéricas. Abordando essas práticas em suas narrativas, Homero conserva no espírito grego o respeito por esses procedimentos, tornando-se “ao mesmo tempo um contador de histórias e também um enciclopedista” (Havelock, 1996, p. 101). Centrados nessa perspectiva, vejamos com mais acuidade a extensão desse processo de preservação das leis, dos costumes e dos rituais gregos, na *Iliada* e na *Odisséia*.

4. OS RITUAIS E AS ASSEMBLÉIAS

Após ressaltarmos a importância do Livro I da *Iliada* para a compreensão da estrutura ética, política e religiosa da sociedade grega arcaica, devido ao fato de os relatos contidos nos versos que compõem esse livro descreverem com riqueza de detalhes os processos usuais dos inúmeros rituais vividos e introjetados pelos indivíduos, passamos a examinar mais detidamente, os rituais relacionados à morte contidos no final da *Iliada*. Na passagem em questão, Homero, utilizando-se da fórmula de interpenetração entre passado e presente, transmite para seus ouvintes os rituais dos jogos funerários tais como eram realizados pelos troianos da era micênica e, ao descrever esses ritos, transforma-os, recria-os poeticamente. O cenário de nossa análise situa-se no momento em que Aquiles cede aos apelos de Príamo e devolve o corpo de Heitor, o grande herói troiano morto por ele em combate, para que possa receber, em Tróia, as devidas honras fúnebres (XXIV, 468-676). No

acordo de Príamo com Aquiles para o resgate do corpo de Heitor, o aqueu exige do velho rei a previsão do tempo exato a ser gasto nas exéquias de seu filho para que, ao final destas, a luta seja retomada. Príamo responde ao pelida,

se nove dias no nosso palácio chorarmos o morto,
sepultá-lo-emos ao décimo, ao povo banquete aprestando,
para no onzeno erigir-lhe o sepulcro, tal como é de praxe.
No duodécimo, então, se é fatal, reinicie-se a luta (XXIV, 664-667).

Na descrição desta comovente cena, observamos um duplo procedimento do bardo: a necessidade de homenagear Heitor e, ao mesmo tempo, dar continuidade aos rituais do passado. Novamente percebemos Homero exercendo o seu papel de educador na sociedade grega. Se acompanharmos a trama da chegada de Príamo a Tróia, veremos que, quando o corpo de Heitor finalmente é colocado no leito fúnebre para ser velado entre os seus, os aedos reúnem-se em torno do grande herói troiano “com o objetivo de entoar cantos lamentosos (*stonóessan aoidèn*)” (XXIV, 721).

Entre os troianos parecia ser comum o ritual de prantear o morto com cantos lamentosos e gritos de pesar. Fazia parte do processo do funeral externar a dor que a morte de alguém, no caso Heitor, suscita entre os seus, através do canto fúnebre (*epikédeios*). Este canto ritualístico pode ser apreciado, na sucessão dos lamentos femininos (XXIV, 677-776). A primeira a pronunciar-se é Andrômaca, a mulher de Heitor, cujas palavras geram a comoção de todos e instigam nova série de prantos e queixas. Hécuba, a mãe do herói sucede a esposa de Heitor nos lamentos, aumentando ainda mais o tormento coletivo. Finalmente chega a vez da estrangeira Helena lamentar a perda do cunhado louvando o seu bom senso. A aflição toma conta da multidão. Príamo intervém na sucessão de lamentos, conclamando os troianos a buscarem lenha na floresta para a pira de Heitor, e os funerais transcorrem conforme as regras garantidas a Aquiles durante o resgate.

Ainda na *Iliada*, nos funerais de Pátroclo, encontramos os ritos funerários dos aqueus. Entre esses costumes, Homero enfatiza o banquete que antecede à cremação, assim como as libações, as oferendas, os sacrifícios e, sobretudo, os jogos em honra do herói argivo morto por Heitor (XXIII, 257-650). Durante a descrição dos jogos fúnebres organizados por Aquiles, o bardo destaca a contenda entre Ajax, filho de Oileu, e Idomeneu, rei de Creta, quanto ao resultado de uma corrida de cavalos disputada entre Antíloco, Eumelo, Menelau, Meríones e Diomedes, o grande vencedor. A importância dessa cena reside no fato de este introduzir, em sua narrativa, a figura do árbitro (*hístor*). Agamêmnon, rei de Micenas, é o

personagem convocado pelo furioso Idomeneu para intermediar o conflito. Diante de seu contendor este diz:

Ájax, excelente nas disputas, malicioso, em tudo mais
 És inferior aos argivos, porque teu espírito é duro.
 Agora vamos! Apostemos um tripode ou um caldeirão
 E, como árbitro (*hístora*), o Atrida Agamêmnon tomemos, nós ambos,
 Para dizer quais os primeiros cavalos, a fim de que saibas e pagues! (XXIII, 483-487) (Trad. Brandão in Hartog, 2001, p. 33).

Apesar de Aquiles intervir nessa questão como um árbitro, na cena subsequente, Homero não o nomeia *hístora*. O emprego dessa palavra pelo aedo só ocorre mais uma vez, justamente na descrição das imagens gravadas no escudo do pelida por Hefesto (XVIII, 478-608). Dentre a variedade de símbolos representados no escudo, o ferreiro cunhou a cena de uma disputa em praça pública entre dois homens sobre o valor pago por um crime de morte, em que um afirmava ter pago o valor acertado, o outro alegava nada ter recebido. Diante do impasse, “os dois foram a um árbitro (*hístora*) para receber a sentença (XVIII, 501) (Trad. Brandão, p. 33).

Os juízes que irão julgar essa questão encontram-se recolhidos em um local sagrado e sentados em cima de pedras polidas. Conforme o cerimonial que envolve os julgamentos, o cetro permanece na mão de quem toma a palavra, reforçando o caráter solene desse ato. Embora não fiquemos conhecendo o resultado de nenhum destes julgamentos restamos a impressão, nas duas passagens citadas, de que somente o árbitro⁶ teria a capacidade de julgar e interceder justamente nas ocasiões de desacordos.

Embora não conheçamos o processo pelo qual o árbitro julga a ação dos personagens envolvidos na disputa, não podemos ignorar o seguinte pressuposto: no padrão homérico de organização política, a prática da reunião em assembléias para deliberar torna-se um hábito tão enraizado no espírito grego, a ponto de Homero definir como selvagens e não como civilizados⁷ os povos inaptos a realizar assembléias. É o caso dos Ciclopes que as “leis desconhecem, bem como os concílios nas ágora públicas” (VI, 112).

⁶ Hartog assinala a dificuldade de entender a atuação do árbitro na narrativa homérica, pois embora ele seja intimado a assumir a função de árbitro nas situações de conflitos, não fica determinado o processo pelo qual ele é designado *hístora*, e, tampouco, a sua atuação efetiva é mostrada em cena. A esse respeito ver 2001, p. 34-35.

⁷ Heródoto faz o mesmo contraponto entre gregos e bárbaros (I, 153).

Distintos dos outros povos, pela sua capacidade de reunir os cidadãos em assembléias, a virtude política por excelência dos gregos reside no exercício contínuo do ato de deliberar junto aos seus concidadãos. Deliberar e combater, portanto, fazem parte dos atributos políticos dos personagens centrais da *Iliada*. No canto VI, quando ocorre o confronto direto entre troianos e dânaos, Heleno, filho de Príamo, aconselha Enéias e Heitor a não desanimarem da luta, pois neles

os Troianos e os Lícios confiam
os mais pesados trabalhos da guerra, por terem em tudo
a iniciativa, não só nos combates, também nos conselhos (VI, 77-79).

Embora Homero exorte a aplicação consecutiva da deliberação e do combate como estratégias políticas, ele faz uma distinção entre estas duas atividades. Nem sempre a mesma posição tomada na assembléia é a mais condizente na hora do combate, onde as regras devem ser obedecidas e não contestadas. O melhor exemplo para isto encontramos no início do Canto IX, quando Agamêmnon reúne os aquivos em assembléia para deliberar sobre a possibilidade de os mesmos se retirarem do combate. Diomedes intervém, contestando-o e, mostrando a todos a insensatez da proposta do filho de Atreu, pois esta não é condizente com o valor guerreiro (32-49). Porém, ele o faz ciente de que só pode ter esta atitude ousada para com o rei na assembléia, pois no campo de batalha o mesmo não pode desobedecer as suas ordens.

A prática das reuniões políticas envolvendo o maior número possível de cidadãos ou de guerreiros⁸ são difundidas por toda a obra de Homero, e encontram-se sempre moldadas nas tradicionais assembléias arcaicas e clássicas. Apoiado nesse modelo, Homero distingue as duas práticas políticas com finalidades deliberativas exercidas entre os gregos: a assembléia (*agorá*) e o conselho (*boulê*)⁹, como encontramos na fala de Nestor, a respeito dos aconselhamentos sensatos dados por ele e Odisseu aos aqueus, “nos conselhos (*boulê*), assim como na ágora (*agorê*)”¹⁰ (III, 127).

⁸ Trabuçsi utiliza o exemplo de um banquete em Pilos, narrado em *Odisséia*, III, 5 para mostrar o número acentuado de pessoas presentes a estas assembléias na cidade. Quanto à presença dos guerreiros, a narrativa da *Iliada* contém inúmeras passagens destacando a participação em massa dos combatentes nas assembléias, 2001, p.25.

⁹ A assembléia reunia todos os cidadãos, enquanto o conselho, somente os chefes.

¹⁰ Os detalhes desse processo entre os aqueus são dados por Homero em III, 137-156.

Nas narrativas homéricas, as assembléias ocorrem não só entre os personagens humanos, mas também entre os divinos¹¹. Independente do cenário no qual venham a desenvolver-se, estas sempre ocorrem em momentos cruciais, e sempre com vistas a resgatar o equilíbrio político do chefe ou do rei envolvido em conflito. Para tanto, este precisa contar com o apoio do povo na assembléia¹². É o caso de Agamêmnon, no Canto II da *Iliada*, quando o mesmo convoca, primeiro, o conselho, e depois a assembléia para propor a retirada dos aqueus de campo inimigo (50ss.), deixando aos guerreiros o poder de decisão sobre a continuação do ataque aos troianos.

Em meio à estupefação causada pela proposta de Agamêmnon, os aqueus se dispersam. Odisseu retoma o cetro¹³ das mãos do filho de Atreu concitando todos a não fugirem do campo de batalha. Dirigindo-se às naus, o ardiloso rei de Ítaca ora fala de modo brando ao deparar-se com os chefes e reis da expedição aquéia (190-197), ora esbraveja ao passar diante de um homem do povo (*démos*)¹⁴. Golpeando-o com o cetro, este irrompe furioso afirmando:

Insensato! Fica tranqüilo, e escuta os outros, teus superiores.
Tu, sem valor guerreiro, sem valentia,
jamais tu contaste, na guerra ou no conselho.
Não podemos todos reinar aqui, nós, os Aqueus.
O comando múltiplo não é bom. Que haja um só comandante,
um só rei, o que recebeu esta parte do filho de Cronos de espírito manhoso (II, 200-206) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 29).

Suas palavras fazem efeito e todos retornam à assembléia. Lá, porém, Odisseu depara-se com os protestos insidiosos de Tersiste a Agamêmnon. Irritado com tal afronta, Odisseu exclama:

Tersiste, falante inveterado, apesar de orador de voz clara,
modere-se, e não pretenda, sozinho, opor-se aos reis (II, 246-247)
(Trad. Trabulsi, 2001, p. 30-31).

¹¹ Na *Iliada* (I, 5; XX, 4ss.) encontramos exemplos de assembléias divinas.

¹² Sobre a necessidade do apoio popular ao chefe político, Trabulsi toma como exemplo Agamêmnon chamado tanto de pastor dos homens (*poiména laôn*) (*Iliada*, X, 3; *Odisséia*, IV, 528) como protetor de seu povo (*ánax andrôn*) (*Iliada*, XIV, 64), 2001, p.28.

¹³ O símbolo do poder entre os chefes militares e políticos.

¹⁴ Homero nomeia o povo tanto por *láos* como por *démos*. Por *láos* ele designa todo o conjunto da sociedade civil e guerreira (*Odisséia*, III, 304; VIII, 382); já por *démos*, uma porção restrita, apenas os nobres e os chefes políticos, ou seja, os portadores de honras de um determinado grupo. *Démos* comporta, portanto, uma conotação especificamente política.

Ou seja, contenha o seu discurso e não venha insuflar a multidão a agir insensatamente, revoltando-se contra o rei, a quem todos devem obediência. Temendo essa ameaça, Odisseu não hesita em expulsar Tersiste, golpeando-o violentamente com seu cetro. Mesmo assim, o tumulto continua. Na intenção de dissolver o conflito, Odisseu e Nestor discursam a favor da permanência dos aqueus na batalha. Convencido pela eloquência do ancião de Gerena, Agamêmnon encerra a assembléia concitando os aqueus de volta ao combate, o que é aceito por todos, sem exceção¹⁵.

A função da assembléia homérica, seja entre os aqueus, seja entre os troianos, visa sempre celebrar o acordo e dispersar a discórdia (*éris*). O discurso dos dirigentes políticos nas assembléias é norteado por um objetivo primordial: o de promover o consenso, como fica atestado numa série de intervenções na *Iliada*, a começar por Nestor, cujo “discurso tem a aprovação de todos (IX, 173)” (Trad. Trabulsi, 2001, p. 32). Também nos proferimentos de Diomedes (IX, 50), de Heitor (VIII, 542), ou mesmo no de Poseidon que, aproveitando-se do sono de Zeus e do fato de Aquiles encontrar-se refugiado nas naus, tomado de cólera e sem disposição para lutar, conclama os aqueus a lutarem contra os troianos sob seu comando. Seus conselhos, “todos com entusiasmo ouviram e obedeceram” (XIV, 378) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 137).

Aclamar e afirmar as deliberações dos superiores parece ser a regra máxima entre os participantes das assembléias desprovidos do poder de proferir discursos. Na tentativa de preservar a integridade do grupo, os dirigentes temem as dissensões, pois estas dificultam o seu controle sobre os comandados. Na narrativa da *Odisséia*, Homero apresenta-nos a discórdia como nociva pelo fato de promover a desordem (XVIII 403). Para manter, “a vida de todo um povo em bom acordo (*euphrosúne*)” (IX, 6) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 33), é necessário garantir a obediência às leis ditadas pelos reis.

Um fato bem peculiar dessas assembléias diz respeito aos limites estabelecidos para cada um de seus participantes. Nessa delimitação, o rei fica de um lado, o povo fica do outro. Nessa hierarquia, o mundo do rei, do homem honrado (*timésteros*) (I, 393) é inatingível pelo homem do povo. Só aos reis é concedido o direito de deliberar em nome do grupo, embora nem sempre tome as decisões mais sensatas. Encontramos um exemplo da intransponibilidade entre esses níveis diferenciados na passagem da *Iliada* onde Polidamas

¹⁵ Trabulsi chama a atenção para dois aspectos muito importantes das assembléias homéricas: o primeiro diz respeito à indissociabilidade entre a mobilização política predominante na *Odisséia* e a mobilização militar predominante na *Iliada*. O segundo refere-se à inexistência de votação nessas assembléias, onde ocorre a predominância das decisões unânimes sobre as tentativas de oposição ou de tensão, 2001, p. 31-32.

propõe aos troianos reunidos em assembléia esquivarem-se do confronto direto com Aquiles. Heitor refuta de imediato essa proposta pelo fato de ver na mesma uma ameaça à harmonia do grupo. Dirigindo-se com desdém ao prudente filho de Panthos, de modo a rechaçar qualquer tentativa de apoio do povo à proposição daquele, o filho de Príamo replica argumentando,

não vá pois, pobre tolo, abrir diante do povo tais opiniões;
nenhum dos Troianos, aliás, as seguirá, eu não o toleraria (XVIII, 295-296) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 34).

Se Heitor teme o antagonismo, pelo fato de este promover o desequilíbrio nas relações já hierarquicamente determinadas, Homero, no entanto, quando retoma a narrativa dos fatos, e mesmo conhecendo o processo hierárquico desenvolvido nas assembléias micênicas e arcaicas, mostra-se favorável ao discurso do oponente. Vejamos a opinião do aedo, acerca da questão:

Assim fala Heitor, os Troianos o aclamam.
Pobres tolos! Palas Atenéia de todos tirou a razão.
Eles aprovam Heitor, cuja opinião faz sua desgraça,
e ninguém é por Polidamas, que lhes dá o bom conselho (XVIII, 310-313) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 34).

A inferência de Homero evidencia um fato incontestado na organização da assembléia. Sempre que estas são convocadas, o povo tem presença garantida nelas, embora não possa manifestar-se argumentativamente.

Porém, as estruturas das assembléias não são tão simples como parecem. Se de um lado ficam os poderosos e do outro o povo, entre um e outro se encontram as partes divergentes. Ou seja, Tersiste e Polidamas, na *Iliada*, os pretendentes de Penélope, na *Odisséia*. É ao povo, buscando apoio para a realização de seu projeto em sair à procura do pai, mas principalmente a seus contendores, os pretendentes de sua mãe, que Telêmaco dirige o seu discurso inflamado (II, 161-162), recriminando-os (II, 209-211)¹⁶. Antínoo percebe a estratégia do jovem príncipe de Ítaca e tenta desarmá-lo zombando de seu discurso impetuoso. Essa ação permite a Homero colocar-nos diante de mais um dos procedimentos das assembléias que é “um certo desprezo em relação aos oradores demasiado veementes que buscam a adesão do povo nessas reuniões” (Trabulsi, 2001, p. 36). Diante do escárnio de Antínoo (II, 229-234), Mentor manifesta seu apoio ao filho de Odisseu, reforçando a distinção

¹⁶ Trabulsi alerta para o vazio político provocado pela ausência de Odisseu em Ítaca. Daí a importância dessa que é a primeira assembléia convocada, após sua partida, vinte anos antes, 2001, p.35.

hierárquica dos participantes da assembléia e, ao mesmo tempo concitando o povo a rebelar-se contra os pretendentes. Seu discurso é pretensioso e inovador, contudo perigoso para a manutenção do equilíbrio político do grupo majoritário. O amigo de Odisseu dirige-se aos itacenses do seguinte modo:

Oh! eu não ataco os fogosos pretendentes,
nem seus atos violentos, suas tramas ruins;
pois eles jogam suas cabeças quando forçando e pilhando
a casa de Ulisses pensam que ele jamais voltará.
É por hora com o resto do povo o meu caso,
a vocês todos que eu vejo permanecer em silêncio, sem uma palavra sequer para
controlar esses poucos pretendentes, quando vocês são muitos (II, 235-241) (Trad.
Trabulsi, 2001, p. 37).

Sua fala suscita a ira de Leócrito, filho de Evénor e um dos pretendentes, pois ela agride as leis políticas vigentes em Ítaca e em toda a Hélade. Temendo a revolta do povo contra eles, o mesmo dispersa a multidão e a assembléia termina como todas as outras narradas por Homero, sem votação e sem deliberação, mas endossando a força política de quem a convocou. A *Odisséia* ainda é cenário para um tipo específico de manifestação popular nas assembléias. Trata-se da divergência envolvendo Menelau e Agamêmnon, ambos reis, onde mesmo sem votação, o povo divide-se no apoio a cada um dos nobres opositores. O conflito é narrado por Nestor a Telêmaco em sua chegada a Pilos para tratar, “não de assunto do povo, mas, como o direi, do meu próprio” (III, 82).

Mais precisamente, receber informações a respeito do paradeiro de seu pai. Feitas as devidas apresentações, o rei dos pílios descreve para Telêmaco o processo como ocorreu a cisão entre os aqueus e os argos durante o embate em que

os dois reis trocam respostas que causam dó, se enfrentam e,
em pé, com gritos infernais, os nossos Aqueus,
abalados, em dois campos se dividem (III, 148-150) (Trad. Trabulsi, 2001, p. 38).

A partir deste confronto, os dois antigos companheiros se separam. Nestor apoiando Menelau e Odisseu a Agamêmnon.

Entre a obediência aos superiores e a cisão, Homero nos apresenta ainda um outro aspecto decisivo da manifestação popular nas assembléias. Trata-se do apoio do povo a Telêmaco, diante dos pretendentes, no Canto XVI. Isto ocorre após a tentativa de assassinato do filho de Odisseu, pois durante toda sua narrativa anterior a esse fato, o aedo reafirma o despreparo político do jovem para mobilizar os itacenses contra seus adversários (XVI 114;

240). Revertendo a situação, este consegue despertar o receio dos pretendentes. Em contrapartida, estes reúnem-se em assembléia e planejam eliminá-lo¹⁷. Antínoo é o principal defensor desse plano, pois acredita que enquanto Telêmaco viver será contrário ao casamento de Penélope e reclamará a posse de seus bens por ser

homem de bom senso, de conselho e hábil,
e não é mais a nós que se dirige – muito pelo contrário – o favor do povo
Vamos lá! não esperemos que ele tenha, na ágora, reunido à assembléia de todos os
Aqueu.
Ele não vai, penso eu, dar trégua à sua cólera.
Vocês verão seu furor, quando ele se levantará para contar ao povo
a morte que nós queríamos, mas que não conseguimos desencadear sobre a sua
cabeça.
O povo ao escutá-lo vai gritar que é um crime! (XVI, 374-380) (Trad. Trabułsi,
2001, p. 41-42).

Antínoo e seus companheiros temem ser mandados para o exílio, pena imposta aos criminosos.

Um pouco mais adiante, Homero descreve-nos mais um processo dessa complexa relação entre o rei e o povo. Trata-se, na verdade, de uma posição atípica de reprovação popular a um superior na assembléia. A passagem é aquela onde Odisseu elimina Antínoo, quando os pretendentes o acusam, exaltados, de ter matado “o grande chefe da juventude de nossa Ítaca” (XXII, 29-30) (Trad. Trabułsi, 2001, p. 42). Implacável em sua vingança, o filho de Laertes não cede aos apelos de Eurímaco para conter a sua cólera e elimina todos os demais pretendentes causando profunda consternação entre o povo. Indignados e inflamados por Eupites, pai do primeiro pretendente morto, estes vêm à assembléia exigir punição contra Odisseu.

Medonte e Haliterses manifestam-se a favor do rei de Ítaca. Em seus discursos, o conselheiro e o adivinho defendem o mesmo argumento atribuindo à vontade dos deuses seu ataque aos pretendentes. Diante dessa hipótese,

em grande tumulto, a maior metade do povo se levantou,
mas os outros, permanecendo na sessão,
condenavam a opinião de Haliterses e,
seguindo Eupites, lançaram-se às armas (XXIV, 463-466) (Trad. Trabułsi, 2001, p.
43).

¹⁷ Prática comum entre os políticos da época. Trabułsi alerta para o fato de Homero aplicar, nessa passagem, a idéia de *justiça* a ser amplamente trabalhada por Hesíodo. O povo presta apoio a quem merece, e Telêmaco é considerado *sensato*, na descrição de seu próprio oponente, Antínoo.

A sutileza de descrição que faz Homero deste episódio reside na supremacia da luta com palavras e não mais com armas. É um embate eminentemente político, onde o discurso vencedor conta com o apoio da maioria, enquanto os demais se resolvem pelo combate armado outra vez¹⁸. Mas, como os deuses regulam a vida dos homens, na epopéia homérica, são Palas Atena e Zeus, os responsáveis pelo pacto capaz de permitir aos itacenses, “em perene concórdia (*eiréne*) e abundância (*plouîtos*), viverem reunidos” (XXIV, 486).

5. A FUNÇÃO POLÍTICA DO *CATÁLOGO*

Se na *Odisséia* temos a descrição da intrincada estrutura organizacional das assembléias arcaicas, no *Catálogo das Naus*, no Canto II da *Iliada*, temos elementos preciosos para uma compreensão ainda mais aprofundada da dinâmica política da Grécia antiga. Os relatos contidos neste *Catálogo* fazem parte do aprendizado dos jovens, em vista de seu vasto conteúdo. Nele são transmitidas noções de “história” e “geografia”, assim como são definidas as diretrizes dos jogos de guerra. Recontando a guerra de Tróia, Homero procura manter entre os gregos a tradição, a continuidade da lei, dos costumes e dos hábitos¹⁹. Seu *Catálogo*, sem dúvida, é inteiramente perpassado por uma dupla intenção, a de homenagear os heróis desta guerra e resguardar a *paidéia* de seus antepassados. A estratégia política desta narrativa visa manter a unidade da língua e das diversas tribos espalhadas por toda a Hélade. Através da transmissão e valorização dessa tradição será preservada uma cultura autenticamente helênica.

Pelo fato de conservar as condutas, mores e ditames do período micênico, o *Catálogo* constitui-se como uma “enciclopédia” da história tribal dos povos gregos (Havelock, 1996, p. 138). Sua peculiaridade reside no fato de adaptar as convenções da Grécia micênica ao contexto do período arcaico, no qual Homero está dando a sua versão dos fatos. Dentro da tradição oral, os acontecimentos são repassados e recontados de modo a preservarem, de épocas anteriores, o estritamente necessário, descartando-se, obviamente, o que não é relevante para o processo atual. Como o poeta homérico desconhece o ideal de autoria e de fidelidade da obra, seus relatos sustentam-se na milenar técnica de memorização. É através da constante repetição e remodelação dos arquétipos de seus antepassados que a poesia transforma-se em fonte de educação e transmissão dos valores políticos gregos.

¹⁸ Trabulsi vê nesse processo seletivo do apoio do povo a Odisseu e a Eupites um desenvolvimento idêntico ao de um pleito eleitoral (2001, p.43).

¹⁹ Sobre essa questão ver Havelock, 1996, p. 133-151.

Como representante maior da tradição escrita, Homero apresenta-nos, por meio de seu canto, a consciência de seu papel político na formação do espírito grego, assim como se mostra ciente de suas limitações enquanto transmissor dos valores a serem assimilados por sua comunidade. A estratégia de evocar as Musas sustenta-se por uma ambigüidade: a de prover a sua falha de memória e dar maior credibilidade a seu canto. Ao evocá-las, Homero parece querer trazer para si o dom da memória e do poder que estas receberam de seus pais, Mnemosýne e Zeus. Por não ser filho de deuses, este reconhece a vulnerabilidade de seu canto humano e recorrer às divindades é o recurso encontrado por ele para “atualizar, presentificar e realizar” (Brandão, 1990, p. 4) as façanhas de seus heróis. O canto de Homero, portanto, não é divino, mas divinas são as forças que o movem, daí a importância do apelo que antecede o *Catálogo* propriamente dito.

Em sua súplica, Homero pede às Musas do Olimpo para intercederem por ele, dotando-o de seu poder de memória, pois, graças a este dom, o mesmo poderá cantar com verossimilhança os feitos dos heróis da guerra de Tróia. Apesar de não citar nominalmente Mnemosýne em sua evocação, Homero está consciente de que seu canto só irá perpetuar-se graças à “ação do poder sobre a memória” (Brandão, 1990, p. 5). Sendo as Musas a confluência destas duas potencialidades, indispensáveis à sobrevivência de sua própria narrativa, o bardo concede-lhes o dom de tornarem-se portadoras de seu testemunho, a respeito das estratégias adotadas na tão famosa guerra cantada na *Iliada*.

Dizei-me agora, Musas que a olímpica morada tendes,
 Pois vós sois deusas, presentes estais a tudo e tudo sabeis – (*gàr theaí este, páresté te, ísté te pánta*),
 Enquanto nós a fama apenas ouvimos, nada sabemos –
 Quem os chefes dos dânaos e seus condutores eram.
 A multidão eu próprio não diria nem nomearia
 Nem se dez línguas e dez bocas eu tivesse,
 Voz infrangível e brônzeo peito em mim houvesse,
 Se as olímpides Musas, de Zeus que tem a égide
 Filhas, não lembrassem quantos a Tróia foram (II, 484-492) (Trad. Brandão, 2001, p. 23).

Durante toda a invocação, Homero compartilha com o espectador o fato de necessitar contar com a ajuda das Musas, em virtude da precariedade de sua memória humana. Ao contrário de Hesíodo, no início da *Teogonia*, o aedo não estabelece com as Musas uma relação de familiaridade, mas de humildade. Reconhecendo-as como fonte de conhecimento e não de inspiração, o mesmo irá atribuir-lhes a responsabilidade pela sua sabedoria e pela veracidade de seus relatos; daí recorrer a elas, sempre que precisa narrar

grandes feitos, a exemplo da extensa lista de nomes de cidades gregas engajadas na guerra, assim como de seus chefes e das naus conduzidas por eles à Tróia encontradas no *Catálogo das Naus*²⁰. Ao final da invocação exclama “os chefes das naus direi e as naus todas” (II, 493) (Trad. Brandão, 2001, p. 23).

Impressiona neste episódio e no seguinte, o catálogo dos troianos, a precisão assombrosa com que Homero descreve os personagens envolvidos na guerra de Ílios. Nove anos se passaram desde o desembarque das naus e o aedo ainda parece reter em sua memória privilegiada os detalhes acerca desta guerra. A esse esforço de memória acrescenta-se o recurso às inúmeras fórmulas utilizadas por Homero e pelos poetas de tradição oral para facilitar a compreensão do ouvinte acerca do tema tratado em seus relatos. Outro recurso é a técnica de composição circular, empregada com o objetivo de despertar a atenção e manter vivo na memória de seu público e na do próprio aedo os acontecimentos narrados. Ao recompor os preparativos das tropas para o combate, no *Catálogo*, Homero “tem a finalidade de fazer o auditório rememorar os começos desta guerra” (Métayer. *Présentation à l’Iliade*, 2000, p. 9).

Se nós, leitores modernos, rendemos-nos admirados diante do extraordinário refinamento e sutileza de Homero, na composição dos eventos descritos na *Iliada*, sobretudo nas minúcias que compõem a ação do *Catálogo*, também os antigos gregos sentiram o reflexo da potência e da perfeição com que o aedo constitui a arquitetura de todo o conjunto dessa obra. Sob o efeito dessa perfeita “unidade de ação, de lugar e de tempo” (Métayer, 2000, p. 6), resultante da leitura da *Iliada*, e mais especificamente do episódio do *Catálogo*, Aristóteles reconhece, na *Poética*, a originalidade de Homero em relação aos outros autores de epopéia, do seguinte modo:

Por isso, como já dissemos, também por este aspecto Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas: não quis ele poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha início e fim (o argumento teria resultado vasto em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis por que desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios; assim, com o “Catálogo das Naves” e tantos outros que distribuiu pelo poema (1459a149) (Trad. Souza, 1984, p. 263-4).

²⁰ Após a invocação, em II, 484-492, Homero inicia a narrativa do *Catálogo*, em II, 493-785 destacando os nomes do exército grego. Em II, 786-877, o mesmo enumera os nomes do contingente troiano. J. Métayer estabelece uma relação entre o Canto II e o XXIII da *Iliada*, pelo fato de nestes cantos, Homero fazer alusão ao *Catálogo*, com a diferença que no Canto II existem dois catálogos, os dos aqueus e o dos troianos enquanto no Canto XXIII, nota-se a ausência dos troianos, uma evidência, portanto, do triunfo dos aqueus (Métayer, 2000, p.13).

Para Aristóteles, Homero é superior aos poetas de sua época, devido à estrutura dramática diferenciada de suas narrativas mitológicas. Se as narrativas históricas ordenadas em ciclos (Troiano, Tebano, Argonautas, Titanomaquia, Cantos Cíprios), são compostas de modo a descrever “não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens” (1459a148), a mimese narrativa e em verso, como Aristóteles define o gênero épico, “deve ser constituída por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim” (1459a147). O perfil adequado para essa exigência de unidade e de completude em um gênero poético, Aristóteles encontra nas epopéias homéricas. Homero compôs a *Iliada* e a *Odisséia* como um conjunto ordenado de fatos a serem conservados na memória do povo grego. Nesse sentido, Homero distingue-se dos outros poetas de tradição oral, principalmente, pelo fato de dramatizar o mito em vez de simplesmente relatá-lo historicamente como fizeram seus contemporâneos. Aristóteles admira em Homero, justamente o que Platão condena, a sua capacidade de dramatizar. Em seus relatos sobre a guerra de Tróia, o aedo se permite introduzir, em meio à narrativa pura desses fatos, a ação e a fala de seus personagens reais ou fictícios. Ao inserir a mimese na epopéia, Homero se diferencia dos outros poetas do ciclo mitológico tradicional que se utilizam da narrativa pura, tão apreciada por Platão, e esse seu gesto inovador faz dele, para Aristóteles, o melhor dos poetas épicos e, do episódio do *Catálogo*, o melhor exemplo do gênero poético épico.

No contexto cultural grego, o *Catálogo* destaca-se como um dos mais antigos registros orais acerca da guerra de Tróia. Através dele, os gregos ficam conhecendo as ações dos principais heróis e dos principais líderes políticos envolvidos, assim como as regiões das quais estes provieram. A importância do *Catálogo* para o desenvolvimento da *Iliada* reside no fato deste sustentar-se como receptáculo da cultura helênica do período micênico. “O *Catálogo* é ao mesmo tempo uma espécie de história do povo grego e uma espécie de geografia de seu mundo, um componente necessário da educação geral do grupo étnico grego, à época em que viveu no litoral do Egeu, por volta do século VII a.C” (Havelock, 1996, p. 196). Numa cultura excepcionalmente ágrafa, seu alcance e sua função são primordialmente políticos. Conservando na memória de seus ouvintes as diretrizes políticas de um tempo anterior ao seu, Homero pretende colocar a comunidade diante dos princípios básicos a que devem recorrer, quando a ocasião assim o exigir. Assimilando essas ações e adaptando-as aos acontecimentos atuais, os dirigentes políticos mantêm com seus súditos a mesma relação de

empatia criada entre o poeta e sua platéia. Na memória conservada de sua sociedade, ambos, político e poeta encontrarão o material necessário para suas próprias reflexões e ações.

6. O VALOR DO HERÓI

Consciente da dimensão mimética da poesia e de seu reflexo na educação de uma sociedade tradicionalmente oral, Homero constrói seus heróis com valores determinadamente ético-políticos. O herói (*áristos*) homérico, literalmente, o melhor, reúne tanto a excelência de nascimento como a coragem mostrada em combate. De imediato, as qualidades mais apreciadas nos heróis são as de natureza física, o tamanho (*mégas*) e a força (*kraterós*). No entanto, suas ações são inteiramente perpassadas por uma preocupação valorativa, a de mostrarem-se superiores, logo inigualáveis. Esse traço marcante da psicologia do herói encontramos nos conselhos de Peleu a Aquiles, na *Iliada*, “para ser sempre o primeiro e de todos os mais se distinguir” (XI, 784)²¹.

Por outro lado, a ação do herói homérico é fundamentalmente sustentada por uma função social. A vitória de seu exército e a sobrevivência de seu povo dependem de sua excelência em combate. Aquiles é o herói glorioso cantado na *Iliada*, “pois ele tem sido o amparo dos povos Aqueus contra os males da guerra” (I, 283-284), afirma Nestor. Na terceira jornada, no Livro XI, diante da recusa obstinada de Aquiles em voltar ao campo de batalha, os troianos vencem os aqueus. Demonstrando toda a dimensão de sua amargura, Nestor critica, nos versos 762-764, o fato de o grande herói aqueu, tomado pela cólera, guardar seu heroísmo só para si, sem dividir essa excelência com seu próprio povo e entregando a vitória nas mãos de seus inimigos.

Outro traço marcante de seus heróis encontra-se na incessante busca pela aquisição de glória (*kléos*). A coragem demonstrada em combate por Diomedes²² e Heitor, na *Iliada*, ambos heróis-guerreiros, é um fator determinante para a conquista desse bem tão precioso para eles. No caso do primeiro, Palas Atena infunde-lhe força e coragem “para que ele se distinga entre todos os Argivos e conquiste uma bela glória (*kléos esthlôn*)” (V, 3)²³. Já a fala de Heitor descreve com rigorosa precisão esse processo. O alcance de suas palavras denota a certeza de que o valor guerreiro maior é a coragem. Sem ela não serão alcançadas as

²¹ Esta mesma frase é encontrada anteriormente, em VI, 208, quando Glaucon descreve as prescrições dadas a ele por Hipóloco.

²² Filho de Tideu, rei de Argos.

²³ A mesma idéia será encontrada em V, 273.

kléa, honras políticas advindas de sua ação. Ceder aos apelos de Andrômaca é acovardar-se, fato não condizente com a sua posição de herói troiano. Submetendo-se a esta condição, Heitor prefere morrer a fugir da guerra cruenta, pois

isso, meu peito proíbe, ensinando-me a ser valoroso,
e a combater sempre à frente dos fortes guerreiros de Tróia,
para mor lustre da glória (*kléos*) paterna e de meu próprio nome (VI 444-446).

O mesmo valor guerreiro dessa passagem, Heitor demonstra momentos antes de sua morte, já ao final da *Iliada*. Em sua heróica investida sobre Aquiles, ao perceber não portar mais nenhuma lança para acertar seu contendor, mostra duas características fundamentais dos personagens guerreiros de Homero: estes têm consciência de seu destino, pois como exclama Heitor, antes do embate final,

pobre de mim, certamente os deuses me tem chamado à morte (*thánatónde kálessan*)! (XXII, 297).

Ou,

inevitável, a morte funesta (*thánatos kakós*) de mim se aproxima (XXII, 300).

Ou ainda,

há muito tempo, decerto, Zeus grande e seu filho frecheiro
determinaram que as coisas assim se passassem, pois eles
sempre benévolos, soíam salvar-me; ora o Fado (*moíra*) me alcança (XXII, 301-303).

E ao mesmo tempo não fogem dele, pois isso resultaria numa morte desonrosa e no seu total esquecimento.

Portanto, não pereçamos nem sem coragem (*aspoudí*) nem sem glória (*akleiôs*),
mas antes façamos algo grandioso (*méga*) que passe para a posteridade (XXII, 304-305).

Deste ato de bravura provém o sucesso, a *kléos* dos guerreiros tão bem cantada por Homero e por seus personagens, como na cena em que Agamêmnon, assumindo sua culpa a Nestor e ao Conselho de Anciãos propõe ofertar dons preciosos a Aquiles para aplacar a sua

cólera. Nessa missão são enviados Fênix²⁴, Ajax²⁵ e Odisseu seguidos pelos arautos Odio e Euribates. Estes irão encontrá-lo, ao lado de Pátroclo “deleitando seu coração e cantando as façanhas dos guerreiros” (IX, 189) ao som da lira.

Um traço forte do valor do herói em Homero é essa predisposição em não fugir à sua porção já determinada (*moíra*), mesmo que isso culmine em sua morte ou cause desgraças ao seu redor. Tal como Heitor, o mais belo dos dânaos, Aquiles não cede aos apelos de seu pai, Peleu, em permanecer na Fítia e levar uma vida longa, sossegada e feliz, porém sem glória. Diante da perspectiva apontada pelo pai, Aquiles “escolhe a morte na glória, na beleza preservada de uma vida extremamente jovem” (Vernant, 2000, p. 97), a perecer sem honra (*timé*). “O desejo de afirmar e de aumentar esta *timé* é um dos traços essenciais do herói” (Riedinger. Dossier à l’*Iliade*, 2000, p. 482), pois isso implica no reconhecimento público de seu valor. Este reconhecimento manifesta-se por uma série de marcas ou signos, que segundo Riedinger, tanto podem ser de ordem material como simbólicas. Esse processo envolve todas as circunstâncias sociais envolvendo o herói, como na participação de banquetes e nos discursos em sua homenagem, nos sacrifícios, na partilha dos butins, no canto dos aedos exaltando suas ações. Enfim, em todas as ocasiões da vida pública, onde o heroísmo guerreiro é exaltado como uma qualidade essencial.

A grandeza da alma de Aquiles destaca-se justamente pelo fato de o herói defender uma postura ético-política para a ação do guerreiro. Mesmo alertado por sua mãe, Tétis, Aquiles prefere levar uma vida breve e gloriosa, a transgredir a moral guerreira (IX, 410-413), sustentada pela noção de honra (*timé*). Defendendo esse valor na sua prática diária, Aquiles sente-se desprovido de parte de sua honra (*géras*), quando Agamêmnon, sustentado pelo seu poder político, reserva para si próprio a melhor parte do butim. Sentindo-se ultrajado, Aquiles questiona o fato de não ter seu valor em combate reconhecido na mesma proporção que o de Agamêmnon, exclamando:

Nunca meu prêmio (*géras*) se iguala ao que obténs, quando os nobres Aqueus,
uma cidade povoada, dos Troas, acaso conquistam (I, 163-164).

O ato de Agamêmnon deixa Aquiles privado de sua honra (*atímetos*) e isso aumenta sua cólera contra seu superior, levando-o a ausentar-se do combate. O herói discorda das convenções que regulam a partilha do butim e dirigindo-se ao rei, afirma:

²⁴ Antigo preceptor de Aquiles.

²⁵ Parente e amigo de Aquiles, juntamente com Odisseu foram os representantes desta empreitada.

Não julgo decente
 Permanecer ultrajado (*átimos*) e de bens e riquezas prover-te (*apsýkhein*) (I, 170-171).

Nesses versos finais de sua fala, compreendemos a dimensão de toda a sua revolta.

O vigor e a revolta fazem parte da estrutura psicológica de Aquiles. Desde a invocação inicial da *Iliada*, Homero ressalta a natureza divina de Aquiles, razão pela qual os deuses do Olimpo parecem protegê-lo bem mais que a qualquer outro dos heróis de sua trama. Filho de uma deusa, Tétis, com um mortal, Peleu, Aquiles reúne em suas ações, a superioridade dos deuses e o valor dos mortais. Dada essa distinção, “Homero não hesita em criar um personagem que, a despeito do que nós consideramos como verossímil, tem entre suas mãos a sorte da guerra: a vitória é devida à sua presença, a derrota a sua ausência” (Riedinger, 2000, p. 479). Dado o cuidado com que Homero constrói esse personagem, provendo-o de todas as virtudes necessárias para fazer dele o herói guerreiro por excelência, Aquiles já nasce consciente de sua superioridade. Ao concentrar em Aquiles o paradigma do herói guerreiro, Homero legitima a honra e a coragem como as virtudes essenciais do guerreiro belo e bom.

Na construção de Aquiles como na de qualquer outro de seus personagens, Homero reforça sempre a função política desses heróis dentro da trama. Este papel fica nitidamente determinado durante a assembléia entre os troianos no Canto VII da *Iliada*, quando Antenor propõe, enquanto representante do Conselho dos Anciãos, restituir Helena aos atridas. Alexandre recusa-se terminantemente a aceitar essa proposta. O velho rei Príamo intervém e, sabiamente, aconselha a todos se retirarem para jantar.

Mas amanhã, logo cedo, enviemos Ideu aos navios,
 para dizer aos Atridas, Agamêmnon e Menelau,
 as proposições de Alexandre, causador desta querela,
 e ainda mais, perguntar-lhes se querem – e é justo – dar tréguas
 ao fragoroso combate, até termos queimado os cadáveres,
 reiniciando-se a fera peleja no dia seguinte,
 até que um dos deuses decida a quem venha a caber a vitória (VII, 372-378).

Ao pronunciar este discurso, Príamo responsabiliza Ideu por sua transmissão aos gregos. Sua recomendação ao arauto é para este repassar aos inimigos, em seu nome e no dos demais troianos, a proposta de Alexandre. Como bom mensageiro, Ideu tanto rerepresenta para

Agamêmnon e os aqueus o discurso de Príamo, como também lhes descreve a proposição de Alexandre.

Tudo quanto ele – prouvera que a Morte, antes disso, o alcançasse!
 – trouxe nas naves simétricas para a cidade de Príamo,
 acha-se pronto a entregar, acrescido de inúmeras jóias.
 Mas quanto àquela que, virgem, o herói Menelau desposara,
 em restituir não consente, apesar de que os Teucros o pedem.
 Trago, também, perguntar-vos se acaso aos combates horissonos
 tréguas quereis conceder, até termos queimado os cadáveres,
 reiniciando a fera peleja no dia seguinte,
 até que um dos deuses decida a quem venha a caber a vitória (VII, 389-397).

O tom solene da mensagem mostra a importância política desta passagem. Nela, são-nos apresentados os principais líderes políticos gregos e troianos. Embora Alexandre seja o causador da contenda entre os dois povos, sua presença em cena não tem o mesmo peso da aparição de Antenor e Príamo entre os troianos, ou de Agamêmnon e Diomedes entre os gregos, apesar de este aparecer como um dos responsáveis pela trégua. Nesse trecho da *Iliada*, Homero destaca a estratégia política de seus personagens diante dos problemas resultantes da guerra de Tróia, no caso específico, a recusa de Alexandre em devolver Helena a Menelau e o pedido de trégua dos troianos aos aqueus para enterrarem seus mortos.

Parece-nos que os elementos que destacamos, a partir do texto de Homero, e que desenvolvemos brevemente até aqui testemunham suficientemente a amplitude das questões tratadas pela “poesia” e pelos “poetas” antigos. A poesia enquanto fenômeno cultural é mais que um complemento da vida social, ela a estrutura no seu nível mais profundo. O poeta, ao difundir práticas e valores fundamentais parece ser consciente de sua função pedagógica.

Vejamos a importância do aedo no processo mesmo da cultura, através de seu canto.

7. O PAPEL DO AEDO

Quando Homero utiliza *aoidé*, palavra originária do verbo *aoidiáo*, cantar²⁶, sua pretensão parece ser unicamente mostrar que, numa sociedade de tradição eminentemente oral, as composições são transmitidas ao grupo na forma cantada. Se tomarmos o Canto I da *Odisséia* veremos, na narrativa do banquete dos pretendentes de Penélope na casa de Odisseu,

²⁶ Encontramos ocorrências do verbo *aoidiáo* na *Odisséia* (V, 61; X, 227).

que todos estão silenciosamente postados em torno ao aedo, para escutá-lo cantar o retorno dos combatentes aqueus e a série de presságios lançados sobre estes por Palas Atena na volta deles para casa, após a guerra de Tróia. Em seu relato, este dá ênfase especial às façanhas de Odisseu. Penélope, filha de Ícaro, que até então não havia entrado em cena, ouvindo o canto do aedo Fêmio, desce de seus aposentos (I, 328) e, dirigindo-se a ele, pede-lhe para cantar os feitos dos heróis e dos deuses tão do agrado de todos, de modo que “não prossiga neste canto tão triste” (I, 340), pois o mesmo lhe faz lembrar Odisseu.

Em seguida à sua fala, Telêmaco, seu filho, interpela-a mostrando-lhe que Zeus e não o aedo é o responsável pelo destino de cada um dos homens, portanto, a ele não deve ser negado o dom de cantar, “pois entre o povo recebem mais altos louvores os cantos” (I, 351) que falam dos acontecimentos vivenciados por todos e que tornam presentes os fatos mais recentes, no caso, as desgraças dos dânaos no retorno de Tróia.

Na postura de mãe e filho podemos observar duas variantes. A intermediação de Penélope, por exemplo, coloca-nos diante de um fenômeno bastante comum na época: o do acordo tácito existente entre o aedo, aquele que compõe o seu próprio canto e seus ouvintes, no qual, o primeiro, na condição de prestador de serviços deve ajustar a sua narrativa à demanda de quem o contratou. Já a intervenção de Telêmaco, além de sensata, vem afirmar a função político-pedagógica do aedos: a de imortalizar os deuses e os heróis através de seus cantos. Educado por poetas, o filho de Odisseu sabe da importância de suas atuações para a preservação “das condutas, dos mores e dos ditames” (Havelock, 1996, p. 138) de sua comunidade. Do mesmo modo, seu pai, o herói astucioso, cujos feitos são cantados na *Odisséia*, também é apresentado como aprendiz destes preceitos. Nesta obra, Homero inicia o seu relato invocando as Musas, as detentoras da memória, afim de estas recontarem-lhe a saga de Odisseu, desde a invasão de Tróia. O mesmo é apresentado como um peregrino que, “de muitos homens viu as cidades e o espírito conheceu” (I, 1-5) (Trad. Brandão, 2001, p. 23).

A invocação inicial da *Odisséia* coloca-nos diante de um fato incontestável: Homero é plenamente consciente de seu papel político enquanto aedo. Afinal, não é em vão que este inclui em sua narrativa dois representantes desse tipo de composição: Fêmio, cantando para os pretendentes de Penélope na casa de Odisseu, e o cego Demódoco, membro da corte de Alcino, no banquete em homenagem a Odisseu, no palácio do rei dos feácios, quando o arauto conduz o aedo

a que a Musa tanto amou e deu um bem e um mal:

Dos olhos privou-o, deu-lhe o agradável canto (*hedeian aoidén*) (VIII, 62-64) (Trad. Brandão, 2001, p. 23).

Tão logo todos saciaram o desejo de beber e de comer, “a Musa ao aedo impeliu a cantar a fama (*kléa*) dos guerreiros” (VIII, 73) (Trad. Brandão, 2001, p. 23). Demódoco passa então a relatar a contenda entre Odisseu e o pelida Aquiles, o mais valoroso de todos os heróis homéricos. O glorioso aqueu emociona-se com tais relatos e incita o aedo a cantar o episódio do Cavalo de Pau feito por Epeio com a ajuda de Palas Atena, dentro do qual, astuciosamente, ele introduziu seus guerreiros em território troiano, conseguindo vencer a batalha. Exigente, Odisseu insiste que, “o cantor, por um deus inspirado dê logo começo” (VIII, 499) e cante suas gestas como se ele próprio tivesse estado presente a estes acontecimentos, pois só assim seu canto poderá ser consagrado como divino²⁷. Assim como Penélope tentara, anteriormente, Odisseu persuade o aedo a cantar o que é de seu agrado; este, ciente de suas atribuições, atende o pedido daquele e passa a narrar a invasão de Tróia.

A presença de Fêmio e Demódoco em cena parece levar Homero a refletir sobre a posição do aedo na sociedade grega, cuja função seria proporcionar o prazer e o esquecimento das aflições de seus ouvintes através de seu canto. Apesar de suas composições serem consideradas o próprio retrato de seu tempo e de seu povo, Homero, como ninguém, parece ter consciência da influência que os senhores exercem sobre o seu canto. Talvez seja proveniente desta constatação o fato de este concentrar em seus principais heróis o dom do canto. É o caso de Odisseu, na *Odisséia* e de Aquiles, na *Iliada*, ambos aptos a cantar os feitos gloriosos dos heróis. Mas é em Helena que ele concentra, como em nenhum de seus outros personagens, essa conscientização, ao mesmo tempo, do valor do canto e da função política do aedo: o de perpetuar em seus cantos o destino dos heróis gloriosos.

Instalado o combate, no Canto VI da *Iliada*, Heitor volta à cidade à procura de Alexandre. Ao encontrá-lo deitado em seu palácio, ao lado de Helena, e, portanto afastado do campo de batalha, recrimina-lhes os sentimentos e responsabiliza-os por terem desencadeado tão cruenta guerra entre troianos e aqueus. Diante da ira de Heitor, ambos admitem sua culpa. Helena, porém, além de atribuir aos deuses a responsabilidade de seus atos e de suas posteriores desditas, também tem a consciência de que ela e Alexandre precisavam ter agido impetuosamente para serem cantados pelos aedos.

²⁷ Hartog vê nessa cena, a primeira narrativa histórica acerca da guerra de Tróia. Traçando um paralelo entre Ulisses e Demódoco, o mesmo irá determinar ao herói o papel de *testemunha*, e ao aedo o de *historiador*, pois apesar de não ter estado presente aos acontecimentos vivenciados por Ulisses, o mesmo torna-os possíveis através de sua narrativa, 2001, p.36-37.

Triste destino (*kakòn morón*) Zeus grande nos deu, para que nos celebrem,
nas gerações porvindoiras, os cantos (*aidimoi*) excelsos dos vates (VI, 357-358).

Pela voz de Helena, Homero reafirma a sua posição de transmissor das leis (*nómoi*) e dos costumes (*éthé*) da sociedade grega. Através dela, este se mostra ciente de sua tarefa de educador numa sociedade onde a preservação dos costumes, das tradições e da própria identidade do grupo de língua grega dependem exclusivamente da transmissão de seus relatos orais. O canto de Helena prenuncia, portanto, o destino de seu próprio canto: o de servir como instrumento de conservação e difusão da cultura de sua época.

Para uma sociedade não-alfabetizada como a homérica, as composições poéticas têm o efeito de paradigma. Através delas, os jovens aprendem acerca dos eventos passados e presentes de sua comunidade. O fator importante a destacar na análise dos ensinamentos transmitidos oralmente é que estes não devem apresentar um retrato fidedigno dos acontecimentos passados. Os mesmos são invocados apenas na medida em que são exigidos no presente. Para uma comunidade ágrafa, o modelo é continuamente retomado e reajustado de acordo com as necessidades da vida contemporânea, e isto sem deixar de levar em conta a sua diretriz primordial: a de tornar-se instrumento de educação. Quando Fêmio canta a desdita dos dânaos em Ítaca, seu canto tanto é capaz de provocar a tristeza de Penélope como a censura de Telêmaco a sua mãe, pois este sabe o quanto é importante para a educação política dos ouvintes ficarem inteirados dos fatos recentes por intermédio dos cantos dos aedos.

Fechando este ciclo de nossa discussão podemos concluir que, a poesia de Homero, numa sociedade pré-alfabetizada como a Grécia, onde surgem a *Iliada* e a *Odisséia*, tornou-se “um veículo de experiência conservada, de ensinamento moral e de memória histórica” (Havelock, 1996, p. 64). Homero como nenhum outro poeta de sua época mostra-se um profundo conhecedor do complexo sistema ético e político vigente no período arcaico. Resultante desse processo de formação do espírito grego, a poesia de Homero mostra-se como uma fonte inesgotável de valores ético-políticos a serem assimilados e incorporados à prática cotidiana dessa sociedade. Dada a função utilitarista da poesia homérica, a sua capacidade de conservar e transmitir os preceitos e a educação prescritos pela tradição, a mesma assemelha-se a “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” (Havelock, 1996, p. 44). Pensada como uma espécie de enciclopédia social, a poesia homérica mostra-se como o receptáculo do “conhecimento e da sabedoria que a cultura helênica havia acumulado

e armazenado” (Havelock, 1996, p. 64). Nesse sentido, ler Homero, é tornar-se inteirado de todo o processo sócio-cultural e ético-político de sua época.

II– OS SENTIDOS DA *MÍMESIS* NA *POLITÉIA*

Após introduzirmos Homero, enquanto texto paradigmático na formação política do cidadão grego, passaremos ao modo como Platão concebe a mimese. Nosso enfoque será de modo a destacar que a noção de *mimesis* caracteriza-se pela pluralidade de sentidos em todo o conjunto da *Politéia*. A complexidade desse conceito deve-se ao fato de Platão transitar entre os mais diversos campos de atuação e de reflexão, ao longo do diálogo. Nossa abordagem do tema, portanto, concentra-se no desdobramento das nuances múltiplas e sutis da mimese, buscando mostrar como estão interligadas entre si. Entretanto, para melhor delimitar nossa pesquisa, propomos duas categorias às quais podemos vincular a mimese na *Politéia*: ora a pensamos como associada ao conceito de produção (*poíesis*), ora ao conceito de ação (*práxis*), sempre destacando o caráter ético-político da crítica empreendida por Platão aos poetas.

O poder de sedução da mimese sustenta-se justamente nos múltiplos aspectos que esta noção apresenta em todo o diálogo. Ao submeter esse paradigma às mais variadas interpretações, Platão parece mostrar, segundo Sinapi, “o desejo de unidade na multiplicidade e nos entrelaçamentos” (Sinapi, 1998, p. 17). O que nos parece peculiar à mimese em Platão é que, para bem circunscrever seu campo de significação, somos obrigados a articular a dimensão da fabricação propriamente dita à dimensão ético-política. Essa articulação nuclear serve de base para compreendermos as implicações mais amplas, tanto ontológicas como epistemológicas que lhe são associadas. Desse modo, nesse processo envolvendo aspectos tão diferenciados, a mimese constitui-se como o lugar privilegiado para pensarmos a oposição entre o ser e a imagem, o modelo e a cópia, a essência e a aparência. Esse cruzamento de perspectivas que constitui a mimese platônica nos obriga a ir além da questão puramente estética, onde geralmente é inserida, para compreendê-la acima de tudo como um problema ético-político, que será a tônica de nossa interpretação.

Platão incorpora a seu sistema filosófico o sentido tradicional da palavra *mimesis* cuja origem incerta, talvez originária de *mimos*, não é tão antiga em relação à sua época. A primeira ocorrência dessa expressão encontramos em Píndaro e, posteriormente, nos trágicos e em Heródoto. O uso desse vocábulo por esses autores designa “uma atividade de reprodução, de representação, artística e ritual, aplicada às estátuas (*kolossói*), aos figurinos representando os mortos” (Sinapi, 1998, p. 17). Em Platão, a mimese atravessa todo o campo da criação artística: com seu poder de simulação, a arte mimética reproduz as ações, as falas,

os gestos, os ofícios de cada um dos personagens representados no teatro, ela incide sobre os elementos que ajudam a compor os personagens, os sons da natureza ou os elementos colocados em cena pelo ator; e ainda, as paisagens imaginárias e os ofícios representados na obra do pintor; os corpos irreais esculpidos à imagem dos corpos reais pelo escultor.

Originária desse processo, que envolve todos os campos das artes, a mimese platônica resulta na mistura entre representação teatral, música e narrativa que, segundo Sócrates, no *Crátilo*²⁸, envolve todo o corpo do ator, no ato de sua apresentação e tem por efeito mostrar aos espectadores “um meio para fazer ver alguma coisa (*délomá*), pois que o corpo mimetizaria (*mimesaménou*) verossimilmente aquilo que ele quer fazer ver” (423a8-b2). As partes do corpo privilegiadas pelo ator para “fazer ver” uma característica que só se mostra visível através da mimese, são a voz, a língua e a boca. Ao representar o ato de fala de um personagem em cena, o ator realiza uma mimetização vocal (*mímema phoné*) (423b9-10) do modo de se expressar oralmente de uma pessoa real ou fictícia, em um processo análogo ao ato de nomear, que Platão define como “mimetizar a voz (*mimoúmenos tê phonê*) a cada vez que se mimetiza (*mimêtai*)” (423b10), com o diferencial de que a essência (*ousía*) do objeto, só possui uma forma no pensamento reflexivo (*diánoia*).

Ao tornar a mimese objeto de reflexão filosófica, Platão pensa a poesia e as apresentações teatrais, a partir de um sentido não puramente estético, mas regulado por valores de que está impregnada sua concepção geral de filosofia. Ao criticar o conteúdo da produção mimética, ele está pensando na cidade (*pólis*) e na sua legislação (*nómos*) como podendo vir a ser melhor e mais bela que qualquer tragédia, pois “mimetização (*mímesis*) do que a vida tem de mais belo e melhor” (*Leis*, VII, 817b4-5)²⁹. No caso, a lei pela qual a cidade é regida, considerada pelo filósofo, a verdadeira tragédia que deve poder tomar o lugar da vida real, essencialmente trágica. Para atingir tal objetivo é preciso observar se as composições poéticas, na medida em que reproduzem as leis, merecem ou não ser representadas e ditas em público, só podendo ser aceitas as produções iguais ou melhores às já existentes na cidade, pois a filosofia não se deixa modelar, como as tragédias tradicionais, pelas imperfeições humanas.

A cidade é, pois, um espaço de confrontação de projetos no qual as pretensões ao saber e ao poder se firmam e, nela, a mimese assume uma dimensão ético-política. Segundo Sinapi, “a mimese é o operador ontológico e lógico fundamental, mas carregada de todas as

²⁸ Tradução francesa de C. Dalimier, 1998.

²⁹ Tradução alemã de F. Susemihl, 1991.

ambigüidades, do *Crátilo* ao *Sofista*” (1998, p. 18). Na análise do sofista como produtor mimético de imagens (*Sofista*), vemos como a simulação do sofista incide sobre o filósofo, nos dois planos, produção e ação, em diversos aspectos: na aparência dissimulada como verdade pelos produtores miméticos; na falta de conhecimento passando por sabedoria; na apropriação e distorção do pensamento filósofo.

Mas vemos também, em oposição aos seus contraditores (o poeta, o sofista e o político), a tentativa do filósofo em aproximar-se o mais possível e de modo singular do modelo divino (*Teeteto*, 176b1), num processo que poderíamos caracterizar de mimético. Nesse processo, ele volta-se para as formas e as supõe contempláveis, representando-as apenas através de notas positivas, como sendo belas, verdadeiras, de modo a tornar-se, ele próprio, modelo de conduta do homem temperante e bom, a ser mimetizado. Essa mimese do divino move o filósofo na criação de referenciais éticos e políticos que irão reger a vida do indivíduo e da cidade, a partir de valores filosoficamente re-elaborados. Esse processo será a educação dialética, pensada como modelo a ser seguido pelos guardiães e por todos quantos queiram governar sua alma pela noção de justiça e retidão (*Politéia – Leis*).

Outro aspecto da ambigüidade da mimese encontra-se na relação entre a palavra, tomada como imagem e a coisa, tomada como o objeto real, do qual a palavra é a imagem. Para Sinapi, Platão, no *Crátilo*, trata o problema da nomenclatura como mimese. Ao ser fixada segundo o critério da nomenclatura, “a mimese coloca a questão do estatuto do não-ser e, por conseguinte, do *lógos*” (1998, p. 18). Nesse sentido, o falso (*pseûdos*) determina a possibilidade do ser do discurso (*lógos*). Pensar a palavra como imagem é inseri-la no âmbito do falso, no entrelaçamento (*symploké*) entre o ser e o não-ser.

Sinapi chama a atenção para um relevante procedimento de Platão na *Politéia*, que consiste em “destacar a *mímesis* do campo da semelhança e em conceber a relação mimética como uma relação geral de referência” (1998, p. 18). Através desse processo, a noção de mimese se efetiva como uma relação de participação (*eponymía*) entre os objetos reais e as suas imagens, articulando em um mesmo plano, ontologia, epistemologia e política. A ligação entre eles se dá através da noção de *mímesis*.

Nossa análise acerca dos sentidos da *mímesis*, na *Politéia*, articula os aspectos observados acima, mostrando que a mimese como produção de simulacros estrutura e sustenta a mimese como ação educativa por parte do poeta na cidade. Na intrincada relação entre o modelo (*eídos*) e a imagem (*eikon*) percebemos tanto a dimensão produtiva, fabricadora, quanto a dimensão educadora, ético-política, ambas miméticas.

O processo mimético platônico é o resultado da interação entre o plano da educação (*paidéia*), onde o aprendizado da virtude se dá pela mimetização do bom modelo e o plano da ação, onde se dá a construção da política, do discurso de legitimação. A mimese platônica é, portanto, o resultado tanto de uma identificação como de um movimento de tensão entre o modelo e a cópia. Essa ambigüidade legitima a estrutura ético-política subjacente à noção de mimese, assim como determina o uso filosófico da imagem. Ao conceder a mimese um estatuto paradigmático da ação política, Platão firma as oposições entre o discurso do filósofo e o discurso mimético de seus oponentes, o poeta, o sofista, o retórico e o político, que são constitutivos do processo de identidade do filósofo no projeto platônico da *Politéia*.

Nosso objetivo é compreender a crítica platônica às artes miméticas como fazendo parte de uma profunda preocupação com a formação individual e coletiva dos habitantes da cidade, educação essa que deve estar voltada para a idéia do Bem. Produção e ação miméticas não são privilégio do poeta, nenhum educador pode evitá-las. Mas a boa mimese deve integrar um projeto maior de educação, projeto que na *Politéia* implica em fabricar uma cidade com palavras, que sirva de modelo a ser imitado nas ações concretas dos homens. *Poíesis* e *práxis* estão intrinsecamente vinculadas, seja na ação do poeta, seja na fabricação do filósofo, reunidas pela preocupação de formação ético-política dos cidadãos.

1. MÍMESIS COMO POÍESIS

A nossa percepção acerca dessa questão será mediada pela noção de *poíesis*. Iniciaremos nossa análise voltando-nos para o *Banquete*, diálogo redigido no mesmo período que a *Politéia*, onde Platão analisa o termo *poíesis* com a intenção de mostrar que, no uso deste vocábulo, deparamo-nos com duas significações. Na primeira, *poíesis* expressa o sentido geral do verbo *poiéo* e significa: produção, fabricação, criação. Na segunda, *poíesis* assume uma significação mais específica e traduz-se por poesia.

Começemos por distinguir a *poíesis* como produção em geral, a partir da definição dada por Platão no *Cármides*, diálogo cujo argumento comporta, dentro da investigação acerca do conceito de temperança (*sophrosýne*), uma discussão envolvendo as noções de *práxis* e de *poíesis* (163b1-164c5).

O contexto desse debate dá-se, após a exposição das três definições de temperança por Cármides, quando Sócrates e Crítias intervêm e o segundo pergunta ao primeiro se

produzir e agir não são a mesma coisa (163b1-2). Apoiando-se nos conselhos dados por Hesíodo a seu irmão em *Os Trabalhos e os Dias* (309-319), Sócrates responde afirmativamente. Crítias tem uma outra interpretação dessa passagem de Hesíodo, e na defesa de sua posição encontramos a primeira ocorrência de *poíesis* do diálogo. Para este, Hesíodo “distinguiu a produção (*poiesin*), da ação (*práxeos*) e do trabalho (*ergasias*)” (163b9)³⁰.

Pois, segundo Crítias, Hesíodo chamou *érga* e *práxis* unicamente às produções belas e úteis (163c4). Sócrates discorda dos argumentos de Crítias e critica, sobretudo, o fato de este dar o nome de ações somente às produções de coisas boas (163d3). Interessa-nos destacar o *Cármides* como o primeiro diálogo platônico onde a noção de *poíesis* encontra-se vinculada à de produção em geral e não à de produção poética. Mas o *Sofista* é o diálogo a ser tomado como o referencial para o tratamento da relação entre *poíesis* e *mímesis*, pelo fato de nele Platão definir com maior precisão esses dois conceitos.

Neste diálogo, o Estrangeiro de Eléia fala de um produtor capaz de produzir, por uma única arte, os homens, os animais e os vegetais. Surpreso, Teeteto pergunta ao Estrangeiro de qual produção este fala (234a1), pois certamente não deve tratar-se da produção do agricultor, pois sua arte só lhe permite ser produtor de animais. O Estrangeiro não apenas reitera o seu parecer anterior como acrescenta que um tal produtor é igualmente capaz de produzir tudo o quanto existe no mar, na terra, no céu e, do mesmo modo, os deuses e a totalidade das coisas. Mais perplexo ainda, diante dessas colocações, Teeteto julga tratar-se de um jogo de seu interlocutor, pois não consegue conceber um produtor tão grandioso. A imagem usada por Platão neste diálogo é a mesma empregada no Livro X da *Politéia*, acerca do hábil e admirável artesão (*demiourgón*) capaz de produzir todas as coisas por suas próprias mãos (596c7-12)³¹, a quem o mesmo identifica com o sofista (*sophistés*).

Nas duas obras, Platão associa o fato de o sofista pretender ser o produtor de cada uma das coisas existentes a um jogo. Na *Politéia*³², este define a mimese como “um jogo (*padián*) sem seriedade” (X, 602b8-9). Seguindo a mesma abordagem do diálogo precedente, no *Sofista*³³, a mimética (*mimetikón*) é identificada a “um jogo (*paidás*) agradável e cheio de arte” (234b1-2) praticado pelo sofista. A estratégia argumentativa de Platão nas passagens supracitadas visa apresentar o sofista como um mágico e um mimetizador (*mimetés*) (235a1).

³⁰ Tradução alemã de F. Susemihl, 1991.

³¹ Existe, no entanto, uma pequena distinção entre as duas passagens. No *Sofista* Platão atribui ao miraculoso produtor, o dom de produzir o “mar” (234A₃), já na *Politéia*, o “Hades” (X 596c12).

³² As traduções da *Politéia* são de M. H. R. Pereira, 1983, cotejada com a tradução francesa de P. Pachet, 1993.

³³ Tradução francesa de N. -L. Cordero, 1993.

Comparando o sofista ao pintor, o Estrangeiro classifica-o como um produtor de mimetizações (*mimémata*) e de homônimos das coisas reais (234b6-7) e não como alguém realmente capaz de ter o conhecimento de tudo o quanto diz ser capaz de produzir.

Resta definir o tipo de produtor que é o sofista. De antemão, já sabemos que sua produção é do gênero mimético. Se nos remetermos à primeira divisão (*diáresis*) das artes feita pelo Estrangeiro de Eléia e por Teeteto, no *Sofista* (233d3-236d4), veremos que sua arte está entre as da produção de imagens (*eidolopoikês*). Até aí, não há o menor problema em definir o sofista como um produtor de imagens; a dificuldade (*aporía*) surge, quando eles dividem a técnica da produção de imagens em duas: a da produção de cópias (*eikastikén*) e a da produção de simulacros (*phantastikén*) (236a6-7). Com esta nova divisão torna-se impossível precisar, de imediato, a espécie de imagem produzida pelo sofista, se a da cópia ou a do simulacro.

A resposta virá na última divisão (264b11-268d5), onde estes retornam à definição do sofista como mimetizador (*mimetés*). Seu objetivo é mostrar que “a mimese é uma espécie de produção (*poíesis*)” (265b1), porém de imagens (*eidólon*) e não das coisas nelas mesmas. Encontramos esta mesma afirmação no início do diálogo, quando, após situar a mimética entre o gênero das coisas compostas ou fabricadas (219a10-b2), define a produção como uma potência capaz de “trazer à realidade, alguma coisa que não existia antes e que vem a ser produzida depois” (219b4-6).

Essa noção de *poíesis* como uma potência produtora que se torna a causa (*aitía*) da existência posterior de alguma coisa que antes não existia (264b8-10), já encontramos em meio a uma discussão acerca da significação polissêmica de Éros, no *Banquete*³⁴ (204a8-206a9), onde Diotima afirma a Sócrates:

Tu sabes que a produção (*poíesis*) é algo de múltiplo. A causa de alguma coisa passar do não-ser para o ser é a produção (*poíesis*), de modo que as obras produzidas por todas as artes (*tékhnais*) são produções (*poíeseis*) e os artesãos (*demiourgoi*) destas coisas são todos produtores (*poietai*) (205b8-c2).

A produção é algo de múltiplo pelo fato de ela envolver uma variedade de gêneros. No entanto, a capacidade produtora de cada um desses gêneros é única, pois em todos eles o processo de produção constitui o ser a partir de algo já produzido anteriormente. A definição da produção como a passagem de não-ser para ser, na qual algo que não era passa a ser, a

³⁴ Tradução francesa de L. Brisson, 1998.

partir de algo já existente, formulada por Platão, tanto no *Sofista* como no *Banquete*, não é casual, pois além de reforçar a tradição grega da produção como o resultado de uma ação proveniente de algo já existente na natureza, antecipa as teses do *Timeu*, acerca da criação do mundo (*kósmos*).

O *Timeu* mostra-se como o referencial para o tratamento ético, ontológico e epistemológico dessa questão, pois, neste diálogo, Platão concebe a imagem de um demiurgo modelando o mundo a partir de algo preexistente na natureza (27c1-29a8; 47e3-53c5). Segundo a cosmologia do *Timeu*, tudo o quanto é produzido possui uma causa e uma necessidade, logo

cada vez que um demiurgo fabrica alguma coisa fixando os olhos sobre o que permanece sempre idêntico e toma por modelo um objeto deste gênero para reproduzir-lhe a forma (*idéan*) e as propriedades (*dýnamis*), tudo o quanto realiza, assim procedendo é necessariamente belo (*kalòn*); se ao contrário, ele fixar os olhos sobre o que é produzido, se ele toma como modelo um objeto produzido, o resultado não seria belo (28a6-b2).

Este esquema é semelhante ao do *Sofista*, onde o Estrangeiro, em defesa de seu argumento, divide em dois o gênero da produção (*poietikês géne*): um humano (*anthrópinon*), outro divino (*theïon*) (265e5-6), estabelecendo para cada uma dessas partes, duas outras. Cada uma destas produz, por seu lado, a coisa mesma e a imagem que a acompanha (266c5), com a diferença adicional de se poder praticar a mimese com conhecimento ou sem conhecimento. No *Timeu* também existem dois tipos de produtores, ambos miméticos. Se o demiurgo fixa os olhos nas realidades particulares, nas coisas sensíveis e mutáveis, sua produção torna-se limitada e contraposta àquela na qual ele fixa os olhos no modelo (*parádeigma*) das formas inteligíveis e eternas, numa produção que, assim como ele próprio, será bela, boa e verdadeira. Tal demiurgo, capaz de reproduzir a beleza e a bondade do modelo imutável é um deus, pois, a julgar pela afirmação de Sócrates a Adimanto, na *Politéia*, o deus é sempre bom e, portanto, “causa das coisas boas (*agathôn*) e não das coisas más (*kakôn*)” (II, 379b16-17).

A mesma definição, acerca da potência produtora do deus, encontramos no *Banquete*, durante o discurso do poeta trágico Agathon (194e4-197e8), onde este, sustentado pelo estilo retórico da escola de Górgias, trata da natureza (juventude, delicadeza e beleza) e das virtudes (justiça, moderação, coragem e sabedoria) de Éros. Segundo os atributos de Agathon, “o deus (*theòs*) é um poeta (*poietès*) tão sábio que pode produzir (*poiêsai*) um outro poeta” (196e1).

Neste momento do discurso de Agathon, o mesmo analisa a sabedoria de Éros no domínio da poesia. De acordo com esse critério, Éros é produtor em dois sentidos: em virtude de ser responsável por “toda produção (*poiesin*) resultante das Musas (*mousikén*) (196e5); e também pelo dom “da produção (*poiesin*) dos seres vivos” (197a1). Ou seja, Éros tem o poder da produção poética e da produção em geral.

Mas a relação mais imediata com a teoria das formas, no *Banquete* e no *Timeu*, encontramos em meio ao discurso de Sócrates (198a1-212c3), no qual este narra o que ouviu de Diotima e define Éros como “o desejo da posse do belo e do bem” (204a8-206a9). Seu discurso diferencia-se dos demais oradores que lhe antecederam no *Elogio a Éros*³⁵, pois nele encontramos a verdadeira perspectiva filosófica acerca da questão, curiosamente exposta por uma terceira voz, a da estrangeira de Mantinéia, Diotima. Para esta, Éros nem é deus, nem causa de tudo o que é belo, mas um ser intermediário (201e7-202d8) entre os deuses e os homens, um *daímon* (202d9-203a8). Ressaltando a capacidade de intermediação de Éros feita pela sacerdotisa, Sócrates expõe, no *Banquete*, a doutrina platônica do belo e das formas, o que dá ao seu elogio, uma dimensão diferenciada dos anteriores, pois permite a inserção, no diálogo, da noção de inteligível, naturalmente oposta e complementar à de sensível.

Nosso tema central é o da *poiesis*, como produção, na sua relação direta com a questão da mimética. A teoria platônica das formas só será abordada secundariamente, em função do melhor desenvolvimento das questões centrais, seja no *Banquete*, no *Timeu*, seja, posteriormente, na *Politéia*. A relação entre esses e outros diálogos será feita com o objetivo primeiro de associar a *mimesis* à *poiesis*. Em tratando-se de um tipo de produção, a mimese é capaz de produzir as coisas em geral e as coisas com palavras, como ele identifica, no *Ion*, a produção do poeta (*poietés*) e do rapsodo (*rhapsodós*) inspirados pela Musa.

Nesse diálogo da juventude, a noção de *poiesis* encontra-se estreitamente atrelada à de inspiração e à de potência divina, tal como na passagem em que Sócrates pergunta a Ion se “não é sobre isto que Homero produz sua poesia (*poiesin*)” (531d1). Ou seja, não são a guerra, a relação entre os homens, a conduta dos deuses entre si, e com os homens, os fenômenos do céu e do Hades, a genealogia dos deuses e dos heróis que Homero, Hesíodo e os demais poetas tematizam em suas produções poéticas? Certamente. Contudo, a produção do poeta só é possível, no *Ion*, devido à ação da divindade, pois somente inspirados ou possuídos por uma potência divina, eles poderão fazer esses relatos.

³⁵ Antes de Sócrates já haviam se pronunciado Fedro, Agathon, Pausânias, Erixímaco e Aristófanes.

Tal como no *Ion* e no *Fedro*, no *Banquete*, a concepção de produção vincula-se à representação do poeta como um ser inspirado pelo deus (*éntheos*)³⁶. Ultrapassando os limites do *Ion*, e estreitando os vínculos com o divino, no *Banquete* e no *Fedro*, *poiésis* encontra-se inteiramente associada à definição de Éros, e identificada, nas duas obras, como uma espécie de *mania*, “cuja natureza filosófica permite atingir o conhecimento da Forma e do Belo” (Canto, Introduction à *Ion*, 1989, p. 98). Nesta interação entre a poesia e o divino, a primeira não se encontra totalmente privada do acesso à realidade e à verdade, o que proporciona maior legitimidade à produção poética.

Feitas estas distinções, passamos a mostrar a importância do papel do deus como um produtor, ou mesmo, um mimetizador das formas inteligíveis, em contraposição ao poeta, ao sofista e aos demais praticantes da arte das Musas. Na *Politéia* e no *Banquete*, o debate de Platão dirige-se, mais especificamente, à arte praticada pelo poeta (*poietés*). Sem perder a perspectiva de a poesia ser um dos gêneros da arte da produção (*poiésis*), ele irá mostrar que o vocábulo *poietés* tanto pode ser aplicado ao produtor de poesia como ao produtor em geral. Vejamos como Diotima defende esse argumento para Sócrates, no *Banquete*:

Da produção (*poiéseos*) no seu conjunto, distingue-se uma parte, a relacionada à música (*mousikên*) e a métrica (*métrá*) nomeando-a pelo todo. Somente a esta parte chama-se poesia (*poiésis*) e somente os que têm por domínio a poesia (*poiéseos*) são chamados poetas (*poietai*) (205c6-8).

Esta passagem do *Banquete* remete diretamente a 187d2-3, assim como a *Politéia* II, 376e10, nas quais Platão questiona a educação dos jovens, ponderando sobre qual música e poesia devem ser aceitas na cidade feita com palavras. A mesma associação encontraremos no *Górgias*, quando Sócrates pergunta a Cálicles: “Retirando-se do conjunto da poesia (*poiéseos*), o canto (*mélos*), o ritmo (*rhythmôn*) e a métrica (*métron*), restariam outras coisas além de palavras (*leipómenon*)?” (502c6). Se não restam senão palavras, Sócrates conclui que a poesia é uma forma de demagogia, de discurso do povo (502d1), ou melhor, retórica. Ao transformar o discurso do poeta em mera retórica, Platão destaca a incapacidade deste gênero de produtor de ser o educador ideal da cidade em construção, em virtude de o mesmo tomar

³⁶ Essa noção pode ser encontrada no *Banquete* (179a8; 180b3), quando Fedro destaca a grandeza de Éros, pelo fato de este não apenas ser a fonte de todos os bens, como ser capaz de inspirar a virtude. No *Ion* (533e4, e6; 534b5), Platão mostra que a produção do poeta só é possível através da inspiração. A imagem utilizada é a da cadeia imantada. Através dela percebemos a estreita relação entre a Musa e o poeta, o poeta e o rapsodo, formando uma corrente de inspirados. O elogio de Sócrates à loucura, ao delírio (*mania*), no *Fedro* (244b4; 255b7), também destaca o papel da inspiração divina para o fazer poético.

como referência a aparência e não a forma real do modelo eterno e imutável, nas suas produções.

A mesma restrição encontramos em relação ao sofista. Tal como o poeta, o sofista mimetiza a aparência e não o real, pois a produção divina é guiada pela inteligência e pela ciência. Essa produção divina é confundida por muitos como uma suposta “causa natural espontânea e sem inteligência (*áneu dianoías*) (265c8-9). O sofista, por sua vez exercerá uma produção humana de imagens com palavras, que, por um lado, mimetiza as coisas sem conhecê-las e que, por outro, mimetiza o sábio, sem ser filósofo (*philósophos*). De uma certa maneira, Platão antecipa nessa passagem, as teses cosmológicas do *Timeu*, acerca da potência produtora do demiurgo divino, o único capaz de reproduzir a essência do belo e do bom, pois voltado para o modelo das formas imutáveis (28a6-9), em contraposição como o demiurgo humano que mimetiza o contingente e a mudança.

Em comum entre o demiurgo divino do *Timeu* e o do *Sofista*, há o fato de ambos, enquanto produtores miméticos, usarem a inteligência para produzirem as suas obras. Isso o Estrangeiro já deixa antevisto na última divisão do *Sofista*, quando propõe a Teeteto verificar se “entre os que mimetizam (*mimouménon*), alguns fazem estas mimetizações (*mimoúntai*) com conhecimento (*eidótes*); outros sem conhecimento (*ouk eidótes*) (267b7-8). O objetivo dessa divisão é mostrar que existem dois gêneros diferentes de produtores miméticos: aquele que não conhece e aquele que conhece. Resta agora denominar com precisão, o tipo de mimese produzida por cada um desses produtores. O Estrangeiro distingue-as do seguinte modo:

mimese conjectural (*mímesin doxomimetikèn*) é aquela que é acompanhada pela opinião (*dóxes*), e mimese erudita (*historikén mímesin*) a que é acompanhada pela ciência (*epistémes*) (267d10-e2).

Como o sofista não possui nem o conhecimento (*eidótos*), nem a ciência (*epistéme*) de tudo o quanto produz, o mesmo utiliza-se da opinião (*dóxa*) para sustentar os seus argumentos. Logo, o sofista é um mimetizador conjectural (*doxomimetés*). Mas que tipo de produtor mimético conjectural? O ingênuo que acredita conhecer tudo aquilo sobre o que ele conjectura, ou o que revela uma grande desconfiança e medo de não possuir a ciência que lhe dá um ar de sábio diante dos outros (267e10-268a1)? E como chamar a cada um desses produtores miméticos? A um, simples mimetizador (*haploûn mimetén*), e a outro, mimetizador irônico (*ieronikòn mimetèn*) (268a7-8).

A divisão prossegue. O Estrangeiro tenta encontrar agora o gênero do produtor mimético irônico. Segundo este novo critério temos, de um lado aquele que pronuncia em público longos discursos irônicos. Do outro, aquele que utiliza discursos curtos, privadamente, de modo a obrigar seu próprio interlocutor a contradizer-se. Ao primeiro, o mesmo classifica como orador popular (*demologikós*) e não político (*politikós*). Ao segundo, como sofista (*sophistikós*) e não como sábio (*sophós*), pois já ficou determinado anteriormente que o sofista é um mimetizador sem conhecimento. Em virtude de sua produção conter apenas opiniões e não o devido conhecimento e ciência necessários a um verdadeiro sábio, o mesmo não pode ser chamado de sábio, mas por um nome semelhante, devido ao fato de mimetizar o sábio. Logo, o produtor mimético irônico que contradiz privadamente o seu interlocutor para passar uma imagem de sábio sem o ser é “verdadeiramente, totalmente e realmente, um sofista (*sophistén*)” (268c2-4).

Ao longo do texto, o Estrangeiro retoma incansavelmente os argumentos desenvolvidos por ele e por Teeteto, na tentativa de definir precisamente o sofista. Essa perspicácia e talento inatos para reunir e dividir, distintamente, os gêneros de cada uma das formas, são atributos indispensáveis para um filósofo nos moldes platônicos. Em mostrando-se filósofo, o Estrangeiro estabelece a diferença entre ele e seu opositor, o sofista, apresentando-o como um mimetizador (*mimetés*), pelo fato de toda a sua produção ser feita com mimese e sem o recurso da dialética (*dialektiké*), a ciência dos homens livres (253c7-8), destinada unicamente àquele que “filosofa (*philósophoûnti*) de um modo puro (*katharós*) e justo (*dikaíos*)” (253e5).

Somente um espírito dialético é capaz de avançar ao longo dos discursos e discernir os diferentes gêneros de formas apresentadas por Platão neste diálogo. Segundo o método dialético as formas dividem-se de acordo com o grau de unidade ou multiplicidade de cada uma delas. Cabe ao filósofo, enquanto dialético, discernir os diferentes gêneros e as possíveis comunicações entre cada uma dessas formas (253d5-e2).

Isto é possível, devido ao fato de o raciocínio do filósofo dirigir-se para a forma do ser (*idéa toû óntos*), na intenção de fixar os olhos sobre o modelo divino e mimetizá-lo naquilo que ele tem de belo, bom e verdadeiro. Como um produtor que se volta para a contemplação do divino na intenção de aproximar-se o mais possível de sua sabedoria, o filósofo não pode ser confundido com o sofista, cuja técnica de produção de imagens (*eidolopoiké*) está entre as partes “não divinas, mas humanas da produção, a parte produtora de milagres (*thaumatopoikôn*) circunscrita aos discursos” (268d1).

Platão encerra o diálogo priorizando a produção divina de imagens, em razão das limitações da produção humana de imagens, cujo produtor faz de si mesmo um instrumento para produzir simulacros (267a3-4). Tal relevância dá-se em função de o produtor divino mostrar-se capaz de produzir

os simulacros (*phantásmata*) que ocorrem durante os sonhos e todos aqueles que, durante o dia, dizemos que se geram a si próprios, por exemplo, uma sombra que se produz, quando, no fogo, há um obscurecimento, e quando uma luz dupla, uma própria e uma luz que vem de outro lugar que, sobre as superfícies brilhantes e lisas, convergem, produzindo uma forma (*eidós*) que dá uma sensação contrária àquela da visão anterior e habitual (266b9-c5).

Essa forma contrária à habitual e ao mesmo tempo natural, Platão define como a imagem (*eidolon*) de cada coisa (*hékastos*) produzida pelo demiurgo divino. Os simulacros de nossos sonhos, os reflexos emitidos pelo fogo e pelo espelho, assim como os reflexos na água (239d6), são resultados, portanto, dessa técnica de produção de imagens (*eidolopoiiké*), pela parte divina da produção. Pela parte humana, podemos destacar as imagens pintadas, cujo resultado assemelha-se a uma espécie de sonho humano produzido em estado de vigília, e também às imagens esculpidas e outras coisas análogas e do mesmo gênero (239d7-8).

A dicotomia envolvendo os gêneros da produção mimética de imagens, nesse momento do diálogo, tem o nítido objetivo de mostrar a validade de cada uma dessas produções, a divina e a humana, assim como estabelecer o estatuto ontológico do falso. Quando o Estrangeiro afirma para Teeteto, “o falso (*pseûdos*) é realmente falso, e em assim sendo, torna-se um ser entre os seres (*óntos*)” (266e1-2). Na verdade, retoma a discussão anterior, acerca da imagem, do falso e do não-ser (239c9-241b3), onde Teeteto define a imagem como uma outra coisa feita à semelhança da que é verdadeira (240a7-8) e institui ao falso, a possibilidade de participar e tornar-se um dos seres das formas: o ser do falso, que é a imagem, o outro (*héteros*) do que é verdadeiro (*alethinós*).

Estabelecido o sentido ontológico da *mimesis* no *Sofista* passemos a analisá-lo na *Politéia*. Nossa abordagem seguirá a configuração semântica que encontramos na análise do diálogo precedente. Contudo, nesta obra, a questão ontológica não é predominante, senão no sentido de fortalecer a crítica platônica à mimese como produção de imagens e não das coisas reais. Dada esta particularidade, vejamos como a noção de *mimesis* associa-se à de *poíesis* na *Politéia*.

A primeira ocorrência de mimese como produção de imagens aparece na análise de Platão, acerca da questão da natureza do verdadeiro filósofo e da natureza daquele que mimetiza sua autêntica natureza, o sofista (VI, 490e2ss.). O primeiro passo é mostrar a distinção da alma filosófica, em relação à alma sofística. Sua investigação, no entanto, parte da avaliação do papel do sofista como educador do grande animal que é o povo. Como um natural filósofo, Platão censura, no sofista, o fato de este ensinar suas doutrinas como se fosse um saber (*sophía*) (VI, 493a7-10). O motivo é o mesmo do *Sofista*, seu opositor não tem o conhecimento, mas unicamente a opinião do que seja a forma do belo, do bom, do justo e de seus contrários. Desprovido dos atributos dialéticos, inerentes ao filósofo, o sofista, como representante da massa, emite apenas opiniões acerca do saber do filósofo, sem na verdade, saber distinguir uma boa imagem da que não é.

Em sendo porta-voz da opinião pública, o sofista, nem percebe, nem aceita a existência de cada coisa em si mesma, mas apenas a multiplicidade de cada uma das coisas (VI, 494a1-2). Dada a sua inaptidão para praticar a única ciência capaz de permitir a passagem da imagem para o conhecimento das formas, a dialética, o sofista passa a criticar a natureza dialético-filosófica de seu oponente, àquele que “ordena, hierarquiza, atribui o múltiplo como uno” (Dixsaut, 1985, p. 246), no intento de agradar a multidão e corromper sua justa atividade.

Ele quer estabelecer uma diferença entre ambos, sem se aperceber que o filósofo “é a própria diferença, a diferença exposta, a diferença que se diferencia” (Dixsaut, 1985, p. 248) daquilo que o sofista é. O sofista parece não perceber que, em tratando-se do filósofo, não existem modelos e nem imagens, pois “devemos chamar amigos da sabedoria (*philosóphous*), e não amigos da opinião (*philodóxous*), aos que se dedicam ao Ser em si” (V, 480a11-12). A pretensão do sofista em mostrar-se como uma boa imagem do filósofo cai por terra, diante desta fórmula. Como um autêntico amigo da opinião (*philódoxos*), o sofista não pode sequer aspirar anular a sua diferença em relação àquele e tornar-se um amigo da sabedoria (*philósophos*), pois em sua prática educativa falta-lhe a verdadeira natureza filosófica: o desejo de sabedoria (V, 475b9-10).

Desejoso (*epithymetikós*), não de uma parte da sabedoria, mas de sua totalidade, o natural filósofo ama o espetáculo da verdade e das formas, enquanto seu opositor, o sofista, ama o espetáculo das artes e das aparências. Deixando-se encantar pelos belos sons, pelas belas cores, pelas belas atitudes e por todas as obras compostas a partir de tais elementos (V, 476b4-6); o amante dos sons (*philékoos*), das artes (*philótekhnos*) e dos espetáculos

(*philothéámon*), o sofista, guarda uma certa semelhança (*homoíós*) com o filósofo, sem na verdade o ser. Nesse esboço do filósofo traçado por Platão, na *Politéia*, seu esforço é com vistas a deixar bem demarcada a diferença entre a produção de um e a do outro. Ao sofista falta o desejo (*epithymía*) e o amor (*éros*) imanentes a um contemplador das belas formas. Desprovido dessa distinção, este sequer pode aspirar em ocupar a mesma função do natural filósofo.

Conduzido pela opinião (*dóxa*) e não pela ciência (*epistéme*), o sofista conhece o que está entre o ser e o não-ser, jamais o ser em si. Contemplar o ser na sua totalidade é tarefa reservada apenas ao portador de uma alma filósofa, capaz de “animar e unificar uma natureza ordenada pela inteligência” (Dixsaut, 1985, p. 252). Privado desta inteligência natural, pelo fato de sua produção não conter a ciência necessária para realizar a passagem do não-ser para o ser, este possui, unicamente, opiniões acerca de todas as coisas e não o devido conhecimento das coisas sobre as quais opina (V, 479e4-5). Tampouco sua prática política é condizente com a exigida para uma natureza filosófica.

Em não tendo nem a natureza, nem o amor, nem a prática ético-política convenientes ao verdadeiro filósofo, o sofista não pode ser tomado como modelo, pois sua alma não porta o equilíbrio e a distinção necessários a uma alma verdadeiramente filosófica. Em relação ao sofista, o filósofo é

naturalmente provido de memória e de facilidade de aprender, de superioridade e amabilidade, amigo (*philos*) e partidário (*xuggenès*) da verdade, da justiça, da coragem e da temperança (VI, 487a3-5).

Na alma do filósofo, Platão reúne todos os atributos necessários para distingui-lo, não apenas do sofista, mas dos demais pretendentes a educadores da cidade, o poeta, o retórico, o político, que são: verdade (*alétheia*), justiça (*dikaíosýne*), coragem (*andreía*), temperança (*sophrosýne*). Seu objetivo é mostrar a determinação e a capacidade do filósofo em transitar entre as imagens e atingir a forma, devido à sua “inteligência (*diánoia*) naturalmente dotada de medida (*émmetron*) e graça (*eúkharin*), assim como uma disposição inata em acessar a forma visível (*idéan*) de cada coisa que é” (VI, 486d11-13).

Sabemos que Platão utiliza-se da metáfora para pensar o que ainda não está suficientemente explicado ou definido. Através dessas imagens, ele modela, dá forma e sustentação ao suporte teórico do método que está construindo, bem como acentua a diferença entre o natural filósofo e aquele que pretende ser filósofo, sem o ser de verdade. Entre o

verdadeiro filósofo e o fictício (*peplasménos*) pesa o fato de somente o primeiro cultivar em sua alma o prazer da inteligência, além do prazer do corpo. Dotado de um pensamento (*diánoia*) superior, o autêntico filósofo traz em si, a capacidade de contemplar “a totalidade (*hólou*) e a universalidade (*pantòs*) do divino e do humano” (VI, 486a5-6).

A *Politéia*, portanto, mostra-se como o lugar por excelência para Platão delimitar o papel do filósofo na sua distinção com os produtores de imagens: sofista, poeta, pintor. Essa diferença acentua-se na alegoria do marinheiro, onde Sócrates rebate as calúnias levantadas contra os filósofos: o de serem perigosos e inúteis. Seu propósito é revidar a objeção de Adimanto, cujos argumentos sustentam-se na acusação de dois representantes da tradição poética, Simonides e Aristófanes. A contenda está armada, de um lado, o natural filósofo, de outro, o sofista e o poeta, ambos desprovidos “das qualidades naturais que tem de se ter para vir a ser um homem perfeito (*tòn kalón te kagathòn*)” (VI, 489e4-5).

Embora poeta e sofista, alimentem a pretensão em tornar-se educadores da cidade, no entanto não se mostram dispostos a adequar seus discursos aos valores defendidos por Platão. Enquanto criadores dos mitologemas e das doutrinas que, segundo Platão, colocam a filosofia em despreço, não mostram uma disposição natural para atingir o ser na sua totalidade, mas apenas na sua multiplicidade e na sua aparência. Isso incomoda sobremaneira o filósofo que os acusa de dirigirem-se, em seus discursos nas assembléias, não apenas aos seus ouvintes de praxe, os jovens, mas mais especificamente, aos dotados de uma alma superior, os filósofos, de quem procuram aproximar-se para deixarem-se confundir com eles e “para mostrar-lhes (*epideiknúmenos*) uma de suas poesias (*poíesin*), ou algum outro produto de sua arte (*demiourgían*)” (VI, 493d4), passando a impressão de que são naturais filósofos, quando não o são, “nem verdadeiramente, nem legitimamente” (VI, 496a5-9).

Platão recrimina no sofista e no poeta, o fato de suas almas não serem dotadas de um caráter nobre e favorecido por uma boa educação, que naturalmente os voltaria para a prática da filosofia (VI, 496a11-b6). Esse jogo dialético entre o filósofo e o sofista e, analogamente, o poeta, estende-se por todo o Livro VI. Nele, Platão mostra toda a sua habilidade de dialético e prepara o argumento do filósofo como o governante ideal da cidade. Essa integração entre política e filosofia estende-se por toda a *Politéia*, até mesmo o projeto de construção de uma cidade justa e temperante depende da interação entre essas duas práticas afins.

Os argumentos para entregar a direção da cidade a um governante de natureza filósofa encontram-se nas distinções entre o filósofo e o sofista. Nesse antagonismo, Platão

delimita a diferença entre o filósofo, aquele que orienta seu pensamento em direção às essências e seus contrários: o sofista, o poeta, o pintor, o músico, o político. A imagem usada para acentuar essa diferença é a do filósofo como alguém que, “convivendo com o que é divino (*theío*) e ordenado (*kosmío*), tornar-se-á ordenado e divino até onde é possível a um ser humano (*anthópo*)” (VI, 500c9-d1).

O filósofo diferencia-se de seus opostos, portanto, em razão de mostrar-se capaz de contemplar as formas e mimetizá-las naquilo que elas tem de mais real e de mais racional (VI, 500b8-c7). Sua alma superior lhe permite voltar-se para o divino e procure, o mais possível, assemelhar-se a ele (*Fedro*, 248a1-2; *Timeu*, 41c1-d3). Invocando o testemunho de Homero (*Iliada*, I, 131), Platão mostra que o filósofo, ao mimetizar o modelo divino, apresenta uma “aparência divina (*theoeidés*) e assemelha-se ao divino (*theoeikelon*)” (VI, 501b6-7). O mesmo não ocorre com seus opositores, pois estes não aspiram nem ao saber, nem à beleza e nem ao bem em si. Distanciada desses valores, a mimética praticada por seus oponentes, não é pautada pela mesma natureza que a do filósofo. Isso leva Platão a podar suas pretensões em se tornarem os governantes da cidade, alegando faltar a eles, além de uma alma amorosa (*erastós*) pelo ser e pela verdade, uma natureza perfeitamente boa e filosófica (VI, 501d1-10).

Essa noção da filosofia como uma ocupação privilegiada e regrada aparece não apenas na *Politéia*, mas também no *Fedro*. O discurso de Sócrates sobre a encarnação das almas em nove tipos de homens, no *Fedro*, 248c3-249d3, estabelece uma hierarquia fundamentada em valores atribuídos especificamente a uma natureza filósofa. Como o filósofo é o único desses tipos que já contemplou a forma, o ser, a verdade, Sócrates o situa na primeira posição dessa hierarquia. Na seqüência, o rei (*basiléos*) e o político (*politikós*). Esses três planos são essenciais para marcar a distinção entre um diálogo e outro. Se, na *Politéia*, Platão esforça-se para conduzir a cidade em construção sob preceitos ético-políticos, no *Fedro*, a direção da cidade não é entregue a um filósofo, mas ao rei e ao político, ao primeiro cabendo o papel de obedecer às leis e ao segundo o de dirigir a cidade. Função ética e função política parecem dissociar-se no *Fedro*, enquanto na *Politéia*, ambas convivem harmoniosamente.

O projeto de construção da cidade depende da integração dessas duas ordens: a ética e a política, que Platão concentra na figura do filósofo como o perfeito governante, pois capaz de manter a cidade obediente tanto ao princípio filosófico, ético-político como ao meramente político. Dentre os diversos pretensos educadores da cidade, sofista, poeta,

político, filósofo, apenas o último, em razão de sua formação privilegiada, mostra-se disposto a acatar as leis e os princípios concebidos para governar a cidade. Ultrapassando a tradicional educação aristocrática centrada na ginástica, na música e nas artes, Platão parte em busca das ciências capazes de redirecionar a alma do que é mutável para a essência de cada coisa em si mesma (*to ón*) (VII, 521d3-4). Como os “os naturais filósofos são amorosos por uma ciência capaz de desvelar a essência, e ao mesmo tempo amorosos pela própria essência” (Dixsaut, 1985, p. 255), a única dentre as ciências investigadas apta a preencher esse requisito e apreender a essência (*ousía*) de cada coisa (VII, 534b3-4) é a dialética. Logo, ela é a ciência mais elevada e somente seu portador, o dialético, mostra-se

capaz de definir com palavras a idéia do bem (*agathôú idéan*), separando-a de todas as outras, e, como se estivesse numa batalha, exaurindo todas as refutações (*elénkhon*), esforçando-se por dar provas, não através do que parece (*dóxon*), mas do que é (*ousían*), avançar através de todas estas objeções com um raciocínio infalível (VII, 534b8-c3).

Ironicamente, falar do bem no que ele possui de real e não de aparente só é possível através do uso de imagens. Para justificar o seu argumento, Platão apresenta como paradigma três imagens: a do sol (VI, 506b3-509d6), a da linha (VI, 509d7-511e6) e a da caverna (VII, 514a1-521b11) “que deverão esclarecer a relação entre o conhecimento ideal de um lado e a experiência empírica de outro, e nos sugerir a ascensão do homem por meio da educação da vida sensível para a vida da inteligência racional” (Havelock, 1986, p. 217). Através dessas alegorias, Platão questiona a validade da antiga educação pela poesia e apresenta a educação filosófica como a mais indicada para assumir a *paidéia* da cidade ideada. Ele privilegia, na educação dialético-filosófica, o fato de a mesma partir do pensamento por imagens até atingir um plano onde já não se pensa com imagens. Esse processo é visível na própria apresentação das alegorias. Seu objetivo é muito claro, o de separar toda e qualquer opinião do que ele considera como o verdadeiro e legítimo saber: o dialético, pois só este é capaz de atingir a forma na sua totalidade e acabar com toda e qualquer hipótese sem apoiar-se em nenhum dado sensível, “mas passando das idéias (*eídesin*) umas às outras, e terminado em idéias (*eíde*)” (VI, 511c1), com o objetivo de aproximar-se a idéia do bem, o modelo a ser mimetizado pelo filósofo.

Circular entre as formas e apreender o ser de cada uma delas é um processo árduo que ilustra a determinação do filósofo em deslocar-se do domínio do visível, de um estado de plena ignorância até a inteligência dialética. Através dessas imagens, a do sol, a da linha e a

da caverna, Platão representa o esforço do filósofo dialético em abandonar o plano do visível, das imagens que levam ao erro, da aparência e redirecionar sua alma em direção às formas inteligíveis para atingir o verdadeiro conhecimento.

Feitas estas distinções podemos compreender melhor a razão de Platão retornar à reflexão acerca da poesia, no Livro X, e não aceitar, na cidade fundada sobre valores filosóficos, a parte da poesia de caráter mimético (*mimetiké*) (X, 595a5). Seu argumento sustenta-se no fato de os poetas miméticos não possuírem o devido conhecimento dos objetos reproduzidos por eles mesmos³⁷. Ele julga que as produções miméticas destroem a inteligência dos ouvintes pelo fato de estes não conhecerem a sua verdadeira natureza. Para conhecer a natureza da mimese é necessário defini-la. Para definir é preciso antes saber da possibilidade de existir um único produtor capaz de produzir, ao mesmo tempo, tudo o que existe. E se existe, produz objetos reais ou objetos aparentes como as imagens no espelho? Colocada a questão, Platão mostra a impossibilidade de existir tal produtor. Isto é feito a partir da imagem dos três leitões e de seus produtores: o demiurgo divino, o marceneiro e o pintor. Existem, pois, dois tipos de produtores, o artesão divino e o humano; dentre os artesãos humanos existem os que mimetizam o artífice divino, os marceneiros, e os que mimetizam o artífice humano, o pintor. A proporção dá-se do seguinte modo: existe uma idéia do leitão, um leitão produzido pelo marceneiro e uma imagem do leitão produzida pelo pintor. Existem, portanto, três produtores: o produtor do leitão real, o deus (*phytourgós*); o artífice do leitão, o marceneiro (*demiourgós*) e “o mimetizador (*mimetès*) daquilo de que os outros são artífices (X, 597e2), o pintor (*mimetés*).

A mimética, portanto, consiste na produção de imagens, e seus produtores, pintor e poeta, encontram-se três pontos afastados da verdade, pois não mimetizam cada uma das coisas existentes na natureza, mas apenas a aparência delas.

Por conseguinte, a arte da mimética (*mimetiké*) está bem longe da verdade (*alethoús*), e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição (*eidolon*) (X, 598b6),

de uma imagem dos objetos reais. A crítica de Platão aos produtores miméticos, nesse momento da *Politéia*, possui um caráter, tanto ético-político como ontológico. Após fundar uma cidade sob princípios morais, ele quer determinar o tipo de produção e de produtores a serem admitidos nessa cidade justa e ponderada. Do mesmo modo que no *Sofista*, Platão

³⁷ Em 595b5, Platão sustenta que, as produções dos poetas miméticos são consideradas nocivas, porque promovem a destruição da *diánoia*.

condena, na produção feita com mimese, o fato de esta ser produzida sem conhecimento e não produzir objetos reais, mas apenas o seu simulacro (*phántasma*). Em defesa de seu argumento contra os poetas como educadores da cidade, este se sustenta na tese de que, se uma pessoa tivesse, ao mesmo tempo, a capacidade de produzir o objeto a ser mimetizado (*mimethesómenon*) e a imagem (*eidolon*), esta certamente não se aplicaria a trabalhar seriamente na produção de imagens (*eidólon demiourgía*) (X, 599a6-9), mas em produzir as mais belas obras em honra de si mesmo.

O que Platão critica em Homero e nos demais poetas, é o fato de os mesmos enfocarem, em suas poesias, os mais variados temas, sem ter o menor conhecimento ou a menor prática exigida para falarem deles com propriedade. Em lhe faltando esses dois atributos, Homero será classificado por Platão, como um poeta mimético. Ele condena em Homero e nos demais poetas, o fato de “por meio de palavras e frases, saber colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber mimetizá-las (*mimeísthai*)” (X, 601a6).

É devido a esta arte da palavra e não a um verdadeiro conhecimento que os poetas conseguem falar com métrica, com ritmo e com harmonia sobre qualquer assunto em suas poesias. Destituídas de tonalidade musical, essas palavras tornam-se soltas, vazias e semelhantes “aqueles rostos que tiveram frescura, mas não beleza, quando a flor da juventude os abandonou (X, 601b7-8).

Isso acontece porque o poeta não conhece a verdadeira utilidade de cada uma das atividades que mimetiza em seus versos. Ao poeta mimético falta o perfeito entendimento a respeito do assunto que trata em suas poesias. Daí o descaso que afeta a expressão: “Encantador esse mimetizador (*mimetikós*) através da poesia (*piéseí*), na sabedoria (*sophían*) que ele pratica (*poié*)” (X, 602a11). Nem tão encantador assim, pois suas criações são sempre permeadas pelo objetivo de produzir o que possa parecer belo à multidão ignara (X, 602b1-4) e de acordo com o gosto deles (VI, 493d6-7), pois nem o produtor mimético, nem seu espectador conhecem o belo em si mesmo, mas apenas a sua aparência, a sua multiplicidade.

Sem entender de realidades, mas apenas de aparências, jamais terá uma opinião e um discernimento corretos, acerca daquilo que mimetiza. Sem conhecer nem a utilidade, nem a realidade do objeto mimetizado, o poeta mimético e todos os quantos se utilizam da mimética em suas produções, não podem praticar uma arte séria, mas apenas uma brincadeira pueril e sem seriedade (X, 602b6-10) como o jogo e a brincadeira da sofisticada em *Eutidemo*

278a8-e2, inteiramente executados sem o conhecimento e o discernimento necessários do objeto em questão.

A partir desse ponto, Platão retoma o debate iniciado no Livro II, a respeito do efeito da poesia mimética na alma dos cidadãos. Sua análise tem como ponto de partida as leis e os princípios instituídos na constituição da cidade perfeita que culminou na expulsão do poeta mimético (III, 398a1-b5). Segundo esses preceitos, a poesia só pode retornar à cidade bem governada (X, 607e7) se justificar a sua utilidade. Caso o poeta mimético não consiga comprovar que sua poesia é agradável e vantajosa, tanto para a formação política da cidade, como para a formação individual de seus cidadãos (X, 607d7-9), deve-se manter uma atitude de cautela em relação a ela, de modo a não se permitir arrebatar por seus encantos. Retomando a antiga querela entre a poesia e a filosofia, Platão teme, na poesia mimética, a possibilidade de a mesma ser tomada como detentora da verdade ou tratada como coisa séria por seus ouvintes, pois isso afetaria os preceitos ético-políticos que ficaram determinados na legislação da cidade construída com palavras, o de manter a cidade e seus cidadãos fundamentados na justiça e nas demais virtudes (X, 607e3-608b2).

Centrados nestas colocações podemos concluir que o primeiro plano da censura de Platão à poesia e às demais artes miméticas concentra-se no fato de as mesmas produzirem obras enganosas e afastadas da verdade, o que dá à mimese um certo estatuto epistemológico, além de ontológico e ético-político. Seu ataque concentra-se na pretensão do produtor mimético passar para seu ouvinte a impressão de ser capaz de conhecer todas as artes e todos os saberes, sem realmente ter deles senão uma vaga opinião. Ao demarcar a diferença entre o filósofo e aquele que o mimetiza, Platão faz a quebra com a tradicional educação pela poesia e propõe, como opção, a educação dialética. Havelock vê, na oposição de Platão à poesia mimética, a tentativa de estabelecer dois postulados: “o da personalidade que pensa e conhece, e o de um corpo de conhecimento que é pensado e conhecido” (Havelock, 1996, p. 217). Ou seja, a oposição entre a educação dialética, modelo a ser mimetizado pelo filósofo e todos quantos queiram agir segundo princípios morais e políticos, e a educação poética detentora dos costumes, das tradições, mas inadequada para desenvolver o pensamento crítico (*phrónesis*) (VII, 518e2), pelo fato de não conseguir ultrapassar os limites da imagem e atingir o conhecimento do inteligível.

A censura de Platão à poesia e às artes, não se atém, simplesmente, ao fato de as mesmas produzirem imagens e não pensarem o real, mas às suas limitações. Ao fixar-se na imagem, sem permitir-se ir além, o produtor mimético restringe o seu campo de atuação e

mostra a sua incapacidade em voltar-se para as imagens com um pensamento reflexivo. Em contrapartida, o uso crítico das imagens por parte de Platão, permite que a imagem se torne, pela primeira vez, objeto de reflexão filosófica. “Ao formular um discurso crítico sobre a produção de imagens, Platão não está “recusando” a imagem, pelo contrário, ele a está incluindo. Ao criticá-la, ao tentar pensá-la e discerni-la no seu ser, ele está incluindo-a no repertório das questões fundamentais da filosofia ocidental” (Marques, 2001, p. 175). Esse sentido filosófico da crítica platônica à produção de imagens pode ser visto nas inúmeras alegorias da *Politéia*, onde o filósofo usa a imagem para manifestar a sua preocupação em entender o ser da imagem naquilo que ela tem de mais particular. Pensar na imagem produzindo imagens parece ser o modo ideal para Platão verbalizar, conceituar, dar uma forma à imagem, através da noção de mimese.

A noção de *mimesis*, portanto, ajuda Platão a refletir acerca da realidade visível. Ele é o paradigma para pensar um plano, onde “tudo é pleno, necessariamente, de imagens (*eidólon*), de cópias (*eikónon*), de simulacros (*phantasías*)” (*Sofista*, 260c7-8). É dentro dessa estrutura permeada pela “falsidade”, pelo engano que Platão encontra um lugar onde o erro e a aparência mostram-se como um parâmetro para se pensar o seu oposto, o verdadeiro. As metáforas do sol, da linha e da caverna representam esse processo de recolhimento do pensamento que permite pensar as imagens enquanto instâncias de problematização do real, e isso só se torna possível se a alma for redirecionada a pensar a imagem pautada pela idéia do verdadeiro. Se a *poíesis* é a passagem do não-ser para o ser, a *mimesis* mostra-se como um modo de pensar o ser a partir do não-ser. Nessa mediação, as imagens são reconhecidas em seu ser aporético, representando tanto uma ocasião propícia para se refletir sobre a existência sensível dos seres, em sua capacidade de se duplicarem pela semelhança ou verossimilhança, quanto uma possibilidade de passagem para o inteligível pela alteridade e aporicidade que lhes é intrínseca: a imagem é, pela semelhança, aquilo que ela não é, ela é outra e a mesma que aquilo de que ela é imagem.

Mudada a estrutura educacional da cidade, a poesia mimética recebe os ataques contundentes de Platão, no Livro X da *Politéia*. A favor de seus argumentos, este releva a inaptidão do poeta mimético para educar seus ouvintes, segundo princípios ético-políticos ou epistemológicos (X, 605b2-c4). Sua estratégia argumentativa concentra-se num dado relevante e incontestável: a capacidade de produzir imagens não torna os poetas, necessariamente, conhecedores de tudo o quanto aparentam ser. Desfeita essa pretensão e mostrada a insuficiência teórico-argumentativa dos poetas e demais produtores miméticos,

Platão propõe ordenar a poesia e as artes miméticas em geral, segundo uma orientação filosófica, pois somente desse modo serão aceitas na cidade regulada por princípios racionais e éticos. Passemos, pois, a ver, o segundo plano da crítica platônica à produção mimética, o da *mimesis* como *práxis*.

2. MÍMESIS COMO PRÁXIS

O segundo plano da crítica platônica à produção mimética sustenta-se nos estatutos psicológico, pedagógico e, mais propriamente, ético-político do problema da mimese. Na *Politéia*, encontramos uma definição de *mimesis* centrada na semelhança, na reflexão acerca das diversas espécies de estilos (*léxis*) poéticos e dos modos como cada um deles é executado, no Livro III. Nesse ponto do diálogo, Platão já estabeleceu o conteúdo das narrações e passa agora a verificar os tipos de narrativas a serem admitidos nos discursos dos mitólogos e dos poetas. No desenvolvimento dessa questão, que retomaremos posteriormente com maior precisão, Platão admite que, “tornar-se semelhante (*homoioûn*) a algum outro indivíduo, pela voz ou pelo aspecto é mimetizar (*mimeîsthai*) aquele a quem assemelha-se (*homoioî*) (III, 393c5-6). Como o poeta utiliza-se desses artificios em suas narrativas, toda a sua produção apresenta-se como uma produção do gênero mimético.

Encontramos no *Crátilo* (423a4-6) a mesma representação da mimética como o processo pelo qual alguém se torna semelhante, no corpo (*sómata*) e nas atitudes (*skhémata*), ao objeto mimetizado. Na *Politéia*, existe ainda uma outra definição de mimese, porém tomada em um sentido mais abrangente, o da produção mimética dirigida às artes em geral, e não especificamente à produção poética. Situamo-nos no argumento do Livro X, onde Platão afirma que, para cada coisa existente, temos três artes (*tékhne*), “a que utiliza (*khresoménen*), a que fabrica (*poíesouasan*) e a que mimetiza (*mimésouménen*)” (X, 601d1-2). A noção de mimese aplicada à produção poética amplia-se nessa possibilidade de atingir a produção mimética das artes em geral.

Na última divisão do *Sofista*, o Estrangeiro mostra que, existem dois tipos de produções de simulacros: na primeira, o simulacro produz-se por meio de instrumento, na segunda, o próprio produtor presta-se como instrumento, torna-se a própria atividade pela qual ocorre a mimetização. De um lado, a mimese como produção (*poíesis*), de outro a

mimese como ação (*práxis*). Deixemos, pois, o próprio Platão definir a parte da mimética, onde o produtor mimético não se distingue de seu próprio produto.

Quando alguém utiliza seu próprio corpo para tornar-se semelhante (*prosómoion*) ao teu aspecto, ou a voz para que ela assemelhe-se (*phainesthai*) a tua voz, a parte da técnica dos simulacros (*phantastikês*) que ele utiliza deve ser propriamente chamada de mimese (267a10-b2).

Definido o sentido da *mimesis*, nesse segundo plano de sua crítica, como a relação de semelhança entre o modelo e o objeto mimetizado, passemos a entender o contexto no qual se desenvolve, na *Politéia*, a reflexão de Platão acerca da *mimesis* como *práxis*. O princípio básico segundo o qual sua censura desenvolve-se é de natureza normativa. Platão empenha-se, por todo o decorrer do diálogo, em determinar uma atividade reguladora dos modelos a serem mimetizados, seja na educação, na conduta pessoal, na participação política, na poesia, ou nas artes em geral. Essa preocupação surge, no Livro I, através de Céfalo e Polemarco que tentam definir a justiça apoiados nos testemunhos dos poetas, e de Trasímaco, apoiado nas posições dos sofistas. Contudo é nos Livros II e III e, posteriormente no X, que encontramos o conceito de *mimesis* atrelado ao de *práxis*.

Contestando as definições de seus interlocutores, Sócrates critica a função dos poetas como educadores hegemônicos da cidade, pelo fato de estes nunca terem demonstrado suficientemente, nem em poesia, nem em discursos individuais (II, 366e7) que a justiça (*dikaíosýne*) é o maior bem (*agathón*). Segundo o argumento de Adimanto, o ensinamento dos poetas encoraja os jovens a continuarem na via da injustiça, e por isso este pede a Sócrates para fazer o elogio da justiça em si mesma. Este aceita a proposição e propõe que investiguem juntos a natureza da justiça, primeiro, na cidade em formação e, depois, no indivíduo.

Sócrates inicia sua investigação dialética acerca da questão da justiça na cidade simples, fundada pela necessidade de alimentos, habitação e vestuário. Nesta cidade, não são necessários mais do que quatro ou cinco homens: um lavrador, um pedreiro, um tecelão, um sapateiro ou um outro artífice que se ocupe do que é relativo ao corpo, cada um deles executando o seu trabalho, em benefício próprio e no dos demais (II, 369c-e).

No entanto, essa cidade passa a ter novas necessidades, exigindo, com isso, a inserção de novos habitantes: carpinteiros, ferreiros e tantos outros artífices dessa espécie, assim como boiadeiros e pastores, tornando-a mais povoada (II, 370d-e). Com o crescimento

dessa cidade tornam-se necessários ainda os comerciantes, os marinheiros, os varejistas, os assalariados e tantos outros membros formadores da diversidade cultural de uma cidade de luxo. Em oposição à cidade simples, sã e verdadeira, marcada pela busca de necessidades básicas, nesta nova cidade inchada de humores (372e7-9) encontramos

todos os gêneros de caçadores, os mimetizadores (*mimetai*), todos os que entre eles ocupam-se das figuras e das cores e a maioria dos que se ocupam da arte das Musas, os poetas e seus servidores, rapsodos, atores, coreutas, empreiteiros, artífices que fabriquem toda a espécie de objetos, particularmente os adereços femininos (373b5-9).

Assim como pedagogos, amas, camareiras, modistas, cozinheiros, açougueiros, porqueiros e médicos. Nessa cidade marcada pela expansão e pela diversificação de seus habitantes e das atividades praticadas, assim como pela preocupação não apenas com as artes em geral, mas, sobretudo, com a divisão social dessas novas tarefas, Sócrates acredita ser mais fácil encontrar os princípios da justiça (*dikaiosýne*) e da injustiça (*adikía*).

Tal parâmetro ele busca em meio aos refinamentos exigidos na constituição de uma cidade de luxo, destacando, por um lado, o trabalho dos poetas, dos pintores e de toda espécie de artífices responsáveis pelo embelezamento da cidade e de seus cidadãos e, por outro, a responsabilidade dos guardiães responsáveis pelo bom funcionamento dessa cidade e pela boa formação (*paidéia*) desses habitantes. Numa cidade guiada pelo paradigma da justiça, deve-se destacar entre as qualidades necessárias para exercer a guarda da cidade: a doçura (*práos*) e a energia (*megalóthymos*) (II, 375c6-7). Sem essas duas disposições é impossível administrar bem a cidade. Para tornar-se um perfeito guardião, o pretendente precisa reunir em torno de si estas duas propensões: a de ter ao mesmo tempo um temperamento brando e um temperamento arrebatado, pois somente assim pode atuar de forma justa.

Segundo os atributos expostos por Sócrates, o governante ideal da cidade possui, por natureza, a tendência de aliar em seu espírito tanto o desejo de aprender (*philomathés*) como o desejo de saber (*philósophos*) (II, 376c2). Esta característica inata, sustentada por um espírito feroso (*thymoeidés*), rápido (*takhýs*) e forte (*iskhyrós*), somente encontramos no filósofo, sendo este, portanto, o natural guardião da cidade. Mas para que o mesmo conserve esta inclinação natural para a filosofia, é necessário cuidar de sua educação que, segundo a antiga tradição aristocrática guerreira (*kalokagathía*), compõe-se de “ginástica para o corpo e música para a alma” (II, 376e6-7).

A educação dos guardiães começa com a música. Como bem o sabemos, a noção de música (*mousiké*), entre os gregos, envolve todas as artes referentes às Musas, dentre elas a poesia e a literatura, às quais Platão dirige-se mais especificamente a partir deste momento do diálogo. Sua análise parte da perspectiva da existência de duas espécies de *lógos*: um verdadeiro (*alethés*) e outro falso (*pseûdos*). Ambos são ensinados na cidade. Principalmente os do segundo tipo que são transmitidos às crianças desde a mais tenra idade. Para evitar o efeito nocivo dessas narrativas, é preciso controlar as fábulas (*mýthois*) contadas às crianças, pois elas contêm, no seu conjunto, tanto mentiras como verdades.

Não basta apenas censurar os poetas, como Hesíodo e Homero, autores dessas fábulas falsas que continuam sendo recontadas de geração a geração, mas selecionar o conteúdo dessas narrativas. Vários procedimentos devem ser tomados neste sentido. O primeiro desses processos deveria começar condenando os trechos das fábulas, onde os poetas transmitem para seus ouvintes uma imagem falsa e impiedosa acerca dos deuses e dos heróis. A crítica de Platão dirige-se diretamente aos mitos de Uranos e Cronos, narrados por Hesíodo, na *Teogonia* (154-181; 453-506), mas depois o mesmo estende-a aos relatos de Homero, na *Iliada* (I, 586-596; XX, 1-74; XXI, 385-513). Embora polêmico, seu projeto de educação da cidade norteia-se por um princípio estritamente ético-político e não poético. Em nenhum momento ele deixa de apreciar a beleza dos cantos de Homero e de Hesíodo, contudo ele teme o efeito de seus cantos na alma dos jovens que estão sendo educados para tornarem-se os futuros guardiães da cidade em formação. Nesta cidade construída com palavras, seu objetivo maior não é afastar dela toda e qualquer poesia, mas aqueles poemas onde os deuses e os heróis são representados lutando entre si ou agindo de maneira inconveniente para atingir seus intentos.

Nos relatos dos poetas, Platão teme, sobretudo, que os jovens não saibam distinguir o falso do verdadeiro ou, em suas próprias palavras, o que é alegórico do que não é³⁸ (II, 378d8) deixando-se influenciar por estas primeiras histórias que lhes são contadas por suas mães e por suas amas. É com um teor assumidamente ético-político e não estético que o mesmo volta-se para as narrativas dos poetas contadas às crianças, com a pretensão de assegurar que estas “sejam compostas com a maior nobreza possível e orientadas no sentido da virtude (*areté*)” (II, 378e2-4). Platão não está preocupado em escrever estas histórias, pois esta é uma tarefa específica dos poetas, sejam eles épicos, líricos ou trágicos, e não dos

³⁸ A despeito de serem alegóricos ou não, Sócrates condena os relatos depreciativos acerca dos deuses feitos por Homero, em *Iliada*, I, 586-594.

fundadores da cidade. A estes, cabe o papel de fundar uma cidade alicerçada em princípios ético-políticos: verdade, sabedoria, coragem, temperança, justiça, bondade, respeito às leis e aos costumes.

O olhar de Platão sobre a poesia dirige-se em busca de valores ético-políticos e não poéticos. Esses valores recebem um tratamento filosófico de sua parte e somente através deles é possível “reconhecer as diferentes formas da justiça política (*politikà dikáia*) ou individual (*idiotôn*)” (*Carta VII*, 326a7-8). Como fundador de uma cidade com palavras, Platão pensa uma nova forma de governo para a sua composição, centrado em uma *práxis*, ao mesmo tempo, ética e política. O modo de realizar o seu projeto político-filosófico, ao fundar uma cidade regida pela justiça, só torna-se viável, através de uma educação filosófica. Esse aprendizado garante ao indivíduo o exercício e a obtenção de uma prática ético-política, fruto de seu convívio em sociedade e não de uma vivência individual. Essa prática eminentemente social é, pois, o exercício da justiça (*dike*), a base do desenvolvimento de uma cidade bem organizada.

Para tornar real esse projeto é preciso romper com a tradição poética e destituir os poetas do papel de educadores hegemônicos da cidade. Platão faz isto, quando examina o conteúdo da poesia e fixa o modelo segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas (*mythologeîn*), sem jamais se desviar desse modelo ao compor seus versos (II, 379a1-4). A primeira providência, neste sentido, é não admitir, nem em Homero, nem em qualquer outro poeta, qualquer erro absurdo acerca do deus³⁹. A divindade precisa ser representada tal como ela é em sua essência: boa e razão só de bens, e jamais causadora de males, não importa o gênero de poesia usado, se épico, lírico ou trágico. Segundo os princípios estabelecidos, o poeta não deve desfigurar o deus em suas fábulas e representá-lo metamorfoseado (*metabolê*) ou mentindo, porque o deus nem muda de forma e nem engana, logo é preciso instituir o modelo segundo o qual os poetas devem compor e falar a respeito dos deuses, descartando toda a possibilidade de serem representados como mágicos, sempre mudando de forma, ou seduzindo falsamente, por meio de palavras e atos (II, 383a2-5).

³⁹ Platão julga inadmissível Homero apresentar em suas narrativas, a imagem dos deuses violando os juramentos e as tréguas, numa clara referência a *Iliada*, IV, 69-126. Assim como condena a descrição dos deuses combatendo entre si em *Iliada*, XX, 4-155, onde Zeus, ajudado por Thémis, convoca os deuses e autoriza-os a irem duelar entre si nos campos gregos e troianos, de acordo com suas preferências por um dos lados envolvidos na guerra.

Criticando as diversas metamorfoses que os poetas executam no deus, Sócrates dirige seus ataques, mais especificamente, a Homero⁴⁰ citando diretamente um trecho da *Odisséia*, onde um dos pretendentes alerta Antínoo para não humilhar o mendigo, na verdade, Odisseu disfarçado, pois

os deuses, tomando a aparência (*eoikótes*) de estrangeiros vindos de outros lugares, assumem todas as formas, percorrendo as cidades (XVII, 485-486)

e o mendigo até pode ser um deus revestido de forma humana. Sócrates recusa terminantemente esse gênero de testemunho, onde o deus assume os mais variados aspectos confundindo o leitor. Para ele, a divindade é perfeita, e assim sendo, não se metamorfoseia assumindo uma forma inferior, porque na divindade não existe nada do poeta criador do falso (*pseudés*) (II, 382d8) que engana seus ouvintes com palavras e atos.

No início do *Sofista* encontramos uma referência aos versos da *Odisséia* citados por Platão em *Politéia* II, 383d3-4. Quando Teodoro apresenta o Estrangeiro de Eléia a Sócrates como um autêntico filósofo, destaca em sua apresentação do mesmo o fato de este, embora originário de Eléia, mostrar-se diferente dos companheiros de Parmênides e Zenon. Sócrates demonstra a desconfiança que lhe inspira um tal gênero de estrangeiro com argumentos irônicos. Numa clara referência a Homero, Sócrates adapta os versos da *Odisséia* para o contexto da discussão a ser iniciada no *Sofista*, e pergunta se o Estrangeiro que ele trouxe para a discussão não seria um deus contemplador e contraditor como encontramos nas narrativas homéricas,

porque este [Homero], com efeito, diz que os homens que respeitam a justiça são acompanhados pelos deuses, mas é, sobretudo, o deus dos estrangeiros que controla (*kathorân*) nos homens, tanto os excessos (*hýbreis*) como a conduta bem regulada (*eunomías*) (216a6-b3).

Seguindo a estrutura dos versos 485-487 da *Odisséia*, onde Homero descreve o campo de ação do deus, a dúvida de Sócrates com relação ao Estrangeiro é se o eleata apresentado por Teodoro não é uma espécie de deus refutador (*theós elenktikós*), um erístico pronto a rebater todo e qualquer argumento que julga incerto⁴¹.

⁴⁰ Em II, 383a7-9, Platão utiliza o episódio homérico do sonho enviado por Zeus a Agamêmnon, em *Iliada*, II 1-34 para censurar o conteúdo enganoso da poesia de Homero.

⁴¹ Labarbe ressalta que nestes versos, Homero não diz que um determinado deus estrangeiro (*theós xeínios*) observa, em suas visitas às cidades, os homens obedecerem ou desobedecerem às leis. Para ele, essa distinção

Teodoro rebate a ironia socrática mostrando que o Estrangeiro não é um deus, nem um erístico, mas assemelha-se a um ser divino como todos os filósofos (216c1). Sócrates concorda, porém destaca a dificuldade de se encontrar o gênero do filósofo, assim como o do deus. Seu argumento sustenta-se na citação textual da *Odisséia*, XVII, 486, a propósito das diversas aparências assumidas pelo deus em suas andanças pelas cidades. Seu objetivo é mostrar que o filósofo também pode ser confundido enganosamente com outros gêneros semelhantes podendo assumir uma diversidade de aspectos aos olhos dos cidadãos, às vezes o de um político, outras o de um sofista, ou mesmo o de alguém tomado pelo delírio (*manikôs*) (216c8-d2). Como na *Politéia*, também no *Sofista*, o parâmetro para pensar o filósofo é o de um ser privilegiado que olha, do alto, a vida dos que não podem, como ele, contemplar as formas naquilo que elas têm de mais puro e verdadeiro. É centrado nessa perspectiva que Sócrates propõe investigar, em particular, os gêneros do sofista, do político e do filósofo.

Retomamos, a partir daqui, a querela específica com Homero, iniciada no final do Livro II e estendida por todo o Livro III. Na intenção de controlar as narrativas dos poetas, novas medidas são estipuladas. Segundo esses padrões, a morte e o Hades não devem ser representados de modo assombroso como faz Homero em inúmeras passagens de suas obras⁴². Platão considera perigosas para os guerreiros as descrições homéricas, onde o Hades é representado de modo indevido, pois tais relatos podem acovardar os combatentes e afastá-los de seu propósito. Como solução, ele aponta a supressão de trechos das obras de Homero e dos outros poetas, que suscitem o medo e a brandura, pois quanto mais poéticas forem suas descrições, “menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres (*eleuthérous*)” (III, 387b3-5).

A censura de Platão ao conteúdo dos cantos homérico é de natureza ética. Ele teme, sobretudo, a influência negativa dessas narrativas sobre os espíritos que buscam libertar-se das vicissitudes de uma educação predominantemente poética. Em defesa de seu projeto de fundar uma cidade sustentada em valores ético-políticos, este cria regras de controle ao conteúdo das poesias. Segundo esses preceitos, os poetas não podem denegrir a vida no Hades, simulando situações que podem muito bem levar uma alma despreparada a não discernir o que é a imagem fabricada levando em conta o homem real de uma imagem

feita por Sócrates no *Sofista* remete-se mais precisamente a *Odisséia*, IX, 270-271, onde o deus estrangeiro aparece como companheiro dos deuses (J. Labarbe, 1987, p. 296).

⁴² São sete as citações literais de Homero agrupadas em *Politéia*, III, 386c6-387a8, distribuídas tanto em *Odisséia*, XI, 489-491; X, 495; XXIV, 6-9 como em *Iliada*, XX, 64-65; XXIII, 103-104; XVI, 856-857; XXIII, 100-101. Semelhantes imagens a respeito dos horrores do Hades, encontramos em *Ion*, 538c7-539d1, compiladas diretamente de *Iliada*, XXIV, 80-82; XII, 200-207; XIII, 729-733 e de *Odisséia*, XV, 225-256; XX, 351-357.

distorcida e evanescente do mesmo homem, no Hades, e a querer simular essas ações fictícias como se fossem reais⁴³. Tampouco podem representar, em suas tragédias, os deuses e os heróis gemendo ou lamentando-se, devido ao fato de suas narrativas destinarem-se à formação ética dos futuros guardiães da cidade fabricada com palavras⁴⁴. Outro ponto controverso de sua censura diz respeito à intolerância de Platão com Homero, pelo fato de o mesmo representar os homens de valor e os deuses dominados pelo riso (III, 388e9-389a1). Ele culpa veementemente o poeta por fazer, da deformidade de Hefesto objeto de zombaria entre os deuses do Olimpo (*Iliada*, I, 599-600).

Platão considera inadmissível os poetas imputarem aos deuses os mesmos erros e as mesmas desmedidas humanas. Ele preocupa-se, principalmente, com essa mímica incessante das ações e dos gestos que existe em todo processo produtivo de natureza mimética, seja ele poético ou pictural. Esse processo envolve sempre a relação entre o mimetizador e o objeto mimetizado, o modelo e seu simulacro. Logo, o deus enquanto paradigma para pensar o homem, jamais pode ser representado mentindo ou enganando alguém.

Ao censurar o conteúdo das narrativas poéticas, Platão limita a atuação do poeta como educador na cidade ideada. Como justificativa para sua condenação, aponta os efeitos da poesia na educação. Este teme o risco que representa para o seu projeto político-pedagógico permitir aos poetas, antigos educadores hegemônicos da cidade, atribuir faltas graves e desonrosas aos deuses, ou mesmo representá-los perdendo o controle de si, seja em discurso ou em poesia (III, 390a2). Sua retórica inflamada contra a poesia encontra em Homero o principal alvo para suas críticas. Dele são os versos analisados à exaustão e copiados fielmente com o propósito claro de definir as regras do compor poético. Através de Homero, Platão quer atingir os poetas e os sofistas. Criticando as narrativas mitológicas e os discursos retóricos, Platão questiona a validade da educação transmitida pelos poetas e pelos

⁴³ Podemos tomar como exemplo para ilustrar nossa exposição, a passagem da *Odisséia*, X, 495 transcrita por Platão em III, 386d7, onde Tirésias é apresentado como o único dos mortos a quem Perséfone preservou o entendimento, enquanto os outros mortos não são senão sombras vãs, simulacros, espectros do que foram na vida real. Essa mesma imagem figura em *Ménon*, 100a4-6. Sócrates utiliza-a na intenção de comparar o homem real, o político ao espectro do homem, Tirésias. De comum entre os dois, o tirocínio rápido e a faculdade de argumentar, embora Tirésias não passe de um espectro de sua antecedente forma vivente.

⁴⁴ Platão novamente transcreve versos de Homero para fixar mais uma de suas medidas para as narrativas poéticas. A estratégia agora é outra, não se trata simplesmente de transpor os poemas homéricos, mas adaptar e comentar os versos do poeta, no contexto de discussão do filósofo. Labarbe acredita que esse processo seja uma tentativa de Platão para variar seu modo de apresentação, após a monótona série de citações literais em III, 386c6-387a8 (J. Labarbe, 1987, p.283-284). Desta feita, a *Iliada* (XXIV, 10-12; XVIII, 23-24; XXII, 414-415; XVIII, 54; XXII, 168-169; XVI, 433-434) mostra-se como o lugar privilegiado para Platão fazer as suas inserções.

sofistas, mostrando que seus métodos já não seriam viáveis numa cidade regida por leis verdadeiramente éticas e políticas. Como alternativa ao ensino tradicional, ele oferece o método dialético e passa a julgar as narrativas dos poetas e os discursos dos sofistas.

O Livro III constitui-se, portanto, como o lugar onde essas regras morais estão sendo formadas e estabelecidas, a partir de um parâmetro filosófico e não mais puramente poético ou sofístico. Com a filosofia na condução da educação da cidade, os guardiães não podem ser incitados a dizer o falso como encontramos nos relatos homéricos. No entanto, a mentira (*pseûdos*) não é de todo proscrita na cidade em formação, se utilizada sob a forma de remédio (*phármakon*) (III, 389b3-7). Essa liberdade, porém, só é concedida aos governantes, seja na política interna como na externa, mas sempre em benefício da cidade e não no seu próprio, caso contrário seu uso torna-se inútil e descabido, assim como fortalece a intemperança e a insensatez na alma dos ouvintes. Este argumento da impropriedade da mentira para o controle de si mesmo é reforçado a partir de uma série de citações de passagens dos cantos homéricos. Labarbe observa que estas citações platônicas, “sem repetir os mesmos trechos, enviam sempre a uma mesma passagem” (Labarbe, 1987, p. 399), a um mesmo conteúdo, diríamos nós, o da fixação das leis que regulam a produção poética, segundo as quais os deuses e os heróis não podem ser representados perdendo o controle de si e mostrar-se mentirosos, imprudentes, ambiciosos, desobedientes ou infames.

O argumento apresentado para defender a sua proposta de uma educação, cujo paradigma é a filosofia, concentra-se na exigência de Platão em criar para a cidade, a melhor e a mais digna forma de governo. Dentro dessa perspectiva, não se pode atribuir ao deus, a causa de males, impiedades, falsidades, em razão de ser o modelo regulador do comportamento do homem. Nessa relação entre o produtor divino e o produtor humano, no *Teeteto*, o filósofo busca se assemelhar ao máximo do divino, pelo fato de ele possuir o justo discernimento de que, “se tornar semelhante (*homoíosis*) a um deus é se tornar justo (*dikaion*) e piedoso (*hósion*) com a ajuda da inteligência (*phronéseos*)” (176b1-3).

Nessa aproximação entre o filósofo e o deus, desdobrada na relação entre o filósofo e o poeta ou o filósofo e o sofista, está implícita a noção de mimese. Platão usa essa analogia com o propósito de demarcar as diferenças entre o seu método e o dos pretensos educadores da cidade. Segundo esses parâmetros, os poetas devem falar convenientemente do deus, em virtude de o deus ser o gênero de produtor cuja ação (*práxis*) e produção (*poiésis*) é mimetizada pelas demais espécies de produtores. A obra de Homero, desprovida dos caracteres que o impertinente Sócrates da *Politéia* insiste em regrar, mostra-se como o modelo

de composição e de ação a ser mimetizado pelos poetas, sofistas, políticos e guardiães, no comando da cidade ordenada pela idéia de bem.

Entendemos a inquietação de Sócrates com as narrativas mitológicas, na *Politéia*, como um artifício usado por Platão com a nítida função de colocar em cena um personagem-modelo capaz de criar e fixar as regras norteadoras do compor poético, cobrando dos antigos educadores da cidade que não descrevam, em seus relatos, os deuses e os heróis como causas de males ou impiedades. Esse Sócrates ranzinza e articulador opera a transição entre uma educação estritamente poética, no qual ele vê limitações e tenta ordenar essas insuficiências, e uma educação que, servindo-se das imagens poéticas, não se deixa influenciar pelo seu conteúdo, cobrando dos poetas e dos sofistas, os educadores oficiais da cidade, uma postura ao mesmo tempo ética e política. Diante da incapacidade de ambos assumirem essa prática, Sócrates encarrega-se de transmitir a educação da cidade ao filósofo. No filósofo, Platão reúne tanto a *práxis* como a capacidade para elaborar as leis necessárias para governar bem a cidade. Nessa relação, Sócrates mostra-se como a imagem do educador ideal da cidade, enquanto os poetas e os sofistas dadas as suas incongruências, como os mimetizadores desse modelo de educação que Sócrates está construindo.

Em meio a essa discussão, retomamos *Politéia*, III, 389d1-391c6, onde Platão faz uma série de citações e alusões literais ou adaptadas de Homero. Às vezes citando-o nominalmente, outras não. Em alguns pontos, analisando detidamente os trechos citados, em outros apenas citando sem grandes comentários e, em outros, revendo pontos de uma citação anterior. Este trabalho exaustivo de Platão como compilador de Homero, demonstra toda a sua habilidade de pensador dialético em reunir, separar, classificar e depois retornar novamente aos trechos da obra homérica escolhidos para sustentar seus argumentos, seja na *Politéia*, seja em outros diálogos, para assim desenvolver as suas teorias éticas e políticas, no caso em questão, acerca do papel da produção poética para a formação da cidade (Labarbe, 1987, p. 395ss.). Os trechos citados de Homero, nesse intervalo da *Politéia*, reforçam o caráter essencialmente moral da crítica platônica à poesia. Platão censura, nos versos de Homero, o fato de o poeta, em suas narrativas acerca da guerra de Tróia, firmar um vínculo entre o divino e o humano, onde os deuses aproveitam-se dessa proximidade “para transmitir aos homens os males, as catástrofes das quais querem se livrar, expulsando-as do campo luminoso onde estabeleceram suas moradas e fixando-as na superfície da terra” (Vernant, 2000, p. 78-79).

Entendamos melhor o conteúdo da crítica platônica retomando alguns pontos já vistos antes. Em *Politéia*, II, 379b1, Platão atribui ao deus (*theós*) a capacidade de ser bom

(*agathós*) e causa de todas as coisas boas e não das más. Em *Timeu*, 29e1-2 encontramos essa mesma referência ao demiurgo divino, na exposição acerca do conhecimento, onde Platão aponta a relação entre o modelo e a imagem passando, em seguida, a discutir a natureza do deus como uma essência naturalmente boa e desprovida de inveja (*phthónos*)⁴⁵. Dada a sua natureza essencialmente boa, o deus produz o mundo à sua imagem, bom e sem inveja. Na teologia do *Timeu*, a bondade do deus toma forma por meio de duas faculdades, a da reflexão (*logismós*) e a da decisão refletida (*prónoia*), que o ajudarão a fabricar o melhor e o mais harmônico dos mundos (29d6-30c1). Sendo racionalmente bom, o deus avalia cada um de seus atos e de suas produções, não desejando ressaltar neles, nem a licenciosidade, nem a dissensão. Em assim sendo, torna-se inverossímil e incabível, para Platão, conceber o deus nos moldes descritos na mitologia tradicional, ou mesmo tomar essas narrativas como modelo.

Platão volta-se para os versos de Homero, por julgar inadmissível a hipótese de o demiurgo divino, modelo de prudência e sensatez, ser representado fora dos padrões de conduta fixados para a educação e para a formação de uma cidade temperante. A seus olhos, os poetas, sejam os de outrora, sejam os contemporâneos, não conseguem fazer o digno elogio dos deuses em suas narrativas, daí a veemência e a importância da afirmação de Platão, no *Timeu*, para a compreensão da crítica à poesia mimética na *Politéia*.

É neste ponto que desprezo os poetas (*poietôn*); portanto é evidente para todo mundo que os que são miméticos (*mimetikôn*) chegam a mimetizar (*mimésthai*) com maior facilidade e maior precisão o que é familiar ao mundo no qual são educados; em revanche, têm muitas dificuldades em mimetizar (*mimésthai*) bem em atos e mais ainda, em palavras, um mundo no qual não são educados. (19d6-19e2).

Platão critica nas narrativas mitológicas⁴⁶, seja no trecho supracitado do *Timeu*, seja em *Politéia*, III, 393c9, o fato de Homero e os demais poetas efetuarem suas narrações através da mimese. A perspectiva de abordagem agora é outra, Platão abandona a preocupação com o conteúdo da poesia e passa a questionar a poesia homérica, a partir de sua forma mimética, introduzindo na *Politéia* sua teoria acerca da mimese. O fio condutor da questão concentra-se no modo como a poesia deve ser composta. Segundo esses parâmetros, existem três estilos de narrativas adotadas pelos poetas em suas descrições dos eventos: a

⁴⁵ Em *Fedro*, 247a7, Platão reforça a imagem do deus como um ser bom e sem espaço para inveja (*phthónos*) em seu coração.

⁴⁶ Em *Apologia*, 21e3-22c8 encontramos essa mesma crítica ao poeta mimético.

simples (*haplê diegései*), a mimética (*dia miméseos*) e a composta pelas duas (*di' amphotéros*) (III, 392d6-7), como mostra a análise do Canto I da *Iliada*⁴⁷, onde Platão mostra que o poeta mimetiza a ação e a voz de seus personagens, às vezes mais, quando usa a *mímesis*, às vezes menos, quando usa a *diégesis*. Daí ele preferir manter, no seu projeto de formação da *pólis*, um poeta que não se esconda jamais, porque “toda sua poesia (*poíesis*) e toda sua narração (*diégesis*) seriam produzidas sem mimese (*miméseos*)” (III, 393d1).

Em III, 393d1-394a8, Platão parafraseia *Iliada*, I, 12-42, com o propósito de definir a natureza da mimese. A escolha desse trecho condensado da *Iliada* não é ocasional, mas é feita por conter, entre os versos 12-16, um gênero puro de narração, onde as palavras de Homero substituem o diálogo ente Crises e Agamêmnon. Quando Homero coloca Crises em cena, nesse entrecho do canto inicial da *Iliada*, em nenhum momento passa-se pelo representante dos aqueus. Este estilo de narrativa impressiona Platão, pelo fato de ser todo feito sem mimese. Ao não se metamorfosear em Crises, Homero permite, nesse momento de sua descrição, que a narrativa mimética ceda lugar à narrativa pura (*haplê diégesis*). Como crítico da poesia mimética, Platão apresenta esse trecho da *Iliada*, na *Politéia*, como o testemunho de um estilo poético que se perdeu na antigüidade, mas que pode ser retomado e reinserido no contexto de sua época, se tomado como o modelo de uma narrativa simples e sem mimese.

Pensando Homero para além das fronteiras de seu próprio tempo e tornando acessível a sua releitura no período clássico, através das inúmeras citações e paráfrases dos cantos homéricos, Platão busca definir o gênero de narração a usar, na poesia como na mitologia. Teoricamente, Platão divide os modos de narração (*léxis*) em dois gêneros puros e heterogêneos, pois diferentes entre si e, um gênero misto. Os gêneros puros são, a narrativa simples (*haplê diégesis*) representada pelo ditirambo, onde o poeta conta falando em seu próprio nome e sem tentar enganar seu leitor que existe uma outra pessoa falando como na descrição da intervenção de Crises em *Iliada*, I, 12-16; e a narrativa mimética (*dia miméseos*) representada pela tragédia e pela comédia, onde o poeta dá voz ao seu personagem, fala por meio de Crises, como em *Iliada*, I, 17-21. O gênero misto é (*di' amphotéron*) representado pela poesia épica (*epôn poiései*), onde o autor utiliza alternadamente, a narrativa simples e a mimética, como Homero em *Iliada*, I, 22-46, ora descrevendo a trama de Crises, ora transmutando-se no próprio Crises para dar autenticidade aos fatos (III, 394b9-c5). Resta

⁴⁷ O exame do Canto I, versos 15-16, inicia em III, 392e3. Nessa passagem, Platão retoma a invocação de Crises à divindade para mostrar um exemplo de narrativa pura – sem mimese. Mais adiante, em III, 394a6-8, ele irá parafrasear os versos 18-42, com o mesmo objetivo.

agora saber, qual desses três tipos de narração é a mais admissível e em qual ocasião cada uma delas pode ser admitida.

Centrado na perspectiva de que o poeta é um produtor mimético (*mimetikón*) com palavras, Platão pensa se é conveniente permitir

aos poetas fazer as narrações mimetizando (*mimouménous*), ou mimetizando (*mimouménous*) certas coisas e outras não, e quais em um e em outro caso, ou se ainda não lhes permitimos nada mimetizar (*miméisthai*) (III, 394d2-4).

O paradigma para uma narrativa sem mimese este já encontrou em Homero, falta discernir se, no período em que nosso autor está vivendo e escrevendo, esse modelo pode ser reproduzido.

Baseado na análise precedente, Platão passa a regrar a educação dos guardiães pelos mesmos princípios cobrados dos poetas. Em virtude de sua função na cidade, os guardiães estão impossibilitados de mimetizar várias coisas ao mesmo tempo, pois ao exercerem várias atividades terminariam não atuando tão bem quanto necessário na sua meta principal, zelar pelo bem estar da cidade e de seus cidadãos. O argumento usado para coibir a inclinação mimética dos guardiães sustenta-se na tradição dos costumes gregos, segundo o qual os poetas não cultivavam, concomitantemente, duas artes miméticas que parecem tão próximas uma da outra, como a composição da tragédia e a da comédia (III, 395a1-6). Sua censura à mimese dos guardiães sustenta-se, por um lado, numa perspectiva ético-política, em virtude de envolver a organização e a formação de uma cidade sustentada em valores ético-políticos e, por outro, numa perspectiva psicológica, devido a sua preocupação em constituir uma cidade livre das vicissitudes humanas. Os guardiães, portanto,

se mimetizarem (*mimôntai*), que mimetizem (*miméisthai*) o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a mimetizar (*mimésasthai*), nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da mimese (*miméseos*), passem ao gozo da realidade (III, 395c4-6).

Alertando para os malefícios da mimese na alma dos que executam-na sem o menor critério, Platão permite aos guardiães mimetizar, unicamente, as atitudes enérgicas, prudentes e boas dos homens superiores e nunca o que não é nobre ou que é torpe, fútil, vil. Zelando pelo bom governo de sua alma e da alma da cidade, o guardião, o homem moderado e temperante, mimetiza as ações dos homens de bem e abstém-se de mimetizar as ações dos homens inferiores. O modo de falar e de narrar (*léxis*) adotado pelo verdadeiro homem de

bem, quando quer reproduzir atos de firmeza e de bom senso, é a narrativa simples (*haplê diégesis*). Platão privilegia a narrativa pura, em detrimento da narrativa mimética (*diá miméseos*), por rejeitar a mímica insistente dos poetas e dos atores que reproduzem tudo, dos sons da natureza aos sons dos artefatos em seus versos ou em cena (III, 397a1-b5). Contra essa mímica obstinada de poetas como Aristófanes e Eurípides, a alternativa é o modelo homérico de narração da *Iliada*, I, 12-16 (Vicaire, 1960, p. 222).

Como isso se mostra impossível devido à inconstância de Homero ao conceder-se a liberdade de transitar entre os diversos gêneros de narrativa, num mesmo intervalo de sua obra, Platão condena tanto os poetas como os produtores miméticos, a começar pelos dramaturgos, sem excluir Homero dessa condenação, por julgá-lo ainda muito mimético para um poeta narrativo (Genette, 1969, p. 53). Platão só admite na cidade ideada, um poeta cuja fala seja austera e o menos mimética possível; tais predicados este não encontra em Homero, apesar de apreciar a beleza de seus cantos.

Na *Politéia*, a discussão de fundo envolvendo a narrativa simples e a narrativa mimética parece situar-se no fato de que, embora exista uma relação entre os dois gêneros narrativos, o simples e o mimético, um permitindo a existência do outro, nenhum deles, por sua vez, pode anular a existência individual do outro. A *mimesis* continua representando as ações e os atos, e a *diégesis haplê*, por seu lado, os objetos e os personagens. Um exemplo clássico para essa coexistência entre os dois gêneros encontra-se na descrição do escudo de Aquiles, em *Iliada*, XVIII. Entre os versos 1-467 desse canto, Homero descreve o encontro entre Tétis e Hefesto alternando, respectivamente, narrativa simples e narrativa mimética. A partir do verso 468 até o final, utiliza unicamente a narrativa pura, para descrever o escudo sendo forjado e as inscrições feitas nele por Hefesto, sem, em nenhum momento, deixar-se passar pelo ferreiro ou representar na cena o ruído do ferro sendo fundido. Homero emprega, regularmente, os dois estilos; Platão inclina-se pelo gênero puramente simples por este não conter mimese ou, mais especificamente, por conter menos mimese e mostrar-se como o modelo de narrativa a ser mimetizado pelos poetas e pelos homens de bem, embora a forma mista seja mais aprazível aos ouvintes.

Entramos agora no momento mais delicado da contenda de Platão com os poetas miméticos, na *Politéia*, o banimento do poeta que mimetiza o caráter intemperante (*akratés*) (III, 397d4-5). Platão teme a influência desse gênero poético para o projeto de constituição da cidade cujo valor principal é a noção de Bem. Consciente do efeito produzido por esses

relatos miméticos sobre os ouvintes, Platão concita-os a comporem suas obras mimetizando o caráter moderado e nobre, caso contrário serão polidamente expulsos da cidade.

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e mimetizar (*mimēisthai*) todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas (III, 398a1-9).

Consumado o banimento do poeta que se abstém de mimetizar o modelo estabelecido no projeto de construção da cidade perfeita, Platão define o perfil do poeta sempre disposto a mimetizar o caráter sensato e bom (III, 401a10). Segundo esse modelo, permaneceriam na cidade apenas

um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele mimetize (*mimoïto*) para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os guerreiros (III, 398b2).

Restaria, portanto, na cidade, unicamente o poeta que se deixa guiar por uma orientação filosófica e restrinja-se a introduzir em seus versos a imagem de bons costumes, caso contrário, não poderá exercer sua atividade na cidade em construção (III, 401b1-3).

Após uma exaustiva análise acerca dos riscos da poesia mimética para a educação dos guardiães, o que culmina na proscrição dos poetas miméticos, e na fixação do que se deve e como se deve dizer na arte das Musas (*mousiké*) relativa aos discursos e às fábulas (III, 398b8-10), Platão volta-se para uma outra parte desta arte, a poesia lírica, composta pelo canto (*odé*) e pela melodia (*mélos*). Em sua forma, esta se compõe de palavra, harmonia e ritmo. Os preceitos a serem seguidos pelos poetas líricos são os mesmos predeterminados aos poetas miméticos, a de serem aceitas na cidade, unicamente, “estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que mimetizarão (*mimésontai*) admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos” (III, 399c1-3).

Em nenhum momento, o guardião pode ser representado lamentando-se, agindo imprudentemente ou com brandura, tampouco se acovardando de enfrentar os infortúnios, nem se mostrando submisso ou soberbo. Seja qual for a situação, o guardião deve comportar-se com bom senso, coragem e moderação. Pensando na concatenação harmoniosa da alma do guardião e atento a todos os aspectos da educação deles, Platão reprova o uso dos

instrumentos de muitas cordas e muitas harmonias, temendo os efeitos dissonantes dos mesmos sobre os ouvintes. Numa cidade purificada, os jovens devem ser incentivados a mimetizar o caráter sensato e bom. Para tanto, é preciso que os pretensos educadores da cidade, os poetas e os demais praticantes da arte das Musas, mimetizem a natureza do belo e do perfeito,

a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas (*kalôn érgon*), como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância os tenha levado a assemelhar-se (*homoiótetá*), a apreciar e a estar em harmonia com os belos discursos (*kalô lógo*) (III, 401c6-d2).

Platão cobra, insistentemente, dos educadores da cidade, sejam quais forem as suas áreas de atuação, uma *práxis* voltada para os princípios estabelecidos para uma cidade regrada pela idéia de justiça. Ao cobrar essa postura dos poetas, dos sofistas e dos políticos, Platão está, na verdade, mostrando as limitações das demais práticas discursivas de sua época e apresentando a filosofia como o modelo de educação a ser adotado por quantos queiram mimetizar a imagem de bons costumes e aplicá-las no seu convívio social. No fundo, a crítica platônica à poesia e às demais artes miméticas tem por objetivo distinguir a filosofia dos diversos saberes exercidos na sua época, pretensões ao saber que não discernem a contento, as formas da temperança (*sophrosýne*), da coragem (*andréia*), da liberdade (*eleutheriotes*), da grandeza de alma (*megaloprépeia*) e de quantas outras virtudes fundamentais⁴⁸, necessárias para formar a cidade e seus cidadãos sobre os princípios ético-políticos que este pretende fixar na educação dos gregos (III, 402b10-c8).

Para viver em concordância com esses preceitos e desenvolver na alma a temperança, a energia e o amor do belo, os guardiães devem, inicialmente, receber uma educação composta de música e de ginástica, pois somente assim poderão alcançar a devida proporção, e não se tornarem nem irascíveis, nem maleáveis demais, mas atingindo o consenso entre o bem estar da alma e o do corpo. Por governar corretamente a sua alma e não se deixar influenciar por atos injustos ou ignóbeis, o novo educador da cidade, o filósofo, mostra a maturidade suficiente para apresentar seus atos como modelos a serem mimetizados por quantos queiram dirigir sua própria alma, segundo os preceitos sobre os quais a cidade acaba de ser fundada, a justiça (*dikaíosýne*) e a opinião verdadeira (*alethés dóxa*). Platão utiliza um mito, o da origem do homem no interior da terra, em *Politéia* III, 414b8-415d5,

⁴⁸ Na primeira definição de virtude (*areté*) em *Ménon*, 74a4-6, Platão inclui, além das virtudes supracitadas, em *Politéia*, III, 402c2-3, a sabedoria (*sophía*).

como um recurso para ilustrar e legitimar as regras que permearão, a partir de então, a educação da cidade.

O mito dos filhos da terra, relatado também em *Protágoras*, 320c8-322d5 e em *Político*, 270d6-272d6, contém duas partes, na descrição da *Politéia*. Na primeira, Platão retoma um antigo mito fenício, para mostrar que a educação proposta para a cidade deve ser cultivada e defendida por todos os cidadãos e não apenas por seus guardiães. Fundamentado na tradição mitológica de uma origem comum para a humanidade, este vai mostrar, sobretudo na variante do mito apresentada no *Protágoras*⁴⁹, que a ordem da cidade assim como as relações de amizade que reúnem seus habitantes se funda na distribuição da justiça (*dike*) e da vergonha (*aidós*) entre todos os homens, “pois não existiriam as cidades, se somente um pequeno número de homens participassem dela, como é o caso das outras artes” (*állon thenôn*) (322d3-4).

Na segunda, dá a sua própria versão do mito da idade das raças de Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* 109-121. Sua tese é a de que, embora os homens tenham uma mesma origem, alguns se sobressaem, em virtude de suas almas serem mais dotadas. A esses, Platão entrega a guarda da cidade, exigindo deles o maior apreço no cumprimento das leis, pois somente resguardando esses atributos poderão zelar pelo bem-estar de sua alma e da alma da cidade.

Ao fundar a cidade sobre princípios ético-políticos, Platão exige de seus governantes que difundam e aperfeiçoem estes valores entre seus habitantes, com o propósito de manter temperante, harmoniosa e concatenada a alma da cidade e as de seus comandados. Neste sentido é necessário habituá-los a modelar sua conduta por meio de uma ação (*práxis*) bela e justa e não pelo seu contrário, a ignorância e a opinião, a fim de que se torne sábia e temperante (IV, 443e5-444a1) e, portanto, modelo a ser reproduzido pelos guardiães. Para o bom governo dessa cidade, Platão pensa que

os governantes, se realmente forem dignos desse nome, e os seus auxiliares, do mesmo modo, quererão, uns, fazer o que lhes é ordenado, os outros, dar as suas ordens, ou obedecendo eles mesmos às leis (*nómois*), ou mimetizando (*mimouménous*) estas leis, quando lhes deixarmos essa iniciativa (V, 458b8-c4).

A cidade assim organizada precisa manter-se unida em todas as suas partes, senão ocorrem dissensões e o reflexo desses conflitos abalaria a harmonia e a ordem de todo o grupo. Daí Platão insistir na necessidade de administrar bem a cidade, pois nessa integração

⁴⁹ Tradução francesa de F. Ildefonse, 1997.

equilibrada entre os governantes e seus governados, os segundos, conhecendo a estrutura organizacional da cidade, acatarão espontaneamente as leis estabelecidas para o seu bom funcionamento e zelarão para que essas regras sejam cumpridas prazerosamente por toda a comunidade. Essa cidade bem organizada assemelha-se à estrutura orgânica de um corpo, onde o sofrimento de um de seus órgãos afeta todos os outros e prejudica o seu funcionamento causando desprazer e desconforto (V, 464b1-3). Para atenuar o risco de dissensões, Platão cria leis cujo cumprimento permite que os homens gozem da mais completa paz (*eiréne*) uns com os outros (V, 465b6-7). Afinal, a cidade com palavras constitui-se de modo a mostrar-se como o modelo de uma cidade boa e norteada por princípios ético-políticos, pois compreende tanto a ação individual como a ação do indivíduo em comunidade.

Sabendo da dificuldade de realizar, na prática, todas as leis criadas na constituição da cidade, Platão tenta aproximar-se o mais possível deste modelo entregando a educação e o governo da cidade ao filósofo, ou então tornando os reis filósofos. Novamente voltamos para a definição do filósofo, porém nossa análise atual concentra-se, especificamente, no estatuto ético da definição. O fundamento de nossa questão está na distinção inicial do Livro VI, onde Platão propõe-se a encontrar o gênero do filósofo a partir de uma prerrogativa moral, a da contraposição entre uma vida justa (*dikaios*) e uma vida injusta (*adikos*). A partir desse pressuposto, o filósofo, em relação ao seu outro, o não filósofo, é definido por Platão como alguém “capaz de guardar as leis (*nómous*) e os costumes (*epitedeúmata*) da cidade” (VI, 484b10-11). Tal competência torna o filósofo o governante ideal da cidade, pois o único hábil a promulgar as leis apoiado em fundamentos éticos.

A excelência do filósofo, por oposição ao não filósofo, reside em sua ação (*práxis*) diferenciada. Apaixonado pelo saber e pela verdade, o filósofo tem aversão à mentira e recusa-se a admitir voluntariamente a falsidade (VI, 485c4-5). Sua alma é moderada e liberta da natureza covarde e grosseira, pois desde a mais tenra idade mostra-se justa e cordata, e não insociável e selvagem. Mostrando que as qualidades do filósofo são inatas, Platão traça o perfil do filósofo como amigo e seguidor da verdade e das demais virtudes (VI, 487a3-5). Nessa representação, o filósofo apresenta uma natural disposição para conduzir sua ação, em conformidade com as virtudes exigidas por Platão para legislar de modo justo e coerente, não apenas a sua alma, mas a alma da própria cidade.

Apesar de o filósofo ser portador de todas as qualidades aludidas por Platão, essa disposição tende a degradar-se em seu contato com as vicissitudes da vida prática. Para

cultivar essas virtudes na alma, os naturais dotados precisam receber uma educação adequada para manterem-se firmes e não se deixarem influenciar pelas opiniões dos não filósofos, neste momento da *Politéia*, assumidamente os sofistas e não os poetas. Sendo educadores da cidade, os sofistas punem todos quantos não se deixam convencer por seus discursos, com a pena de privação dos direitos (*atímia*), com multa e morte (VI, 492d6-8), como fizeram com Sócrates. Ao mostrarem-se como representantes das opiniões da maioria, os sofistas opõem-se, terminantemente, a aceitar uma natureza capaz de mimetizar a autêntica natureza das formas. A crítica de Platão ao sofista reforça justamente suas deficiências, para distinguir a natureza da necessidade (*anáanke*) da natureza do bem (*agathós*) (VI, 493c4-5),

chamando bom (*agathà kalôn*) àquilo que ele aprecia, mau (*kaká*) ao que ele detesta, mas sem ter qualquer outra razão para tanto, antes designando justo (*dikaia kalôi*) e belo (*kalá*) o inevitável (VI, 493c1-3).

Os sofistas desconhecem a essência de cada um desses elementos, definindo-os segundo seus gostos pessoais. Como a massa comandada pelos sofistas não entende e nem aceita a existência de cada coisa em si mesma, o filósofo é detratado publicamente e considerado inútil para a cidade. Os que não são verdadeiramente filósofos deixam-se corromper por esses discursos e afastam-se da filosofia, mas os raros portadores dessa propensão inata para apreciar o belo em si jamais cedem a essas pressões e permanecem fiéis à filosofia. Logo, desses depende a realização, na prática, do projeto ético-político que Platão esboçou para a cidade, pois somente eles são capazes de contemplar os objetos ordenados e tomá-los como modelo para a sua prática individual. Refletindo criticamente acerca da justiça, da beleza, temperança e virtudes congêneres naquilo que elas têm de mais perfeito, o filósofo pode desenvolver mais coerentemente a sua função de educador da cidade, regulando suas ações e as da cidade pelo modelo divino.

O filósofo parece mais dotado que o sofista, ou o poeta, para governar a cidade, devido a sua natureza perspicaz e crítica, aliada ao fato de reunir em si a excelência que os gregos chamam de *kalokagathía*. Canto-Sperber ressalta que o sentido inicial dessa expressão é política, pois exprime o valor de nascimento. Com o passar do tempo, esse sentido desaparece e passa a designar as virtudes ético-políticas, pois regulam o comportamento do homem em seu convívio social (Canto-Sperber, *Introduction à Menon*, 1991, p. 39). Como um autêntico *kalós kagathós*, o filósofo tem os olhos voltados para a essência das virtudes, a exemplo do pintor que cria uma harmonia de cores tomando por modelo o tipo de homem que

Homero chama, em *Iliada*, I, 131, de aparência divina (*theoeidés*) e semelhante aos deuses (*theoeikelos*) (VI, 501b6-7)⁵⁰. Nessa contemplação e apropriação do modelo divino, o filósofo torna-se também divino e, portanto, modelo de ação a ser mimetizado pelos que querem reger sua conduta a partir de qualidades ao mesmo tempo éticas e políticas.

A despeito do valor da filosofia para a educação dos jovens, esta não pode ser exercida senão na maturidade, pois os jovens não possuem o reto discernimento para aplicar o conhecimento dialético com a justeza necessária exigida de um natural filósofo. Platão receia que estes

se sirvam dela, como de um brinquedo (*paidiá*), usando-a constantemente para contradizer e, mimetizando (*mimoúmenoi*) os que os refutam (*antilogían*), vão eles mesmos refutar outros, e sentem-se felizes, como cachorrinhos, em derriçar e dilacerar a toda a hora com argumentos quem estiver perto deles (VII, 539b4).

Temendo os efeitos de tais atos, Platão pondera que, somente aos cinquenta anos, a alma do filósofo está suficientemente preparada para contemplar a natureza do bem e educar os cidadãos segundo os princípios estabelecidos no processo de constituição da cidade.

A partir dessa reconstituição dos elementos básicos do projeto platônico para a fundação de uma cidade cujo valor é a justiça e a temperança, torna-se mais fácil compreender a crítica de Platão à poesia e às artes miméticas, como referência, como modelo para um cidade a ser construída, norteadas em valores ético-políticos. Ao formular um discurso prescritivo censurando a poesia mimética, Platão rompe com a tradição e oferece um novo paradigma sobre o qual os gregos irão orientar as suas palavras e as suas ações. No Livro X, o alvo de seu ataque volta a ser novamente Homero, o principal herdeiro dessa tradição de poetas educadores. Apesar de seu profundo respeito por Homero, Platão toma-o como exemplo para mostrar a disparidade entre suas narrativas e suas ações. Nosso filósofo acha inconcebível que o poeta descreva com detalhes os mais diversos ofícios de sua época, sem ter o devido conhecimento ou prática de nenhum deles. Em razão disso, não poupa o poeta de seus ataques, no que diz respeito ao conteúdo de sua poesia. Fazendo mimese de si mesmo, Platão dirige-se ironicamente a um fictício Homero redarguindo:

Meu caro Homero, se, relativamente à virtude (*aretés*), não estás afastado três pontos da verdade, nem és um mimetizador (*mimetèn*), mas estás afastado apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais são as atividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti,

⁵⁰ Labarbe observa que na *Iliada* e na *Odisséia* é corrente o uso da palavra *theoeidés*, enquanto *theoeikelos* é muito raro nas duas obras, e seu uso conjunto só é encontrado nessa passagem (J. Labarbe, 1987, p.339).

melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemônia, graças a Licurgo, e com muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que cidade te aponta como um bom legislador que veio em seu auxílio? A Itália e a Sicília indicam Carondas, e nós, Sólon. E a ti, quem? (X, 599d2-e4).

Nessa simulação sua fala é inteiramente permeada pela cobrança de uma *práxis* política que Homero, como poeta-educador dos gregos, não possui e que, sabemos, Platão exige de todo educador da cidade. Se o poeta realmente fosse capaz de educar os homens e torná-los melhores, não seria um mimetizador, mas um bom conhecedor de cada uma das práticas descritas em suas epopéias. Em seu papel de educador, Homero é responsável pela transmissão das virtudes e dos valores políticos de seus ancestrais, no entanto, desconhece, assim como os demais poetas, a natureza daquilo que mimetiza, embora passe aos ouvintes a impressão de possuir um profundo conhecimento acerca da alma humana. Desse modo, este não mimetiza nem a virtude em si (*areté*), nem o hábito (*éthos*) bom, mas apenas a imagem da virtude (*eidólon aretês*) (X, 600e5-7) e, portanto, torna-se incapaz de discernir a qualidade, a beleza e a perfeição de cada objeto, de cada ser vivente, de cada ação (X, 601d4-5), pois Homero não conhece a verdadeira função de cada um dos assuntos que compõem o seu poema. Sua produção restringe-se a produzir coisas com palavras e a mimetizar as ações de seus personagens fictícios como se fossem ações reais. Das três artes necessárias para conhecer o objeto, a que utiliza, a que fabrica e a que mimetiza (X, 601d1-2), Homero só possui a terceira. Daí Platão inferir, na passagem supracitada, que o poeta está três graus afastado da verdade, pois, embora crie por meio de palavras e frases, desconhece a real utilidade de cada um dos objetos mimetizados.

Não tendo o devido conhecimento dos objetos reproduzidos por ele mesmo⁵¹, Homero produz apenas imagens do que teriam sido as virtudes e os ofícios cultivados no passado remoto da Grécia, o que faz dele, enquanto mimetizador, produtor de simulacros e não da realidade, pelo fato de ser incapaz de fazer a distinção entre o conhecimento, a ignorância e a mimese (X, 598d4)⁵². Como Homero e os demais poetas não possuem nem o discernimento, nem o conhecimento necessário do objeto em questão, elementos exigidos por Platão para o educador da cidade, suas produções estão entre as do gênero mimético, seja qual for o estilo de poesia que pratique, se trágica, iâmbica ou épica (X, 602b7-10). Ora, se a poesia mimética sustenta-se nessa faculdade de dissimular as mais diversas ações e situações

⁵¹ Em 595b5, Platão sustenta que, as produções dos poetas miméticos são consideradas nocivas, porque promovem a destruição da *diánoia*.

⁵² A mesma imagem do tipo ingênuo que toma o produtor mimético por sábio encontramos em *Sofista*, 235a1; 235a8 e *Político*, 303c4.

persuadindo e iludindo os ouvintes de sua autenticidade, Platão desqualifica a eficácia do método aplicado pela poesia mimética para ordenar as diversas partes da alma e apresenta como alternativa seu programa de educação dialética.

O mesmo parâmetro é utilizado em relação às demais artes miméticas. Platão critica na pintura a mesma habilidade de dissimular. Os pintores, a exemplo dos poetas, representam os homens entregues a uma atividade da qual não possuem o menor conhecimento, embora passem a impressão de conhecer todos os elementos necessários para reproduzir em suas obras os mais variados ofícios. De uma perspectiva platônica, a pretensão do pintor e do poeta é tamanha, a ponto de os mesmos julgarem-se capazes de produzir a imagem verdadeira de cada um dos personagens fictícios representados em suas obras, sejam estes artífices, ferreiros, marceneiros, sapateiros, deuses, heróis, reis, generais, políticos, e toda uma variedade de tipos encontrados tanto nos poemas como nas pinturas e nas esculturas gregas. O conteúdo de sua crítica sustenta-se sobre bases epistemológicas e éticas. Platão censura, sobretudo, o modo como os artistas miméticos compõem seus personagens, pois criam-nos de maneira a simular firmeza de caráter e conhecimento do tema tratado, quando, na verdade, seu produtor não possui nenhuma das qualidades exigidas para tornar-se um homem excelente e com isso tornar suas obras modelos a ser mimetizados, para atingir o conhecimento da coisa em si e o ordenamento da alma.

Tomando mais especificamente o exemplo da poesia mimética, Platão considera que, ao contrário do que foi perpetuado pela tradição, Homero não possui o devido conhecimento nem das coisas humanas, nem das coisas divinas (X, 598e1-2). Como todo artista mimético, Homero simula um conhecimento do qual não tem senão a imagem, não possuindo, portanto, o requisito suficiente que o leva a ser chamado por toda a posteridade de educador da Grécia. A declaração é forte e sustentada por um argumento que não deixa nenhuma dúvida quanto ao fato de Homero e todos os praticantes da arte mimética serem “criadores de simulacros de excelência (*eidólon aretês*)” (X, 600e6). De um ponto de vista platônico, a questão é se os poetas miméticos e todos os outros mimetizadores conseguem ou não, ter o domínio de suas próprias ações como terão das ações de seus personagens. Se também não possuem o devido conhecimento do tema tratado em suas obras, como sustentam a pretensão em tornarem-se os educadores hegemônicos da cidade?

A partir desse ponto, Platão retoma o debate, iniciado no Livro II, a respeito do efeito da mimese na alma dos cidadãos. Sua análise parte do pressuposto que as artes miméticas, no desempenho de suas atividades, encontram-se afastadas da verdade e convivem

com a parte de nossa alma avessa ao pensamento reflexivo (*phrónesis*) e a tudo que seja são ou verdadeiro (X, 603b1-3). Seu objetivo é perpassado pela preocupação em discernir se a poesia mimética, ao representar os homens entregues à ações violentas ou voluntárias, é nobre ou desprezível (X, 603c1-6). Platão retoma a discussão do Livro IV, 435^{ess}, acerca da divisão da alma em três partes, a apetitiva, a irascível e a racional para mostrar as contradições da alma humana no momento de agir ou tomar decisões. Quando o homem resiste aos impulsos, age conforme a lei e o princípio racional. Ao deixar-se dominar pelos impulsos, o homem luta consigo mesmo para conciliar o controle de si ou agir conforme seu próprio julgamento. Diante desse impasse sobre a melhor maneira de agir diante da adversidade, Platão define a alma do poeta como a do homem irascível, sendo mais fácil de mimetizar, tanto em poesia como em apresentações teatrais. Em contrapartida, a alma do homem sensato e calmo tem o controle de suas próprias ações e não se deixa enganar pelos instintos; esta, porém, é bem mais difícil de ser mimetizada. Vejamos como Platão descreve essa tendência do poeta mimético em não governar a sua alma e a dos habitantes da cidade pela idéia de Bem.

É evidente desde logo que o poeta mimético (*mimetikòs poietès*) não nasceu com inclinação para essa disposição de alma, nem a sua arte foi moldada para lhe agradar, se quiser ser apreciado pela multidão, mas sim com tendência para o caráter arrebatado e variado, que se presta facilmente à mimetizar (*eumímeton*) (X, 605a2).

Condenando os efeitos da poesia mimética pelo fato de esta instaurar na alma um mau governo e desenvolver, sobretudo, o lado irracional de cada indivíduo, Platão lança o seu mais sério ataque à poesia mimética acusando-a de causar mal aos indivíduos, em virtude de esta mostrar-se incapaz de distinguir coerentemente as virtudes morais das que não são. Platão destaca, nessa passagem, o apreço de Homero e qualquer outro poeta trágico em mimetizar um herói aflito ou mesmo queixando-se, técnica tão de agrado do gosto popular que gosta de ver os atores em cena representando esses personagens e torcendo junto com eles por um melhor destino para seus heróis, o que nosso filósofo acha bastante perigoso para a educação da cidade, pois termina encorajando o apreço pelas emoções que são desonrosas de exprimir, principalmente em público.

Platão teme que a poesia mimética corrompa a alma dos cidadãos e instaure nela o predomínio da parte apetitiva, a irascibilidade, a blasfêmia e o desprezo pelos valores ético-políticos, determinados para nortear as ações dos cidadãos, de modo a privilegiar o prazer da alma em detrimento do prazer corpóreo, com a intenção de cultivar na alma as verdadeiras virtudes. Nesse sentido, a comédia e a tragédia, exemplos de poesia mimética, são prejudiciais

para a cidade, pois ambas pervertem a boa natureza e estimulam o predomínio do prazer e do desprazer. Como os poetas miméticos cultivam em seu espírito a preocupação em agradar seus ouvintes, suas produções dirigem-se à parte da alma que não está suficientemente educada pela razão e pelo hábito; Platão considera suas produções prejudiciais ao bom andamento de seu projeto político, pois são inaptos a tornar os homens melhores e mais felizes (X, 606a3-b8). Daí a reprovação de sua fala a Glaucón.

Quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador (*pepaideuken*) da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração (*dioikesin*) e a educação (*paideian*) humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia (*poíeseos*), somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais (X, 606e1-607a5).

Caso contrário, o prazer e a dor reinarão na cidade e não a lei e o princípio capazes de tornar os homens os melhores cidadãos, tanto na sua vivência individual como na sua atuação coletiva.

Retomando a antiga querela entre a filosofia e a poesia, para justificar a condenação e a expulsão da poesia mimética da cidade, dado o seu efeito ambíguo na educação, propício tanto a suscitar o riso como a comiseração, Platão retoma as leis e os princípios que ficaram instituídos na constituição da cidade bem governada, para rever sua queixa contra esse gênero de arte mimética. O primeiro passo em direção ao retorno da poesia mimética à cidade consiste em permitir que ela própria faça sua defesa e comprove, através de argumentos convincentes, que não é apenas agradável (*hedeia*) como também útil (*ophélimos*) para todos (X, 607b1-e1).

Se a poesia mimética conseguir justificar sua utilidade, então poderá retornar à cidade bem governada (X, 607e7). Caso contrário, deve-se manter uma atitude de cautela em relação a ela, de modo a não permitir arrebatar-se por seus encantos. Para tanto não é necessário tratar a poesia mimética como se esta atingisse a verdade ou fosse uma coisa séria, mas resguardar os preceitos ético-políticos que ficaram determinados para a formação de uma alma justa e racional. Seguindo estas regras básicas acerca da poesia torna-se possível manter a cidade e os cidadãos fundamentados na justiça e nas demais virtudes (X, 608a6-b2), pois a justiça em si mesma é o que de melhor existe para a alma. Os homens justos são amados pelos deuses e honrados por seus iguais, em razão de sua reta atividade. Platão exige o tempo todo essa mesma *práxis* ético-política dos poetas, dos artistas, dos políticos, dos sofistas e de todos

quantos usam da arte mimética em suas atividades diárias. Como nenhum dentre os praticantes da mimese parece utilizar-se dessa prática, seja em suas ações individuais, seja nas ações em sociedade, Platão os destitui de seu papel de educadores. Platão avalia o conteúdo didático da poesia mimética e dos discursos dos sofistas e dos políticos, em razão do efeito que essas manifestações públicas possam exercer na alma dos ouvintes, pois esses ensinamentos encontram-se em constante contradição com as exigências de seu projeto ético-político para a cidade.

A questão da mimese na *Politéia* envolve uma multiplicidade de aspectos. O distanciamento do objeto inteligível implica em não discernimento teórico; a crítica às diferentes pretensões ao saber, por parte de poetas e sofistas, envolve questões epistemológicas; o conteúdo dos ensinamentos dos poetas concernem aos deuses, implicando em aspectos teológicos; o diálogo como um todo envolve uma proposta pedagógica; a discussão da *léxis* indica preocupações que chamaríamos, hoje, de literárias e estéticas. Mas acreditamos que a dimensão ético-política reúne e ordena todos esses aspectos, na medida em que destaca a preocupação principal de Platão.

III – A SIGNIFICAÇÃO DA CRÍTICA PLATÔNICA À POESIA

Na *Politéia*, Platão contrapõe-se à pretensão dos poetas em continuarem sendo os educadores hegemônicos da cidade, principalmente através de sua censura aos versos de Homero. Ele condena, na *Iliada* e na *Odisséia*, os alicerces da educação grega; em última análise, ele visa o fato de esses fundamentos não resistirem à argumentação dialética empreendida por Sócrates, que põe em cheque suas pretensões, através do exame crítico de suas concepções e pressuposições acerca, principalmente, da justiça e do bem e de como alcançá-los, para o indivíduo e para a cidade. Já no século VII, bem antes da crítica de Platão, o poeta lírico Píndaro, nas *Neméicas* (22ss.), referindo-se ao episódio onde Homero sacrifica a memória de Ajax, o herói de Egina, exaltando falsamente a memória de Odiseu, acusa o aedo jônico de nem sempre ter respeitado a verdade (Duchemin, 1955, p. 17). O lírico, influenciado, como Platão, pelos pitagóricos, cobra dos poetas inspirados, a quem atribui o privilégio de serem intérpretes dos deuses, uma postura norteada pela busca da verdade. Esse respeito à verdade constitui-se para Píndaro “no mais absoluto dos deveres do estado” (Duchemin, 1955, p. 17).

Nesse sentido, Píndaro, e não Homero, aproxima-se mais das exigências que Platão julga, na *Politéia*, dignas da boa poesia, “cantar os deuses e louvar os heróis” (607a4), sem desviar suas composições daquilo que “a lei (*nómima*) da cidade considera justo (*dikaia*), belo (*kalà*) e bom (*agathà*)” (*Leis*, VII, 801c9-d1). Píndaro, mais que Homero, mostra-se para Platão como “uma fonte digna de toda consideração” (Duchemin, 1955, p. 20), devido ao fato de construir a estrutura psicológica de seus heróis centrada no critério da verdade e no acatamento às leis estabelecidas para a cidade.

Se Píndaro adapta-se perfeitamente ao modelo do poeta traçado por Platão, pelo fato de ter o justo conhecimento de seu papel como educador, Homero e os demais poetas épicos são criticados freqüentemente pelo filósofo, por não buscarem o devido conhecimento acerca da arte que praticam. Mas é no gesto mesmo de apontar essas deficiências no aedo, que Platão reconhece a função ético-política da sua poesia. No Livro X da *Politéia*, atribui a Homero a capacidade de tematizar, em seus cantos, sobre “guerras, comando dos exércitos, administração das cidades e educação do homem” (599c6-d1). Ou seja, acerca da ação, do equilíbrio e das relações de poder na Grécia arcaica, com a intenção de transmitir esse legado cultural, envolvendo os costumes e as tradições dos antigos, com o propósito de tomá-los como modelo de comportamento a ser incorporado pelos homens de sua época. Esse

paradigma, segundo os relatos homéricos é o da excelência (*areté*) guerreira, responsável pelo êxito político e militar, provenientes da ação e do comportamento de cada cidadão em sua prática social.

1. A CRÍTICA A HOMERO AO LONGO DA TRADIÇÃO

Na crítica de Platão a Homero encontra-se em questão o papel do aedo como educador. O filósofo tem, para com o poeta, uma atitude ambígua: ele ao mesmo tempo o elogia e o critica. Reconhece-o como educador dos gregos, mas censura o efeito que suas composições podem ter na formação de jovens educados em uma cidade fundada sobre as virtudes da justiça e da temperança. O mesmo reconhecimento e a mesma atitude crítica, implícitas ou explícitas, em relação ao aedo, encontramos nos poetas, historiadores e filósofos que se apropriaram dele, já antes de Platão. A atitude crítica em relação a Homero mostra-se, portanto, não como exclusiva de Platão, mas como uma constante entre os pensadores gregos.

Nosso percurso através da crítica a Homero entre os gregos anteriores a Platão passará brevemente pelo modo como os próprios antigos o receberam.

1.1. Hesíodo

Em meio aos próprios aedos, os relatos de Homero são tomados, seja como modelos para suas próprias composições, seja como contraponto aos valores defendidos pelos heróis. Hesíodo, seguidor, como Homero, da técnica do hexâmetro dactílico, será o primeiro a afastar-se da épica homérica, em razão não de sua forma, mas de seu conteúdo. Diferentemente de Homero, cujo parâmetro ético-político sustenta-se entre o heroísmo guerreiro e a confrontação com a vontade dos deuses, o tom da poesia hesiódica, por sua vez, é genuinamente moralizante, religioso e didático. No proêmio da *Teogonia*, encontramos um *Hino às Musas*, em tudo semelhante aos *Hinos homéricos*, cujo diferencial está na relação privilegiada que Hesíodo estabelece com as Musas.

Mesmo iniciando o proêmio da *Teogonia*⁵³, fazendo a habitual invocação às Musas, Hesíodo quebra com a tradição homérica alguns versos adiante, quando, definindo a nova condição do aedo, instaura-se como o porta-voz da divindade.

⁵³ As traduções usadas são as de Torrano, 1995, salvo exceções devidamente indicadas.

Elas (as Musas) certa vez, a Hesíodo, ensinaram belo canto
Quando ovelhas ele apascentava sob o Hélicon divino (22-23) (Trad.
Brandão in Hartog, 2001, p. 25).

Apesar de Hesíodo continuar nomeando a sua atividade como canto (*aoidé*), a distinção entre ele, Homero e os demais aedos de sua época justifica-se de duplo modo: primeiro, pelo fato de as Musas dirigirem-se nominalmente a ele, e segundo, pela constatação de ter sido ele, o primeiro a assumir a autoria de seu trabalho, distinguindo-se não apenas dos aedos jônicos, mas também dos rapsodos, em virtude de seus cantos denotarem a marca de sua originalidade e de sua individualidade. Ao apresentarem-se para Hesíodo, as Musas habilitam-no como portador do conteúdo de seus discursos, assim como lhe revelam o seu próprio conhecimento acerca da origem, do gênero, do ser e do devir dos deuses do Olimpo (Torrano, 1987, p. 9).

Pastores agrestes, maus opróbios (*elénkhea*), ventres só,
Sabemos muitas mentiras (*pseúdea*) dizer a fatos semelhantes (*etýmoin sin homoía*)
E sabemos, quando queremos, verdades proclamar (*alethéa gerysasthai*) (26-28)
(Trad. Brandão, p. 25).

Esse novo discurso é mais flexível, e nele Hesíodo vem anunciar o seu próprio critério de verdade com o aval das Musas⁵⁴. Se as Musas homéricas pronunciam “mentiras semelhantes a fatos verdadeiros”, as Musas hesiódicas ultrapassam-nas em poder, pelo fato de permitirem-se não apenas proferir o discurso tradicional⁵⁵, mas ainda terem o privilégio de declarar “verdades”. Detentoras desse atributo, elas transmitem-no ao aedo beócio, responsabilizando-o pela transmissão desse *múthos* aos seus ouvintes. Hesíodo formaliza essa função ao afirmar:

E a mim, como cetro (*sképtron*), deram um ramo de florido loureiro
Que cortaram, admirável (30-31) (Trad. Brandão, p. 25).

⁵⁴ Torrano mostra que há um consenso entre os tradutores modernos de que o verso 27 remete a Homero e o verso 28 ao próprio Hesíodo. West, em *Hesiod – Theogony and Commentary* rejeita esta interpretação, e argumentando: “nenhum grego jamais considerou a épica de Homero como substancialmente ficção” (1966, p.162). Além do mais, não há nenhuma referência à épica homérica nessa passagem. Dado esse fato, pensa West, é impossível considerar, senão numa leitura moderna desses versos, “onde a idéia de autor e de autoria ganha tanto peso e tão decisiva importância que se sobrepõe aos nomes e as noções dos deuses” (Torrano, 1987, p.8), um paralelo entre uma épica mentirosa atribuída a Homero e uma épica verdadeira atribuída a Hesíodo. Ou seja, se não existe um tal confronto, as Musas parecem querer convencer Hesíodo dizendo: “Você tem vivido na ignorância da verdade. Mas agora você vai dizê-la aos homens. Reconhecidamente, nós às vezes mentimos; mas quando nós escolhemos, podemos manifestar a verdade, e vamos manifestá-la a você” (West, 1966, 162). O que não deixa de ser, de um certo modo, uma interpretação moderna.

⁵⁵ Comparar o discurso de Odisseu a Penélope, em *Odisséia*, XIX, 203 ao verso 27 da *Teogonia*.

Devidamente habilitado⁵⁶, o aedo de Ascra passa a ter a competência e a autoridade necessárias para revelar os saberes das Musas entre os mortais.

Mas a magnanimidade das legítimas filhas de Zeus para com Hesíodo ultrapassa esse domínio, pois além de dotarem-no de seu próprio saber e, portanto, de sua própria verdade como o mesmo declara solenemente, estas

Insuflaram-me um canto
Divino, para que celebrasse o que será e o que foi antes
E mandaram-me hinear a raça dos ditosos que sempre são
E a elas primeiro e por último sempre cantar (31-34) (Trad. Brandão, p. 25).

Portador dessa insígnia admirável, o pastor ultrapassa a sua condição humana e transforma-se num homem divino, num profeta, capaz de desvendar os mistérios do futuro e do passado, graças ao poder divinatório e ontofônico das Musas, quando estas assim determinarem. Este dom da clarividência elas recebem de sua mãe, Memória (*Mnemosýne*). Só esta é capaz de resgatar os acontecimentos esquecidos e revelá-los às Musas. Estas, por sua vez irão transmiti-los a seus legítimos representantes no mundo dos homens, os aedos.

Diferençando-se de Homero que resgata e recria para sua época as leis, os costumes e as tradições do tempo passado, Hesíodo, por seu lado, além do passado, fala dos acontecimentos vivenciados por ele mesmo, em seu próprio tempo, e ainda do futuro. Como elo da corrente envolvendo Memória, as Musas e ele próprio, o mesmo beneficia-se dessa relação recebendo diretamente das divindades o dom de cantar o passado, o presente e o futuro, pois estas, no Olimpo,

a Zeus pai
hineando alegam o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando (36-39).

Cantando infatigavelmente os fatos revelados por Memória, as Musas utilizam seu canto para alegrar e agradar o espírito de Zeus, o detentor da prudência (*métis*) entre os deuses e os homens (*O Escudo*, 27-29), assim como estabelecem a oposição entre o mundo dos deuses do Olimpo e o mundo dos simples mortais. Tal habilidade as torna passíveis de

⁵⁶ O cetro feito com ramo de loureiro representa o símbolo do poder entre os aedos e rapsodos. O portador do cetro de loureiro, o aedo, “é o senhor da Palavra eficaz e atuante” (J. Torrano, 1995, p.27) transmitida pelas Musas tornando-se apto a cantar, como elas, o mundo dos deuses e dos homens, assim como o presente, o passado e o futuro.

reterem, da parte de Zeus, o dom da prudência e da sabedoria. Como resultado dessa mistura (*migeísa*) entre reflexão e memória, as Musas encontram-se aptas tanto a rememorar como a esquecer as coisas sobre as quais falam. Ao dotar suas Musas dessa memória reflexionante, Hesíodo concede-lhes a capacidade de decidir não apenas sobre os fatos a serem lembrados ou esquecidos, mas acerca do conteúdo de seu discurso, onde elas tanto podem proferir verdades como mentiras.

Diferenciando-se das Musas homéricas, cujo canto promete ser verdadeiro, embora nem sempre os discursos de seus personagens representem verdades, como na aparição de Ulisses disfarçado de mendigo diante de Penélope na *Odisséia* (XIX, 100ss.), as Musas hesiódicas anunciam sua dupla faculdade em pronunciar discursos verdadeiros ou mentirosos. Quando Hesíodo dá as Musas o poder de decisão sobre o discurso mais conveniente a ser utilizado, se aquele capaz de representar mentiras semelhantes a verdades, ou aquele apto a proclamar verdades, este realiza uma quebra com a tradição poética anterior a ele, onde o canto das Musas era marcado pelo critério de narrar mentiras semelhantes a fatos reais e não a verdade. O que Hesíodo parece condenar, através das Musas, não é o fato de a verdade ser adotada como juízo de valor, mas aqueles que, “em sua rudez, não distinguem *pseúdea* de *aléthea*, tomando tudo por verdadeiro” (Brandão, 2000, p. 20).

Nessa correlação entre mentira (*pseudés*) e verdade (*alethés*), se verdade for tomada como a negação de esquecimento (*léthe*), isto é, como “coisas que se rememoram ou que se tiram do esquecimento” (Brandão, 2000, p.16), então teríamos dois níveis de antagonismos, compreendendo, por um lado, dizer mentiras (*pseúdea légein*) oposto a verdades proclamar (*alethéa gerysasthai*) e, por outro, mentiras (*pseúdea*) contrapondo-se a fatos semelhantes (*etýmoisin homoía*). Mas esse jogo de palavras utilizado por Hesíodo e devidamente desmembrado por Brandão (2000, p. 17), não é tão inocente assim e comporta uma estrutura maior, capaz de conter, em primeiro plano, a oposição entre mentira e fatos semelhantes e, secundariamente, o conteúdo dos fatos semelhantes contraposto ao de verdades proclamar. Não é uma mera oposição entre verdade e mentira, portanto, a discussão central dos versos 27 e 28, mas a valorização da verdade como um atributo específico das Musas.

Em Hesíodo, portanto, deparamo-nos com a mesma relação implícita entre a Musa e a Memória encontrada em Homero, assim como a mesma atribuição às Musas resultante da união entre Zeus e Memória.

Memória (*Mnemosýne*) rainha nas colinas de Eleutera,
Para oblvio (*lesmosýnen*) de males e pausa de aflições (53-55).

Frutos dessa mistura, as Musas têm a propriedade não apenas da memória (*mnemosýne*) como do esquecimento (*lesmosýne*). O esquecimento das Musas, porém, é seletivo. Afinal, elas foram geradas para esquecimento dos males e pausa dos sofrimentos. Como filhas de divindades tão opostas, elas trazem em si o poder da memória e da não-memória. Dotar as Musas de uma não-memória não significa representá-las desprovidas de toda e qualquer memória, mas dotá-las de uma memória mais organizada, mais seletiva, mais influenciada por Zeus, o responsável pela distribuição das honras e dos castigos, na ética hesiódica.

O impacto dessas reflexões acerca do caráter ambíguo das Musas certamente tem como alvo, embora indireto, Homero e, com ele, toda uma geração de aedos e rapsodos. Todo o proêmio da *Teogonia* parece ser delimitado pela preocupação em estabelecer um contraponto entre a relação de intimidade de Hesíodo com as Musas, a ponto de o canto das divindades confundir-se com os seus e, a relação de reverência e submissão de Homero às mesmas Musas. Distanciando-se do conteúdo da épica homérica, cuja narrativa centra-se, sobretudo, na ação humana, a *Teogonia* concentra sua temática no divino, mais especificamente em Zeus, cujo caráter organizador e ordenador transparece no canto das Musas.

Ele reina no céu
tendo consigo o trovão e o raio flamante,
venceu no poder o pai Crono e os imortais
bem distribuiu e indicou cada honra;
isto as Musas cantavam, tendo o palácio Olímpio (71-75)

Ao cantarem para os mortais as leis (*nómous*) e os costumes (*éthea*) dos imortais, as Musas hesiódicas traçam o mesmo limite já antevisto em Homero, entre o domínio das leis e dos costumes humanos e os divinos. Embora o bardo comece a afastar-se da técnica predominantemente oral da poesia grega, ainda encontramos nele resquícios dessa prática. A poesia de Hesíodo ecoa, portanto, como a tentativa de tornar mais racionalizado o mundo dos deuses e dos homens. Sem dúvida, no percurso que vai de Hesíodo a Platão, estas questões serão retomadas e reformuladas incessantemente, porém será no projeto ético-político platônico da construção da cidade com palavras que a exigência de uma poesia guiada por princípios críticos e racionais terá o seu pleno desenvolvimento.

1.2. Hecateu

Com a estabilização do advento da escrita, as Musas são destituídas de seu papel de enunciadoras dos fatos cantados pelos aedos. Encontrando esse espaço aberto pelos antigos educadores hegemônicos da cidade, os representantes da prosa reivindicam, a partir da análise e crítica aos relatos dos aedos, uma maneira característica de contar os acontecimentos enfocados pela tradição poética oral. O primeiro “a ordenar as narrativas feitas pelos gregos” (Hartog, 2001, p. 50), Hecateu de Mileto, inovador no modo de registrar o mundo helênico, desdenha os mitos cosmogônicos narrados pelos compositores de cantos do seguinte modo:

Assim fala (*mytheítai*) Hecateu de Mileto: escrevo (*grápho*) isso como me parece ser verdadeiro; pois os relatos (*lògoi*) dos gregos são, como me parecem, muitos e ridículos (Frag. 1, Jacoby) (Trad. Brandão in Hartog, 2001, p. 41).

Detienne observa que, ao apresentar-se como autor dessa narrativa, Hecateu está imprimindo seu selo, sua marca de propriedade sobre esses relatos. Ele é “o fabricante, o *poietés* autorizado dessas histórias, como um ceramista fabrica uma taça e um poeta constrói um poema” (Detienne, 1998, p.134). Ao narrar por escrito as inúmeras histórias contadas pelos aedos e rapsodos, Hecateu torna-se, ao mesmo tempo, produtor e intérprete desses mitos. Embora ironize os mitos gregos, Hecateu não estabelece uma ruptura com a tradição, permitindo-se refletir de maneira jocosa sobre “a multiplicidade, até então visível, das histórias da tribo sem no entanto, proceder a uma divisão irremediável entre o discurso verossímil e o resto, que seria condenado à ficção ou simplesmente denunciado como inverossímil” (Detienne, 1998, p.142).

Numa clara referência a Platão, Detienne mostra que, de maneira similar a Xenófanes, Hecateu não estabelece nenhuma fronteira entre seu próprio discurso, o que é falado ou pensado, e o âmbito do mito, o que é escrito. No entanto, existe entre os dois uma diferença de método, enquanto o filósofo execra a tradição poética antiga, o historiador modela-a, à sua maneira, para incluí-la em sua narrativa como se fosse uma criação exclusivamente sua. A narrativa de Hecateu, segundo Detienne, sustenta-se no entrelaçamento entre o *mýthos* e o *lógos*, o escrever e o contar, atividade que Platão designa como *mythología* em *Politéia*, II, 382d1 e III, 394b10. Embora a mitologia trate dos relatos da tradição, semanticamente ela acaba de nascer e encontra nos diálogos de Platão o lugar fecundo para desenvolver-se.

1.3. Heródoto

Para Heródoto, prosador como Hecateu, o segundo não passa de um contador de histórias (*logopoiós*) (II, 143)⁵⁷. Distanciando-se de seu modo de pensar e falar, Heródoto preconiza um modo diferenciado de conceber os acontecimentos do passado, baseado na retomada e investigação exaustivas desses fatos para não deixá-los cair em esquecimento. O escopo dessa prática inovadora fica delimitado já no prefácio da *História*⁵⁸.

Esta a exposição da investigação (*historíes apódexis*) de Heródoto de Túrio, para que nem os acontecimentos provocados pelos homens, com o tempo sejam apagados, nem as obras grandes e admiráveis trazidas à luz tanto pelos gregos quanto pelos bárbaros, se tornem sem fama – e, no mais, investigação também da causa pela qual fizeram guerra uns contra os outros (I, proêmio).

A tentativa de resgatar a memória das obras produzidas não apenas entre os gregos, mas também entre os bárbaros, suscita em Heródoto um procedimento semelhante ao dos poetas, cujas Musas tinham a capacidade de tudo ver e de tudo saber, assim como de proferir tanto mentiras semelhantes a fatos reais como fatos verdadeiros. A distinção entre as duas posições advém dos procedimentos assumidos pelos poetas e pelo prosador. Os primeiros fazem seus personagens intervirem como participantes das situações de conflitos narradas nas suas cosmogonias. Já o segundo, embora ainda preserve um pouco essa postura, diferencia-se dela pois esta mostra-se incompatível com a exposição inicial de seu método como o de uma investigação (*historíe*) incessante.

Diante desse impasse, Heródoto assume uma atitude intermediária entre o árbitro (*hístor*) da época arcaica e aquele que investiga passo a passo (*historeî*). Tal atuação pode ser vista na cena entre o tirano de Corinto, Periandro e o aedo de Méthymna, Aríon (I, 23-24), quando este vem narrar àquele uma história extraordinária, a de ter sido obrigado a jogar-se ao mar pelos marinheiros encarregados de conduzi-lo até a Itália sendo salvo por um golfinho. Desacreditando de tais fatos, Periandro aguarda a volta dos marinheiros a Corinto e diante deles “informa-se se teriam algo a dizer sobre Aríon” (I, 23) para deliberar o melhor procedimento a ser tomado. Através de Periandro, Heródoto mostra a contraposição de seu método ao dos poetas, cujas narrativas falam dos deuses e dos homens, enquanto o dele trata

⁵⁷ Para Hartog, Hecateu *transcreve, reescreve e interpreta* a produção poética dos gregos. O que o diferencia dos antigos poetas é o fato de este ser capaz de discernir e produzir “um novo verossímil, que dá ou restitui um lugar e confere um sentido a esses *lógoi* múltiplos” (2001, p. 50).

⁵⁸ Com uma única exceção, devidamente indicada, as traduções de Heródoto são de Brandão, 2001, p. 43-47.

exclusivamente das ações humanas e de como elas podem ser investigadas, avaliadas, julgadas e, então, narradas, através de um ponto de vista essencialmente humano e não mais divino. Sua atuação como árbitro sobressai-se com relação à dos poetas, na medida em que visa intermediar as duas partes de modo seletivo. Distinguindo-se destes, ele não relata tudo quanto ocorreu entre os gregos e os bárbaros, mas apenas os acontecimentos grandes e capazes de suscitar espanto (*thôma*)⁵⁹.

Mas sua atuação como investigador dos fatos ocorridos, tanto entre os gregos como entre os bárbaros, não o impossibilita de reconhecer, no Livro dedicado a *Euterpe*, na *História*, que, apesar de os gregos terem recebido dos egípcios os nomes de seus deuses, simplesmente ignoram a origem, a existência, a forma e a natureza de cada deus. Para o mesmo,

Homero e Hesíodo, que viveram quatrocentos anos antes de mim, foram os primeiros a descrever em versos a teogonia, a aludir aos sobrenomes dos deuses, ao seu culto e funções e a traçar-lhes o retrato (II, 53) (Trad. de Broca, s/d).

Tal conclusão atribui-se ao fato de, antes de Homero e Hesíodo, não termos o registro escrito de nenhuma teogonia⁶⁰. A partir do momento em que os dois compositores incorporam às suas obras estes atributos, os mesmos são integrados ao estilo formular das composições orais do período arcaico. Ambos parecem destacar-se dos demais representantes dessa tradição, em virtude, não apenas, de serem os últimos remanescentes dessa geração de poetas-cantores, mas os únicos de cujas obras temos o registro documental. Dada esta evidência, podemos compreender a razão pela qual Heródoto ressalta o caráter teogônico dos cantos homéricos, na citação acima referida, e até mesmo ultrapassa seu argumento imputando a Homero não apenas a criação das genealogias como dos mitos, das sagas heróicas e da própria organização política da Grécia.

1.4. Tucídides

Retomar Homero para entender a própria identidade cultural de seu povo torna-se uma constante entre as diversas manifestações culturais posteriores a ele. O próprio Tucídides destacou, em *História da Guerra do Peloponeso*, I, 1, 1, o fato de esta ser a mais imponente de todas as guerras já acontecidas, ao mesmo tempo em que mostra a impossibilidade de

⁵⁹ Para Hartog, na narrativa histórica, “o historiador *vê*, deve ver dos *dois lados* e deve utilizar um princípio de seleção” (2001, p. 53).

⁶⁰ Expressão encontrada anteriormente em I, 132.

relatar as outras contendas, dada a distância temporal que o afasta delas. Analisando a formação político-geográfica da Hélade de seus antepassados⁶¹, o mesmo pondera que, “antes da guerra de Tróia, é evidente que a Grécia não realizou nada em comum” (I, 3, 1)⁶².

Ou seja, a memória oral da comunidade se constitui através dos relatos mesmos entretecidos nas composições homéricas. No início, a população era nômade e as regiões que habitava não recebiam um nome em comum. Cada território ocupado recebia o nome de seu povo; esta situação passou a estabilizar-se um pouco mais, quando Hélen⁶³ e seus filhos passam a dominar a Ftiótida. Nas suas expedições de auxílio às outras cidades, aos poucos, seus habitantes incorporaram a expressão *helenos* para designar sua procedência. Sem dúvida, esse processo ocorreu de forma lenta e gradual e, conseqüentemente, nem todas as cidades gregas adotaram esse nome para identificarem-se como uma sociedade com interesses e acordos comuns.

Para Tucídides, Homero é quem melhor comprova esta evidência, pois

nascendo já muito tempo depois da Guerra de Tróia, em lugar algum chamou assim a todo mundo nem a outros senão aos companheiros de Aquiles, procedentes da Ftiótida (de onde eram justamente os primeiros helenos) (I, 3, 3).

De fato, nos seus relatos a respeito desta guerra, na *Iliada* e na *Odisséia*, não encontramos uma unanimidade nas expressões usadas para identificar o povo grego. Se heleno é um atributo usado especificamente para indicar os companheiros de Aquiles, aos demais ele chama indistintamente de dânaos, argivos, aqueus. Mas jamais bárbaros, pois só aos poucos os helenos foram distinguindo-se como um grupo majoritário, capaz de envolver a todos sob a mesma denominação e anexar, cidade por cidade, todos quantos tivessem uma língua comum. Mesmo quando se estabeleceu um conjunto ordenado de povos sob a mesma designação, estes não exerceram nenhuma atividade coletiva antes da guerra de Tróia.

⁶¹ Mais precisamente na parte chamada *Arqueologia*, no Livro I, 1, 2-19, onde Tucídides “discute os dados fornecidos pela tradição e tenta restabelecer a verdade quanto ao que seus contemporâneos pensavam sobre os acontecimentos anteriores à guerra na Hélade”. Prado in Tucídides, 1999, p. XXI.

⁶² As traduções de *História da Guerra do Peloponeso* são de J. L. Brandão in Hartog, 2001, p. 57-85.

⁶³ Assim como Homero e Heródoto, Tucídides não descarta o uso do *mito* em suas narrações. Em nenhum momento ele questiona o fato de Hélen ser um personagem lendário. Deste originou-se a designação *helenos* para representar, primeiro, os habitantes da Ftiótida, e em seguida os demais povos da Hélade. Segundo a mitologia, Hélen, filho de Deucalião e Pirra, desposou Órseis, a ninfa das montanhas com que teve três filhos: Doro, Éolo e Xuto. Destes descendem os quatro povos gregos: *dórios e eólios*, da primeira geração, *aqueus e jônios* da segunda, pois originários de Aqueu e Íon, filhos de Xuto. A este respeito ver Prado in Tucídides, 1999, nota 10.

Em meio a essas reflexões acerca da identidade da Hélade como uma estrutura politicamente organizada, Tucídides passa a analisar as causas da guerra em Homero⁶⁴. Sustentando-se nos testemunhos do poeta⁶⁵, o historiador enfatiza, nas considerações a respeito de Agamêmnon⁶⁶, que o fato de este ter chefiado a expedição a Tróia foi devido ao grande número de sua frota e não ao juramento prestado a Tíndaro⁶⁷, pai de Helena. Comparando a guerra de Tróia com a guerra do Peloponeso, Tucídides considera a primeira inferior à segunda, no entanto, reconhece a sua importância diante de todas as guerras anteriores a ela, “caso se deva crer também, quanto a isso, na poesia de Homero, pois é evidente que ele, sendo poeta, adornou os fatos para torná-los maiores” (I, 10, 3).

O peculiar em Tucídides é o fato de o mesmo não olhar o passado com nostalgia, ou para tomá-lo como referencial, mas de modo a mostrar que o presente é sempre superior às antigas tradições. Diante das antigas narrativas mitológicas, este parece posicionar-se dubiamente pois, apesar de ainda encontrarmos, na sua obra, alguma presença do mito, ao mesmo tempo deparamo-nos com o seu questionamento. Seus argumentos colocam, lado a lado, a técnica oral utilizada pelos poetas e o emprego da escrita pelos prosadores. Nesta querela, as antigas narrativas míticas passam a ser contestadas,

já que é impossível comprová-las e a maior parte delas, sob a ação do tempo, acabou forçosamente por tornar-se fábula que não merece fé. Deve-se considerar, porém, que foram reveladas, suficientemente, a partir de sinais mais evidentes que há para as coisas antigas (I, 21, 1).

Porém, não em função de um valor moral, mas apoiado, especificamente, na proposição da fabilidade da memória.

Para ele, quando a memória dos poetas e dos logógrafos abandona-os, estes inserem em suas narrações conteúdos propícios a deleitar os seus ouvintes omitindo-se de descrever o que é mais verdadeiro. Sua crítica dirige-se, portanto, não apenas a Homero e a Hesíodo, mas a todos os representantes da poesia e da prosa gregas, no que se refere à autenticidade de seus discursos, “porque os presentes a cada um dos feitos não diziam as

⁶⁴ A partir de 3, 3, Tucídides passa a confrontar freqüentemente os seus relatos com os de Homero, na *Iliada* e na *Odisséia*. A freqüência dessas inter-relações será mantida até 13, 5. Por todo o livro I encontraremos alusões a Heródoto, em quem Tucídides também apóia-se para sustentar as suas argumentações.

⁶⁵ Catálogo das Naus. *Iliada*, II, 576-615.

⁶⁶ Tucídides transcreve a cena da passagem do cetro de Tiestes a Agamêmnon conferindo-lhe o poder sobre Argos e as demais ilhas, em *Iliada*, II, 101-108.

⁶⁷ Segundo a mitologia, Tíndaro teria reunido todos os pretendentes à mão de Helena fazendo-os comprometerem-se, antes mesmo de anunciar o eleito, a prestar todo o apoio necessário ao esposo da filha, quando este precisasse. Cf. *op. cit.*, nota 29.

mesmas coisas sobre os mesmos, mas de acordo com a simpatia ou lembrança que tinham”⁶⁸ (I, 22, 3).

Diferençando-se de seus antecessores que evocam o testemunho das Musas e de pessoas presentes aos acontecimentos relatados, numa mescla constante entre fatos e fábulas, seus escritos sobre a guerra do Peloponeso são “aquisições para sempre” (I, 22, 4), pois foram elaborados de modo a relatarem com clareza este evento e não para o mero deleite do público em apresentações públicas. Ao registrar os fatos da guerra sob a forma escrita, Tucídides anseia em transformar o seu próprio presente num paradigma para as gerações vindouras. Para realizar seu projeto, decide “romper com tudo o que se trama de boca a ouvido, rumores e idéias preconcebidas que são obstáculos à memória dos gregos” (Detienne, 1992, p.152). Em um confronto aberto com Heródoto e os poetas, Tucídides condena todo o conjunto de pensamento que chama de mítico (*mythódes*) realizando a quebra com a tradição mítico-poética.

1.5. Xenófanes

A despeito do julgamento de Tucídides sobre a técnica imemorial (I, 20-22) utilizada sobretudo pelos poetas, na história da Grécia, Homero está sempre sendo tomado como referencial, e não somente entre os poetas e historiadores, mas também entre os praticantes da prosa filosófica. Nos *silloi*⁶⁹ de Xenófanes de Colofón, encontramos o registro mais antigo dessa influência. O primeiro destes fragmentos contém uma crítica velada às narrativas dos antigos educadores. Dentre estes, o mais atingido é aquele que, segundo a tradição, seria o principal responsável pela transmissão do saber entre os gregos, pois “desde o início, todos aprenderam com Homero” (DK B10, Herodiano). Na incompletude do testemunho de Herodiano, podemos atribuir a Xenófanes tanto uma censura como um elogio a Homero, em virtude de sua influência ultrapassar as fronteiras de sua própria época e estender-se ao período clássico, onde suas narrativas continuam sendo cantadas pelos aedos e rapsodos em todas as suas apresentações. Contudo, no fragmento subsequente, de Sexto Empírico, o poeta e filósofo de Colofón não tem a mesma condescendência para com Homero e Hesíodo que tiveram, por exemplo, Heródoto e Tucídides.

⁶⁸ A mesma objeção encontraremos em *Politéia*, II, 380c1-4, quando Platão propõe censurar as histórias (*mythologoûntha*) dos poetas acerca da impiedade dos deuses.

⁶⁹ Plural de *sillos*, gênero de paródia ou de sátira. Nos chamados escritos *Sobre a Natureza* estabelecidos por Diels-Kranz encontramos uma alusão a Xenófanes estendendo-a a Timon como *sillográphos*, autor das sátiras chamadas *sillos* (DK 41, Tzet.). Também nos *Duvidosos*, Xenófanes é considerado autor de *Sillos* (DK 42, Herodian).

A polêmica de Xenófanes⁷⁰ contra os poetas sustenta-se sobre bases religiosas e morais⁷¹. Ele censura, sobretudo, o fato de

Homero e Hesíodo atribuírem aos deuses tudo
o quanto nos homens é injurioso e censurável como
roubar, cometer adultérios e trapacear uns aos outros (DK, B11, Sexto Empírico).

Já nas *Elegias*, Xenófanes inaugura a série de controvérsias dirigidas aos seus predecessores na educação da cidade. O poeta de Colofón critica com perspicácia e severidade os próprios poetas, submetendo suas narrativas e imagens a questionamentos agudos. Ele critica os valores usuais e propõe novas concepções e atitudes morais, geralmente a partir de uma nova concepção dos deuses:

De todos os homens louva-se o que, mesmo embriagado, mostra-se sensato,
submetendo tanto sua memória como sua força a ações nobres,
não se ocupando nem com o combate dos Titãs, nem com o dos Gigantes,
nem com o dos Centauros plasmados pelos ancestrais,
nem com as violentas sedições, pois nada disto é nobre:
é preciso velar para que os deuses possuam sempre uma boa qualidade (DK I, 19-24,
Athen.) (Tradução nossa).

A partir de Xenófanes, portanto, já temos este momento reflexivo da própria poesia: o poeta pensador e educador critica, nos poetas, suas concepções e seus parâmetros morais e políticos. Podemos perceber o alcance político de suas críticas, quando diz que o homem louvável não se interessa por titãs, nem gigantes ou centauros, "ficções criadas pelos antigos, ou de lutas civis violentas, nas quais não há nada de útil" (DK B1, Ateneu). Na condenação das velhas histórias de *stásis*, Detienne lê um elogio ou defesa da equidade (*eunomia*) (1998, 125).

À valorização da força física, ele opõe sua própria sabedoria, à qual associa racionalidade e justiça, honra e boa ordem, sempre no contexto dos enfrentamentos políticos (DK B2, 10-20). Há uma certa ironia no fato de um poeta reivindicar uma sabedoria própria, contra a sabedoria de Homero e de seus recitadores. O poeta-filósofo prenuncia Platão ao

⁷⁰ Neste fragmento encontramos o mesmo argumento crítico proposto por Platão na *Politéia*, sobretudo no Livro II, 377b11-378e4, onde aparece a primeira discussão acerca do conteúdo da poesia na educação dos jovens e guardiães. A tônica da discussão incide na proposta de controle e posterior exclusão dos *mythopoióis*, cujas narrativas atribuem aos deuses atitudes falsas e impiedosas.

⁷¹ Nos fragmentos 14-16 atribuídos a Clemente encontramos mais argumentos a respeito da imoralidade e da natureza antropomórfica dos deuses, não só em meio aos gregos, mas entre as diferentes raças. Com destaque para o Fr. 15, onde ele sustenta que, se os animais tivessem capacidade de dar forma aos seus deuses, eles certamente dariam as suas próprias.

associar crítica aos poetas e defesa de uma nova sabedoria racional, eixo de sua crítica à arte mimética na *Politéia*.

Esse ataque contra a antiga tradição poética grega certamente encontra ecos na sua própria época. Nessa contenda, afirma Detienne, Teágenes, por exemplo, representa a reação dos recitadores de Homero, da região de Rhégion. Como leitor e recitador de Homero, Teágenes defende a possibilidade de se fazer uma leitura "alegórica" das imagens homéricas. Sua inovação consiste em passar a ver, na luta entre os deuses, não uma luta por interesses pessoais, mas de forças contrárias, como o seco e o úmido, o quente e o frio. Ousado para a época, com o recurso à filosofia da natureza, Teágenes “não se limita apenas a comprovar sua habilidade, ele mostra como e onde se trava o debate encetado sobre o escândalo da tradição: em torno das ‘ficções’ mais oficiais e melhor estabelecidas no espaço cultural da cidade e político da cidade” (1998, p.126). De um lado, os aedos e rapsodos profissionais, de outro o poeta oficial da cidade. Situadas entre a narrativa oral e a escrita, poesia e filosofia inauguram seu combate, se encontram e se separam, cada uma com seus modos de persuasão e sedução, na pretensão de se impor como formadora do espírito dos gregos.

Xenófanes representa um momento decisivo no processo de delimitação do pensamento discursivo, racional e reflexivo, ainda apegado a elementos da tradição poética; é como se ele atacasse a poesia de dentro e com isso abrisse o espaço para o surgimento de algo diferenciado, na direção do que viria a ser chamado de teologia ou filosofia. Suas exigências racionalizantes e moralizantes vão muito além das pretensões dos poetas e acabam por criar um novo modo de falar e pensar, mais sério, mais severo e ainda por cima excludente de outros discursos.

1.6. Isócrates

Também entre os retóricos encontraremos referências a Homero. É o caso de Isócrates, contemporâneo de Platão e, como este, preocupado com a educação dos jovens. No *Panegírico*, o primeiro de seus discursos políticos⁷², o mesmo retoma diversos dos temas tratados por oradores anteriores a ele, para constituir a sua própria exposição histórica acerca do restabelecimento da hegemonia ateniense diante da hegemonia espartana na época da redação do discurso⁷³. Em defesa da unificação dos gregos contra os persas, sob a direção de

⁷² O *Panegírico* teria sido escrito logo após a sua fase de logógrafo, em torno de 392 e publicado somente por volta de 380. É considerado, também, o *mais pragmático* e o *mais preciso* de seus discursos. Nele, todas as partes estão relacionadas entre si e interpenetram-se constantemente.

⁷³ A hegemonia ateniense persistiu no século V. Por volta de 387-380 predomina a hegemonia espartana.

Atenas, Isócrates recorre às antigas narrativas míticas (21-99) fazendo o seu elogio (75-81) com um duplo propósito: o de sustentar a sua tese⁷⁴ e mostrar a necessidade de se lutar contra os persas⁷⁵.

A narrativa do *Panegírico* esboça um tom acentuadamente moralizante e político. Inspirado nos *Discursos Olímpicos* de Górgias e Lísias apresentados nos *Panegíricos*, respectivamente, de 392 e 388, o estilo inovador e bem estruturado desta obra destaca-se em toda a antigüidade. Escrito sob a técnica do discurso fictício utilizado, sobretudo, pelos sofistas e retóricos, dos quais foi discípulo, o mesmo pretende firmar a sua posição de chefe de escola apto a influenciar a opinião de seus ouvintes pela capacidade de sua eloquência. Como seus mestres, Isócrates defende, não apenas no *Panegírico* (47-48), mas no *Nicoclés* (5-7) e no *Sobre a Permuta* (253-257), a valorização da palavra (*lógos etímesen*)⁷⁶ como a causa dos maiores bens (*pleiston agathon aitiôn*) para o homem, pois a formação de uma alma sã e leal (*psykhés agathés kai pistés*), somente será possível através da utilização de uma palavra verdadeira (*lógos alethès*) e conforme a lei (*nómimos*) e a justiça (*dikaios*)⁷⁷.

Voltando ao discurso em questão, a ocasião escolhida para sua apresentação pública são as panegírias⁷⁸, daí a proveniência do título. Pertinaz defensor da unificação das cidades gregas contra os bárbaros, Isócrates, ao examinar os antigos títulos dos guerreiros atenienses (51-71) defende, de modo semelhante a Tucídides⁷⁹, a prerrogativa de os helenos serem mais uma cultura que uma raça⁸⁰, em virtude da formação pelo discurso recebida dos sofistas e retóricos. Tais ensinamentos permitem aos atenienses

discorrer de forma nova sobre o que é antigo e de falar de um modo antigo do que aconteceu recentemente, não se deve fugir do que outros trataram antes, mas tentar falar melhor (*ámeinon*) do que eles (8)⁸¹.

⁷⁴ Acerca da hegemonia ateniense ver 100-110 e ainda 15-20.

⁷⁵ Criticando a política lacedemônia em 111-128, Isócrates prepara a sua posição favorável à guerra em 129-137.

⁷⁶ Ao determinar a palavra o poder de mediar os limites entre a *justiça* e a *injustiça*, o *bem* e o *mal*, ao mesmo tempo em que responsabiliza-a pela formação dos espíritos, Isócrates antecipa a exposição e a defesa do que ele considera como *filosofia*. A esse respeito ver *Sobre a Permuta* 266 ss.

⁷⁷ O elogio à palavra está presente em todo o *Panegírico*. Já no início do discurso Isócrates afirma, “as palavras (*lógoi*) têm uma natureza tal que é possível expor as mesmas coisas de numerosas maneiras” (8).

⁷⁸ Isócrates faz o elogio da panegíria como o meio mais eficiente de os atenienses exporem para os demais gregos presentes à festa tanto a sua superioridade nos combates corporais como mais especificamente nos combates verbais. Fazendo a defesa de uma “panegíria perpétua” entre os atenienses, o mesmo descreve esse processo em 43-46.

⁷⁹ No Livro II Tucídides descreve os funerais dos mortos na guerra que, segundo a antiga tradição ateniense, ocorrem sempre durante o inverno, e no qual o cidadão mais ilustre da cidade é chamado para fazer o elogio aos mortos. Desta feita, o convidado é Péricles, filho de Xantipo. O grande político e orador ateniense inicia sua *Oração fúnebre* exaltando, “nossa cidade, em seu conjunto, é a escola de toda a Hélade” (II, 41, 1).

⁸⁰ Esta noção já ocorre em Eurípides sendo retomada, posteriormente, por Policrates, Alkidamas e pelos Cínicos.

⁸¹ Tradução francesa de G. Mathieu, 1956.

Afinal, as ações passadas são um bem comum a todos (*koinai pâsin*). Contudo, o privilégio de refletir e falar adequadamente sobre estas ações é próprio das pessoas sensatas (*tôn eû fronoûnton idion*). Distintos dos outros povos, em razão desta *paidéia*, a Grécia isocrática “emprega o nome de helenos não mais à raça, mas à cultura, e de preferência chama helenos não às pessoas que participam de nossa educação mas às da mesma origem que nós” (50).

Bem ao seu estilo, Isócrates não cita nominalmente nem Homero, nem Tucídides, porém a passagem é plena de alusões ao poeta e ao prosador. Nela, este descarta as deduções homéricas acerca da origem e formação dos helenos e coaduna-se com as proposições do historiador defendidas, sobretudo na *Oração Fúnebre* (II, 34, 1 - 47, 1). A seqüência dos argumentos do *Panegírico*⁸² confronta-nos com a tese acerca da superioridade da educação grega encontrada no discurso de Péricles. Atribui-se também a esta obra, a clara influência de duas outras *Orações Fúnebres*, a de Górgias e a de Lísias⁸³, ambas compostas, possivelmente, após 392.

Nosso propósito aqui é apenas destacar a posição ambígua do orador na discussão acerca da antiga tradição contida nos relatos míticos dos poetas. Em sua análise, Isócrates, mesmo discordando do poeta maior dos gregos, retoma as teses deste acerca da formação étnica da Hélade e a partir delas reconstrói a sua própria. Num certo sentido, portanto, Homero permanece o artesão primeiro da cultura helênica, mesmo quando é refutado.

Como herdeiro direto das diversas gerações de aedos, rapsodos e poetas, cujas produções foram espalhadas e assimiladas pela cultura grega, Isócrates deseja ver seus discursos “transportados pela Grécia e difundidos nas conversas dos bem pensantes” (*Nicoclés* 74), resguardando a mesma prática política dos cantos de seus ancestrais.

2. A DEFESA DA POESIA

No *Tratado do Sublime* (XIII, 1), Longino retoma a *Politéia*, na intenção de mostrar que, diferentemente de Demóstenes, Platão concebe a noção de sublime como um prazer puramente intelectual. Ao distinguir o prazer intelectual do prazer do corpo, o filósofo concede ao primeiro a primazia de ser tomado como o verdadeiro prazer (*hedonê aletheî*),

⁸² 75-81, onde Isócrates faz o elogio das gerações antigas.

⁸³ A esse respeito ver Mathieu in *Discours*, 1956, p. 6-7.

enquanto o segundo mostra-se incapaz de alimentar a alma dos homens de tudo o quanto eles necessitam para atingir a parte melhor de si mesmos, pois os que

não têm experiência nem de reflexão (*phronéseos*), nem de virtude (*aretês*), mas que freqüentam sem cessar os banquetes e outros lugares dessa espécie, são, a meu ver, levados para baixo e assim erram pela vida. Para o verdadeiro, para o alto, eles jamais levantam os olhos, nem foram levados a isso. Eles não experimentaram um prazer (*hedonês*) seguro (*bebaíou*) e puro (*katharás*); mas, como bestas de pastagem, o olhar sempre para baixo, curvados para a terra e as mesas do festim, eles pastam empanturrando-se de alimentos e copulando; e para gozar mais, dando coices e empurrando uns contra os outros com chifres e cascos de ferro, eles se matam por causa de seu insaciável desejo (IX, 586a1-b4)⁸⁴.

Existe ainda um outro caminho capaz de levar ao sublime, “a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação” (XIII, 2). Na Grécia, os grandes pensadores foram influenciados pelo pensamento de Homero, dentre eles Heródoto, Estesícoro, Arquíloco, porém o mais homérico de todos os escritores foi Platão, “que dessa fonte homérica fez derivar para si milhares de riachos” (XIII, 3).

Nessa imagem do filósofo esboçada por Longino, deparamo-nos com a mesma impressão que nós, leitores modernos de Platão, temos diante de seus diálogos, a de tratar-se de um profundo conhecedor das epopéias de Homero. É justamente por encontrar-se entranhado pelo espírito da poesia homérica que passa a “disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um lutador de lanças, mas não sem proveito!” (XIII, 4). Platão disputa com Homero o posto de educador oficial da cidade. Essa contenda era muito própria da época, na qual poetas, sofistas, políticos, retóricos, filósofos, disputavam entre si o saber e o poder na *pólis*. Mas a querela entre a poesia tal como é praticada por Homero e pelos demais poetas gregos e a poesia pensada racionalmente por Platão não é tão simples como se poderia pensar. A oposição não ocorre entre a filosofia de um lado e a poesia de outro, nem se trata de uma condenação de aspectos estéticos da poesia. Ao criticar a poesia homérica, na *Politéia*, Platão, a nosso ver, está fazendo uma defesa da poesia pensada pela filosofia, aquela que exige um *lógos* coerente e verdadeiro daqueles que a praticam, embora ele admita, do mesmo modo como reconheceu em relação à cidade construída com palavras, que essa aspiração é difícil de se realizar, apesar de ele concebê-la, verossimilmente, da melhor maneira possível (V, 450c6-d3).

⁸⁴ Tradução de F. Hirata, 1996.

A partir dessa constatação, propomo-nos a refletir sobre o fato de Platão, por um lado, mostrar-se um leitor tão atento aos detalhes da obra de Homero, a ponto de citá-lo ou fazer alusões ao longo de seus diálogos por cerca de cento e cinqüenta vezes e, por outro lado, critique veementemente a sua poesia. Se pensarmos na estrutura dialógica dos escritos platônicos, podemos afirmar que, dada a oralidade que marca o modo em que seus diálogos são compostos, de uma certa maneira, as citações platônicas de Homero, estão ainda muito próximas “do período onde os rapsodos eram os únicos depositários da *Iliada* e da *Odisséia*” (Labarbe, 1987, p. 22). A tessitura da *Politéia*, diálogo onde o filósofo tematiza a poesia, é plenamente poética, tanto nas inúmeras referências aos poetas como nos elementos dramáticos que compõem a estrutura de seus diálogos. Platão permite-se pensar reflexivamente sobre a poesia da forma mais poética possível e isso marca o seu estilo, diante dos pensadores de sua época.

O surpreendente na crítica de Platão a Homero, observa Labarbe, é o modo diferenciado como o filósofo cita o poeta ao longo de sua obra. Uma de suas técnicas consiste em retomar, freqüentemente, em diferentes diálogos, trechos de versos e de fragmentos de versos já utilizados anteriormente para reforçar um outro argumento. O mais interessante nas citações homéricas de Platão é que, embora elas encontrem-se em diálogos de fases diferenciadas, continuam recebendo o mesmo tratamento. Ao retomar um trecho já citado, o filósofo permite-se resgatá-lo do mesmo ponto onde o abandonou anteriormente. As transformações ocorridas de um diálogo a outro, acompanham as exigências de seu método e as variações de suas teorias, não alterando a estrutura dos trechos mencionados. Outra técnica empregada nas citações platônicas consiste em voltar-se para as mesmas passagens, sem repetir os mesmos trechos, mas fazendo contínuas referências aos episódios contidos neles.

Interessa-nos, no presente estudo, observar o conteúdo dessa crítica na *Politéia*, diálogo onde ele emprega fragmentos da *Iliada* e da *Odisséia* para reforçar sua censura a poesia. Sabemos que, nessa obra, Homero ocupa uma posição de destaque, “mestre da educação, pólo da vida intelectual, ele representa o inimigo mais sério que o filósofo deve reduzir para fazer aceitar suas visões revolucionárias” (Labarbe, 1987, p.138). Ao dirigir sua censura especificamente à poesia homérica e não à dos trágicos em geral, Platão parece querer atingir a imagem do ideal do poeta que Homero representa em toda a Grécia, assim como questionar a educação (*paidéia*) transmitida pelos poetas e reivindicar para a filosofia o primado da formação ético-política dos cidadãos.

A *Politéia* mostra-se como o resultado dessa tentativa de apontar, na *Iliada* e na *Odisséia*, sobretudo na *Iliada*, obra sobre a qual o filósofo volta-se mais detidamente, tudo o quanto considera nocivo para a educação dos futuros guardiães da cidade. Nas inúmeras citações e alusões a Homero nesse diálogo, Platão parece apontar “as diferenças fundamentais que existem entre o mundo de Homero, poético por excelência, e esse, fruto da razão, que ele sente se agitar nele” (Labarbe, 1987, p. 404). Platão move-se entre esses dois pólos, no momento em que escreve a *Politéia*; à medida que atinge sua maturidade intelectual, Homero é tomado cada vez menos como testemunha, ou mesmo como modelo para ele pensar a educação da cidade.

Ao se afastar de Homero, Platão teoriza a possibilidade de uma poesia, cujo paradigma seja a filosofia. Ao pensar a poesia como algo a ser buscado através da pesquisa dialética, da atitude crítica e investigadora, ele censura não a beleza dos versos homéricos, aos quais se rende com o maior entusiasmo, mas os valores e as concepções neles implícitos, temendo seus efeitos no espírito dos jovens. Não estamos propondo que o filósofo se torna indiferente aos versos do poeta, mas defendemos que, ao se voltar para o poeta, retoma tanto passagens que considera negativas quanto positivas; as primeiras são objeto de sua crítica implacável, as últimas, podem ser consideradas dignas de serem mimetizadas se estiverem de acordo com seu projeto ético-político. A *Politéia* representa toda a inquietude do filósofo diante do poeta; nesse diálogo, Platão, ao mesmo tempo critica e reconhece a importância de Homero na educação dos helenos.

Mesmo no Livro X, onde a poesia se encontra condicionada a valores ético-políticos, o mesmo reconhece a Glaucón que, “esse poeta foi o educador (*pepaideuken*) da Grécia” (X 606e2-3). Platão considera louvável a atitude dos encomiastas do poeta, ao tomarem seus ensinamentos como modelo para a administração e a educação da vida humana. Afinal, “Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos” (X, 607a2-3).

Mas Platão não é de todo condescendente com o poeta. Em momento algum de sua investigação, este deixa de levar em consideração a prescrição determinada anteriormente, no Livro III, 398a1-b5, acerca do tipo de poesia a ser mantida na cidade idealizada. Segundo esses preceitos, apenas os hinos aos deuses e os elogios dos homens de bem serão aceitos, caso contrário, prazer (*hedoné*) e dor (*lýpe*) reinarão na cidade e não lei (*nómu*) e argumento coletivo (*koiné dóxantos*). Para o filósofo, não basta sentir-se seduzido pela poesia de Homero, mas, antes, é necessário provar que sua poesia é útil (*ophélimos*) para a cidade e para a vida humana (X, 607d9).

Platão não refuta toda a poesia, mas apenas aquela cujo criador acolhe a Musa dedicada ao prazer, na lírica ou na epopéia (X, 607a5-6). O filósofo sistematiza as antigas críticas de cunho religioso e moral aos mitos homéricos e funda seu julgamento sobre uma reflexão profunda no tocante à própria essência da poesia, com o objetivo de mostrar que, “a poesia é *lógos*, é expressão e pensamento, e é como tal que nós devemos julgá-la” (Duchemin, 1955, p.18). Ao tornar-se discurso, argumentação (*lógos*), a poesia de natureza mimética, voltada para o prazer, deve provar a necessidade de sua existência em uma cidade dirigida pelas boas leis (X, 607c4-5).

Embora, em Platão, a poesia atinja sua plena racionalidade, no entanto, é Górgias, o sofista, o primeiro a pensar a poesia como *lógos*, como discurso ordenado. No *Elogio de Helena*, ele afirma: “toda a poesia (*poiesin*) considero e nomeio um discurso que tem métrica (*lógon ékhonta métron*) (9, 21)”⁸⁵. A poesia, para Górgias, é um discurso com uma forma exterior ajustada às regras de composição de seu produtor, o *poietés*. Segundo Canto, a analogia de Górgias entre poesia e retórica, restringe a poesia ao interesse da retórica (*Nota* 168 a *Górgias*, 1987, p. 344). Ao transformar a poesia em retórica, o sofista responsabiliza o homem e não mais o deus, pela boa utilização de seu *lógos*. O argumento utilizado para realizar esse processo se sustenta no fato de que

o discurso (*lógos*) é um grande soberano, que com o menor e o mais invisível corpo, executa as ações mais divinas, pois ele tem o poder de cessar o medo, retirar a tristeza, inspirar a alegria e aumentar a piedade (8).

O poder do *lógos* se instala na capacidade de seu portador suscitar na alma dos ouvintes o mesmo arrebatamento sentido diante das composições dos antigos poetas; essa capacidade de “moldar a alma nos seus modos” (15), persuadindo-a através desse *lógos* tirano, é perfeitamente demonstrada no episódio que se deu com Helena. Para Iñigo, este *lógos* poderoso é capaz de modificar a realidade, sendo privilégio dos que praticam um *lógos* com arte, os retóricos; “não era, pois, nenhuma força divina que os impulsionava, mas o *lógos*, que sabiam usar perfeitamente, ainda que não tivessem consciência de seu poder” (1961, p. 47). No entanto esse *lógos* pode levar ao erro e ao engano, tese que Platão sustenta e incorpora ao conjunto de suas questões, em diversas passagens do Livro X da *Politéia*, todas com a finalidade de mostrar o perigo que representa para a cidade a educação pela poesia. Platão critica na poesia mimética, o fato de a mesma ser voltada para o prazer (*hedoné*) (X,

⁸⁵ Tradução de M. C. M. N. Coelho, 1999.

607c4-5), desconhecendo o que é melhor e o que é pior, o que é bom e o que é mau (*Górgias*, 500b2-3).

Por trás de sua censura, esconde-se a preocupação em avaliar com precisão o conteúdo do discurso de Homero e dos demais poetas trágicos que “conhecem todas as artes (*théknas*), todas as coisas humanas em relação com a excelência (*aretèn*) e o vício (*kakían*) e, evidentemente, todas as coisas divinas” (X, 598e1-3). Como vimos, Platão admite a poesia e traz em si a consciência de que, através dela, os cidadãos gregos podem aperfeiçoar a parte mais nobre de suas almas. Por outro lado, reconhece que a poesia excita as paixões, instaurando na alma de cada indivíduo um mau governo, mostrando-se complacente com o que existe de mais irracional neles e, portanto, incapaz de distinguir o falso do verdadeiro (X, 605b7-c4). Pensando nos efeitos nocivos da poesia sobre seus ouvintes, Platão procura um meio de controlar a corrupção da alma dos homens dignos e esse paradigma ele só encontra na filosofia. Tornar a poesia objeto de reflexão filosófica mostra-se, portanto, para o filósofo, a condição necessária para exigir da mesma que se mostre digna para cumprir o seu papel na formação do espírito grego.

Ao “racionalizar” a poesia, Platão integra a poesia à prática efetiva da escrita de seus diálogos filosóficos. Realizando essa integração, ele vincula a poesia ao problema da retórica. Se tomarmos o *Górgias*, diálogo onde o autor critica a retórica pelo fato de a mesma não se ocupar com o verdadeiro bem, mas unicamente com o prazer, mostrando-se, portanto, “incapaz de satisfazer as exigências de verdade e de método que são tão bem favorecidas pelo discurso dialético” (Canto, *Introduction à Górgias*, 1987, p. 63), veremos que Platão condena a pretensão de saber da retórica que já criticou antes na poesia e na sofística. Duchemin observa que, no debate de Sócrates com Cálicles, o primeiro compara sucessivamente a arte do retórico à arte do tocador de cítara nos concursos públicos (501e5-6), à dos compositores de ditirambos (501e8-9) e aos poetas trágicos (502b1-2), estabelecendo uma relação natural entre retórica, música e poesia (1955, p.14). Essa analogia entre esses três campos das artes é perpassada pela preocupação do filósofo em mostrar que a poesia é puro *lógos*. Sócrates constitui esse argumento para Cálicles, do seguinte modo: “Se alguém retirasse do conjunto da poesia (*poiéseos*) o canto, o ritmo e o metro restariam alguma outra coisa senão palavras (*lógoi*)?” (502c6-8)⁸⁶. Cálicles concorda inteiramente com Sócrates, e este concluirá que a poesia é uma forma de demagogia, de discurso popular, a qual define como retórica (502d3). No cerne da questão levantada por Sócrates, sustenta-se o fato de a poesia, assim como a

⁸⁶ Tradução francesa de M. Canto, 1987.

retórica, se encontrar subordinada ao gosto do público, que não possui a devida capacidade de distinguir se o seu conteúdo é bom ou mau.

Para Canto, Platão teme, tanto na poesia como na retórica, a pretensão educativa e política de ambas, visto o fato de as mesmas não se encontrarem “fundadas sobre um saber racional mas, todavia, pretenderem ser fontes de verdade e ter a mesma universalidade que a filosofia ou a ciência” (*Nota 167 a Górgias*, p. 343-344). O acesso à universalidade do saber⁸⁷, Platão não reconhece nem na poesia, nem na retórica, tampouco na sofística, ou qualquer outro tipo de conhecimento que pretenda legitimar-se na cidade, como fonte da justiça (*dikaíosyne*) e da temperança (*sophrosýne*). Se nem os poetas, nem os retóricos conseguem direcionar os impulsos da comunidade, nenhum deles se encontra suficientemente preparado para exercer o comando da cidade.

Mas não é unicamente no *Górgias*, que Platão relaciona a retórica e a poesia no conjunto de suas preocupações ético-políticas. Na crítica à retórica tradicional, no *Fedro*, encontramos os mesmos argumentos sustentados por Platão contra a poesia “empírica”, a impossibilidade de a mesma atingir o conhecimento verdadeiro, dadas as diferenças de método entre a pura retórica e a pura poesia e a filosofia. O filósofo critica, na retórica tradicional, o fato de a mesma cultivar,

para aquele que se destina a se tornar orador, aprender não o que é realmente o justo (*dikaia*), mas o que parece tal em grande número, que deve julgar; nem o que é realmente bom (*agathà*) ou belo (*kalá*), mas o que parece tal. Pois é da opinião (*dóxei*) que procede a persuasão, certamente não a verdade (*altheías*) (259e8-260a4)⁸⁸.

Sua censura tem a finalidade de mostrar que a retórica e, como ela, a poesia, ao distanciarem-se do que é verdadeiro e aproximarem-se do que apenas assemelha-se à verdade, sem realmente o ser, mostram suas limitações para atingir o conhecimento autêntico. Ao afastarem-se da dialética, único caminho capaz de atingir a noção de inteligível, retórica e poesia recaem em um discurso vazio de conteúdo, sem realizar a passagem que leva do discurso usual ao discurso racional, demonstrativo, rigoroso, verdadeiro.

Platão pensa a retórica, no *Fedro*, do mesmo modo como pensa a poesia, na *Politéia*, mediada pela filosofia. Ao tornar a poesia e a retórica objetos de reflexão teórica, Platão censura em seus produtores, o poeta e o retórico, o fato de,

⁸⁷ Discussão encontrada em *Apologia de Sócrates*, 22c, *Protágoras*, 347e, *Ion*, 534a-e, *Politéia*, X, 595a-606d, *Leis*, VII, 810e.

⁸⁸ Tradução francesa de L. Brisson, 1989.

pela força de seus discursos (*lógos*) fazerem parecer pequenas as grandes coisas e grande as pequenas, dando à novidade um tom arcaizante e, ao seu contrário, um tom novo. E, para tratar não importa de qual tema, eles têm descoberto um método tanto de concisão como de amplificação infinita (267a7-b2).

Sua crítica sustenta-se no pressuposto de que nem um, nem outro possui uma visão de conjunto acerca do tema tratado, divergindo quanto ao método a ser aplicado em suas composições; com isso encontram-se impossibilitados de reconduzirem o discurso (*lógos*) a uma forma capaz de atender às exigências da filosofia.

Se ambos, poeta e retórico, não conseguem convergir para a dialética em seus discursos, deve-se evitar que suas produções sejam tomadas como paradigmas pedagógicos pois, apesar da beleza contida nelas, são inteiramente desprovidas de conteúdos reflexivos. Com isso, nem o poeta, nem o retórico podem tornar-se os educadores ideais da cidade, a não ser que suas composições passem a ser guiadas por um princípio dialético: o da verdade como um valor a ser buscado além do aspecto formal do próprio discurso, nas suas entrelinhas, naquilo que ele tem a dizer, na coerência de seu conteúdo, pois como afirma Sócrates a Fedro: “Da palavra [diz o Lacedemônio], não existe uma arte autêntica (*étumos tékhne*), se esta arte não atinge a verdade (*aletheías*)” (260d5-7). Platão só concebe uma arte da palavra, seja ela poesia ou retórica, se for conduzida enquanto filosofia, que é, para ele, a única arte capaz de atingir o real e, portanto, “influenciar as almas pela palavra” (*psykhagogía tis dià lógon*) (261a9), sem dissociá-la de sua inclinação natural para a busca da verdade.

A mesma analogia do *Górgias* entre retórica de um lado, música e poesia de outro, encontramos no *Fedro*, com o diferencial que, no segundo diálogo, Platão acrescenta a medicina. Todavia, interessa-nos, especificamente, a relação de aproximação entre retórica e poesia, artes que Platão censura, pelo fato de serem “pronunciadas sem exame prévio, nem vontade de instruir, sendo seu único fim a persuasão” (277e9-278a1). A fala de Sócrates a Fedro faz a defesa da filosofia, como o único dos discursos

que servem de ensinamento (*didaskoménois*), que são pronunciados para instruir (*mathéseos*) e que são na realidade escritos na alma (*graphoménois en psykhê*) onde eles falam do justo (*dikaíon*), do belo (*kalón*) e do bem (*agathón*), sendo os únicos a comportar clareza e perfeição e a merecer ser levado a sério (278a2-5).

Em virtude de este discurso superior, o filosófico, ser o único capacitado a levar ao conhecimento da verdade, pois é o mais propício para definir as coisas nelas mesmas, Platão considera que as produções dos poetas e dos retóricos tenham a mesma natureza do discurso filosófico. A favor de seu método, Platão defende o pressuposto de que a oratória filosófica tem a favor de si a clareza e a solidez, elementos necessários para quem quer ensinar e não apenas persuadir, como a pura poesia e a pura retórica. Uma poesia e uma retórica, sem dialética, não são capazes de atender, nem aos interesses coletivos, nem aos individuais. Como o poeta e o retórico mostram uma pretensão ético-política, a de tornarem-se educadores da cidade, só poderão alcançar seu propósito, se suas produções assemelharem-se o mais possível ao discurso filosófico, e disso depende a legitimação de seus próprios discursos.

Submetendo a poesia e a retórica ao seu desejo de torná-las filosóficas (278b3-4), Platão dá ao discurso filosófico um estatuto regulador, o de legislar os princípios sobre os quais os discursos dos poetas e dos retóricos passariam a desenvolver-se. Platão reforça os fundamentos de sua defesa de uma poesia e de uma retórica filosóficas, através da crítica aos discursos de Lísias, o retórico e Homero, o poeta, em *Fedro*, 278c1-3. Uma analogia semelhante encontramos no Livro X da *Politéia*, desta feita entre Homero de um lado, Protágoras e Pródico, de outro. Nesse trecho do diálogo, Platão, censurando a arte da mimética (*mimetiké*), pelo fato de a mesma encontrar-se afastada da verdade, não passando, portanto, de uma imagem (*eídon*), retoma a querela com Homero, questionando o fato de o aedo descrever, em suas composições, uma prática (*práxis*) que ele não vivenciou, como a gestão política, militar e pedagógica de uma cidade, assiduamente tematizada por ele em seus cantos, ou mesmo a prática de uma arte (*tékhne*), ou ainda ser tomado como um homem sábio (*sophoû andròs*), a exemplo de Tales de Mileto e Anacársis da Cítia, ou mesmo Pitágoras, por quem o filósofo foi fortemente influenciado.

Platão critica em Homero o seu desconhecimento acerca do objeto mimetizado, aliado ao fato de o aedo ser considerado o educador da Grécia. Refletindo sobre as influências homéricas no pensamento grego, ele afirma:

Mas supões ó Glaucón, que, se Homero fosse, na realidade, capaz de educar (*paideúein*) os homens e de os fazer melhores, como pessoa que podia não apenas mimetizar (*miméisthai*), mas conhecer (*gignóskein*) bem essas matérias, não criaria numerosos discípulos que o honrassem e estimassem, ao passo que Protágoras de Ceos e tantos outros podem, em conversas particulares, convencê-los de que não serão capazes de administrar a sua casa, nem a sua cidade, se não se submeterem à

educação deles, e são estimados com tal veemência, devido a esta arte, que só lhes falta que os discípulos andem com eles aos ombros? (X, 600c2-d5).

Nessa relação entre o poeta e os sofistas, Platão apresenta o primeiro como um ilustre “desconhecido”, que não é reconhecido nem por suas ações, nem por seus ensinamentos, como os segundos. Para Platão, Homero e Hesíodo, não podem ser classificados como pedagogos (*epaidagógoun*), a exemplo dos sofistas, mas unicamente recitadores de rapsódias, pois apesar de saírem de cidade em cidade cantando suas composições e propiciando prazer aos seus ouvintes, não possuem uma legião de seguidores em busca de seus ensinamentos para complementar sua educação (X, 600d5-e2).

A Homero faltam os mesmos atributos exigidos por Platão aos sofistas, o conhecimento necessário para atingir a verdade, apegando-se unicamente ao aparente, à imagem. Ao mimetizar a imagem da virtude (*eidólon aretês*) e dos demais temas de suas composições, Homero afasta-se da verdade, dando uma aparência real, através das palavras, a cada uma das artes descritas em seus cantos (X, 600e5-601b6). Com isso, Homero e os demais poetas e, de maneira análoga, os retóricos, os pintores, os escultores e outros artistas, assim como os políticos e os sofistas, não possuem, para Platão, a capacidade de julgar retamente acerca de cada um dos objetos produzidos por eles, sejam de natureza material, sejam criações com palavras, o que os impossibilita, portanto, de tornarem-se educadores da cidade.

Diante da divergência entre as exigências de seu projeto para a cidade e a empiricidade da poesia e da retórica, aplicadas a finalidades pragmáticas e desprovidas da reflexão que Platão exige para um verdadeiro educador, nosso filósofo passa a pensar em uma poesia e em uma retórica, cujos conteúdos sejam norteados a partir de princípios filosóficos. Abandonando os fins imediatistas que sempre as nortearam, a poesia e a retórica, tais como Platão as pensa, deixariam de ser meros objetos de encantamento e persuasão para tornarem-se reflexão filosófica. Platão critica, em uma e outra, o fato de elas não conseguirem ultrapassar o plano da pura mimese e, portanto, não conseguirem voltar-se para a idéia de Justiça e de Bem e contemplá-las naquilo que possuem de mais verdadeiro.

A filosofia é, pois, o meio encontrado pelo filósofo para realizar a passagem de uma poesia e uma retórica puramente miméticas, para um estágio superior em termos de busca de verdade. Submetidas a uma perspectiva filosófica, ambas seriam, finalmente, aceitas na cidade, pois aptas a mostrar sua utilidade, tanto na vida pública, como na vida privada (X, 606d6-e1). Efetuada essa mudança de orientação no processo do fazer poético e retórico,

Platão caça da cidade, não todos os poetas e retóricos, mas mais especificamente, aqueles cujas produções são feitas exclusivamente com mimese e, portanto, encontram-se confinados no sexto nível do processo de reencarnação do *Fedro*, destinado “a um poeta (*poietikòs*) ou a qualquer outro homem que se entregue à imitação (*mímesín*)” (248e1-2). Praticantes habituais da mimese, o poeta e o retórico, não conseguem contemplar nenhuma parte da verdade; isto os impede de encarnarem uma alma do primeiro tipo, a única propensa a produzir um homem destinado a se tornar alguém que aspira ao saber (*philósophos*) e ao belo (*philókalos*) (248d2-3). Isto os leva a serem identificados como aqueles que praticam a mimese, estando, no entanto, em posição superior às do próprio demiurgo e do sofista, respectivamente, na sétima e na oitava posições do ciclo de reencarnações do *Fedro* (248d1-e4).

Platão busca estabelecer diferenças entre seu discurso e os discursos dos poetas, dos retóricos, dos erísticos, dos sofistas, dos políticos e dos logógrafos, comumente confundidos com os dialéticos (*dialektikoí*), pelos pensadores da época, em especial por Isócrates que, em *Sobre a Permuta*, 45, trata indistintamente por antilógicos, tanto os dialéticos, Platão e os membros de sua escola, como seus demais antagonistas, os erísticos e os sofistas. Descrevendo as propriedades do discurso de seus contemporâneos, no *Fedro*, nosso filósofo observa que nenhum deles executa convenientemente, “a composição que convém mutuamente a cada uma das partes e que constitui uma totalidade” (268d4-5).

Executar harmoniosamente bem as partes de um discurso ou de um poema só é possível, nos moldes platônicos, através do emprego da dialética, pois somente ela é capaz de aliar em si, o saber e a prática. Sustentada pela dialética, a retórica, assim com a poesia, estarão em condições de “propor à alma discursos e práticas conforme aos usos e assim lhe comunicar a convicção (*boúle*) e a virtude (*aretèn*) que se deseja” (270b7-9). Afinal, a retórica é “a arte de influenciar as almas (*psykhagogía*) por meio de discursos (*lógon*)” (261a8-9), seja na vida pública ou na vida privada.

Platão teme os efeitos da influência da poesia e da retórica sobre a alma dos ouvintes. Ele se preocupa com o modo como a potência (*dúnamis*) persuasiva do discurso retórico ou poético afeta a alma, fazendo-a tomar o verossímil pelo verdadeiro. Nessa distância entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e o real desenvolve-se a preocupação platônica em propor à retórica e à poesia de sua época a dialética como parâmetro, tanto para a pesquisa intelectual como para a conduta ético-política; princípios, valores, modos de pensar, falar e agir que, norteados pela perspectiva dialética, passariam a ter consistência teórica, filosófica. Entre a poesia e a retórica “empíricas” e as mesmas

práticas pensadas e realizadas a partir de parâmetros filosóficos, compreendemos o sentido da crítica platônica, que as quer aceitas pela cidade, executando uma mimese superior, reflexiva, referida à busca pela justiça.

Retornando à *Politéia*, observamos que, nesse diálogo, Platão privilegia, no Livro III, a mimese tomada como *práxis*, cuja influência leva os homens, desde a infância, a mimetizarem “a coragem (*andreíous*), a prudência (*sóphronas*), a piedade (*hosíous*), a liberdade (*eleuthérous*) e todas as qualidades dessa espécie” (III, 395c5-6), afastando-se de tudo o quanto é desonroso e vil. Embora a mimese que atua na formação ético-política do cidadão, seja mais importante para Platão, no entanto, a mimese tomada como *poíesis* é um fator decisivo para demarcar os gêneros de expressão narrativa utilizados pelos poetas e, posteriormente, pelos retóricos, sofistas, historiadores e, até mesmo, os dialéticos, que modelam suas condutas, sustentados na prática das virtudes. Ao criticar a mimese, nesse diálogo, Platão está mais preocupado com a formação psicológica, ética e política dos cidadãos do que com a recusa de uma modalidade de composição da narrativa.

Sem dúvida, Platão critica, nos gêneros poéticos e retóricos, assim como nas demais artes que utilizam a mimese em sua produção, o fato de as mesmas produzirem imagens e não realidades; mas o que Platão realmente questiona e reivindica no discurso do poeta, do retórico e do sofista é que os mesmos adotem uma perspectiva filosófica. Platão reconhece que escapa ao alcance de suas próprias teorias, o fato de essas três artes trabalharem com imagens; diante dessa aporia, ele propõe o uso racional da imagem poética e, analogamente, dos recursos da retórica e da sofística. Suas críticas aos gêneros narrativos, na verdade, significam um procedimento de defesa, o de buscar plenas possibilidades para a poesia, o que só é possível, para ele, por meio da filosofia. Pelo processo dialético, o poeta, assim como o filósofo, redirecionaria sua alma em direção às formas e no seu retorno, o sentido e a finalidade de sua narrativa refletiriam a participação nas formas e seriam marcadas pela preocupação com a verdade.

Ao aproximar-se da filosofia, a poesia altera o seu discurso, tornando-o pleno de significações racionais e não mais, estritamente, simbólicas. Isso levaria seu produtor, o poeta, a praticar um gênero de mimese superior, que não se ocuparia em reproduzir as ações infames, os sons da natureza ou dos instrumentos descritos em suas narrações; mas a mimetizar a “maneira de falar (*léxeós*) e de narrar (*diegéseos*) pela qual se exprime o verdadeiro homem de bem (*kalós kagathós*)” (III, 396b9-10). Zelando para que seus personagens transmitam, através do discurso e das ações, um caráter e uma conduta

exemplares, o poeta ofereceria a imagem de uma poesia, cujo modelo reproduz “atos de firmeza e bom senso” (III, 396c6-7), identificando-se, portanto, com o ideal de poesia traçado por Platão na *Politéia*.

Platão exige essa postura ético-política não apenas do poeta, mas do retórico, do político, do sofista, do filósofo e de todos quantos guardem a pretensão de conduzir a formação dos cidadãos. Platão cobra de seus interlocutores, na *Politéia* e, do mesmo modo, no *Ménon*, uma prática que torne os homens guiados por eles “bons (*agathoi*) e úteis (*ophélimoi*) para a sua cidade” (98c8-9). Para educar os cidadãos visando a retidão de seu caráter é preciso sustentar-se em dois princípios: a opinião verdadeira (*dóxa alethès*) e o conhecimento (*epistème*) (99a4-5). Platão aplica esses atributos, no *Ménon*, mais especificamente, à ação política (*politikê práxei*) (99b1-3), porém podemos estendê-lo, por analogia, à poesia. Tomemos o trecho do diálogo onde Sócrates questiona com Ménon se é graças ao saber (*sophía*) ou à boa opinião (*eudoxía*) dos quais são portadores, que semelhantes homens tornam-se guias de sua cidade. Sócrates defende o segundo princípio, a opinião verdadeira, como o mais condizente para dirigir a ação política, afirmando a Ménon:

É se servindo deste meio que os homens políticos guardam retamente suas cidades, mas, em relação ao que é o ato de raciocinar (*phroneîn*), não existe nenhuma diferença entre eles, os cantores de oráculos (*khresmodoi*) e os profetas (*theománteis*) (99c1-3)⁸⁹.

Comparando o político ao cantor de oráculos e ao profeta, Platão, na verdade, diferencia-os do filósofo, cuja produção é executada com inteligência (*noûs*) e aproxima-os do poeta, que tem apenas uma opinião acerca do objeto produzido. A relação em comum que Platão observa entre os políticos, os cantores de oráculos (*khresmoidoi*), os profetas (*theománteis*), os adivinhos (*mánteis*) e os poetas (*poietikoi*) reside no fato de todos, de alguma forma, serem inspirados e possuídos pelo deus. Platão retoma, nesse ponto do diálogo, a noção de inspiração (*enthousiasmós*), nos parece, com a intenção de mostrar que, pelo fato de o político ser desprovido de inteligência reflexiva (*noûs*), age retamente, não por conhecimento, mas graças a um favor divino (*theía moíra*) (99e6), semelhante ao concedido a Sócrates, em *Apologia*, 33C6. No entanto, isso não faz do político um filósofo, pois o mesmo não consegue desenvolver discursivamente e argumentar dialeticamente em favor de sua “opinião”.

⁸⁹ Tradução francesa de M. Canto-Sperber, 1991.

No *Ménon*, Platão parece disposto, exclusivamente, a mostrar que a virtude não é nem ensinada, nem adquirida naturalmente, tampouco fruto da inteligência de seu portador, mas se faz presente no indivíduo, no caso específico, o político, como uma espécie de favor divino. Para concluir sua investigação acerca da virtude (*areté*) nesse diálogo, Sócrates, comparando o político apto a ensinar a excelência a seus seguidores a um ser real que estaria envolto nas sombras, em uma clara alusão a um trecho adaptado da *Odisséia*⁹⁰, dirá que, se a virtude pudesse realmente ser ensinada, tal homem seria “entre os vivos tal como Homero descreve Tirésias entre os mortos, dizendo dele: ‘lá, ele o sábio’, no Hades, ‘e os outros, como as sombras errantes’” (100a4-6)⁹¹.

Através da analogia entre o político e o tebano Tirésias, Platão quer mostrar a dificuldade para encontrar um educador na cidade que se distinga dos demais por sua inteligência; alguém que associe prática ético-política e busca de conhecimento; para além da opinião verdadeira, obtida “de graça”, o bom educador político deve cultivar a pesquisa racional, a argumentação, a busca de parâmetros inteligíveis, valores e essências que iluminem as ações dos homens nas cidades.

No caso da distinção entre filosofia e política, o final do *Eutidemo* nos dá um claro exemplo dessa prática de Platão. Nessa passagem do diálogo, Criton introduz um personagem anônimo, possivelmente Isócrates, identificando-o como um hábil fabricante de discursos (*poietés tôn lógon*), um logógrafo (*logógráphos*) e um censor da filosofia. Sócrates revida, ironicamente, lançando uma contra-crítica ao ataque do ouvinte desconhecido, ao conhecimento filosófico, classificando-o da seguinte maneira:

De fato, é destas pessoas, Criton, que Pródico diz que estão na fronteira entre o filósofo e o político (*methória philósophoute andròs kai politikou*). Ora, eles se imaginam ser os mais sábios de todos os homens e, não somente sê-lo, mas passar por tais diante de um grande número de pessoas; de modo que, se eles não estão entre os homens que se entregam à filosofia, não haveria ninguém para lhes impedir de fruir da consideração geral. Eles estimam, pois que, se eles chegam a atribuir a estes defensores da filosofia o renome e a reputação de ser personagens sem valor algum, eles alcançariam sem contestação em comparação a todos, no que concerne a reputação da ciência, o prêmio da vitória (305c6-d6)⁹².

⁹⁰ A passagem da *Odisséia* a que Platão se refere nesse trecho da *Politéia* situa-se na despedida de Circe e Odisseu, quando a deusa anuncia ao herói, que após partir de sua ilha deverá entrar no reino de Hades e Perséfone para se aconselhar com o cego adivinho Tirésias, ressaltando que:

A ele, somente, Perséfone deu conservar o intelecto mesmo depois de ser morto; as mais almas esvoaçam quais sombras (X, 494-495).

⁹¹ Essa mesma citação, porém literal, encontraremos em *Politéia*, III, 386d7.

⁹² Trad. francesa de M. Canto, 1987.

Platão situa o logógrafo anônimo, em uma fronteira intermediária entre a filosofia e a política. Encontramos essa mesma imagem, no *Fedro*, porém em relação ao retórico e, por extensão, ao logógrafo, uma vez que se trata manifestamente de Isócrates, a quem ele julga dotado de um certo espírito filosófico (279a9-10), sem, no entanto ser filósofo, nos moldes encontrados nos Livros VI e VII da *Politéia*. Em comum entre as duas passagens, o fato de ambos, logógrafo e retórico, apesar de possuírem uma natureza filosófica não conseguirem ultrapassar a fronteira que separa o discurso pelo discurso, do discurso puramente filosófico. Ao retórico e ao logógrafo, assim como ao político, ao sofista e ao poeta, falta, na concepção de Platão, o justo discernimento para compreender que suas práticas, desprovidas de fundamentos filosóficos críticos, tornam-se vazias de conteúdo, do mesmo modo como uma filosofia que rejeite pura e simplesmente as demais formas de saberes. A censura de Platão à poesia e, analogamente, à retórica, à logografia, à política e à sofística é toda ela pautada pela preocupação em defender a filosofia do descrédito que seus antagonistas a submeteram, principalmente os erísticos. Ao exigir das demais práticas que sejam fundamentadas por princípios filosóficos, Platão quer transmitir “uma imagem séria e sensata” (Dixsaut, 2000, p. 226) da filosofia, assim como reabilitar cada uma dessas práticas, dando-lhes uma dignidade que elas, nelas mesmas, não são capazes de ter. Tornar a política e, por analogia, a sofística, a retórica e a poesia, filosóficas é dar “a prova de que se pode praticar uma espécie de filosofia sem, portanto, ser filósofo” (Dixsaut, 2000, p. 227).

Ao cobrar uma postura filosófica de seus contendores, Platão parece querer levá-los a refletir a respeito da validade de seus próprios ensinamentos. Ao se voltarem para suas práticas, eles passariam a questioná-las e a cobrar mais precisão e rigor de si mesmos e daqueles que a praticam. Platão rejeita, no discurso de seus oponentes, a ausência do *éros* filosófico descrito por Sócrates no *Fedro*, como o único capaz de

arrebatado o que existe de melhor no espírito (*dianoías*), a tendência que conduz a um modo de vida regrado (*tetagménen te díaitan*) e que aspira ao saber (*philosophían níkése*) (256b7-8).

Regular cada um dos saberes da época, que pretendem ser reconhecidos como a melhor maneira de educar a cidade e seus cidadãos, orientando-os em perspectiva filosófica, parece ser, para Platão, o modo ideal de libertar a alma das vicissitudes e desenvolver, nos indivíduos, o apreço pela virtude e pela sabedoria.

Agindo reflexivamente e guiando-se por princípios filosóficos, os rivais de Platão no comando da cidade, estariam dando um sentido filosófico às artes que praticam sem, no entanto, tornarem-se filósofos. Isso dotaria suas almas de certa natureza filosófica, a mesma da qual Isócrates é dotado e que torna seu discurso superior ao de Lísias (264b1-9), embora isso não faça dele um autêntico filósofo, pois lhe falta o *éros* filosófico que o impulsionaria a levar uma vida regrada e a buscar o saber. Outro ponto contestado por Platão diz respeito à incapacidade de seus antagonistas em distinguir o método dialético e o dos erísticos, antilógicos e sofistas. Voltando ao *Eutidemo*, onde essa questão fica bem delimitada, veremos que Platão recrimina nos aspirantes a educadores da cidade justamente as suas pretensões em se considerarem absolutamente sábios em todas as questões discutidas ao longo do diálogo. Eles passam a imagem de que praticam moderadamente a filosofia e a política, assim como todo e qualquer outro saber, quando seus raciocínios não passam de bela aparência (*euprepéian*), pois distanciados da busca da verdade (*alétheian*) (305e6-7).

Desprovida do *éros* filosófico, a natureza que Platão atribui a seus adversários, no *Fedro*, não consegue ultrapassar o estágio necessário que lhe permite atingir a noção de verdade, na *Politéia*, desviando-se, portanto, da verdadeira filosofia e deixando-se corromper por uma falsa natureza filosófica. O curioso nessa relação é que alguém cuja alma realmente não seja dotada pelo *éros* que a impulsiona a filosofar não consegue jamais se tornar filósofo, embora contenha, na sua prática, uma certa filosofia. O objetivo de Platão, ao determinar esses limites entre o ato de filosofar e o de tornar-se um autêntico filósofo, parece sustentar-se na preocupação de mostrar que o natural filósofo se distingue em relação aos seus outros, justamente por esse *éros* indissociável da filosofia.

Na *Politéia*, Platão postula que, se essa natureza filosófica recebe uma educação conveniente, leva o filósofo a atingir uma plena excelência (VI, 492a1-3). Se, pelo contrário, ele se deixar corromper pelo orgulho (*skhematismós*) e pela arrogância (*phrónema*), se privando de reflexão, sua ligação com a verdade é rompida e ele mesmo torna-se responsável pela sua perversão (Dixsaut, 1998, p. 263). Isso anularia a sua própria essência, ou melhor, a sua distinção em relação aos outros educadores da cidade e faria dele, não um filósofo, mas um orador, como tantos encontrados na cidade, cujo *lógos* seria vazio de conteúdo filosófico. No entanto, a natureza do filósofo, se verdadeira, faz com que ele “se curve e se deixe arrastar para a filosofia” (VI, 494e1-2) e nesse ato ele imprime a sua diferença.

Pensar, pois, filosoficamente a poesia e, do mesmo modo, a retórica, a sofística, a política, é preponderante para Platão. Todo o seu projeto ético-político para a cidade com

palavras, na *Politéia*, é sustentado por essa preocupação, a de dar a melhor *paidéia*, e isso só é possível, para ele, através de uma formação pela filosofia, tal como ele elabora ao longo de seus diálogos. Platão privilegia a filosofia, pois, como diz Sócrates, no *Fédon*, “em meu espírito, a filosofia (*philosophías*) é a maior obra de arte (*oúses megístes mousikês*), e é ela que eu pratico (*práttontos*)” (61a1-4). A filosofia é, para Platão, a mais nobre, a mais coerente das artes das Musas (*mousiké*) e, nesse sentido, a mais propícia a gerar, nas outras artes, a noção de virtude necessária para que as mesmas justifiquem a sua participação na formação dos cidadãos.

Na análise do governo timocrático, no Livro VIII da *Politéia*, encontramos uma imagem semelhante à do *Fédon*, relacionando a filosofia à arte das Musas. Nessa passagem, Platão critica o governante timocrático, devido ao fato de o mesmo não respeitar as leis, por ser educado não pela persuasão, mas pela violência, “negligenciando a Musa verdadeira (*alethinês Mouses*), a que acompanha os diálogos (*lógon*) e a filosofia (*philosophías*)” (VIII, 548b8-9). Se tal governante cultivasse mais a música do que a ginástica, certamente, considera Platão, sua alma seria norteadada pela noção de bem e justiça, pois cultivaria “a razão (*lógon*) misturada à música (*mousiké*)” (VIII, 549b6), componentes necessários para conduzir a alma em direção à noção de virtude.

Platão pensa em aliar ao discurso racional (*lógos*), não apenas a música, mas a poesia, a retórica, a sofística, a política e quantas artes mais pretendam propor-se como responsáveis pela formação dos cidadãos. Esse critério sustenta-se na perspectiva de que a filosofia suscita na alma o desejo pelo saber e conduz a um modo de vida regrado. Esse *éros* filosófico que, no *Fedro*, torna os homens arrebatados por ele “mestres de si mesmos e regradados em sua conduta” (256b1-2), no *Fédon* leva o filósofo a produzir um *lógos* sustentado por um conteúdo racional e, portanto, diferenciado dos discursos convencionais da época. Platão quer marcar a oposição de seu *lógos*, principalmente em relação aos tradicionais educadores da Grécia, os poetas, cujas narrativas são plenas de fatos fabulosos. Este antagonismo torna-se precisamente delimitado, na narrativa do sonho que incita e encoraja Sócrates a prosseguir em sua prática habitual, a de compor música. Obedecendo ao sonho, ele se dedicou, até o momento de sua morte, a produzir a mais nobre das músicas, a Filosofia (61a2-3). Contudo, ele mostra a Cebes, sua produção poética diferencia-se da dos poetas tradicionais, pelo fato de a mesma conter um *lógos* racional e filosófico. Vejamos como Sócrates marca a distinção entre a poesia que procede exclusivamente do mito e a poesia que se deixa guiar por um procedimento filosófico: “Um poeta (*poietèn*) para ser um verdadeiro

poeta (*poietès*) deve inventar as histórias (*múthous*) e não se contentar em dizer (*lógos*)” (61b3-4).

O mais relevante nesse trecho do diálogo é o fato de nele, Platão determinar, com a maior clareza possível, a distinção entre a *poíesis* do poeta e a do filósofo. Segundo esse paradigma, Sócrates é um *poietés* que, apesar de recorrer às fábulas de Esopo para ilustrar as suas composições (*poiémata*), não se enquadra no perfil de um tradicional contador de mitos (*muthologikós*) (61b5). Sócrates é um compositor, cuja produção distingue-se da dos poetas, no sentido de que ele utiliza o *múthos* para dar sustentação ao seu *lógos*. Nesse ajuste entre o *múthos* e o *lógos*, o mito torna-se o mais verossímil possível, pois sustentado por um discurso racional e filosófico.

A imagem de Sócrates traçada por Platão, no *Fédon*, é a de alguém que, ao voltar-se para a fabulação dos antigos poetas gregos, principalmente Homero, retoma essas narrativas fictícias (*múthoi*) orientado pela referência de um discurso racional e verdadeiro (*lógoi*). Nesse sentido, poderíamos formalmente qualificar Sócrates, não como poeta, mas filósofo; no entanto, ousamos ultrapassar os limites dessa distinção e classificamos Sócrates, e do mesmo modo, Platão, como poetas que produzem a mais bela das poesias, se pensarmos no *Fédon* e nas *Leis*, ou mesmo no mito das cigarras, em *Fedro*, 258e6-259d8, que chamam de *philosophía*. Na crítica platônica à poesia, não existe uma negação categórica do fazer poético, pelo contrário, ele defende uma poética mediada pela filosofia, cujo discurso liberta o homem dos valores que o escravizam. Platão, como Górgias, reconhece o poder tirânico do *lógos*, por isso defende um *lógos* cujo conteúdo vislumbra a possibilidade de atingir e dar primazia aos valores ético-políticos reais, autênticos, para além deles mesmos. Inserindo a narrativa mítica em seu discurso racionalizante, Platão traça o modelo teórico para pensar a poesia, sustentado no contexto de uma reflexão maior, que postula valores, que busca fundamentar-se no conhecimento destes valores que são postos como reais.

Ao retomar as imagens contidas nos mitos poéticos e inseri-las na sua *poíesis* teórica e racional, Platão embeleza a filosofia e dá à poesia o suporte teórico necessário para tornar o seu *lógos* libertador. Platão critica na poesia, sobretudo, a falta de coerência nas narrativas míticas e a proposição de modelos ético-políticos negativos. Para ele, o discurso poético, como qualquer outro discurso, pode ser escravizador ou libertador, cabe ao bom educador libertar o homem que ele educa dos valores e práticas que o escravizam, e isso só é realizável através do *lógos*, embora o mito seja um elemento indispensável na constituição de sua poética filosófica. Platão utiliza o mito, nos diálogos, para reforçar os argumentos

dialéticos e, ao aplicá-los com essa finalidade, concede ao mito um novo estatuto: o da verossimilhança. Ao recontar os mitos, ao dar a eles um conteúdo racional, Platão insere o mito em uma categoria intermediária que, no *Timeu*, ele chama de “mito verossímil” (*eikóta múthon*) (29d1), pois situado entre a ficção mítica (*plasthénta múthon*) e o discurso verdadeiro (*alethinòn lógon*) (26e5-6). Esse mito verossímil (*eikòs múthos*) integra o discurso verossímil (*eikòs lógos*) de Timeu⁹³, acerca da constituição do mundo sensível como uma cópia das formas inteligíveis (27c1-92c4).

Através dessa distinção, Platão mostra como, no ato da recriação do mito, consegue tornar a narrativa mítica semelhante ao discurso verdadeiro. Isso não significa um abandono “dos discursos relativos às realidades que sempre são” (59c7-8), mas a possibilidade de o mito transpor a sua própria essência: a de um relato fantasioso acerca da origem dos deuses e dos homens, tornando-se meio de reflexão teórica e racional. Ao introduzir no mito a noção de verossimilhança, no *Timeu*, Platão permite que o mito represente, na educação e na vida, a possibilidade de produzir uma certa “recreação (*paidiàn*) moderada (*métrion*) e racional (*phrónimon*)” (59d2-3). A proposta de Platão não visa suprimir a narrativa mítica, pelo contrário, o mito é parte constitutiva de seu método. Em seu projeto de formação do cidadão, por meio da dialética, na *Politéia*, ele defende “uma educação pela palavra (*lógo paideúomen*) como fazem as pessoas que contam uma história (*mútho muthologoúntés*)” (II, 376d11-e1).

A narrativa mitopoética é, para Platão, um recurso retórico indispensável na realização de seu “método”. A flexibilidade do mito propicia a aplicação da própria dialética. Mas se Platão se mostra favorável ao uso do mito para sustentar os argumentos de suas proposições filosóficas, no entanto, não admite ser confundido com um contador de mitos (*muthológos*). Dixsaut, na Introdução ao *Fédon*, mostra que Platão não “se serve do *lógos* para contar uma história, um *múthos*, se passando pelo autor” (1991, p. 75). Pelo contrário, Platão emprega as imagens míticas como matéria do discurso racional e, nessa apreensão, o mito termina assumindo, no *Górgias*, a forma de um *lógos*, de uma história verdadeira (523a1-3). Para Canto, ao reconstituir os relatos dos poetas na sua prosa filosófica, “Platão quer, sem dúvida, destacar a verdade simbólica e as conseqüências morais do mito que ele expõe” (Nota 249 à *Górgias*, 1987, p. 356). A crítica platônica à poesia é sustentada,

⁹³ No *Timeu*, Platão utiliza a expressão *eikós* (verossímil, semelhante), tanto em relação ao *múthos* (29d1, 59c7, 68d1-2, 69b1) como em relação ao *lógos* (30b8, 34c4, 44d1, 48c1, 48d2, 49b6-7, 53d6, 55d5, 56a2, 56d1, 57d6, 59d1, 68b8, 72d8, 90e8) (1999). Brisson, na Introdução ao *Timeu*, destaca que Platão qualifica esse diálogo tanto por *eikòs múthos* como por *eikòs lógos* p. 70.

principalmente, pela extrema preocupação com o papel representado pelo mito, na formação ético-política do homem grego. Esse interesse leva-o a regular o conteúdo dos mitos, de modo a não permitir que os jovens deixem-se arrebatados pelo que, no *Fédon*, ele chama de encantamento (*epodé*) cotidiano (78e1, 114d7) que as belas histórias dos poetas produzem em suas almas.

Platão condena, no discurso em verso e em prosa, o fato de seus conteúdos não manterem relação nem com o ser, nem com a verdade. Sua crítica aos poetas e aos retóricos, no *Fedro*, é inteiramente marcada pelo pressuposto de que ele não admite um discurso feito “sem exame prévio (*anakrísseos*) nem vontade de instruir (*didakhês*), cuja única finalidade é a persuasão (*elékthesan*)” (277e9). Provocar prazer nos ouvintes, sem transmitir nenhum conhecimento, como no modelo tradicional de educação transmitido pelos aedos e rapsodos, não é condizente com a proposta platônica de prover a poesia de um sentido reflexivo. Trazendo a filosofia para a poesia, Platão engrandece o discurso poético, uma vez que fornece elementos para os poetas fortalecerem os seus discursos, através da noção de verossimilhança. Ao tornar os seus discursos os mais semelhantes possíveis ao discurso verdadeiro, os poetas estariam correspondendo a suas próprias pretensões em mostrarem-se portadores de uma sabedoria (*sophía*), fato contestado por Platão, diante da precariedade de seus saberes. Revestindo a poesia de um conteúdo racional, Platão dá aos poetas a possibilidade de contra-argumentarem com seus interlocutores, o que não é possível por meio da pura poesia.

Inserir o *lógos* na poesia significa, para Platão, prover o poeta de um *lógos* libertador, capaz de permitir a seu portador manifestar-se quando questionado. Condicionar o *múthos* ao *lógos*, do mesmo modo como no *Ion* e no *Cármides*, significa, no *Protágoras*, dar voz ao poeta, tirá-lo de seu mutismo e torná-lo sujeito de sua própria palavra, de seu belo discurso (328e6-329b7; 347e1-348a2). Platão recrimina nos poetas, a mesma atitude tomada pelos sofistas, a de permanecerem calados, quando interrogados acerca do que dizem. Joly vê, na crítica de Platão, a tentativa de “romper o monólogo, de instituir este discurso a muitos indivíduos e a muitas vozes, de fazer com que o *lógos* seja objeto de permuta e de controle mútuo e circule entre os diferentes interlocutores, pelo menos teoricamente” (Joly, 1970, p. 116). Através do diálogo do poeta com o seu ouvinte, se estabeleceria não apenas uma troca de informações, mas se propiciaria o exercício da dialética.

Outro ponto controverso na crítica de Platão à poesia, no *Protágoras*, diz respeito à relação entre a poesia e a sofística, traçada pelo sofista Protágoras. Sucessores dos poetas na educação da cidade, a primeira geração de sofistas, consciente da aversão que a sofística

causava, “dissimulavam-se sob as mais diversas máscaras (*próskhema*), uns sob as da poesia (*poiesin*), como Homero, Hesíodo e Simonides” (316d7-9), outros sob a máscara das iniciações e dos oráculos, como Orfeu, Museu e seus seguidores e, outros ainda, sob a máscara da ginástica e da música. Dentre os personagens citados, Protágoras reconhece ser o único a assumir-se como sofista, em razão do ofício que ele pratica: o de educar os homens. Partindo da lógica inerente ao próprio diálogo, tanto o poeta, como quem preside os rituais de iniciação e profetiza os oráculos e, do mesmo modo, o ginasta e o praticante da arte das Musas, apesar das práticas diferenciadas, são considerados educadores da cidade e, por conseguinte, *sophói*, pois praticantes de uma mesma arte: a sofística. Ao aliar todas essas artes à sofística, Platão delimita a linha tênue que distingue a *sophía* do sofista e, analogamente, a do poeta, da *sophía* do filósofo.

Essa distinção é reforçada por Platão, ao longo de seus diálogos, no sentido de mostrar que seu método, em relação ao dos poetas, dos retóricos e dos sofistas, é superior, pois norteado por um *lógos* racional que busca a verdade. Reconhecendo, no Livro X da *Politéia*, o antagonismo entre a irracionalidade da poesia e a racionalidade da filosofia, Platão parece conciliar essa diferença, quando dá à poesia os elementos racionais necessários para “provar que deve estar presente em uma cidade dirigida por boas leis” (X, 607c5-6). Isso só é possível, na concepção de Platão, se a poesia for guiada pela filosofia, pois só a filosofia dá à poesia o *lógos* libertador que ela necessita para mostrar sua utilidade na cidade.

3. A CRÍTICA MIMÉTICA A *MÍMESIS*

A julgar pela nossa exposição anterior, a análise de Platão acerca da poesia, nos diferentes diálogos, nunca é tomada como uma reflexão isolada, mas sempre inserida no contexto de uma discussão mais ampla, a do processo de permanente re-criação de si mesmo que é seu pensamento filosófico. Para Murray, “nós não podemos falar de uma teoria platônica da poesia, mas, preferencialmente, de uma coleção de textos em que várias atitudes, imagens e mitos sobre a poesia são expressos” (Murray, 1996, p. 2). No decorrer dos diálogos platônicos, nos deparamos com a diversidade de tratamentos dados por Platão à poesia, mas é, sobretudo, a condenação dos poetas miméticos, na *Politéia*, que suscita, desde a sua época, uma série de críticas às teses platônicas. De Aristóteles, na *Poética*, passando pelos neoplatônicos, a crítica ao pensamento platônico encontra em Nietzsche, seu mais acirrado censor. Na terceira dissertação de a *Genealogia da Moral*, o filósofo alemão, em suas

reflexões acerca do que significa o ideal ascético, acusa Platão de ser “o maior inimigo da arte que a Europa jamais produziu” (III, 25; 32-34).

Criticando Platão, Nietzsche, seguindo uma tradição que começa com Aristóteles, tenta reabilitar a poesia, através de Homero, seu representante mais ilustre e o principal alvo dos ataques de Platão à poesia. Afastando-nos da interpretação nietzscheana, defendemos que a condenação de Platão a Homero integra o projeto platônico de restabelecer uma *paidéia* autêntica e politicamente justa, recuperando valores preconizados pela própria poesia homérica e, principalmente, revitalizando o papel da própria poesia, enquanto prática e discurso pedagógicos; poesia que, agora com bases filosóficas, se tornaria inteligente, investigadora, filósofa.

Ao concentrar sua atenção na produção dos poetas, Platão critica o *lógos* humano, capaz de levar ao erro e ao engano, principalmente através da prática da *mimesis*. Sabemos que a noção de *mimesis* platônica é marcada pela diversidade de sentidos e aplicações. A linguagem mimética, sustenta Murray, “é usada não apenas na arte da poesia, pintura, música e dança, mas também, por exemplo, na relação entre linguagem e realidade e, entre o mundo material e o que é paradigma eterno” (1996, p. 3). A noção de mimese se expande ou se retrai, dependendo do contexto em que é aplicada. A mimese tanto pode abranger uma parte da poesia ou toda a poesia, se pensarmos na tradicional divisão da poesia, em *Politéia* III, 392d6-394c6, onde Platão classifica-a em três estilos: narrativa simples, mimese e narrativa mista.

Mas a noção de mimese também pode estender-se à filosofia e é justamente este aspecto o centro de nosso interesse. Nossa hipótese sustenta-se no pressuposto de que Platão é um crítico da mimese que mimetiza o tempo todo. A escrita platônica, sob a forma de diálogo, é profundamente marcada pela mimese. Platão faz exatamente o que ele condena nos poetas: ele simula, se esconde atrás de seus personagens, ou mesmo, se faz passar por eles, num ato que é todo mimético. Platão defende a *diégesis* simples como a narrativa ideal, mas seus diálogos são em grande parte compostos por *mimesis*. A crítica mimética de Platão à mimese, a exemplo da crítica à poesia, é toda ela sustentada pela preocupação em discernir a verdadeira mimese da falsa mimese, ou, do que Tate classifica como a distinção entre uma boa mimese e uma má mimese, ou ainda, como “a distinção entre dois tipos de artistas, o ignorante de um lado e o esclarecido do outro” (1928, p. 21). Segundo Tate, a poesia tomada nela mesma, a que mimetiza a natureza sensível na sua aparência, estaria no gênero da má mimese, pois praticada sem reflexão e meramente mimética, sendo por isso, caçada da cidade. Já a poesia intermediada pelo pensamento racional, aquela que se volta para as Formas no

sentido de se aproximar o mais possível do que ela possui de real, estaria incluída no gênero da boa mimese.

Se pensarmos nesta distinção na *Politéia*, veremos que Platão, ao definir o modelo de poesia a ser adotada pelo filósofo, distingue, de um lado, a *poiésis* praticada pelo *poietés* tradicional, a que mimetiza os objetos na sua aparência e não no que eles possuem de verdadeiro (X, 598b2-4), dada a sua natureza falsa e enganosa (III, 387b4) e, do outro, a *poiésis* praticada pelo *poietés* que é *philosophos* e, portanto, se esforça para se tornar, por meio da mimese, o mais semelhante possível (*aphomoioústhai*)

às realidades que são ordenadas e permanecem para sempre no mesmo estado, que não cometem injustiças umas para com as outras e nem as sofrem, mas se comportam todas segundo a ordem (*kósmo*) e a razão (*lógon*) (VI, 500c2-5).

O filósofo é um *mimetés*, no entanto sua produção se diferencia das demais produções miméticas, pelo fato de o mesmo conviver com o que é divino e ordenado, tornando-se ele próprio “ordenado e divino, tanto quanto é possível a um homem vir a sê-lo” (VI, 500d1).

Segundo esse princípio, o filósofo deve manter, na sua prática entre os homens o modelo divino (*theío paradeigmati*) (500e3), por ser o único capaz de conduzir a alma, harmoniosamente, em direção à verdade. Platão não nega o uso da mimese na filosofia e nem poderia fazê-lo; a estrutura de seus diálogos é toda ela composta por elementos miméticos, os mesmos utilizados pelos poetas de sua época e condenados por ele, com a diferença de que Platão, ao agir mimeticamente, o faz segundo critérios refletidos, capazes, portanto, de mostrar a diferença entre a mimese praticada por ele e a praticada pelos poetas. Platão não condena todo o uso da mimese, mas, mais especificamente, o uso da mimese sem reflexão e exige, da parte do poeta e do retórico, que mantenham, em suas composições, a mimese reflexiva, pois ela é a única capaz de reconhecer as formas (*eíde*) da temperança, da coragem, do espírito de liberdade, da grandeza da alma e de todas as qualidades irmãs destas e também as opostas a estas. Sem a busca deste conhecimento das formas, Platão acredita ser impossível vir reconhecer “a sua presença onde elas se encontram, elas e as respectivas imagens (*eikónas*)” (III, 402c5-6).

Platão critica nos poetas miméticos a ausência de discernimento que os impede de ultrapassar os limites de sua *sophía* e buscar a visão das formas na sua plenitude. Atingindo essa etapa, o poeta passaria da mera poesia para a poesia mediada pela filosofia. A pretensão do poeta em tornar-se educador da cidade, na *Politéia*, deve levá-lo, de maneira análoga ao

rei, a “cultivar o amor verdadeiro da filosofia verdadeira” (III, 499c1-2) e a efetuar esse processo de transição entre a pragmática da poesia e a reflexividade da filosofia, dando à sua poesia um suporte crítico. O poeta tornar-se filósofo ou, o seu contrário, o filósofo tornar-se poeta, sem dúvida parece mais uma das teorias impossíveis de se realizar, senão através do *lógos* e Platão realiza isso introduzindo na filosofia o discurso mimético, do qual a *Politéia* é um caso exemplar.

Utilizando os procedimentos miméticos na sua obra, Platão, principalmente através de Sócrates, transmite para os gregos, assim como os poetas, o exemplo digno de ser mimetizado pelos espíritos portadores de uma natureza filosófica. Platão condena na pura poesia mimética, no Livro X da *Politéia*, o fato de a mesma não apresentar os bons modelos que ele exige para o governo da cidade fundada sob o ideal da perfeição. Como ele utiliza a mimese, sustentado por princípios filosóficos, teme o efeito da poesia mimética que não se orienta por estes princípios, na “destruição da inteligência (*dianoías*) dos ouvintes” (X, 595b6-7), que não sabem discernir a verdadeira da falsa mimese e se deixam conduzir pela “bela mentira” (*kalôs pseúdetai*) (II, 377d9) contada de um modo que não convém, pelos poetas, em seus mitos.

Mais uma vez, a discussão acerca da poesia, seja ela de natureza mimética ou não, recai na oposição entre poesia e filosofia. Platão não descarta de todo a mimese, assim como não descarta de todo a poesia. Seu problema diante de uma e de outra, diz respeito não à *léxis*, mas ao conteúdo de seus versos, que não é estabelecido a partir dos princípios estabelecidos como os melhores para guiar uma cidade que se quer boa e justa. A crítica a Homero é toda ela atravessada por essa ambigüidade; Platão aceita e faz uso das técnicas miméticas e até mesmo admite Homero como o “maior dos poetas (*poietikótaton*)” (X, 607a3), porém recrimina na sua poesia o fato de suas representações não expressarem as concepções dos deuses e do homem resultantes da verdadeira pesquisa dialética e estabelecidas pela cidade como paradigmas.

Platão, ao criticar Homero, pretende atingir todo o referencial de poesia que ele representa. Através de Homero, nosso filósofo coloca em xeque toda a formação cultural dos gregos, procurando dar a ela um novo redimensionamento. Atingindo a imagem do maior poeta da Grécia, Platão questiona toda a tradição poética que tem em Homero o seu educador por excelência e oferece o seu método como o mais conveniente para educar uma cidade guiada por princípios ético-políticos filosóficos. Ao censurar o uso indevido da mimese por Homero, quando em seus cantos, o poeta coloca na boca dos deuses e dos heróis lamentações

e injúrias, Platão aponta ao mesmo tempo, para uma boa mimese, que é ordenada pela filosofia e, portanto, mais próxima de um discurso verdadeiro e coerente.

Quando pensamos no jogo de cena que envolve a expulsão dos poetas, onde o filósofo utiliza a força da argumentação aliada à linguagem poética, em um processo que é todo mimético, não podemos considerar a crítica platônica à *mimesis* como uma mera condenação, ou uma depreciação estética da poesia, que Platão, como todo grego da época, aprendeu a amar desde a mais tenra idade. Ao contrário, compreendemos essa crítica como uma defesa de seu projeto ético-político para a cidade fundamentada em um *lógos* racional que redimensiona o papel da poesia. Nesse sentido, a crítica platônica à poesia mimética pode ser entendida como o reflexo de sua tentativa de estender o *lógos* filosófico à poesia. Mais uma vez, Platão estende a sua crítica para além da simples forma da poesia, na tentativa de distinguir a mimese feita sem reflexão da mimese capaz de discernir a imagem do que é real.

Esse esforço de Platão é mostrado no próprio Livro X da *Politéia*, o mais severo em relação à poesia mimética, onde ele abre precedentes para que esse tipo de poesia continue a atuar na formação dos cidadãos, “se tiver argumentos (*lógon*) para provar que deve estar presente numa cidade bem governada (*pólei eunomouménei*)” (X, 607c4-5). Através desse apelo, Platão parece querer mostrar a nós leitores que, embora os seus diálogos sejam compostos por elementos miméticos, eles não podem ser considerados como pura poesia. Ao incorporar a técnica mimética no discurso filosófico, Platão apresenta a filosofia como uma alternativa à tradicional educação grega, que envolvia o uso conjunto da poesia, da música, do teatro e da dança, no sentido de formar um bom cidadão. Aproveitando alguns dos elementos que compõem o que os gregos da época chamam por *mousiké*, Platão incorpora-os a seu sistema filosófico, porém com o nítido objetivo de mostrar que eles não são mais suficientes na *paidéia* de uma sociedade, onde os valores vêm sendo constantemente postos em questão.

Diante dessas mudanças, Platão considera insuficiente a antiga educação pela poesia, porém reconhece a importância de manter em sua prosa filosófica algumas das estratégias narrativas usadas pelos poetas. Platão tem, para com a poesia, uma relação análoga à dos apaixonados que reconhecem não ser vantajoso manter esse amor e resolvem se afastar, apesar dos sofrimentos que essa atitude traz (X, 607e3-7). O mesmo faz Platão com relação à poesia; ele a ama, mas afasta-se dela, temendo seus efeitos negativos na alma dos cidadãos. No entanto, não consegue se desvencilhar de todo daquela que foi a sua primeira educação e, porque não dizermos, paixão. Pensando em um modo de tornar o discurso poético norteado pela idéia de bem e de verdade, Platão tenta salvar a poesia do descrédito a que ele mesmo

lançou-a, dirigindo-a para a filosofia pois, como ele defende nas *Leis*, os poetas e os filósofos são produtores do mesmo gênero de poesia, mostrando-se “concorrentes e rivais no mais belo drama que somente a verdadeira lei é capaz de realizar” (VII, 817b6-9).

O poeta e o filósofo são *mimetai*, ambos mimetizando o que a vida tem de mais belo e excelente, suas leis e costumes; no entanto Platão não se contenta em ser mais um educador da cidade, sua rivalidade com Homero reforça, segundo Murray, o seu desejo de “substituir a poesia pela filosofia” (1996, p. 22). Envolvido pelo desejo de assumir o lugar antes ocupado pelo poeta, Platão instaura uma reforma na cidade, cujo objetivo visa propiciar na alma de cada indivíduo um bom governo, de modo a conduzi-la à contemplação da verdade e que culmina na expulsão do poeta mimético. Por mais paradoxal que possa parecer o fato de Platão condenar a mimese e ao mesmo tempo fazer uso dela, para Havelock é o fato de que a “*mimesis* tornou-se a palavra *par excellence* do instrumento lingüístico próprio do poeta e sua capacidade especial de utilizar-se dele para representar a realidade” (1996, p. 42). Platão condena na mimese a sua capacidade de mascarar e distorcer a realidade, no entanto, reconhece o seu poder de representação e isso o leva a empregá-la no seu discurso filosófico.

Queremos concluir indicando que, na crítica de Platão à poesia mimética, encontram-se em questão, sobretudo, os exageros cometidos pelos poetas que imitam compulsivamente todos os elementos da natureza, sem ter a devida referência do objeto representado. Quanto ao uso que faz da mimese na filosofia, Platão, de modo análogo ao pintor que desenha um modelo e o apresenta como o mais belo dos homens, também quer “produzir em palavras o modelo de uma cidade boa” (V, 472e1-2) e, ao fazer isso, torna o discurso filosófico mimético, dando, finalmente, à filosofia, o suporte necessário para se tornar o modo privilegiado de educar a cidade e seus cidadãos.

CONCLUSÃO

Acreditamos ter mostrado que a crítica de Platão à mimese, na *Politéia*, é o resultado de uma profunda preocupação com a formação individual e coletiva dos habitantes da cidade, educação essa que, para o filósofo, deve ser guiada por valores ético-políticos sintetizados na idéia do Bem.

No percurso que acabamos de concluir, analisamos, primeiramente, o papel da poesia na educação, ressaltando que os gregos constituíram sua cultura, seu *espírito*, através da narrativa de poetas como Homero e Hesíodo e, posteriormente, de Píndaro e outros, educadores hegemônicos da cidade e os primeiros a tentar dar sentido ou explicar a origem e a ordem do mundo. Destacamos, ao longo do primeiro capítulo, alguns temas articulados com o propósito de entendermos com mais exatidão o alcance que este fenômeno cultural, a poesia, tem para os gregos, pois este fato condiciona a escolha de Platão por Homero, como o principal alvo de sua crítica à poesia.

Em nosso segundo capítulo, destacamos a multiplicidade de sentidos que a noção de *mimesis* assume nesse diálogo, mostrando que, a *Politéia*, ao contrário do *Sofista*, postula, principalmente, questões ético-políticas e só secundariamente a dimensão ontológica. Mostramos que as reflexões de Platão acerca da mimese, na *Politéia*, associam-na ora a *poiesis*, ora a *práxis*, inserindo-se no contexto de uma reflexão maior, cujos fundamentos estão assentados na sua proposta pedagógica. Produção e ação miméticas não são privilégio do poeta, nenhum educador pode evitá-las. Mas a boa mimese deve integrar um projeto maior de educação, projeto que, na *Politéia*, implica em fabricar uma cidade com palavras, que sirva de modelo a ser mimetizado nas ações concretas dos homens. *Poiesis* e *práxis* estão intrinsecamente vinculadas, seja na ação do poeta, seja na fabricação do filósofo, reunidas pela preocupação com a formação ético-política dos cidadãos.

Em nosso terceiro capítulo, propomos que o banimento dos poetas significa, na verdade, o regramento da poesia pelas exigências da filosofia platônica: que o poeta ofereça imagens de bons e belos modos na sua produção poética e represente unicamente o estilo moderado; é assim que o poeta deve se deixar guiar pelo filósofo, na vida política. Mostramos que, através da crítica a Homero, o filósofo quer intervir no legado cultural cujo maior dignitário é o poeta. Platão critica a poesia mimética pelo fato de ela produzir unicamente imagens, tendendo, portanto, a se perder no jogo de semelhanças e a afastar-se da busca da verdade. Defendemos que, ao pensar a poesia postulando valores racionais ou filosóficos, o

filósofo dá ao discurso poético subsídios para que ele se torne mais argumentativo e reflexivo e, portanto, mais elevado do ponto de vista ético-político.

Mostramos ainda que, na condenação do discurso poético-mimético, Platão retoma a polêmica de Xenófanes contra os poetas. Seguindo a perspectiva de Xenófanes, que censurava a mitologia dos poetas sobre bases religiosas e morais, Platão propõe controlar o conteúdo da poesia centrado em uma dimensão ético-política, pois teme a ameaça que representa para a educação dos futuros guardiões a má interpretação das imagens poéticas de Homero, Hesíodo, Ésquilo e dos demais poetas.

Ressaltamos que a crítica de Platão aos poetas segue o fim maior de opor o discurso filosófico aos discursos poético, retórico, político e sofístico, como o objetivo de mostrar que só os modos de falar e pensar da filosofia podem dar os elementos necessários para que estes discursos ultrapassem a mera eloquência e se deixem contaminar por um *lógos* reflexivo e libertador. Mostramos, principalmente que entender Platão como um *poietés* que recrimina seus iguais, os outros poetas, só é possível, se pensarmos que nessa crítica ele busca dar à *poésis* uma outra identidade, pensando-a a partir de um referencial filosófico.

Defendemos, finalmente, que, ao criticar a poesia e a mimese, empregando no seu discurso filosófico elementos tanto da poesia como da mimese, Platão, na verdade, defende o uso dessas práticas, desde que elas estejam condicionadas por certos valores ético-políticos. Aquilo que, à primeira vista, pareceria uma incoerência sustenta-se no pressuposto de que Platão usa a mimese justamente para diferenciar a filosofia das demais práticas discursivas de sua época, propondo que, somente mediadas pela filosofia, elas poderão comportar um discurso coerente, argumentativo, justo e verdadeiro.

Para concluir, gostaríamos de dizer que pensamos que nossa proposta interpretativa, a de que Platão realiza uma crítica mimética à mimese dos poetas, está apenas sucintamente defendida e desenvolvida neste primeiro trabalho. Acreditamos que ela merece um desdobramento e uma sustentação argumentativa mais detalhados e mais aprofundados em nossos próximos projetos de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – FONTES ANTIGAS:

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres (1932) 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os pensadores).

ARISTOPHANE. *Œuvres Complètes*. I-IV. Texte établi et traduit par V. Coulon et H. Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of eminent philosophers*. With an english translation by R. D. Hicks. Vol. I-II. Cambridge; Massachussets; London: Harvard University Press (1925) 1995.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de Miranda N. Coelho. In: *Cadernos de Tradução 4*. São Paulo: Departamento de Filosofia / USP, 1999.

HERODOTE. *Histoires*. Tomes I-VI. Texte établi et traduit par Ph. -E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1932-1954.

HERÓDOTO. *História*. Trad. de J. B. Broca. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s/d.

HÉSIODE. *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*. Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris : Les Belles Lettres (1951) 1972.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. M. C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMÈRE. *Illiade*. Traduction P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1937-1938.

HOMÈRE. *L'Illiade*. Traduction par Eugène Lasserre. Paris: GF Flammarion, 2000.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s/d.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. 3. ed. São Paulo: Arx, 2002.

HOMÈRE. *L'Odissée*. Tomes I-III. Texte établi et traduit par V. Bérard. Paris: Les Belles Lettres (1924) 1972.

HOMÈRE. *L'Odysée*. Traduction par C. Garcia. Paris: GF Flammarion, 2001.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s/d.

ISOCRATE. *Discours*. Tomes I-III. Texte établi et traduit par G. Mathieu et Émile Brémond 1956, 1956, 1950.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993, 7ª edição.

PLATON. *Œuvres Complètes*. Tomes I-XII. C.U.F. Paris: Les Belles Lettres, 1920-1956.

PLATON. *Sämtliche Werke*. Bänden I-X. Übersetzungen von Franz Susemihl u.a. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1991.

PLATON. *République*. Traduction de Pierre Pachet. Paris: Gallimard, 1993.

PLATON. *République*. Livres VI e VII. Traduction et commentaire par Monique Dixsaut. Paris: Bordas, (1980) 1986.

PLATON. *Apologie de Socrates. Criton*. Traduction par Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1997.

PLATON. *Cratyle*. Traduction par Catherine Dalimier. Paris: GF Flammarion, 1998.

PLATON. *Euthydème*. Traduction par Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.

PLATON. *Gorgias*. Traduction par Monique Canto. Paris : GF Flammarion, 1987.

PLATON. *Ion*. Traduction par Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.

PLATON. *La République*. Traduction par George Leroux. Paris: GF Flammarion, 2002.

PLATON. *Le Banquet*. Traduction par Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1998.

PLATON. *Le Politique*. Traduction par Luc Brisson ; Jean-François. Pradeau. Paris: GF Flammarion, 2003.

PLATON. *Le Sophiste*. Traduction par Nestor-Luis Cordero. Paris: GF Flammarion, 1993.

PLATON. *Lettres*. Traduction par L. Brisson. Paris: GF Flammarion, 1987.

PLATON. *Ménon*. Traduction par Monique Canto-Sperber. Paris: GF Flammarion, 1991.

PLATON. *Phédon*. Traduction par Monique Dixsaut. Paris: GF Flammarion, 1991.

PLATON. *Philèbe*. Traduction par Jean-François Pradeau. Paris: GF Flammarion, 2002.

PLATON. *Phèdre*. Traduction par Luc Brisson. Paris: Paris: GF Flammarion, 1989.

PLATON. *Protagoras*. Traduction par Frédérique Ildefonse. Paris: GF Flammarion, 1997.

PLATON. *Théétète*. Traduction par Michel Narcy. Paris: GF Flammarion, 1994.

PLATON. *Timée. Critias*. Traduction par Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1987.

THUCYDIDE. *La Guerre du Peloponèse*. I-VI. Texte établi et traduit par J. Romilly. Paris: Les Belles Lettres, 1953-1968.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso: Livro I*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília/ São Paulo: UNB/ Hucitec, 1986.

XENOPHANES. Fragmente. In: Diels, H.; Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung (1934) 1960.

II – DICIONÁRIOS E LÉXICOS:

ASTIUS, F. D. *Lexicon Platonicum: sive vocum Platoniarum index*. Bonn: Rudolf Habelt, 1956.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1988.

BRANDWOOD, L. A. *A Work index to Plato*. Leeds: W. S. Maney & Son, 1976.

BRUSNCHWIG, J.; LLOYD, G.; PELLEGRIN, P. (Ed.). *Le Savoir Grec. Dictionnaire Critique*. Paris: Flammarion, 1996.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.

CUNLIFFE, R. J. (Ed.). *A lexicon of the homeric dialect*. Norman; London: University Oklahoma Press, 1963.

Des PLACES, Édouard *Lexique de la langue grecque et religieuse de Platon*. Dans: *Platon. Oeuvres Complètes*. C.U.F., t. XIV. Paris: Les Belles Lettres (1964) 1989.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A greek-english Lexicon*. Oxford: Clarendon (1940) 1996.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. Vol. V – Léxico, Índices, Bibliografia. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1995.

III – FONTES MODERNAS:

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Do épos à epopéia: sobre a gênese dos poemas homéricos. *Textos de Cultura Clássica* 12 (1990) p.1-13.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. As musas ensinam a mentir (Hesíodo, *Teogonia*, 27-28). *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000) p.7-20.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. A. Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da Mitologia*. Trad. A. Telles e G. M. S. da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília : UnB, 1998.

DIXSAUT, Monique. *Le naturel philosophe – Essai sur les dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 1998.

DIXSAUT, Monique. Images du philosophe. *Kléos* 4 (2000) p.191-248.

DODDS, Eric R. *Os gregos e o irracional*. Trad. L. S. B. de Carvalho. Portugal: Gradiva, 1988.

DUCHEMIN, Jaqueline. Platon et l'héritage de la poésie. *Revue des Études Grecques* (1955) p.12-37.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. (Ed.) *Historia de la Literatura Clásica I: Literatura Griega*. Madrid: Gredos, 1990.

GÖRGEMANN, Herwig; LATACZ, Joachin (Ed.) *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*. Band I: Archaische Periode. Stuttgart : Reclam, 1991.

GRISWOLD, Charles. The ideas and the criticism of poetry in Plato's *Republic*, Book 10. *Journal of the History of Philosophy* 19/2 (1981) p.135-150.

HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio à Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1996.

LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio. *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*. Madrid: CSIC, 1961.

- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JOLY, Henri. *Le Renversement Platonicien. Logos, Episteme, Pólis*. Paris: J. Vrin, 1970.
- KIRK, G. S. *The songs of Homer*. London, New York: Cambridge University Press, 1962.
- LABARBE, Jules. *L'Homère de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- MACINTYRE, Alasdair. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* Trad. M. P. Marques. São Paulo: Loyola, 1991.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. *O caminho poético de Parmênides*. São Paulo: Loyola, 1990.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. *Mimesis e Expressão*. Duarte, R; Figueiredo, V. (Org.). *Mimesis no Sofista de Platão: Produção*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. *Mimesis in Plato's Sophist: action*. *Theophilos* 1 (2001) p.183-203.
- McKEON, Richard. *Critics and criticism. Ancient and modern*. R. S. Crane et alii (org.). *Literary criticism and the concept of imitation in antiquity*. Chicago: Tehe University of Chicago Press, 1952, p. 147-175.
- MONTET, Danielle. *L'art et la manière: Mimésis et/ ou Poièsis*. *La Part de l'Oeil* 7 (1991) p.215-220.
- MURRAY, Penelope. (Ed.). *Plato on Poetry*. New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Zur Genealogie der Moral*. Kritischen Studienausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Traduit par O. Berrichon-Sedeyn. Combas : L'éclat, 1991.
- ROMILLY, Jacqueline. *La douceur dans la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- ROMILLY, Jacqueline. *Fundamentos de Literatura Grega*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- ROMILLY, Jacqueline. *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*. Paris : PUF, 1983.
- SAÏDS, S.; TREDE, M.; LE BOULLUEC, A. *Histoire de la littérature grecque*. Paris: PUF, 1997.

- SINAPI, Michèle. Aspects de la mimesis dans la politique platonicienne. *Hermès* 22 (1998) p.17-25.
- TATE, James. 'Imitatio' in Plato's *Republic*. *Classical Quarterly* 22 (1928) p.16-23.
- TATE, James. Plato and 'Imitation'. *Classical Quarterly* 26 (1932) p.161-169.
- TORRANO, Jaa. Mito e culto das Musas. *Folhetim*. Folha de São Paulo 564 (1987) p.8-10.
- TORRANO, Jaa. O (conceito) de mito em Homero e Hesíodo. *Boletim do CPA* 4 (1997) p.27-34.
- TORRANO, Jaa. Mito e verdade em Hesíodo e Platão. *Letras Clássicas* 2 (1998) p.11-26.
- TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VERDENIUS, W. J. *Plato's doctrine of artistic Imitation and it's Meaning it us*. Leiden: E. J. Brill, 1962.
- VICAIRE, Paul. *Platon critique littéraire*. Paris: Klincksieck, 1960.
- VICAIRE, Paul. *Recherche sur les mots désignant la poésie et les poètes dans l'oeuvre de Platon*. Paris: PUF, 1964.
- WEST, Martin L. The Invention of Homer. *Classical Quarterly* 49, 2 (1999) p.364-382.
- ZIMBRICH, Ulrike. *Mimesis bei Platon*. Frankfurt am Maim: Peter Lang, 1984.

ANEXOS

TABELA I: O VOCABULÁRIO DA MÍMESIS EM PLATÃO

ALCIBÍADES I	
108b5	μιμῆσθαι

APOLOGIA	
23c5	μιμούνται

AXÍOCO	
370e2	μιμησάμενος

CARTAS	
II, 311a7	μιμούμενοι
III, 319e4	μιμησάμενος
V, 321e5	μιμουμένη
VII, 336c2	μιμῆσθαι

CRÁTILLO	
414b1	μεμίμηται
423a2	μιμούμενοι
423b1	μιμησάμενου
423b6	μίμημα
423b9	μίμησις
423b10	μιμῆται
423b10	μιμούμενος
423b11	μιμῆται
423c4	μιμουμένους
423c6	μιμούνται
423c9	μίμησις
423d1	μιμούμεθα
423d1	μιμώμεθα
423d2	μιμουμεθα
423d3	μιμῆται
423d3	μιμώμεθα
423d7	μιμῆται
423d8	μιμησεις
423e7	μιμῆσθαι
424b8	μιμῆσθαι
424b8	μιμούμενος
424b9	μίμησις
425d2	μεμιμημένα
426d7	μιμῆται
427a3	μεμίμηται
427a6	μιμῆται
427b1	μίμησιν
430a10	μίμημα
430b4	μιμήματα
430b8	μιμήματα
430b10	μιμήματα
430d4	μιμήμασις
430e10	μίμημα
431a3	μίμημα
434b2	μιμῆται
434b7	μιμήματα
437a9	μίμημα

CRÍTIAS	
107b5	μίμησιν
107c2	μεμιμησθαι

EPINOMIS	
975d2	μιμητική
975d4	μιμούνται
975d5	μιμήμασις
975d9	μιμητική

EUTIDEMO	
288b8	μιμῆσθαι
288c1	μιμώμεθα
301b2	μιμῆσθαι
301e8	μιμῆσθαι

FÉDON	
105b6	μιμούμενος

FEDRO	
248e2	μίμησιν
251a3	μεμιμημένον
252d2	μιμούμενος
253b5	μιμούμενοι
264e6	μιμῆσθαι

FILEBO	
13d3	μιμούμενος
40c5	μεμιμημένα
62c2	μιμησεως

GÓRGIAS	
511a2	μίμησιν
511a5	μιμούμενος
511a6	μιμούΜένον
513b3	μιμητην

HÍPIAS I	
231a2	μιμῆσθαι
287a3	μιμούμενος
292c3	Μιμούμενος

HÍPIAS II	
370e11	μιμῆ

LEIS	
I, 643c2	μιμήματα
II, 655d5	μιμήματα
II, 655d7	μιμήσεσις
II, 667e10	μίμησιν
II, 668a7	μιμητικήν
II, 668b2	μιμήματι

II, 668b6	μιμηθέν μιμησεως
II, 668b10	μιμησις
II, 668d7	μεμιμημένων
II, 668e5	μεμιμημένον
II, 669d2	μιμούμεναι
II, 669e4	μιμημάτων
II, 670e5	μίμημα
III, 700d8	μιμούμενοι
III, 701c3	μιμουμένοις
IV, 705c9	μιμείσθαι μιμήσεις
IV, 706a5	μίμησιν
IV, 706b5	μιμησεως
IV, 713b3	μίμημα
IV, 713e6	μιμείσθαι
IV, 719c5	μιμησεως
VI, 763c6	μιμούμενοι
VI, 764d7	μιμητικήν
VII, 795e2	μιμουμένων
VII, 796b3	μιμήματα
VII, 796b4	μιμείσθαι
VII, 796c2	μιμείσθαι
VII, 798d9	μιμήματα
VII, 798e5	μιμημάτων
VII, 806b2	μιμησασθαι
VII, 806b6	μιμησασθαι
VII, 812c2	μεμιμημένην μίμησιν
VII, 812c7	μιμησεων
VII, 814e4	μιμουμένην
VII, 815a4	μιμουμένην
VII, 815a7	μιμείσθαι μιμήματα
VII, 815b1	μίμημα
VII, 815c4	μιμούνται
VII, 816a5	μιμησις
VII, 816d8	μιμήματα
VII, 816e6	μιμείσθαι
VII, 816e9	μιμημάτων
VII, 817b4	μιμησις
VIII, 829c1	μιμούμεναι
VIII, 830b1	μιμούμενοι
VIII, 830e2	μιμουμένους
VIII, 836e2	μίμησιν
X, 898a5	μίμημα
XI, 933b2	μιμήματα
XII, 956b3	μεμιμημένα

MENÉXENO

236e5	μιμείσθαι
238a5	μεμίμηται
248e3	μιμείσθαι

POLITÉIA

II, 373b5	μιμηταί
II, 382b9	μίμημά
III, 388c3	μιμησασθαι

III, 392d5	μιμησεως
III, 393c6	μιμείσθαι
III, 393c9	μιμησεως
III, 393d1	μιμησεως
III, 393d7	μιμησις
III, 394b1	μιμησεως
III, 394c1	μιμησεως
III, 394d2	μιμουμένους
III, 394d3	μιμουμένους
III, 394d4	μιμείσθαι
III, 394e1	μιμητικούς
III, 394e8	μιμησεως
III, 394e9	μιμείσθαι
III, 395a2	μιμησεται μιμητικός
III, 395a3	μιμήματα
III, 395a4	μιμείσθαι
III, 395a5	μιμηματε
III, 395b1	μιμήματα
III, 395b2	μιμήματα
III, 395b5	μιμείσθαι
III, 395b6	μιμήματα
III, 395c3	μιμείσθαι
III, 395c3	μιμώνται
III, 395c4	μιμείσθαι
III, 395c6	μιμησασθαι
III, 395c7	μιμησεως
III, 395d1	μιμησεις
III, 395d6	μιμείσθαι
III, 396a6	μιμητέον
III, 396b2	μιμητέον
III, 396b7	μιμησονται
III, 396c8	μιμησει μιμούμενος
III, 396d6	μιμείσθαι
III, 396e6	μιμησεως
III, 396e7	μιμησεως
III, 397a2	μιμησεται
III, 397a3	μιμείσθαι
III, 397b1	μιμησεως
III, 397d4	μιμητήν
III, 398a2	μιμείσθαι
III, 398b2	μιμοίτο
III, 399a7	μιμησαιτο
III, 399c3	μιμησονται
III, 399d5	μίμημα
III, 400a7	μιμήματα
III, 401a8	μιμήματα
V, 458c4	μιμουμένους
VI, 491a1	μιμουμένας
VI, 500c5	μιμείσθαι
VI, 500c6	άφομοιούσθαι
VI, 500c7	μιμείσθαι
VI, 510b4	μιμηθείσιν
VII, 532a2	μιμοίτ'
VII, 539b4	μιμούμενοι
VII, 539c7	μιμησεται
VIII, 547d1	μιμησεται

VIII, 547d8	μιμήσεται
VIII, 563b1	μιμουμένοι
X, 595a5	μιμητική
X, 595b5	μιμητικούς
X, 595c7	μιμησιν
X, 597b3	μιμητήν
X, 597e2	μιμητής
X, 597e4	μιμητήν
X, 597e6	μιμητής
X, 597e8	μιμηταί
X, 597e10	μιμητήν
X, 598a2	μιμείσθαι
X, 598b2	μιμήσασθαι
X, 598b4	μιμησις
X, 598b6	μιμητική
X, 598d3	μιμητή
X, 598d5	μιμησιν
X, 598e5	μιμηταίς
X, 599a6	μιμηθησομένον
X, 599b4	μιμείται
X, 599b5	μιμήμασι
X, 599c2	μιμητής
X, 599d3	μιμητήν
X, 600c4	μιμείσθαι
X, 600e5	μιμηταίς
X, 601a6	μιμείσθαι
X, 601b9	μιμητής
X, 601d2	μιμησομένην
X, 602a3	μιμητής
X, 602a8	μιμητής
X, 602a9	μιμήται
X, 602a11	μιμητικός
X, 602b1	μιμήσεται
X, 602b4	μιμήσεται
X, 602b7	μιμητικών
X, 602b7	μιμείται
X, 602b8	μιμησιν
X, 602b10	μιμητικούς
X, 602c1	μιμείσθαι
X, 603a11	μιμητική
X, 603b4	μιμητική
X, 603c1	μιμητική
X, 603c5	μιμείται μιμητική
X, 604e1	μιμησιν
X, 604e3	μιμήσασθαι
X, 604e4	μιμουμένον
X, 604e6	μιμησις
X, 605a2	μιμητικός
X, 605b7	μιμητικών
X, 606c3	μιμησει
X, 605e11	μιμουμένου
X, 606d4	μιμησις
X, 607c5	μιμησις

POLÍTICO

274a2	μίμημα
279c4	μιμουμένως

288c3	μιμήματα
293e3	μεμιμημένως
293e5	μεμιμησθαι
297c3	μιμήματα
297c4	μιμουμένως
297c6	μιμημάτων
299d4	μιμητικής
300c5	μιμήματα
300d10	μιμείσθαι μιμοίοντ
300e1	μίμημα
301a2	μιμήσεσθαι μιμήσασθαι
301a6	μιμώνται
301a10	μιμουμένος
301c3	μιμήματος
303c4	μιμητάς
306d2	μιμουμένη
306d3	μιμήματα

PROTÁGORAS

326a3	μιμήται
342b8	μιμούμενοι
348a3	μιμείσθαι

RIVAIΣ

132b2	εμιμοῦντο
-------	-----------

SOFISTA

219b1	μιμητική
234b2	μιμητικόν
234b6	μιμήματα
235a8	μιμητήν
235c2	μιμητικής
235d1	μιμητικής
235e2	μιμήματος
235e3	μιμούμενοι
236b1	μιμητικής
236c1	μιμητικήν
241e3	μιμημάτων
264d4	μιμήματα
265a10	μιμητική
265b1	μίμησις
267a7	μίμησις
267a10	μιμητικόν
267b7	μιμούνται μιμουμένων
267b11	μίμημα
267b12	μιμήσαι το
267c6	μιμουμενοι
267d1	μιμητήν
267e1	μίμησιν
267e2	μίμησιν
267e5	μιμουμένοις
268a6	μιμητήν
268a7	μιμητήν
268c9	μιμητικόν

ΤΕΕΤΕΤΟ	
148d4	μιμούμενος

ΤΙΜΕΥ	
19d6	μιμητικόν
19d7	μιμησεται
19e2	μιμείσθαι
38a7	μιμουμένου
39e2	μίμησιν
40d2	μιμημάτων

41c5	μιμούμενοι
42e8	μιμούμενοι
47c2	μιμούμενοι
48e6	μίμημα
50c5	μιμήματα
51b6	μιμήματα
69c5	μιμούμενοι
80b7	μίμησιν
81b2	μιμείσθαι
88d7	μιμήται

TABELA II: AS OCORRÊNCIAS DE POÉISIS EM PLATÃO

APOLOGIA	
22c5	ποίησιν

BANQUETE	
196e5	ποίησιν
197a1	ποίησιν
205b8	ποίησις
205e1	ποίησις
205c2	ποίησεις
205c5	ποίησεως
205c7	ποίησις
205c8	ποίησεως

CÁRMIDES	
163b9	ποίησιν
163c4	ποίησεις
163d3	ποίησεις
163e1	ποίησιν

CARTAS II	
311a1	ποίησιν

CRÍTIAS	
113a4	ποίησιν

FEDRO	
975b2	ποίησις
975b4	ποίησεως

FEDRO	
245a4	ποίησιν
245a7	ποίησις
267c2	ποίησιν
268d1	ποίησιν
278c2	ποίησιν

GÓRGIAS	
449d4	ποίησιν
501e9	ποίησις
502a8	ποίησις
502b2	ποίησις
502b8	ποίησις
502e5	ποίησεως

ION	
531d1	ποίησιν

LEIS	
II, 656c4	ποίησει
VII, 802b7	ποίησεως
VII, 811c9	ποίησει
VII, 817a5	ποίησιν
VIII, 829c7	ποίησιν

VIII, 829e4	ποίησει
-------------	---------

LISIS	
206b6	ποίησιν
206b7	ποίησει

MENÉXENO	
239c6	ποίησιν

MINOS	
320e8	ποίησεως
321a4	ποίησεως

POLITÉIA	
II, 366e7	ποίησει
III, 390a2	ποίησει
III, 393d1	ποίησις
III, 394b9	ποίησεως
III, 394c4	ποίησει
VI, 493d4	ποίησιν
X, 595a3	ποίησεως
X, 602a11	ποίησει
X, 602b9	ποίησεως
X, 603b7	ποίησιν
X, 603c1	ποίησεως
X, 607a4	ποίησεως
X, 607b2	ποίησεως
X, 607e7	ποίησεως
X, 608a6	ποίησει
X, 608b2	ποίησεως

POLÍTICO	
282a7	ποίησιν

PROTÁGORAS	
316d6	ποίησιν
339a6	ποίησιν
347c3	ποίησεως

SOFISTA	
234a1	ποίησιν
265b1	ποίησις
266c5	ποίησεως
268d1	ποίησεως

TEETETO	
152e4	ποίησεως
180c8	ποίησεως

TIMEU	
20e3	ποίησει
21c1	ποίησιν
21c4	ποίησει

TABELA III: AS OCORRÊNCIAS DE PRÁXIS EM PLATÃO

ALCIBÍADES I	
115e10	πράξι ^ν
115e13	πράξι ^ν
115e16	πράξεω ^ν
117d7	πράξει

APOLOGIA	
40b5	πράξι ^ν

BANQUETE	
180e4	πράξι ^ς
181a2	πράξει
183a8	πράξι ^ν
206b2	πράξει

CÁRMIDES	
160c1	πράξι ^ς
160c4	πράξεω ^ν
163b9	πράξεω ^ς
163c4	πράξι ^ς
163d3	πράξι ^ς
163e1	πράξι ^ν
163e10	πράξι ^ν
172a1	πράξει

CARTAS	
IV, 320a2	πράξι ^ς
V, 321e4	πράξι ^ς
VII, 340d2	πράξεσι ^ν
VII, 343a5	πράξεσι
VIII, 353b1	πράξι ^ς
VIII, 357b5	πράξι ^ς
XI, 359b6	πράξι ^ς

CRÁTILLO	
386e7	πράξι ^ς
386e8	πράξι ^ς
387a1	πράξι ^ς
387b8	πράξεω ^ν
387c9	πράξι ^ς
387c10	πράξι ^ς
387d1	πράξι ^ς
419b8	πράξι ^ς

CRÍTIAS	
120d2	πράξεω ^ν

CRITON	
45e6	πράξεω ^ς

DEFINIÇÕES	
411b12	πράξεω ^ς
413a11	πράξεω ^ς

413b4	πράξι ^ς
413c10	πράξεω ^ς
413e3	πράξεσι ^ν
414b2	πράξεω ^ς
416a12	πράξι ^ς
416a34	πράξει

EPINOMIS	
988c3	πράξι ^ς

EUTIDEMO	
281b1	πράξι ^ν
281b4	πράξει
306b3	πράξι ^ς

EUTIFRON	
5d2	πράξει
8e6	πράξεω ^ς
9b2	πράξι ^ν

FEDRO	
271d8	πράξεσι ^ν

FILEBO	
24c5	πράξεσι ^ν

GÓRGIAS	
450b7	πράξι ^ς
450b9	πράξι ^ς
450d8	πράξεσι ^ν
450d9	πράξι ^ς
484e1	πράξι ^ν
499e8	πράξεω ^ν
504d7	πράξι ^ς
520e2	πράξεω ^ς
525a1	πράξι ^ς
525a5	πράξεω ^ν
527c4	πράξει

HÍPIAS I	
281c8	πράξεω ^ν
292d2	πράξει
340e1	πράξι ^ν

LACHES	
192a5	πράξεσι ^ν

LEIS	
I, 640a4	πράξεω ^ν
I, 644e3	πράξι ^ς
II, 655d6	πράξεσι
IV, 711c2	πράξεω ^ν
IV, 716c1	πράξι ^ς

V, 732c6	πράξεσιν
V, 735d1	πράξεων
V, 737a1	πράξις
VI, 767a1	πράξεις
VI, 773b2	πράξεις
VI, 777d8	πράξεις
VI, 783e1	πράξεως
VI, 783e2	πράξει
VII, 792c3	πράξις
VII, 794d6	πράξεων
VII, 808b4	πράξεσιν
VIII, 831d6	πράξιν
IX, 853a2	πράξεσιν
IX, 859d4	πράξεων
IX, 864c4	πράξεων
IX, 865b1	πράξιν
IX, 865e6	πράξεις
IX, 867e5	πράξεις
IX, 868b4	πράξεων
IX, 871c3	πράξιν
IX, 874d7	πράξεις
IX, 876d4	πράξεως
X, 892b5	πράξεις
X, 903b9	πράξεως
X, 904a7	πράξεις
X, 905b6	πράξεσιν
X, 908b7	πράξεις
X, 910b1	πράξεσιν
XII, 953e6	πράξιν
XII, 955c4	πράξεως
XII, 958a5	πράξεσι
XII, 960b2	πράξεις
XII, 961b7	πράξεων
XII, 962c3	πράξεων

MENÉXENO

237b1	πράξιν
-------	--------

MÉNON

72a3	πράξεων
79b9	πράξιν
79c5	πράξις
79c7	πράξις
97b9	πράξεως
98b8	πράξεως
98c2	πράξεις
99b2	πράξει

POLITÉIA

I, 332e3	πράξει
I, 334a3	πράξεις
I, 349b6	πράξεως
I, 349c5	πράξεως
I, 349c7	πράξεως
I, 350a9	πράξιν
II, 370b2	πράξιν

III, 389c6	πράξεως
III, 396c6	πράξιν
III, 399a6	πράξει
III, 399b4	πράξει
IV, 425d3	πράξεις
IV, 434a1	πράξις
IV, 443c10	πράξιν
IV, 443e5	πράξιν πράξει
IV, 444a1	πράξιν
V, 463d1	πράξεις
V, 473a2	πράξιν
V, 476a6	πράξεων
VI, 486c11	πράξιν
VII, 527a7	πράξεως
IX, 577a8	πράξεσιν
X, 600a5	πράξεις
X, 601d5	πράξεως
X, 603c5	πράξεις
X, 603d3	πράξεσι
X, 606d3	πράξει
X, 613c5	πράξεως
X, 619a3	πράξεις

POLÍTICO

258d5	πράξεων
258d9	πράξεσιν
280d2	πράξεις
284a9	πράξεις
284c2	πράξεις
289d1	πράξεως
294b3	πράξεων
300b5	πράξιν
300c11	πράξιν
302a1	πράξεις
304a2	πράξεις
304e8	πράξις
305d8	πράξιν πράξεων
306e3	πράξεων
307a2	πράξεων
307a9	πράξεις
307c5	πράξεσιν
311b2	πράξεσι
311b8	πράξεως

PROTÁGORAS

326c3	πράξεσιν
328b5	πράξεως
345a1	πράξις
345b5	πράξις
356b8	πράξιν
356d6	πράξεσιν
357d7	πράξις
358b4	πράξεις
359e7	πράξεις

SOFISTA	
219c5	πράξει
221e1	πράξεως
224b7	πράξεως
234e2	πράξεσιν
262a3	πράξεσιν
262b6	πράξεις
262b10	πράξεις
262c3	πράξιν
262e12	πράξει
266d3	πράξεως

TEETETO	
155e5	πράξεις
177a2	πράξεις

TIMEU	
19c7	πράξεις
21d5	πράξεως
70b4	πράξις