

Celina Figueiredo Lage

Teoria e crítica literária na *República* de Platão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e

Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2000

Dissertação defendida e aprovada, em 14 de fevereiro de 2000, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof^o Dr. Jacyntho José Lins Brandão
(Orientador)

Prof^a Dr^a Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova
(Titular)

Prof^o Dr. Marcelo Pimenta Marques
(Titular)

Prof^a Dr^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
(Suplente)

Prof^a Ruth Silviano Brandão
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários
Universidade Federal de Minas Gerais

ao meu pai, Ivan Lage

(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Myrthes, às minhas avós Clarice e Celina, aos meus irmãos Bernardo e Clarice, e aos mais novos membros da família, Dijon, Mírian e Arthur, pelo carinho e pelo afeto constantes.

Ao professor Jacyntho, pelos muitos ensinamentos.

A Eduardo Sprewell, pelo amor dedicado.

A Toia Libânio, pelo presente que me deu.

A Teresa Dias, pelo companheirismo.

A Antônio Orlando, Olimar Flores, Teodoro Rennó e Tereza Virgínia, por contribuírem sensivelmente para a minha formação e pelo apoio prestado.

Ao velho amigo Lucas Angioni, pela revisão de algumas partes do texto grego.

A Marcelo Pimenta Marques e Jovelina M. R. de Souza, pelas referências bibliográficas.

A Mateus Araújo Silva, por seu carinho e sua gentileza.

Ao Núcleo de Leitura de Textos Antigos/UFMG – ANAGÓISIS, pelos momentos de ócio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, ao colegiado anterior, coordenado pelas profas. Else Vieira e Leda Martins, e ao colegiado atual, coordenado pela prof^a Ruth S. Brandão e pelo prof. Júlio Jeha, pela experiência administrativa que adquiri. Às secretárias do Programa Letícia, Neuzeli, Elaine e Telma, pela dedicação ao Programa e pela simpatia.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa de mestrado. À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e à Diretoria da FALE pelos auxílios financeiros.

É que nunca se abalam os gêneros poéticos

sem abalar as mais altas leis da cidade

(Rep. 524c)

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	8
1.1 - Limites entre a teoria e a crítica literária.....	8
1.2 - Platão e as histórias da crítica literária.....	12
1.3 - O "vício de origem".....	16
2 - REPÚBLICA, LIVRO II.....	19
2.1 - A fundação da cidade.....	19
2.2 - O valor pedagógico da poesia.....	23
2.3 - Os eídea do lógos: pseûdos x alethés.....	26
2.4 - Regras para a representação dos deuses.....	30
2.5 - A natureza do lógos divino: por um lógos simples e verdadeiro.....	32
3 - REPÚBLICA, LIVRO III.....	35
3.1 - Regras para a representação da morte.....	35
3.2 - Regras para a representação dos heróis.....	36
3.3 - O modo como se deve dizer.....	39
3.3.1 - A narrativa pura e a questão do ditirambo.....	46
3.4 - A 1ª expulsão da poesia mimética.....	49
3.5 - Harmonias e ritmos.....	54
4 - REPÚBLICA, LIVRO X.....	57
4.1 - A ontologia da mímesis.....	57
4.2 - A psicologia da mímesis.....	61
4.3 - A 2ª expulsão da poesia mimética.....	65
5 - A POÉTICA FILOSÓFICA DE PLATÃO: MITOS E IMAGENS NA REPÚBLICA.....	68
5.1 - "Mito" da cidade.....	71
5.2 - Mito das raças.....	75
5.5 - Imagem da caverna.....	79
6 - CONCLUSÃO.....	84
6.1 - Mímesis na República: as múltiplas faces de um conceito.....	84
6.2 - Teoria e crítica literária na República.....	87
Audiência susceptível à poesia.....	90
Problema com a poesia.....	90
Processo de imitação.....	90
Temas da imitação.....	90
Efeitos nocivos da imitação em particular.....	90
Poesia permissível.....	90
6.2.1 - O lugar da teoria.....	94
7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

RESUMO

A *República* é um exemplo paradigmático da teoria e da crítica literária desenvolvidas por Platão. Nesse texto, o filósofo opera uma revisão e uma reformulação das concepções tradicionais da poesia. Ao criar uma cidade teórica (com o *lógos*), Platão cria também um gênero literário teórico para a educação de seus cidadãos. Além de criar modelos para pensar a natureza, a função e os efeitos da poesia, o diálogo enfrenta ainda a questão do próprio lugar da teoria. Considerando a sua importância para o tratamento dessas questões, analisam-se a especificidade da teoria e da crítica literária na *República* de Platão, situando a contribuição do filósofo para a formação do pensamento sobre a literatura, sobretudo a sua influência na constituição das relações entre teoria e crítica literária na contemporaneidade.

RÉSUMÉ

La République de Platon est un exemple paradigmatique de la théorie et de la critique littéraire développées par Platon. Dans ce texte-là, le philosophe propose la révision et la reformulation des conceptions traditionnelles de la poésie. Quand Platon crée une cité théorique, à partir du logos, ainsi crée-t-il un genre littéraire théorique pour l'éducation de ses citoyens. Au delà de la proposition des modèles pour réfléchir sur la essence, sur la fonction et les effets de la poésie, le dialogue se dédie aussi à la question du lieu propre de la théorie. Comme l'oeuvre du maître en a-t-une vaste importance pour le saisisement de ces questions-là, on analysera la spécificité de la théorie et de la critique littéraire présentes dans *La République* de Platon, situant la contribution du philosophe à la formation de la pensée sur la littérature, surtout en ce qui concerne son influence dans la constitution des relations entre la théorie et la critique littéraire dans son contemporanéité.

1 - INTRODUÇÃO

1.1 - Limites entre a teoria e a crítica literária

A epistemologia das disciplinas que têm por objeto o texto literário traz em si uma história de confusões, indeterminações e relativismos. Seja pela instabilidade gerada pela própria dificuldade de definição do seu objeto, o texto literário, seja pela indefinição das fronteiras entre as disciplinas que se ocupam desse mesmo *corpus*. Sendo assim, temos um problema de “identidade epistemológica” dentro dos estudos literários, que pode ser percebido facilmente na gama de denominações que foram emprestadas a esses estudos com o passar dos tempos: literatura, crítica literária, criticismo, teoria literária, teoria da literatura, teoria da crítica literária, teoria da história literária, história literária, poética, poética comparada, literatura comparada, filologia, erudição literária, pesquisa, ciência da literatura, retórica, gramática, filosofia da literatura, estética literária e outros mais¹. Tendo em vista a complexidade e a abrangência dessas questões, interessa-nos investigar, sobretudo, as distinções estabelecidas entre teoria literária e crítica literária, distinções essas fundamentais para a definição da própria área do conhecimento dos estudos relativos à literatura na atualidade.

Os estudos de Wellek e Warren, apresentados no livro *Teoria da Literatura*, deixam claro essa diversidade e essa divergência dos termos empregados para designar os estudos da literatura. Termos como “erudição literária” e “filologia” foram largamente utilizados em determinados períodos,

¹ Note-se que alguns desses termos foram veiculados com uma força maior em períodos históricos determinados, em virtude do trabalho dos estudiosos que utilizaram os mesmos para estabelecer certas distinções, mas que, passados esses períodos, continuaram a ser utilizados com um sentido generalizante, englobando a totalidade dos estudos e da produção literária.

mas, segundo os autores, não seriam apropriados, uma vez que são restritivos ou susceptíveis de equívocos. O primeiro salienta a natureza acadêmica desses estudos, que parece excluir o criticismo. O segundo foi utilizado amplamente para designar não só os estudos literários e lingüísticos, mas também o estudo de todos os produtos do espírito humano: estudo da linguagem e das literaturas, das artes e da política, da religião e dos costumes sociais. Posteriormente esse segundo termo passou a designar a lingüística, principalmente a gramática histórica ou ainda a crítica textual.

Segundo esses autores, *as distinções mais importantes são as estabelecidas entre a teoria literária, o criticismo literário e a história literária*². Eles descrevem a teoria literária como o estudo dos princípios, categorias e critérios da literatura, ao passo que descrevem o criticismo literário e a história literária como os estudos das obras de arte concretas. Em seguida a essas considerações, afirmam que *estas distinções são bastante óbvias e largamente aceites*³. Essa afirmação provocou uma grande polêmica e foi considerada posteriormente ingênua pelo próprio Wellek, que escreveu mais um livro a respeito do assunto, intitulado *Conceitos de crítica*. Wellek comparou o debate que foi provocado pela sua afirmação com a Torre de Babel, caracterizando-o como puramente verbal: as diferenças de terminologia devem-se a *diferentes associações e alcance de tais termos nas principais línguas européias*⁴. Wellek defende que seja mantida a distinção entre as três disciplinas, a despeito das divergências terminológicas e da interpenetração constante entre elas.

² WELLEK & WARREN, 1962. p.48.

³ Ibidem. p.49.

⁴ WELLEK, 1963. p.14.

Ainda nesse livro, Wellek dedica um capítulo à história do termo e do conceito de crítica literária, manifestando sua estranheza na quase completa inexistência de literatura sobre sua história⁵. São abordadas, nesse capítulo, basicamente três questões: a expansão do termo “crítica”, abrangendo todo o estudo da literatura e substituindo o termo “poética” ou “retórica”; a existência em inglês do termo “criticism”, em contraste com o italiano “critica” e o francês “la critique”; e, finalmente, a restrição do termo “Kritik” em alemão, que se limitou à resenha diária, com sua suplantação pelo termo “Literaturwissenschaft” (ciência da literatura). A história da palavra é, dessa forma, tratada como ponto de referência para a história das idéias, através da consideração do campo conceitual do termo “crítica”.

Observa-se, ainda, em outros manuais de teoria da literatura e nas histórias da crítica literária, uma grande variedade de opiniões a respeito do que seja a crítica e a teoria, a respeito de suas origens e de suas formas. A crítica literária ora é entendida como uma atividade generalizante, capaz de incluir, sob a sua denominação, diversas formas de pensar a literatura, ora é entendida como uma atividade restrita ao estudo particular das obras concretas de literatura⁶. A teoria literária ficaria no domínio dos modelos, princípios e categorias, sem conexão com as obras concretas, de modo a poder constituir-se como uma disciplina de especulação apriorística. Desse modo, ela cumpriria a função de estabelecer os métodos para que a crítica analise os fenômenos literários⁷. Entendida de outro modo, a teoria poderia ainda ser vista não como uma *caixa de*

⁵ Esse problema persiste até os dias de hoje, ainda que os trabalhos de Wellek tenham suscitado uma atenção maior a estas questões.

⁶ Cf. WELLEK, op. cit. p.41.

⁷ Cf. SILVA, 1976. p.78.

ferramentas, mas como uma sistematização aprofundada a respeito da literatura⁸. Oposições como prática e teoria, superfície e profundidade, simplicidade e complexidade têm sido frequentemente invocadas para caracterizar as relações entre a crítica e a teoria literária, respectivamente.

Nota-se, contudo, uma dificuldade em estabelecer os limites entre teoria e crítica literária. Essa dificuldade encontra-se presente, por exemplo, nos trabalhos de Wellek e Warren que, apesar de definirem claramente cada uma das duas atividades, defendem uma *interpenetração mútua da teoria e da prática*⁹, ou seja da teoria e da crítica. Deve-se contudo salientar que essa variedade de definições reflete de certo modo a variedade de formas que a crítica assumiu. Essa variedade levou ainda alguns estudiosos à identificação de vários tipos de crítica. Daiches, por exemplo, considera que *a atividade crítica será ontológica, funcional, normativa, descritiva, psicológica ou apreciativa*¹⁰.

Se considerarmos a etimologia da palavra ‘crítica’¹¹, podemos entender como crítica literária qualquer julgamento ou juízo de valor a respeito da literatura. Nesse sentido, a teoria literária que se baseia no julgamento das obras concretas deve ser considerada como um tipo de crítica, bem como os valores literários apresentados em determinado poema. Tendo em vista essas questões, achamos conveniente observar, na Antigüidade, o desenvolvimento da crítica e a gênese da teoria literária, a fim de verificarmos que tipo de relações pode ter dado origem à essas dificuldades epistemológicas.

⁸ Cf. LIMA, 1983. p.451 e orelha.

⁹ WELLEK & WARREN, op.cit. p.49.

¹⁰ DAICHES, 1967. p.13.

¹¹ Em grego, o adjetivo *kritikós* deriva do verbo *krino*, que significa ‘separar’, ‘distinguir’, ‘escolher’, ‘decidir’, ‘julgar’, ‘explicar’, ‘interpretar’, ‘atribuir’, ‘decidir’, ‘questionar’, ‘interrogar’, etc. Frente à variedade de sentidos do verbo, o nome especializou-se em três sentidos básicos: ‘capaz de julgar, de decidir’; ‘que concerne a um juiz’; e ‘decisivo, crítico’, esse último referindo-se à fase crítica de uma doença.

1.2 - Platão e as histórias da crítica literária

A história da teoria e da crítica literária remonta à Antigüidade grega. Desde os poemas atribuídos a Homero, os primeiros textos literários da civilização ocidental, encontramos variadas formulações acerca da natureza e das funções da literatura. Do mesmo modo, encontramos em toda a poesia arcaica, na filosofia pré-socrática, na historiografia, nos tratados de retórica, na tragediografia e na comediografia certos valores literários, que representam concepções variadas a respeito da poesia.

Mas é somente com Platão que surge pela primeira vez a teoria da literatura. Nesse primeiro momento, a teoria literária não se coloca como uma disciplina autônoma, mas articula-se com as doutrinas morais, éticas, filosóficas e políticas do filósofo. Ela representa o primeiro esforço de sistematização e de conceitualização de valores, que vinham sendo desenvolvidos na literatura grega. A poesia é tema principal ou secundário de vários diálogos platônicos: no *Íon*, temos uma teorização sobre o valor da inspiração poética; no *Fedro*, sobre a retórica; no *Banquete*, nas *Leis*, no *Sofista*, na *República* e ainda em outros, encontramos diversas discussões a respeito da poesia.

Consideramos a *República* exemplo paradigmático da teoria e da crítica literária desenvolvidas por Platão. Nesse texto, o filósofo opera uma revisão e uma reformulação das concepções tradicionais da poesia. Ao criar uma cidade teórica (com o *lógos*), Platão cria também um gênero literário teórico para a educação de seus cidadãos. Deve-se contudo ressaltar que, além de criar modelos

para pensar a natureza, a função e os efeitos da poesia, o diálogo enfrenta ainda a questão do próprio lugar da teoria. Considerando a importância do diálogo para o tratamento dessas questões, pretendemos analisar a natureza e a especificidade da teoria e da crítica literária na *República* de Platão, situando a contribuição do filósofo para a formação do pensamento sobre a literatura, sobretudo a sua influência na constituição da teoria e da crítica literária na contemporaneidade.

Os trabalhos de história da crítica literária apresentam avaliações bastante diversificadas a respeito da obra de Platão. Evidentemente, essas variações devem-se às diferenças do enfoque utilizado por cada um dos historiadores, no caso diferenças relativas à filosofia da história, mas devem-se também à dificuldade de se analisar a obra de Platão como um todo, devido à sua complexidade¹². Contudo, todos são unânimes em admitir a importância da obra do filósofo, cedendo-lhe um lugar de destaque, muitas vezes o primeiro ou o segundo lugar na ordenação dos autores.

A obra de Atkins, *Literary criticism in antiquity - a sketch of its development*, é uma das histórias da crítica antiga mais completa, em virtude da gama dos autores estudados e da abrangência dos aspectos analisados. Possui uma visão histórica positivista, na medida em que considera o desenvolvimento da crítica sob um ponto de vista biológico, buscando percorrer linearmente desde suas origens até o seu completo desenvolvimento¹³.

Atkins situa os mais antigos sinais de especulação sobre a literatura na obra de Homero e Hesíodo. Segundo o autor, *cada poeta se pronuncia*

¹² Esse problema ocorre em relação não só ao conjunto da obra, mas também a obras particulares, como é o caso da *República*: devido à complexidade do tratamento relativo à poesia, muitos consideram não haver unidade entre as doutrinas expostas nos dez livros que a compõem.

¹³ ATKINS, (s.d.). p. 3.

*indiretamente sobre a função da poesia*¹⁴, constituindo, assim, o que chama de *os mais antigos sinais da atividade crítica na Antigüidade*.¹⁵ Contudo, como observou Verdenius¹⁶, Atkins dedica umas poucas linhas de seu livro a esse tipo de crítica. O primeiro autor a quem ele dedica um capítulo inteiro é Aristófanes, considerado o ponto alto do tipo de crítica judicativa do séc. V a.C.

Segundo Atkins, podemos notar em Górgias traços da existência de uma teoria literária já no séc. V a.C. Mas é somente com Platão que começa um criticismo mais filosófico, o que o torna um pioneiro na teoria literária: *E vendo sua obra como um todo, pode-se dizer com justiça que com ele a teoria literária realmente começa*¹⁷. O conceito de crítica é descrito como *uma atividade de tipo multifacetado; ela pode consistir em teorizar ou julgar, legislar ou apreciar*¹⁸. Nesse sentido, Atkins entende a crítica como uma atividade generalizante, ao passo que considera a teoria literária antiga como um tipo de crítica teórica baseada na filosofia. A crítica literária passa a ser, dessa forma, um subproduto de outras atividades intelectuais, tais como a filosofia, a retórica e a gramática¹⁹.

Outro estudioso importante para a história da crítica literária antiga é Verdenius. Em seu artigo intitulado “The principles of greek literary criticism”, trata a crítica literária sob uma ótica diferente da de Atkins. Interessa a ele não a sucessão temporal da crítica, mas a consideração dos seus traços permanentes. O ponto de vista histórico é abandonado em favor daquilo que chama de *ponto de vista sistemático*²⁰. Desse modo, ele pretende isolar os princípios de suas

¹⁴ Ibidem. p.12.

¹⁵ Ibidem. p.12.

¹⁶ VERDENIUS, 1983. p.15.

¹⁷ ATKINS, op. cit. p.69.

¹⁸ Ibidem. p.4.

¹⁹ Ibidem. p.1-10 passim.

²⁰ VERDENIUS, op. cit. p.15.

circunstâncias culturais, recusando-se a dividir a crítica em correntes separadas. Assim, são identificadas tendências gerais da crítica que tratam de problemas fundamentais, cujas respostas encontram-se no corpo da literatura grega. Essas tendências são chamadas de *princípios da crítica literária*²¹, admitindo-se a existência de graus diferentes de sua manifestação.

Verdenius considera Homero o *pai do criticismo literário*²², na medida em que seus poemas contêm observações críticas casuais a respeito da literatura, sem profundidade. Contudo, essas observações casuais são tidas como o germe das idéias que posteriormente serão desenvolvidas em elaboradas teorias²³. Ainda que Verdenius não se detenha sobre esse aspecto em particular, aponta para a idéia de que a crítica arcaica é difusa e superficial, enquanto que a teoria pressupõe um grau mais elevado de elaboração e complexidade.

Platão é referido no artigo através de breves comentários, de acordo com o tratamento que dá a cada um dos princípios em questão. Pode-se observar que Platão trabalhou todos os problemas fundamentais da crítica literária, ora reafirmando as posições tradicionais, ora inovando na consideração dos princípios. Não interessa a Verdenius situar o contexto de cada obra de Platão, nem mesmo articular suas doutrinas, o que é perfeitamente justificável pela intenções e pela dimensão do artigo. A importância maior do trabalho, nesse caso, reside na relevância dada ao tratamento desses princípios pela crítica arcaica, principalmente por Homero e pelos poetas líricos, que nos permite considerar a atividade crítica de Platão como uma continuidade da crítica

²¹ Verdenius identifica cinco princípios da crítica literária, a saber, Forma, Habilidade, Autoridade, Inspiração e Contemplação.

²² VERDENIUS, op.cit. p. 15.

²³ Ibidem. p.15.

tradicional. Esse aspecto foi pouco estudado pela história da crítica, que tratou muito pouco dos poetas arcaicos, valorizando a produção a partir do séc. V a.C., sobretudo em prosa.

Deve-se ainda ressaltar o tratamento dado a essas questões por Golden e Kerrane na introdução geral ao livro *Classical and medieval literary criticism*. O livro consiste em traduções de trechos das obras de diversos críticos antigos, acompanhadas de uma introdução que pretende interpretar os textos e os autores em questão. Ainda que não esteja incluído nele nenhum trecho de poesia arcaica, Golden e Kerrane consideram o tipo de crítica presente na obra de poetas como Homero, Hesíodo e Píndaro um “proto-criticismo”, enquanto que Platão é tido como aquele cujos *escritos sobre a poesia constituem a emergência do proto-criticismo em um verdadeiro criticismo literário*²⁴. Essas considerações devem-se ao fato de Platão apresentar um tratamento mais sistematizado da literatura, que permitiu à crítica constituir-se como disciplina: *é em Platão que o criticismo literário torna-se uma disciplina, com uma investigação que supõe um rigor analítico e uma argumentação sustentada*²⁵.

1.3 - O “vício de origem”

Tendo em conta a diversidade dos conceitos relativos à teoria literária e à crítica literária, bem como a diversidade de considerações sobre a importância da obra de Platão para os estudos literários, como tentamos demonstrar ao longo desta Introdução, faz-se necessária uma reavaliação da contribuição de Platão no

²⁴ PREMINGER et al., 1974. p. 5.

²⁵ Ibidem. p.5.

que diz respeito a essas questões. Procuraremos, dessa forma, analisar na *República* a constituição da teoria e da crítica literária e as suas vinculações com as doutrinas do filósofo, investigando, ao mesmo tempo, as origens da teoria literária e o desenvolvimento da atividade crítica na Antigüidade.

Analisaremos detidamente os livros II, III e X, que tratam da poesia e da literatura sob enfoques variados, e que têm em comum o objetivo de definir um gênero literário adequado para a constituição de uma cidade justa. Nossa análise pretende reconstituir os pontos principais da argumentação desses livros e investigar as origens e a natureza da crítica platônica, capaz de operar uma verdadeira revisão e reformulação das concepções tradicionais da poesia.

Achamos por bem incluir nesse trabalho a análise de alguns dos mitos e imagens presentes na obra. Entendemos que a forma narrativa da *República* é um elemento importante para entendermos os modelos teóricos desenvolvidos no texto, assim como os vários mitos e imagens presentes. Trata-se, no nosso entender, de uma prática poética que reflete os princípios norteadores da teoria e da crítica literária de Platão.

Pretendemos, sobretudo, avaliar a possibilidade de existência de um certo “vício de origem”, que teria sido responsável, em parte, pelos problemas epistemológicos em relação às disciplinas em questão. Fundamentalmente, trata-se de demonstrar que, ao contrário do que propõe Wellek, ao afirmar que esse é um problema puramente verbal, o problema de fato reside no modo como se constituíram as próprias disciplinas na Antigüidade. Dessa forma, a investigação que se propõe esta dissertação objetiva, sobretudo, fornecer subsídios para as

reflexões a respeito da teoria e da crítica literária na contemporaneidade, através de uma espécie de “arqueologia” das mesmas.

2 - REPÚBLICA, LIVRO II

2.1 - A fundação da cidade

A *República*²⁶ é considerada um dos últimos diálogos de Platão²⁷, obra da maturidade, que se destaca pelo seu volume e pela ousadia de sua proposta: a construção de uma cidade no *lógos*²⁸. A famosa frase de fundação da cidade é reveladora de sua natureza:

Rep. 369c. τῷ λόγῳ ἐξ ἀρχῆς ποιῶμεν πόλιν.
no lógos, desde o princípio, fazamos a cidade. (tradução do autor)

Levando em consideração aspectos etimológicos e culturais, podemos identificar algumas dimensões²⁹ relativas a essa proposta: a dimensão **arqueológica** (*ex arkhês*), que diz respeito ao aspecto fundador, inicial, principal, original; a dimensão **poética** (*poiômen*), que representa a fabricação, o artesanato do discurso, uma ação criadora que tem em vista certo produto; a dimensão **política** (*polín*), implícita no caráter engajado do discurso, que diz respeito à vida dos

²⁶ Existem muitas dúvidas sobre o título original da obra. A tradição indireta nos dá vários testemunhos, como o de Aristóteles, que cita a obra como ἡ Πολιτεία ou ainda, no plural, como αἱ Πολιτεῖαι. A obra tem também o subtítulo περὶ δικαίου no manuscrito *Parisinus A*. Segundo Alline, este tipo de subtítulo, que resume o conteúdo ou o objeto da investigação, pode remontar ao tempo de Platão. (ALLINE, 1915. pp.54-55, 176)

²⁷ Segundo Pereira, é difícil estabelecer a data real da composição da obra. Contudo, os especialistas concordam que a obra foi escrita no período de maturidade do autor. (PLATÃO, 1990. p.xiv)

²⁸ O substantivo *lógos* é um dos termos mais difíceis de traduzir do grego para as línguas modernas. Os sentidos originais abarcam as acepções de palavra; frase, enunciado; leitura em voz alta (uso raro); conversa, discussão, diálogo; deliberação, argumentação; discurso; narrativa; tratado, obra escrita, livro, parte de um livro; assunto de um tratado ou de uma discussão; tradição, renome, reputação, máxima; oráculo; palavra (por oposição a ação: *érgon*); modo de expressão, estilo; eloquência; palavra falada (por oposição a palavra cantada: *oidê*); prosa (por oposição a verso: *épos*); reflexão, raciocínio; inteligência; resultado do raciocínio: julgamento, opinião, argumento, teoria, idéia, decisão; razão explicativa ou diretiva: regra, princípio, lei, definição; inteligência universal; inteligência criadora, inteligência divina; prestação de contas; preço, estimativa; relação, proporção, analogia, medida.

²⁹ Informação oral obtida a partir das aulas do prof. Jacyntho Lins Brandão na Faculdade de Letras da UFMG, durante o primeiro semestre de 1997.

homens na cidade; e a dimensão **lógica** (*lógo*), que define o lugar e o instrumento³⁰ com o qual vai ser construída a cidade, reafirmando o seu caráter discursivo e racional.

A fundação da cidade se dá efetivamente no livro II. Após terem sido consideradas, no livro I, várias opiniões a respeito da justiça (*dikaiosýne*), em uma espécie de proêmio³¹, a cidade é fundada no intuito de examinar o surgimento da justiça e da injustiça em nível macroscópico. O argumento utilizado é que, para investigar a justiça no indivíduo, é preciso investigar a justiça em uma escala mais ampla, pois, se se conseguir ver a justiça na cidade, será mais fácil vê-la depois, em uma escala menor, no âmbito do indivíduo³². Sócrates³³ adverte que essa pesquisa não será nada fácil, exigindo, pois, *acuidade de visão*³⁴. Essa acuidade reside justamente em ver macroscopicamente, para depois identificar as semelhanças em nível microscópico.

Sócrates utiliza uma metáfora visual para exemplificar a natureza da investigação a respeito da justiça que estão prestes a iniciar:

368d - Ἐπειδὴ οὖν ἡμεῖς οὐ δεινοί, δοκεῖ μοι, (...) τοιαύτην ποιήσασθαι ζήτησιν αὐτοῦ, οἷανπερ ἂν εἰ προσέταξέ τις γράμματα μικρά πορρώθεν ἀναγνῶναι μὴ πάνυ ὀξὺ βλέπουσιν, ἔπειτα τις ἐνενόησεν ὅτι τὰ αὐτὰ γράμματα ἔστι που καὶ ἄλλοθι μείζω τε καὶ ἐν μείζονι, ἔρμαιον ἂν ἐφάνη, οἶμαι, ἐκεῖνα πρῶτον ἀναγνόντας οὕτως ἐπισκοπεῖν τὰ ἐλάττω, εἰ τὰ αὐτὰ ὄντα τυγχάνει.

Ora, uma vez que não somos especialistas, entendo (...) que devemos conduzir a investigação da mesma forma que o faríamos, se alguém mandasse ler de longe letras pequenas a pessoas de vista fraca, e então

³⁰ O dativo grego, presente na frase de fundação da cidade, pode ser interpretado com o sentido locativo ou instrumental.

³¹ Cf. *Rep.* 357a.

³² Annas chama atenção para a natureza falaciosa e equivocada deste argumento, pois o conceito de justiça não é usado da mesma forma nos dois contextos. (Cf. ANNAS, 1991. pp.72-73).

³³ Sempre que nos referirmos a Sócrates, salvo indicação contrária, estamos nos referindo ao Sócrates personagem de Platão e não ao Sócrates histórico.

³⁴ Cf. *Rep.* 368c.

*alguma delas desse conta de que existiam as mesmas letras em qualquer outra parte, em tamanho maior e numa escala mais ampla. Parecer-lhes-ia, penso eu, um autêntico achado que, depois de lerem primeiro estas, pudessem então observar as menores, a ver se eram a mesma coisa.*³⁵

A metáfora trata da facilidade e da dificuldade de visualização de letras grandes e pequenas. Como em um moderno exame oftalmológico, observamos primeiramente letras grandes, até que gradativamente, chegando ao máximo de nossa capacidade visual, podemos observar letras muito pequenas. O observar letras grandes é fundamental para que se possa enxergar letras menores do que normalmente estamos habituados. A pequenez das letras é um fator de dificuldade, bem como as lentes através das quais se olha, que muitas vezes parecem embaçadas. Trata-se de proporcionar ao observador as condições necessárias para o reconhecimento de algo difícil de se ver. A investigação sobre a justiça e a injustiça, que estão presentes em muito setores de nossas vidas, deve, portanto, ser conduzida de uma forma ampla.

Interessa-nos ainda observar que, no livro II, assiste-se à fundação não de uma, mas de duas cidades. A fundação da primeira cidade é determinada pelas necessidades mais básicas do ser humano. A primeira das necessidades é viver em conjunto, uma vez que o ser humano não é auto-suficiente. A cidade fundada segundo a necessidade é simples, essencial, mínima, sã, verdadeira³⁶. Necessita apenas de quatro ou cinco homens, que seriam um lavrador, um pedreiro, um tecelão e um sapateiro. Os habitantes são definidos segundo as necessidades mais básicas: obtenção de alimentos, habitação e vestuário³⁷.

³⁵ Utilizo a tradução da *República* para o português feita por Maria Helena da Rocha Pereira, com adaptações.

³⁶ Cf. *Rep.*372e.

³⁷ Cf. *Rep.*369d.

Contudo, à medida em que a cidade é construída, ela vai aumentando de tamanho, inchando-se com uma grande variedade de habitantes, artefatos, iguarias, etc. Sócrates percebe, a certa altura, que não estavam apenas a fundar uma cidade, mas a fundar uma cidade de luxo³⁸. Nessa cidade *inchada de humores*³⁹ será mais fácil observar o surgimento da justiça e da injustiça. São acrescentados à cidade diversos objetos luxuosos, como leitos, mesas, iguarias, perfumes, incensos, cortesãs, guloseimas, ouro, marfim, etc. Cada uma dessas coisas deverá ser buscada em toda a sua variedade, assim como a pintura e o colorido⁴⁰. Chega enfim a vez de adicionar toda a espécie de “mimetizadores” e seus servidores, como os poetas, rapsodos, atores, coreutas, empresários e pintores.

A *mimesis* é comparável a toda essa espécie de luxos, sendo, portanto, considerada como algo inútil e fútil no seio da cidade. Os poetas são comparados nessa enumeração a toda espécie de fabricantes do luxo. A cidade inchada de humores caracteriza-se, sobretudo, pelo aspecto da variedade, característica esta inerente à arte daquele que imita (*mimetés*). A segunda cidade ultrapassa todas as fronteiras do necessário, inclusive territorialmente. A variedade pode ser considerada um dos aspectos principais do conceito de *mimesis*, desde o primeiro momento em que ela é admitida na cidade, até quando é expulsa pela última vez no livro X.

³⁸ Por oposição à primeira cidade, que foi comparada a uma *cidade de porcos* por Glauco (372d).

³⁹ Cf. *Rep.* 372e.

⁴⁰ Cf. *Rep.* 373a.

2.2 – O valor pedagógico da poesia

Paralela à frase de fundação da cidade, examinada no item anterior, temos uma outra frase de fundação, que pretende inaugurar a investigação sobre a educação dos guardiões da cidade:

376d – ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολῆν ἄγοντες λόγῳ παιδεύομεν τοὺς ἄνδρας.
Eduquemos estes homens no λόγος, como se estivéssemos a inventar uma história e como se nos encontrássemos desocupados.

As dimensões identificadas naquela frase, repetem-se aqui, acrescidas de outras mais. Desse modo, temos a dimensão **lógica**, **pedagógica**, **mitológica** e **escolar**. A narrativa pretende constituir-se num mito, “mitologizado” (*mythologoûntes*) pelos interlocutores do diálogo narrado, em um momento de ócio (*skholèn*), característicos do exercício intelectual, filosófico e escolar.⁴¹ A dimensão **arqueológica** apresenta-se mais à frente do texto, como uma indagação:

377a-b – Οὐκοῦν οἶσθ’ ὅτι ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον, ἅλλως τε καὶ νέῳ καὶ ἀπαλῷ ὄτῳ; μάλιστα γὰρ δὴ τότε πλάττεται, καὶ ἐνδύεται τύπος ὅν ἄν τις βούληται ἐνσημήνασθαι ἐκάστῳ.
Ora tu sabes que, em qualquer empreendimento, o mais importante é o começo, sobretudo para quem for novo e tenro? Pois é sobretudo nessa altura que se é moldado, e se enterra a matriz que alguém queira imprimir a uma pessoa?

Mais uma vez, é ressaltado o caráter primordial, fundador e inicial da investigação, ressaltando a dimensão pedagógica referida acima.

Na composição da cidade, destaca-se primeiramente a figura do guardião, cuja educação (*paidéia*) passa a ser o ponto central do diálogo, na continuação do livro II e no livro III. Primeiramente, Sócrates define a natureza (*phýsis*) do

⁴¹ Informação oral obtida a partir das aulas do prof. Jacyntho Lins Brandão na Faculdade de Letras da UFMG, durante o primeiro semestre de 1999.

guardião. Ele deve ser filósofo (*philósophos*), irascível (*thymoidés*), rápido (*takhýs*) e forte (*iskhyrós*). Em seguida, define o tipo de educação para o guardião, que será conforme os modelos tradicionais: *a ginástica para o corpo e a música para a alma*⁴², incluindo-se a poesia no âmbito desta última.

Segundo Verdenius⁴³, esse ponto de vista pragmático e didático como um dos princípios da crítica literária já se encontrava em Homero. Entre outros exemplos, ele cita a fala da Sereias, na *Odisséia*⁴⁴, como um indício da pretensão que o próprio poeta tem de tornar o seu público sábio. A poesia é entendida por muitos poetas como uma fonte de instrução e de conhecimento. Justamente esse valor didático da poesia se inscreve, na classificação de Verdenius, dentro do princípio da “autoridade”, que é usualmente atribuído à sua natureza. É essa autoridade mesma da poesia que Platão mais questiona, a partir de uma análise qualitativa de seu conteúdo moral.

O diálogo passa então a discutir a poesia (*mousiké*), uma vez que é a primeira educação que as crianças recebem, antes mesmo de irem para os ginásios. Sócrates inicia a constituição de um modelo de poesia, apropriado para a educação da alma (*psykhé*) dos guardiões. Desse modo, a teoria da literatura surge da necessidade de definir um gênero (*eîdos*) de poesia, que seja apropriado para a formação dos guardiões.

⁴² *Rep.* 376e Ἔστιν δέ που ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική.

⁴³ Cf. VERDENIUS, op. cit. passim.

⁴⁴ *Odisséia*, XII, 186-91. - δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, / νῆα κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὄπ' ἀκούσης. / οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ, / πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι. / ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. / ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρωῆές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν. / ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πλουβοτείρῃ.

Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses; / Nenhum passa daqui, sem que das bocas / Nos ouça a melodia, e com deleite / E instruído se vai. Consta-nos quanto / O Céu vos molestou na larga Tróia, / Quanto se faz nos consta n'alma terra. (trad. de MENDES, 1996. p.226)

Para definir essa poesia (*mousiké*) específica, é preciso identificar seus elementos constitutivos, bem como definir os seus *eídea*. Poderíamos dizer que, partindo de uma revisão dos temas tradicionais da crítica literária que se desenvolvia desde Homero, Platão cria um novo gênero de crítica, a saber, a teoria da literatura. Nesse sentido, podemos entender a teoria da literatura desenvolvida por Platão como uma crítica literária de caráter filosófico, que tenta descrever a totalidade dos fenômenos literários a partir de modelos teóricos.

Havelock afirma que a teoria educacional constitui o *cerne do plano da República*⁴⁵ como um todo, sendo a poesia o cerne da teoria educacional. Segundo ele, a parte relativa à teoria política ocupa apenas cerca de um terço dos nove livros, servindo sempre de pretexto para o desenvolvimento da teoria educacional. Em nossa opinião, a pedagogia constitui uma dimensão importante do discurso, assim como a teoria política, a teoria psicológica, a epistemologia, a ética, a teoria das formas ou mesmo a teoria literária, que ocupam boa parte do texto. Ainda que o aspecto pedagógico seja responsável, num primeiro momento, por introduzir no texto questões diversas sobre a poesia, preferimos pensar que as reflexões sobre a arte poética não se restringem unicamente a esse aspecto, ligando-se ainda a outras questões fundamentais, como a reflexão sobre a ontologia, a política, a psicologia e a ética.

⁴⁵ Cf. HAVELOCK, 1996. p.44.

2.3 - Os *eídea* do *lógos*: *pseûdos* x *alethés*

A oposição “verdade x mentira” (*alethés* x *pseûdos*) é um dos temas recorrentes na crítica literária arcaica. Segundo Verdenius, a exigência de veracidade é um outro aspecto do princípio da “autoridade”⁴⁶, a que nos referimos no item anterior. A questão já se encontrava presente em textos de Homero, de Hesíodo, e de outros poetas arcaicos⁴⁷. Pode-se dizer que a definição do caráter verdadeiro ou mentiroso dos discursos poéticos é uma preocupação recorrente na tradição literária ocidental.

Sócrates inicia sua investigação analisando o *lógos*, o primeiro elemento da *mousiké*. São identificados dois gêneros (*eídea*) possíveis para o *lógos*:

376e - Λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον;
o discurso tem um gênero duplo: um verdadeiro, outro mentiroso.
(tradução do autor)

A educação dos guardiões se fará com ambos, com o verdadeiro e com o mentiroso⁴⁸. Mas, inicialmente será utilizado o mentiroso, pois é esse o gênero (*eídos*) da maioria dos mitos (*mýthoi*)⁴⁹ utilizados na educação das crianças. Mas, ainda que no conjunto os mitos sejam mentirosos, Sócrates admite que alguma verdade encontra-se misturada à mentira. Sem se deter nesse ponto específico, a investigação concentra-se, inicialmente, no gênero mentiroso, representado pelos mitos (Fig.1).

⁴⁶ VERDENIUS, op. cit. pp.25ss.

⁴⁷ Verdenius cita como exemplo o trecho da *Odisséia* em que o aedo Demódoco faz Odisseu chorar ao cantar-lhe os feitos (HOMERO, *Od.* VIII). Outro exemplo, também da *Odisséia*, é uma frase semelhante à de Hesíodo, proferida pelo narrador, referindo-se ao encontro de Odisseu disfarçado com Penélope (HOMERO, *Od.* IX). Cf. HESÍODO, *Teogonia*, 26-28; *Os trabalhos e os dias*, 10. SÓLON 29 W. PÍNDARO *O.* 10, 3; 2,92; fr. 205; *N.* 5, 17-8; fr. 180; etc.

⁴⁸ Cf. *Rep.* 377a.

⁴⁹ A palavra *mýthos* significa discurso, relato, conversação, diálogo, discussão filosófica, fábula, lenda, etc. No contexto do livro II, Platão parece referir-se ao caráter ficcional dos relatos, aos discursos notadamente poéticos, o que nos permite traduzi-la por 'mito'.

dois gêneros de <i>lógoi</i>			
verdadeiro (<i>alethés</i>)	mentiroso (<i>pseudós</i>) (o mito em geral é mentiroso, mas há nele alguma verdade misturada)		
	mito com nobreza (<i>kalós mýthos</i>)	mito sem nobreza (<i>ou kalós mýthos</i>)	
	Como deus é, assim se deve transmitir, na épica, lírica ou tragédia. 1ª lei: deus não é causa de tudo, mas só dos bens 2ª lei: deus é simples (<i>haplós</i>) incapaz de sair de sua própria forma (<i>tês heautoû idéas</i>)	Maiores (Homero, Hesíodo e outros poetas); isso acontece quando alguém representa (<i>eikázein</i>) mal com o <i>lógoç</i> como são os deuses e heróis – estes são <i>lógoi</i> difíceis (<i>khalepói</i>), que não devem ser ditos mesmo se forem verdadeiros.	Menores

Fig 1 – Gêneros dos *lógoi* ⁵⁰

Dada a importância dos primeiros ensinamentos na formação das almas, é preciso vigiar os “fazedores de mitos” (*mythopoiós*), admitir os que compuserem com nobreza e excluir os que não o fizeram. Sócrates constata que a maioria das histórias que se contam devem ser repudiadas. A primeira censura é dirigida a Homero e Hesíodo, que compuseram os longos mitos mentirosos (*mýthoi pseudéís*) que os homens contam. Essa censura não deixa de lado os mitos menores de outros poetas, que possuem o mesmo tipo e a mesma potência (*dýnamis*). São censurados porque não mentem belamente, de maneira boa (*mè kalós pseúdetai*)⁵¹.

A censura não é dirigida especificamente ao caráter mentiroso dos mitos. O discurso mentiroso (*lógos pseudés*) foi admitido, como vimos acima, na educação das crianças. Contudo é necessário que ele seja utilizado da maneira que se define como *kalós*, ou seja, belamente, honestamente, convenientemente,

⁵⁰ Informação oral obtida a partir das aulas do prof. Jacyntho Lins Brandão na Faculdade de Letras da UFMG, durante o segundo semestre de 1999.

⁵¹ Cf. *Rep.* 377d.

com nobreza. Essas primeiras histórias devem ser orientadas no sentido da virtude (*areté*)⁵², de modo que o advérbio *kalôs* assume um sentido moral.

O próprio Sócrates explica o que é mentir não belamente: trata-se de representar algo sem semelhança com o modelo representado. Sócrates compara a representação literária de deuses e heróis com a atividade de um desenhista, que não consegue representar aquilo que intenta⁵³. A boa relação entre modelo e cópia deve ser uma relação de homologia, de semelhança, de adequação aos modelos postulados para a cidade. Uma vez que o *lógos* mentiroso criticado é aquele que não se faz *kalôs*, temos de admitir que existem dois tipos de discursos mentirosos (*lógoi pseudeis*), que seriam o mito com nobreza (*kalôs mýthos*) e o que poderia ser denominado mito sem nobreza (*kakôs mýthos*).

É evidente o aspecto pragmático que envolve essa questão. A mentira por meio de palavras é útil aos homens: pode ser utilizada como remédio (*phármakon*) em relação a um amigo enlouquecido, como no exemplo utilizado no diálogo com Céfalo⁵⁴, ou utilizada na composição dos mitos, para acomodar o mais possível a mentira à verdade, uma vez que os homens desconhecem a verdade relativa ao passado⁵⁵. Tanto a verdade quanto a mentira devem ser reguladas pelo *kalôs*, orientadas no sentido da virtude (*areté*). A exclusão dos

⁵² Cf. *Rep.* 378e.

⁵³ A comparação entre artes plásticas e literatura é referida pela primeira vez neste ponto e retomada mais amplamente no livro X.

⁵⁴ É justamente a discussão a respeito da definição de justiça no livro I que introduz no diálogo a questão da verdade e da mentira. Céfalo diz que ser justo é não enganar nem mentir, nem por interesse, nem sem querer (331b). A fim de testar essa definição, Sócrates supõe que alguém recebesse armas de um amigo e, depois, este, enlouquecido, as reclamasse. Nesta situação, Céfalo e Sócrates concordam que o justo não é restituir o que pertence ao amigo, nem mesmo contar-lhe toda a verdade. Se no livro I trata-se de demonstrar a possibilidade de existência de uma “mentira justa”, o exemplo é agora retomado para defender a utilidade de uma “mentira bela”.

⁵⁵ Cf. *Rep.* 382d. No livro III, Sócrates volta a tocar na questão da mentira. Postula que o remédio deve ser dado aos médicos e não aos leigos. Deste modo, compete aos guardiões mentir por causa dos inimigos ou dos cidadãos, em benefício da cidade (389b). Mas se algum dos cidadãos mentir, deverá ser punido.

mitos sem nobreza (*mè kalôs mýthoi*), deixa em aberto a possibilidade de que os mitos com nobreza (*kalôs mýthoi*) sejam admitidos na educação dos guardiões, independente de seu aspecto verdadeiro ou mentiroso. Ou seja, não importa a natureza dos discursos, mas sim a sua utilidade pedagógica.

Depois de postular os modelos relativos aos deuses, como veremos no próximo item, Sócrates volta a abordar a questão da verdade e da mentira, afirmando que a verdadeira mentira é detestada por deuses e por homens. Define a “verdadeira mentira” como a ignorância que existe na alma (*psykhé*) da pessoa enganada. Ela difere da mentira através das palavras, que é uma mentira misturada, imitação do que a alma experimenta e uma imagem que surge posteriormente⁵⁶. A mentira em palavras é uma representação (*mimesis*) das afecções da alma. Se, no nível da alma, existe uma mentira que é pura, isso não é possível no nível do *lógos*, pois nele a mentira se apresenta de maneira misturada.

A antítese verdade x mentira (*pseûdos x alethés*) sofre de fato uma revisão na crítica platônica. A oposição é a princípio reconhecida, enquanto formas (*eídea*) do *lógos*, no plano ontológico, mas sofre um deslocamento que vai resultar na oposição *kalôs x kakôs*, no plano ético. O valor de um discurso, em princípio, independeria de seu caráter verdadeiro ou mentiroso, dependendo sim de sua utilização, de sua adequação aos modelos estabelecidos. Contudo, como veremos nos próximos itens, a oposição verdade x mentira não é superada, mas, pelo contrário, é reformulada e revalidada.

⁵⁶ Cf. *Rep.* 382b.

2.4 - Regras para a representação dos deuses

A crítica dirigida a Homero e Hesíodo leva em conta ainda que, mesmo que seus discursos mentirosos (*mýthoi pseudeîs*) possuam um significado mais profundo, não são apropriados para os jovens, uma vez que estes não conseguem distinguir o que é alegoria (*hypónoia*) do que não é. Em virtude disso, Sócrates postula duas leis que devem servir de molde para aqueles que fazem os mitos, regulando a representação dos deuses. O primeiro preceito formulado, do qual partirão as duas leis, é o seguinte:

379a - οἷος τυγχάνει ὁ θεὸς ὢν, ἀεὶ δῆπου ἀποδοτέον, ἕάντε τις αὐτὸν ἐν ἔπεσιν ποιῆ ἕάντε ἐν μέλεσιν ἕάντε τε τραγωδίᾳ.
Tal como Deus é realmente, assim é que se deve sem dúvida representar, quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica.

Esse preceito reflete toda uma tradição da crítica que é dirigida geralmente, pelos filósofos, contra os poetas. Eles os acusam de serem impiedosos para com os deuses. São criticadas as representações dos deuses como assassinos, parricidas e matricidas, incestuosos, enfim, praticando uma série de ações, as mais terríveis e recrimináveis. É um tipo de crítica de cunho teológico, que procura uma adequação entre uma certa concepção da natureza divina e as suas representações⁵⁷.

A maior mentira relativa aos deuses, na opinião de Sócrates, foi dita sem nobreza (*mè kalôs*) por Hesíodo⁵⁸. Na *Teogonia*, representa os primeiros deuses

⁵⁷ Um claro exemplo desse tipo de crítica encontra-se em um fragmento de Xenófanes de Colofão:

DK 21B, 11 - πάντα θεοῖς ἀνέθεκαν Ὅμηρος θ' Ἡσίοδος τε
ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.
*Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo,
tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura,
roubo, adultério e fraude mútua. (trad. de Anna L. A. de A. Prado)*

⁵⁸ Cf. *Rep.* 377e-388a.

praticando atos recrimináveis: Urano escondendo nas profundezas da Terra os seus próprios filhos; Crono castrando o pai e tomando-lhe o poder numa cilada planejada por sua própria mãe; ainda Crono, engolindo os seus filhos ao nascer; e Zeus, que seu pai pensava ter engolido no lugar de uma pedra, conspirando contra o próprio pai para tomar-lhe o poder⁵⁹. Ao tecer essa espécie de crítica, Platão desqualifica a *Teogonia* de Hesíodo como um todo. Além de criticar e citar trechos específicos de Homero e Hesíodo, são ainda criticados versos de Ésquilo, que apresentam a divindade causando males aos homens e proferindo mentiras⁶⁰.

A partir desse tipo de consideração, é formulada a primeira lei, postulando que os deuses devem ser representados apenas como causa das coisas boas⁶¹:

380c - μή πάντων αἴτιον τὸν θεὸν, ἀλλὰ τῶν ἀγαθῶν.
Deus não é causa de tudo, mas só dos bens.

Em seguida, Sócrates formula uma segunda lei, postulando que não se deve falar nem compor a respeito dos deuses como se eles se metamorfoseassem ou mentissem:

383a - Συγχωρεῖς ἄρα, ἔφην, τοῦτον δεύτερον τύπον εἶναι ἐν ᾧ δεῖ περὶ θεῶν καὶ λέγειν καὶ ποιεῖν, ὡς μήτε αὐτοὺς γόητας ὄντας τῷ μεταβάλλειν ἑαυτοὺς μήτε ἡμᾶς ψεύδεσι παράγειν ἐν λόγῳ ἢ ἐν ἔργῳ
Haverá um segundo modelo, de acordo com o qual se deve escrever em prosa e em verso acerca dos deuses, como não sendo feiticeiros que mudam de forma nem seres que nos iludem com mentiras em palavras e actos.

⁵⁹ Cf. HESÍODO, *Teogonia*, 154-210; 453-506.

⁶⁰ Cf. *Rep.* 380a-d; 383a-b.

⁶¹ É interessante observar um trecho da *Odisséia* de Homero onde esta idéia figura na boca do próprio Zeus, como uma queixa: 1, 32-34 - ὦ πόποι, οἷον δὴ' ὕ θεοὺς βροτοὶ αἰτιάονται! Ἐξ ἡμέον γὰρ φασὶ κάκ' ἔμμεναι· οἳ δὲ καὶ αὐτοὶ Σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπερ μόνον ἄλγε' ἔχουσιν.
*Principia: Os mortais, ah!, nos imputam
Os males seus, que ao fado e à própria incúria
Devem somente. (...) (trad. de Odorico Mendes)*

A natureza divina é simples e não se altera. A multiplicidade de formas e o caráter ilusório, com que tradicionalmente são representados os deuses na mitologia, é criticado fortemente, uma vez que a divindade é bela e virtuosa, não necessitando, portanto, de alterar-se nem ser alterada por outrem. Mais uma vez reafirma-se indiretamente a crítica à *mimesis*, considerando o aspecto de variedade e de multiplicidade como um aspecto negativo.

2.5 - A natureza do *lógos* divino: por um *lógos* simples e verdadeiro

Se, no entanto, a mentira foi admitida na educação dos guardiões como um *phármakon* capaz de adequar os mitos aos virtuosos modelos da cidade, faz-se ainda necessário estabelecer uma diferença essencial entre os discursos divino e humano. Sócrates afirma que a mentira por palavras não é em nada útil aos deuses, uma vez que:

382e - Κομιδῆ ἄρα ὁ θεὸς ἀπλοῦν καὶ ἀληθὲς ἔν τε ἔργῳ καὶ ἐν λόγῳ καὶ οὔτε αὐτὸς μεθίσταται οὔτε ἄλλους ἐξαπατᾷ, οὔτε κατὰ φαντασίας οὔτε κατὰ λόγους οὔτε κατὰ σεμείων πόμπας, οὔθ' ὕπαρ οὐδ' ὄναρ.

Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, e nem ele se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos.

Nesse passo, pressupõe-se que exista uma diferença entre os discursos (*lógoi*) e as ações (*érga*) divinos e humanos. Existe um *lógos* divino que é simples e verdadeiro (*haplóos kai alethés*). O *lógos* humano já havia sido

definido como um *lógos* que tem um *dittón eîdos*⁶², ou seja, um duplo aspecto, o que salienta seu caráter impuro e ambíguo.

Ao final do livro II, Sócrates justifica as críticas que fez e as leis que postulou, baseado na suposição de que os guardiões devem temer os deuses e se tornarem divinos, o máximo quanto seja possível aos homens⁶³. Portanto, ainda que o *lógos* mentiroso seja admitido na educação dos guardiões por sua utilidade e por encontrar-se misturado no *lógos* humano, podemos dizer que existe uma valoração do *lógos* simples e verdadeiro, pois é esse *lógos* divino que deve ser almejado pelos guardiões. Como vimos acima, a mentira (*pseûdos*) é inerente ao *lógos* humano e foi admitida na educação dos guardiões por uma questão de utilidade. Porém, essa utilidade tem em vista uma adequação à verdade e uma orientação no sentido da virtude. De maneira que, mesmo o discurso mentiroso sendo admitido, deve visar ao *lógos* simples e verdadeiro (*haplós kai alethés*).

Esse passo é essencial para a compreensão do encaminhamento que sofre a crítica literária na *República*. Apesar de discutir os gêneros poéticos empíricos, que circulam amplamente na Grécia de seu tempo e são tidos como fonte de educação e de sabedoria, essa obra pretende sobretudo propor um modelo ideal, um modelo divino do *lógos*, que não poderá nunca se equiparar ao *lógos* humano, pois ambos possuem um estatuto ontológico diferenciado. O modelo criado dessa forma deve visar à pureza e à simplicidade, características essas que serão recorrentes na obra como termo de comparação para a criação dos modelos relativos à teoria da *mimesis*: o simples, como seus correlatos (o uno, o verdadeiro, o puro, o atemporal), encontra-se no plano das idéias e é a principal

⁶² Cf. *Rep.* 376e.

⁶³ Cf. *Rep.* 383c.

característica da divindade; o complexo, entendido aqui como o múltiplo, o variado, o ambíguo, o fortuito, o mentiroso e o impuro, é identificado no plano humano e nos processos miméticos.

Por mais que as críticas sejam dirigidas à poesia da sua época, os modelos que Platão postula para a cidade sempre serão, assim como a própria cidade, construídos com o *lógos*. A teoria literária desenvolvida na *República* leva à construção de um *lógos* no *lógos*, ou seja de um modelo de *lógos* que é construído **no** *lógos*, e construído **pelo** *lógos*. O uso do *lógos* em função locativa e instrumental nos levam a perceber a especificidade da crítica platônica, que não pretende uma mera classificação dos gêneros literários empíricos, mas almeja, na verdade, criar um novo gênero, estabelecendo um modelo ideal, que passa por uma investigação da própria natureza do *lógos*.

3 - REPÚBLICA, LIVRO III

3.1 - Regras para a representação da morte

O livro III inicia com uma fala de Sócrates afirmando que aquilo que foi dito antes servirá para que, ouvindo tais coisas desde a infância, os guardiões honrem os deuses e os pais, e para que tenham amizade (*philia*) uns pelos outros. Do mesmo modo, Sócrates pergunta que coisas deverão ser ditas a fim de torná-los corajosos (*andreíoi*).

Sócrates critica as histórias que são contadas sobre o Hades, que o apresentam como um lugar terrível, como nos trechos citados de Homero⁶⁴. Ao fazer essa crítica, desculpa-se com Homero e justifica a exclusão desse tipo de palavras, reconhecendo que são poéticas e doces de se ouvir; contudo, afirma que:

387b - ὅσω ποιητικώτερα, τοσοῦτω ἦπτον ἀκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὐς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους.
quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte.

Para incutir coragem nos guardiões é preciso que a morte não se lhes afigure terrível, mas, ao contrário, deve parecer-lhes desejável, para que em combate o combatente não prefira a escravidão à morte. Não fica bem explicitado nesse passo qual a relação entre o grau de "poeticidade" e a perda da liberdade do guardião. Conforme vimos anteriormente, podemos ter um discurso que seja muito poético e *kalôs*. Mas a forma como a "poeticidade" é abordada nesse passo faz com que recaia sobre ela própria as recriminações, que não são desenvolvidas

⁶⁴ Cf. *Rep.* 386c-d, 387a.

nesse trecho, mas que serão confirmadas pelo mito da caverna⁶⁵, e que prenunciam a sua condenação final.

Em seguida, Sócrates critica as denominações terríveis e medonhas aplicadas ao Hades e aos espíritos⁶⁶. Essas denominações fazem arrepiar quem as ouve. Contudo, admite que *talvez estejam certas para outros efeitos*⁶⁷. Esse tipo de denominação pode ser útil para outros fins, mas não para o fim em questão, que é o de inculcar coragem no guardião.

Ele critica também as lamentações fúnebres. Afirma que um homem comedido (*epieikés*) não considera terrível a morte de um outro homem comedido e, portanto, não a lamenta. Diz que o homem comedido basta a si mesmo e precisa muito pouco de outrem⁶⁸. Assim, para esse homem é menos terrível ser privado de um parente ou de quaisquer bens materiais. As lamentações ficam restritas às mulheres que não são valorosas (*spoudaíai*) e aos homens covardes (*kakoi*). De modo algum devem ser praticadas pelos guardiões, nem mesmo representadas na poesia. Essa crítica às lamentações implica a condenação moral dos trenos, gênero lírico muito praticado pela poesia arcaica e amplamente utilizado na tragédia.

3.2 - Regras para a representação dos heróis

Depois de argumentar contra a lamentação, insurge contra o riso. Quando alguém se entrega ao riso violento, isto causa-lhe uma mudança violenta. Essa

⁶⁵ Cf. capítulo 5 desta dissertação.

⁶⁶ Cf. *Rep.* 387b-c.

⁶⁷ Cf. *Rep.* 387c.

⁶⁸ Cf. *Rep.* 378e.

recriminação está indiretamente dirigida à comédia, que é a forma poética que mais se utiliza desse recurso. Não devem ser representados homens dignos nem mesmo deuses sob a ação do riso⁶⁹. Representações como essas são mentirosas, pois vão contra a natureza dos deuses, que são imutáveis.

São criticadas também as representações de intemperança. Dada a necessidade de que os jovens sejam temperantes, obedeçam aos chefes e sejam senhores de si relativamente aos prazeres da bebida, de Afrodite e da comida⁷⁰, esse tipo de representação é indesejável. Contudo, admite que essas representações possam proporcionar um outro prazer⁷¹.

Após ter criticado várias dessas representações e as ter citado a partir de Homero, refere uma que é conveniente, também retirada da *Odisséia*⁷², a respeito de Odisseu:

390d - στῆθος δὲ πλήξας κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ·
τέτλαθι δὴ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης.
*batendo no peito, censurou o seu coração com palavras:
aguenta, coração, que já sofreste bem pior!*

É curioso notar que, de todas as citações que se fazem ao longo dos livros II e III, criticando e exemplificando como não deve ser a poesia própria para a educação do guardião, essa é uma das poucas aventadas como um exemplo positivo. A escassez de exemplos positivos talvez decorra do fato de que o tipo de *lógos* que Sócrates tenta delinear não encontra paralelo nos gêneros empíricos, de modo que os exemplos negativos são abundantes.

⁶⁹ Cf. *Rep.* 388e-389a.

⁷⁰ Cf. *Rep.* 389d-e.

⁷¹ Cf. *Rep.* 390a.

⁷² Cf. *Odisséia*, XX, 17-18.

Esse exemplo em especial é retomado no livro IV⁷³, quando se procede à definição das partes da alma. Nesse passo, o primeiro verso é citado como um testemunho de que também Homero imaginou um princípio da alma a repreender o outro. Esse testemunho vem revalidar a teoria de Sócrates de que a alma é dividida em três partes (*eídea*): a racional (*logistikón*), a irascível (*thymoeidés*) e a concupiscível (*epithymetikón*)⁷⁴. Como compete ao *logistikón* governar as demais partes da alma, o exemplo de Homero é resgatado com propriedade, pois mostra Odisseu sendo comandado por esta parte.

O resgate de Homero como um exemplo positivo pode também estar cumprindo uma função de abrandamento da crítica direta que se fará a seguir. Após criticar a representação de guerreiros ambiciosos, que recebem muitos presentes, Sócrates refere-se ao caso famoso da cólera de Aquiles, tema central da *Iliada*. Homero nos apresenta Aquiles como alguém ambicioso e que despreza deuses e homens. Tudo isso contraria o seu caráter divino, pois é descendente de Zeus na terceira geração. Ao fazer essas considerações, Sócrates hesita:

391a - Ὀκνῶ δέ γε, ἦν δ' ἐγώ, δι' Ὅμηρον λέγειν ὅτι οὐδ' ὄσιον ταῦτα γε κατὰ Ἀχιλλέως φάναι καὶ ἄλλων λεγόντων πείθεσθαι

-Hesito - continuei - por consideração por Homero, em dizer que é uma impiedade afirmar que tais sentimentos se revelem em Aquiles e acreditar-se nos que o afirmam.

A hesitação dura apenas o tempo em que essas palavras são proferidas. A *Iliada* talvez seja a obra mais importante de Homero, dada a sua popularidade e a sua utilização na educação dos jovens. Ao criticar justamente o personagem principal e o tema central da obra, Platão desautoriza não só algumas passagens,

⁷³ Cf. *Rep.* 441b.

⁷⁴ Cf. *Rep.* 440e, 441a.

mas o poema como um todo. E dizer que um dos maiores teólogos da Grécia é impiedoso é uma acusação no mínimo polêmica.

Após ter tratado da representação dos deuses, das divindades, dos heróis e das coisas relativas ao Hades, fica faltando tratar do que diz respeito à representação dos homens. Sócrates e Adimanto resolvem adiar a discussão até terem definido o que é a justiça e se ela é útil a quem a possui⁷⁵. Os poetas e os prosadores (*logopoiói*) falam sem nobreza (*kakôs*) muitíssimas coisas: que os homens injustos são felizes, *que os justos são desgraçados (áthlioi), que é vantajoso cometer injustiças se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio*⁷⁶. A discussão depende, de fato, da definição de justiça e do questionamento de sua utilidade, que se procederá nos livros subseqüentes.

3.3 - O modo como se deve dizer

O último aspecto do lógos que deve ser examinado é a *léxis*. Já foram examinados os gêneros (*eídea*) do lógos, as coisas que devem ser ditas (*hà lektéon*), e agora resta examinar o modo como se devem dizer (*hos lektéon*)⁷⁷. A *léxis*, bem entendido, é o ato de falar, a maneira de falar, o estilo, a elocução, a expressão, a dicção.⁷⁸

Começa-se por definir o que dizem os mitólogos e poetas:

⁷⁵ Cf. *Rep.* 392c.

⁷⁶ Cf. *Rep.* 392b.

⁷⁷ Cf. *Rep.* 392c.

⁷⁸ Havelock salienta que à medida que a argumentação avança, a *léxis* passa a abarcar a estrutura verbal, rítmica e figurativa do poeta. (Cf. HAVELOCK, op. cit. p.37)

392d - πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις
οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων
*tudo quanto é dito pelos prosadores ou poetas é uma narrativa de
acontecimentos passados, presentes ou futuros*

A *diégesis*, mais comumente traduzida por ‘narrativa’, é a ação de expor em detalhe, narrar, descrever. Nessa definição podemos ouvir os ecos de uma concepção poética arcaica presente na *Teogonia* de Hesíodo. Na sua invocação à Musa, Hesíodo define assim a atividade das deusas responsáveis pela atividade poética:

Teogonia, 38 - εἰρεῦσαι τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα
falar o presente, o futuro e o passado.

O verbo aqui utilizado significa ‘falar’, ‘dizer’. A afirmativa de Hesíodo é muito semelhante à de Platão, pois define os conteúdos poéticos semelhantemente. Esses conteúdos determinam por si só um matiz divino para a atividade poética, uma vez que demandam um conhecimento pleno do passado, do presente e do futuro. Apesar da teoria da inspiração não ser tratada nessa obra, esse passo indica uma possível vinculação da questão da inspiração com a questão da *mimesis*. Mas o que importa de fato na sequência argumentativa diz respeito ao caráter narrativo da poesia.

Após aquela definição, são caracterizados os tipos de narrativa:

392d - Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως
γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;
Porventura eles não a executam por meio de simples narrativa, através da mimese, ou por meio de ambas?

Sócrates exemplifica os tipos de narrativa utilizando como exemplo o começo da *Iliada*, quando o sacerdote Crises implora a Agamêmnon que lhe solte a filha. À princípio, o fator analisado diz respeito à situação de enunciação propriamente

dita. A narrativa pura (*haplè diégesis*) ocorre quando o próprio poeta fala. A *mímesis* ocorre quando o poeta *tenta voltar nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele*⁷⁹, assemelhando na voz e na aparência sua *léxis* à da pessoa cuja fala anunciou. Por exemplo, o texto em questão comporta ambos os tipos de narrativa, pois Homero inicia em terceira pessoa, narrando como ele próprio, e logo passa ao discurso em primeira pessoa, mimetizando o sacerdote. A alternância entre blocos miméticos e diegéticos é bastante simétrica nesses versos da *Iliada*, (5 dieg. + 4 mim. + 7 dieg. + 4 mim. + 6 dieg.), pois as falas do poeta são intercaladas entre os discursos dos personagens:

Iliada I, 12-42 – (...) ὁ γὰρ ἦλθε θεὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
 λυσόμενός τε θυγάτρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,
 στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 χρυσέω ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς,
 Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν·
 "Ἀτρεΐδα] τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,
 ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι·
 παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι,
 ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα."
 Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
 αἰδεῖσθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα·
 ἄλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦνδανε θυμῷ,
 ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε·
 "μὴ σε, γέρον, κοίλησιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχείω
 ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὖτις ἰόντα,
 μὴ νύ τοι οὐ χραίσμη σκήπτρον καὶ στέμμα θεοῖο·
 τῆν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρίν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ, ἐν Ἄργεϊ, τηλόθι πάτρης,
 ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσασαν·
 ἄλλ' ἴθι, μὴ μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὣς κε νέησαι."
 Ὡς ἔφατ', ἔδεισεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπείθετο μύθῳ·
 βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
 πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἠρᾶθ' ὁ γεραιὸς
 Ἀπόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ·
 "κλυθὶ μευ, ἀργυρότοξ', ὃς Χρῦσεν ἀμφιβέβηκας
 Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις,

⁷⁹ Cf. *Rep.* 393a.

Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα,
 ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύονα μηρί' ἔκηα
 ταύρων ἢ δ' αἰγῶν, τόδε μοι κρήνην ἔέλδωρ·
 τεῖσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν."
*este [o sacerdote] viera, até às céleres naus dos Aquivos,
 súplice, a filha reaver. Infinito resgate trazia,
 tendo nas mãos as insígnias de Apolo, frecheiro infalível,
 no cetro de ouro enroladas. Implora aos Aquivos presentes,
 sem exceção, mas mormente aos Atridas, que povos conduzem:
 "Filhos de Atreu, e vós outros, Aquivos de grevas bem feitas,
 dêem-vos os deuses do Olimpo poderdes destruir as muralhas
 da alta cidade de Príamo, e, após, retornardes a casa. A minha
 filha cedei-me, aceitando resgate condigno,
 e a Febo Apolo, nascido de Zeus, reverentes mostrai-vos"
 Os heróis todos Aquivos, então, logo ali concordaram em que
 se o velho acatasse, aceitando os presentes magníficos.
 Somente ao peito do Atrida Agamémnon o alvitre desprove,
 que o repeliu com dureza, assacando-lhe insultos pesados:
 "Velho, que nunca te venha a encontrar junto às céleres naves,
 quer te detenhas agora, quer voltes aqui novamente,
 pois as insígnias do deus e esse cetro de nada te valem.
 Não a liberto, está dito. Que em Argos, mui longe da terra
 do nascimento, há de velha ficar em nosso palácio,
 a compartilhar do meu leito e a tecer-me trabalhos de preço.
 Não me provoques; retira-te, caso desejes salvar-te".
 Isso disse ele; medroso o ancião se curvou às ameaças,
 e, taciturno, se foi pela praia do mar ressonante,
 onde, de um ponto afastado, dirige oração fervorosa
 a Febo Apolo, nascido de Leto de belos cabelos:
 "Ouve-me, ó deus do arco argênteo, que Crisa, cuidadoso, proteges,
 e a santa Cila, e que tens o comando supremo de Tênedo!
 Ajudador! Já te tenho construído magníficos templos,
 bem como coxas queimando de pingues ovelhas e touros.
 Ouve-me, agora, e realiza este voto ardoroso, que faço:
 possas vingar dos Aqueus, com teus dardos, o pranto que verto".*
 (trad. de Carlos A. Nunes)

Platão pretende demonstrar a possibilidade de reescritura de um passo diegético-mimético em forma puramente diegética. Trata-se, como afirma Montanari, de traduzir Homero do grego para o grego⁸⁰. Sócrates simula uma versão simples (*haplé*) desse mesmo trecho da *Iliada*, através de uma paráfrase⁸¹.

⁸⁰ MONTANARI. Apud SPINA, 1994. p.173.

⁸¹ Note-se ainda que nos passos 392e e 393d, enquanto Sócrates explica os critérios de definição da narrativa pura e da narrativa mimética, ocorrem também duas paráfrases do mesmo trecho da *Iliada* em narrativa pura, só que de maneira muito sintética (Cf. MONTANARI. Apud SPINA, op. cit. p.173 passim).

393d - 394c – Εἶχε δ' ἄν ὧδε πως· φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γάρ εἶμι ποιητικός· Ἐλθὼν ὁ ἱερεὺς ἠύχετο ἐκείνοις μὲν τοὺς θεοὺς δοῦναι ἐλόντας τὴν Τροίαν αὐτοὺς σωθῆναι, τὴν δὲ θυγατέρα οἱ λῦσαι δεξαμένους ἅποια καὶ τὸν θεὸν αἰδεσθέντας. Ταῦτα δὲ εἰπόντος αὐτοῦ οἱ μὲν ἄλλοι ἐσέβοντο καὶ συνήνουν, ὁ δὲ Ἄγαμέμνον ἠγρίαιεν ἐντελλόμενος νῦν τε ἀπιέναι καὶ αὐτίς μὴ ἐλθεῖν, μὴ αὐτῷ τό τε σκῆπτρον καὶ τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα οὐκ ἐπαρκέσοι· πρὶν δὲ λυθῆναι αὐτοῦ τὴν θυγατέρα, ἐν Ἄργει ἔφη γηράσειν μετὰ οὐ· ἀπιέναι δ' ἐκέλευεν καὶ μὴ ἐρεθίζειν, ἵνα σῶς οἴκαδε ἔλθοι. Ὁ δὲ πρεσβύτης ἀκούσας ἔδειςέν τε καὶ ἀπήει σιγῇ· ἀποχωρήσας δὲ ἐκ τοῦ στρατοπέδου πολλὰ τῷ Ἀπόλλωνι ἠύχετο, τάς τε ἐπωνυμίας τοῦ θεοῦ ἀνακαλῶν καὶ ὑπομιμνήσκων καὶ ἀπαιτῶν, εἴ τι πώποτε ἢ ἐν ναῶν οἰκοδομήσεσιν ἢ ἐν ἱερῶν θυσίαις κεχαρισμένον δωρήσαιτο· ὦν δὴ χάριν κατηύχετο τεῖσαι τοὺς Ἀχαιοὺς τὰ δὲ δάκρυα τοῖς ἐκείνου βέλεσιν. Οὕτως, ἦν δ' ἐγώ, ὦ ἑταῖρε, ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγεσις γίγνεται.

Seria mais ou menos assim (exprimo-me sem metro porque não sou poeta): o sacerdote chegou e fez votos por que os deuses lhes concedessem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem a filha mediante resgate, por temor aos deuses. A estas palavras, os outros respeitaram-no, e concordaram; porém Agamêmnon, enfurecido, ordenou-lhe que se retirasse imediatamente e não voltasse, sob pena de de nada lhe valerem o ceptro e as bandas do deus. Antes de libertar a filha, havia de envelhecer em Argos, junto dele. E mandou-lhe que se retirasse, e não o excitasse, a fim de que pudesse regressar a casa a salvo. O ancião, ao ouvir estas palavras, teve receio e partiu em silêncio, e, afastando-se do acampamento, dirigiu muitas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, recordando e pedindo retribuição, se jamais, ou construindo templos, ou sacrificando vítimas, lhe tinha feito oferendas do seu agrado. Como retribuição, pedia que os Aqueus pagassem as suas lágrimas com os dardos do deus. É assim, ó companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação – conclui eu.

A narrativa é feita em terceira pessoa, incluindo os trechos miméticos, que são as duas falas do sacerdote e a fala de Agamêmnon. Sócrates adverte que a fará sem metro (*ἀνευ μέτρου*), pois não é poeta. O resultado parece de fato prescindir de muitas das características próprias da poesia. A começar, pela ausência dos epítetos e gentílicos, tradicionais na poesia grega; a simplicidade da prosa, em contraposição à elevação do estilo homérico; a escassez de adjetivos; a objetividade do relato, que se detém apenas nos fatos principais; a falta de

caracterização e descrição dos personagens, bem como dos espaços onde ocorrem as ações; ausência de vocativos e de invocações, o que é muito marcante se levarmos em conta que os primeiros versos da *Iliada* iniciam com uma invocação à Musa, que não é incluída na paráfrase. É ainda importante observarmos que o trecho, apesar de ilustrar a narrativa pura, supõe vários níveis de *mimesis*: Platão, que mimetiza Sócrates, que mimetiza (ou, se quisermos, traduz) Homero.

Tudo isso levanta o seguinte problema: existiria de fato uma narrativa simples (ou pura) e poética? Se esta divisão refere-se exclusivamente à situação de enunciação poética, como afirma Genette⁸², por que Platão não citou algum outro gênero como exemplo da narrativa pura ou mesmo um outro trecho qualquer de Homero? Essa questão se complica ainda mais quando Sócrates relaciona os tipos de narrativa que definiu com alguns dos gêneros empíricos da poesia grega:

394c - ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ· εὐροῖς δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις. ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι

Em poesia e em prosa há uma léxis que é toda mimese, como tu dizes, a tragédia e a comédia; outra, narração do próprio poeta - podemos encontrá-la em algum lugar nos ditirambos; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e em muitos outros e diferentes lugares.

No caso da *mimesis*, basta retirarmos do texto de Homero as partes em que o próprio poeta fala e restarão apenas as falas dos personagens, tal como acontece na tragédia e na comédia. A narrativa pura (*haplè diégesis*) se dá através da narração (*apangelía*) do próprio poeta, e seu exemplo é o ditirambo. A narrativa mista, como exemplificada acima, encontra-se na epopéia e em muitos

⁸² Cf. GENETTE In: GARRIDO, 1988. pp.191.

outros lugares. Note-se a grande importância atribuída a Homero, que parece ser a base da dedução dos outros dois tipos de narrativa.

narrativa pura	narrativa mista	narrativa mimética
versão <i>haplé</i> do começo da <i>Iliada</i>	começo da <i>Iliada</i>	diálogos da <i>Iliada</i> , sem as falas do poeta
em algum lugar nos ditirambos	na epopéia e em muitos outros e diferentes lugares	tragédia e comédia

Fig.2 – Tipos de narrativa

A expressão *málista pou en dithyrambois* foi traduzida por Pereira por "de preferência, nos ditirambos". Contudo, ela contém a imprecisão do advérbio indeterminado (*pou*), que não deve ser desprezada, podendo também ser traduzida por "mais ou menos nos ditirambos", ou ainda "em algum lugar nos ditirambos". Notemos que, enquanto os gêneros épico e dramático estão bem definidos (Fig.2), o mesmo não acontece com a narrativa simples, aqui representada pelo ditirambo, gênero obscuro, de difícil definição. O que seja de fato essa narrativa pura não fica claro para nós, pois, dos exemplos dados, um é forjado (a versão *haplé* da *Iliada*) e o outro por demais obscuro (o ditirambo). Além do mais, o aspecto narrativo não é um dos principais elementos do gênero lírico, que poderia talvez estar pressuposto na classificação da narrativa pura.

A mais famosa divisão que perdura com força até os nossos dias é aquela que divide os gêneros literários em três grandes grupos: o lírico, o épico e o dramático⁸³. Segundo Genette, tal divisão é atribuída já há algum tempo a Platão e a Aristóteles, tendo raízes profundas em nossa consciência ou inconsciência

⁸³ A tripartição genérica em lírica, épica e drama parece ser sugerida em alguns passos (cf. *Rep.* 379a, 607a). Como veremos, a narrativa pura parece não estar se referindo à lírica, mesmo porque ao tratar do *méllos*, no passo 398d, Sócrates sugere uma grande divisão entre poesia cantada, que seria a lírica, e poesia não cantada, que seria a épica e o drama. Segundo ele, devem-se aplicar os mesmos modelos, utilizados na análise da épica e do drama, na lírica. Nesse sentido, deve-se pensar que também a poesia cantada divide-se em narrativa pura, narrativa mimética e narrativa mista.

literária⁸⁴. Esse esquema está na base de toda a teoria dos gêneros desenvolvida no Ocidente, ainda que adaptada e reformulada. Contudo, não podemos afirmar que este modelo - a narrativa pura - corresponda de fato ao gênero lírico, pois não há elementos suficientes para tal.

3.3.1 - A narrativa pura e a questão do ditirambo

De qualquer maneira, Platão está enfatizando aqui o caráter narrativo e não-mimético do ditirambo. Essas características parecem não estar supostas nos outros diálogos em que se faz referência ao gênero⁸⁵. Interessa-nos, contudo, observar que, nas *Leis*, encontramos uma espécie de história dos gêneros poéticos, que considera o ditirambo uma forma poética antiga, da qual teria derivado o teatro.

Leis III, 700b-701a - Διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος - θρήνους δέ τις ἂν αὐτοῦς μάλιστα ἐκάλεσεν - καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. Νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦ νομα ἐκάλουσιν, ᾠδὴν ὡς τινα ἕτεραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς (...) μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραυνύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας (...) ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μῆ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν.

⁸⁴ Genette acredita que essa divisão tradicional dos gêneros remonta, de fato, ao romantismo (Cf. GENETTE In: GARRIDO, op. cit. pp.183-184).

⁸⁵ Cf. *Hippias Maior* (292c), *Hippias Menor* (368d), *Íon* (534c), *Crátilo* (409b), *Fedro* (238d, 241e), *Górgias* (501e, 502a), *Apologia* (22b) e *Leis* III (700b).

Naquele tempo, a música para nós era dividida em gêneros e modos definidos. Havia cantos que se chamavam hinos, sob a forma de preces dirigidas aos deuses; em oposição a esses, tínhamos a modalidade denominada treno, e mais os peãs e também os chamados ditirambos, porque celebravam, me parece, o nascimento de Dioniso. Dava-se precisamente o nome de leis, ou nomos, a uma outra espécie de ditirambo, com a designação genérica de citarédica. (...) Com o correr do tempo, assumiram os poetas o papel de juizes nas transgressões das regras musicais, todos eles, sem dúvida, naturalmente bem dotados, porém jejunos da justiça e do direito das Musas; tomados pelo frenesi bacântico mais do que fora admissível e atolados nos prazeres, misturaram trenos com hinos, peãs com ditirambos, imitaram a flauta na cítara e reduziram tudo a tudo, caluniando inconscientemente a música, por pura ignorância (...) Como consequência disso, os teatros, até então mudos, levantaram a voz, como se conhecessem o que é belo ou feio em matéria de música, passando a ocupar o lugar da aristocracia a pior teatrocracia. (trad. de Carlos Alberto Nunes)

Poderíamos supor que o tipo intermediário de poesia, cuja característica é a mistura de vários gêneros poéticos, equivaleria ao que se encontra em Homero e em outros poetas. No livro X da *República*, Sócrates afirma ser Homero o primeiro dos tragediógrafos, o que indica que considera o teatro uma derivação da epopéia⁸⁶. Confrontando a "história" das *Leis* com os modelos presentes na *República*, somos levados a pensar que:

- 1- O ditirambo poderia representar, na concepção de Platão, um estágio inicial da poesia antiga, sendo um gênero puro e sem mistura. Estaria agrupado junto à hímnica, aos trenos e aos nomos. Seu aspecto divino e inspirado poderia fazer dele um exemplo do *lógos* simples e verdadeiro, e também da poesia inspirada. Note-se que, na primeira cidade, os habitantes cantam hinos aos deuses.
- 2- Homero e outros poetas representariam uma forma poética intermediária, mista, derivada dos hinos e ditirambos. Sua principal

⁸⁶ Nos passos 595c e 607a Homero é considerado *o primeiro dos tragediógrafos*, o que faz com que algumas vezes ele seja julgado juntamente com a tragédia. No passo 598d, Homero é chamado de *corifeu da tragédia*.

característica é a variedade e o excesso, cultivados por ignorância. Prima por misturar a narrativa pura e a mimética, e por mesclar características diversas.

- 3- O teatro, mais propriamente a tragédia, derivaria de Homero. Não tendo nada em comum com o modo de representação do ditirambo, ele representa o *lógos* mimético, seu extremo oposto.

Podemos levar ainda em consideração o testemunho de Aristóteles, na *Poética*, que afirma a tragédia ser derivada do ditirambo⁸⁷. Com efeito, Aristóteles caracteriza a tragédia, em sua fase inicial, como nascida de um princípio improvisado; de elocução grotesca (*léxis géloia*) e satírica; mais afim à dança, o que incluía uma grande importância do coro; e, por fim, como gênero monológico. Fala ainda da substituição do tetrâmetro trocaico pelo trímetro jâmbico, metro mais adequado para o diálogo, por aproximar-se mais da fala cotidiana. Entretanto, apesar do testemunho de Aristóteles, que confirma em parte o de Platão, não se pode afirmar que o ditirambo carecesse de *mimesis*:

*por mais que o ditirambo narrativo não mimético de caráter literário tenha ocupado o lugar de honra no séc. V, é bem claro que diversos rituais religiosos, mais os textos de Arquíloco, Eurípedes e Aristófanes, faziam bem conhecida a existência de um ditirambo plenamente dionisíaco, de caráter dialogado e mimético (...). E existiam logo entre ambos influências que se entrecruzavam.*⁸⁸

O certo é que, seja como for o ditirambo, Platão e Aristóteles enfatizaram seu caráter narrativo em detrimento do mimético. Contudo, pela imprecisão com que o ditirambo é apresentado na *República*, tendemos a formular algumas hipóteses: ou Platão está-se referindo simplesmente ao tipo de situação de

⁸⁷ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1449a.

⁸⁸ ADRADOS, 1983. p.49.

enunciação, e foi infeliz na escolha do exemplo, pois poderia ter citado qualquer outro gênero (hinos, peãs, leis, nomos, etc.); ou Platão está-se referindo àquele *lógos* simples e verdadeiro (*haplós kai alethés*), o *lógos* divino, que não encontra paralelo nos gêneros empíricos da poética humana. De acordo com esta segunda hipótese, a narrativa pura não diz respeito apenas à enunciação poética, mas à natureza mesma do *lógos*, que confunde forma e conteúdo. Se aceitarmos esta última hipótese, a narrativa pura nada mais é que um gênero teórico, e o ditirambo um gênero muito antigo e propício às mais variadas idealizações. Nesse caso, ele representaria o princípio (*arkhé*) da narrativa, tanto em seu aspecto histórico, tanto em seu aspecto ontológico. Uma interpretação extrema para a utilização do ditirambo como exemplo da narrativa simples seria, ainda, entendermos isso como uma ironia, pois pode parecer demasiado absurdo que logo o hino a Dioniso, deus do teatro, venha a ser o exemplo da poesia não-mimética.

3.4 - A 1ª expulsão da poesia mimética

A definição dos modelos é necessária para que se decida sobre se se deve ou não consentir que os poetas componham narrativas miméticas e quais coisas devam imitar. Posta essa necessidade, eis que Adimanto conclui:

394d - Μαντεύομαι, ἔφη, σκοπεῖσθαί σε εἴτε παραδεξόμεθα τραγῳδίαν τε καὶ κωμῳδίαν εἰς τὴν πόλιν, εἴτε καὶ οὐ.
Adivinho já - disse ele - que queres examinar se devemos de receber na cidade a tragédia e a comédia, ou não.

Essa declaração nos permite esclarecer um ponto importante da teoria e da crítica platônica. Adimanto conclui que todo o diálogo até então caminhou no sentido de decidir se a tragédia e a comédia seriam ou não aceitas na constituição da cidade, o que dá oportunidade a Sócrates de se manifestar sobre seus objetivos:

394d - Ἴσως, ἦν δ' ἐγώ, ἴσως δὲ καὶ πλείω ἔτι τοῦτων· οὐ γὰρ δὴ ἔγωγέ πω οἶδα, ἀλλ' ὅπη ἂν ὁ λόγος ὥσπερ πνεῦμα φέρη, ταύτη ἰτέον.

Talvez - declarei - talvez até ainda mais do que isso. Ainda não sei ao certo; mas por onde o λόγος, como um sopro, nos levar, é por aí que devemos ir.

A marcar sua incerteza, Sócrates deixa claro que almeja mais do que definir sobre a aceitação ou não da tragédia e da comédia na cidade ideal.⁸⁹ Sua crítica não é dirigida especificamente às artes dramáticas, uma vez que ela tem por objeto a própria *mimesis*. Os gêneros empíricos têm uma importância relativa, pois servem como ponto de partida para a elaboração dos modelos teóricos, que são constituídos no *lógos*.

A *mimesis* é então condenada, pois não é adequada para a educação dos guardiões. Se se deseja que os guardiões sejam os artífices da liberdade do estado, eles não devem se ocupar de outra coisa que não seja a sua própria tarefa. Por isso não devem fazer nem imitar qualquer outra coisa. Para provar que uma pessoa só exerce bem uma única profissão, Sócrates recorre a um exemplo dentro da própria esfera da *mimesis*: tanto os autores quanto os atores de tragédia não realizam bem a *mimesis* na comédia, e vice-versa. Do mesmo modo, não se pode

⁸⁹ Havelock considera essa fala de Sócrates como *uma insinuação que antecipa a crítica mais fundamental do livro X*. (ibidem, loc. cit.)

ser, ao mesmo tempo, rapsodo e ator⁹⁰. É preciso, portanto, que cada um se especialize em realizar um único ofício.

Há contudo uma espécie de *mimesis* que Sócrates admite de passagem:

395c-d - ἔὰν δὲ μιμῶνται, μιμεῖσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθύς ἐκ παίδων, ἀνδρείους, σώφρονας, δόσιους, ἑλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα, τὰ δὲ ἀνελεύθερα μήτε ποιεῖν μήτε δεινούς εἶναι μιμήσασθαι, μηδὲ ἄλλο μηδὲν τῶν αἰσχυρῶν, ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν· ἢ οὐκ ἤσθησαι | ὅτι αἱ μιμήσεις, ἔὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – os corajosos, sensatos, puros, livres, e todas as coisas dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, não passem ao ser. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?

É muito importante notar que a *mimesis* que se serve de bons modelos é admitida nesse trecho. Posição semelhante é manifestada em seguida, no passo 396d-396e, onde Sócrates diz que o homem moderado não se envergonhará de imitar uma pessoa de bem, ao reproduzir atos de firmeza e bom senso. E, doutra parte, esse mesmo homem sentirá vergonha em imitar um modelo indigno, que lhe seja inferior.

Os interlocutores reconhecem que a forma mista é a mais prazerosa para as crianças, os preceptores e para o povo em geral. Mas, ao mesmo tempo, é a mais perniciosa, pois leva o orador a se alterar demasiadamente, a fim de tudo imitar, sem manter uma harmonia única⁹¹. Criticam sobretudo aqueles que são uma coisa e outra, sapateiro e piloto, lavrador e juiz, guerreiro e comerciante,

⁹⁰ Cf. *Rep.* 395a.

⁹¹ Cf. *Rep.* 397b-397c.

pois não devem existir na cidade homens duplos e múltiplos, que executem mais de uma tarefa⁹².

Encerrando a discussão sobre as coisas que devem ser ditas e como devem ser ditas, Sócrates recorre a um exemplo de como se deveria tratar e o que deveria ser dito a um poeta mimético que chegasse à cidade⁹³. Ele descreve esse homem como aparentemente capaz de *tomar todas as formas e imitar todas as coisas*⁹⁴, querendo exhibir a si próprio e os seus poemas. O modo como deve ser tratado inclui a prostração, como se ele fosse sagrado (*hierós*), admirável (*thaumastós*) e aprazível (*hedýs*). Além disso, derramariam mirra sobre sua cabeça e o coroariam. Mas não sem antes dizer-lhe que não há lugar para ele na cidade, pois lá não existe um tal tipo de homem, e nem é permitido (*thémis*) que venha a existir. Após prestar-lhe todas as honras, mandariam-no embora. O exemplo finaliza com uma definição do tipo de poeta mimético que deveria ser admitido na cidade:

398a - αὐτοὶ δ' ἂν τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρῳ ποιητῇ χρώμεθα | καὶ μυθολόγῳ ὠφελίας ἔνεκα, ὃς ἡμῖν τὴν τοῦ ἐπεικοῦς λέξιν μιμοῖτο καὶ τὰ λεγόμενα λέγοι ἐν ἐκείνοις τοῖς τύποις οἷς κατ' ἀρχὰς ἐνομοθετήσαμεθα, ὅτε τοὺς στρατιώτας ἐπεχειροῦμεν παιδεύειν.

Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais seco e mais desagradável, tendo em conta sua utilidade, a fim de que ele mimetize para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares.

A expulsão do poeta da cidade figura claramente nessa passagem, bem como a recusa de todos os prazeres advindos da *mímesis*. Os valores relativos ao prazer da poesia são deixados de lado, em favor dos valores pedagógicos, o que

⁹² Cf. *Rep.* 397e.

⁹³ Cf. *Rep.* 398a-398b.

⁹⁴ Cf. *Rep.* 398a.

por si só acarreta numa “desestetização” da arte poética⁹⁵. A poesia será mais seca e mais desagradável, mas útil para o fim que se pretende, que é o de formar homens moderados e de boa índole.

De um modo geral, o tratamento especial dispensado aos poetas miméticos tem sido interpretado como uma ironia. Pereira salienta o tom irônico presente no texto citado: segundo ela, o termo *proskyneîn*, que significa ‘prosternar-se’, é utilizado em se tratando da prosternação de homens em honra de deuses; essa *transferência de honrarias divinas para seres humanos*, que são expulsos da cidade por serem prejudiciais, configuraria o tom irônico da passagem. Já Vicaire defende que há uma mistura de ironia e de reverência. Segundo a sua interpretação, o poeta mimético obterá as honras devido a seu gênio excepcional, mas será privado de habitar a cidade.

Concordamos com Vicaire quanto à mistura de ironia e reverência. Se considerarmos outros diálogos de Platão, especialmente o *Íon* e o *Fedro*, poderemos perceber um outro lado da teoria platônica, o relativo à inspiração: o poeta é um ser divino, pois a sua poesia é fruto da inspiração direta dos deuses. A reverência prestada ao poeta mimético é exagerada e parece ser contraditória. Exagerada, porque teria a função de salientar o caráter divino da poesia, que deve ser reconhecida e honrada pelos cidadãos; contraditória, pois, ainda que seja divina, ela deve ser rejeitada em virtude de uma opção ética. A teoria da inspiração não é incompatível com as teorias expostas na *República*, mas, ao

⁹⁵ Havelock observa que *Platão escreve como se nunca tivesse ouvido falar de estética, nem mesmo de arte*. Ele considera a visão que Platão tem da poesia muito diferente da nossa visão atual. Não haveria na *República* uma teoria estética, mas sim uma teoria epistemológica, em que a poesia é considerada *uma fonte de informação e um sistema de doutrinação*. Em nota ao seu texto, Havelock cita vários comentadores que negaram a existência de uma teoria da arte em Platão, entre eles Wilamowitz, Shorey, Cassirer e Friedlaender (Cf. HAVELOCK, op. cit. p.46-52 passim). Não podemos, de modo algum, concordar com as posições destes estudiosos, pois teríamos que negar também a existência de uma teoria literária no corpo da *República*.

contrário, em diversos momentos, pode-se perceber aberturas e referências claras a seu respeito. Contudo, não caberia na argumentação da *República* um desenvolvimento da teoria da inspiração, pois essa obra caminha em um outro sentido. Consideramos, de um modo geral, que a *República* trata da recepção da poesia, enquanto que outros diálogos, como o *Íon*, dedicam-se mais ao aspecto de sua produção.

3.5 - Harmonias e ritmos

O *mélos*, que é o canto com acompanhamento musical, é constituído por três elementos: a palavra (*lógos*), a harmonia e o ritmo. Segundo Sócrates, com relação ao *lógos*, não há diferença entre os discursos cantados e os não cantados, de modo que devem seguir os mesmos modelos que foram estabelecidos anteriormente⁹⁶. A poesia mélica, em oposição à poesia épica e dramática⁹⁷, é o gênero que hoje denominamos como lírico, dada sua relação estreita com a música na Antigüidade.

A harmonia e o ritmo devem acompanhar o *lógos*, o que resulta na aplicação de regras semelhantes às que foram previamente definidas. São excluídas as harmonias lamentosas, tais como a mixolídia, a sintonolídia e outras mais que contenham esse caráter. Também são excluídas algumas variedades da iônia e da lídia, as que são chamadas efeminadas, pois são moles e utilizadas em banquetes, o que seria impróprio para a formação de guerreiros. Sócrates admite as harmonias dória e frígia, pois correspondem a dois tipos: a violenta e a

⁹⁶ Cf. *Rep.* 398d.

⁹⁷ Ver nota 81.

voluntária. A violenta é aquela que é capaz de representar a voz e as inflexões do homem valente na guerra e em toda ação violenta. Já a voluntária representa aquele que se encontra em atos pacíficos e que se comporta com moderação em todas as circunstâncias.

Com relação aos instrumentos musicais de acompanhamento, Sócrates propõe que não sejam necessários aqueles que possuam muitas cordas e muitas harmonias, motivo pelo qual eleger como apropriadas a lira e a cítara, para serem utilizadas na cidade, e a siringe, para ser utilizada pelos pastores no campo⁹⁸. Os ritmos devem corresponder a uma vida ordenada e corajosa⁹⁹. Na impossibilidade de identificarem quais seriam os metros que operassem essa correspondência, condicionam essa deliberação ao conselho de Dâmon, mestre de música famoso na época, que teria se ocupado das relações entre a ética e a música.

Tanto o ritmo quanto a harmonia imitam o estilo (*léxis*) e dele dependem para que sejam bons e belos, ou maus e feios, conforme possua essas mesmas características. A palavra deve subordinar o ritmo e a harmonia, e não o contrário. O caráter da alma subordina o modo de expressão (*trópos tês léxeos*) e a palavra (*lógos*), que por sua vez subordinam tudo o mais¹⁰⁰. Por esses motivos, os jovens devem procurar a boa qualidade do discurso (*eulogía*), a harmonia (*euarmostía*), a boa forma (*euskhemosýne*) e o bom ritmo (*eurhythmía*), que por sua vez dependem da boa qualidade de seu caráter¹⁰¹.

Nesse ponto da argumentação surge a necessidade de que a censura não se restrinja apenas às produções literárias, mas que atue também em relação a outras

⁹⁸ Cf. *Rep.* 399d.

⁹⁹ Cf. *Rep.* 399e.

¹⁰⁰ Cf. *Rep.* 400d.

¹⁰¹ Cf. *Rep.* 400e.

artes, notadamente a pintura, o bordado e a arquitetura. Os artistas que não perseguirem a natureza do belo e da perfeição deverão ser expulsos da cidade, pois deles depende a ambiência em que serão educados os jovens, que devem habitar um lugar saudável.

A música, em especial, exerce um papel ainda mais importante na educação da alma dos jovens, pois o ritmo e a harmonia nela penetram mais fundo e afetam-na mais fortemente, tornando-a perfeita, se forem usados adequadamente¹⁰². O objetivo é formar o homem belo e bom (*kalós te kagathós*). O homem que alcançar tal perfeição intimamente terá também um aspecto exterior baseado no mesmo modelo, de tal modo que será a mais bela visão para o seu observador.

É aqui que se introduz a "erotização" da busca pelo belo, vinculada ao processo pedagógico. O mais belo é o mais desejável¹⁰³. O processo pedagógico inclui relações homossexuais, que não devem ser orientadas pelo prazer excessivo, nem pela loucura, mas sim devem visar ao amor verdadeiro da ordem e da beleza, que é moderado e harmonioso. Sócrates postula uma lei para esse tipo de relações, finaliza por ora a discussão a respeito da música, passa a discutir a ginástica e, depois, quem deve governar e quem deve ser governado.

¹⁰² Cf. *Rep.* 401d.

¹⁰³ Cf. *Rep.* 402d.

4 - REPÚBLICA, LIVRO X

4.1 - A ontologia da *mimesis*

No último livro da *República*, Sócrates retoma inesperadamente a questão da poesia¹⁰⁴, que já havia sido tratada nos livros II e III. Ao retomá-la, considera que a necessidade de não aceitar a parte mimética da poesia fica ainda mais evidente depois de terem sido definidas cada uma das partes da alma¹⁰⁵. Nesse passo se evidencia a vinculação e as correlações que serão feitas entre a teoria literária e a psicologia¹⁰⁶.

Sócrates começa por considerar que a poesia mimética tem por efeito a destruição da inteligência (*diánoia*) dos ouvintes, dos que não tenham como antídoto (*phármakon*) o conhecimento da sua verdadeira natureza¹⁰⁷. Justifica esse postulado com uma definição do que é a *mimesis*, buscada de acordo com o método habitual por eles utilizado:

596a - εἶδος γάρ πού τι ἕν ἕκαστον εἰώθαμεν τίθεσθαι περὶ ἕκαστα τὰ πολλά, οἷς ταῦτὸν ὄνομα ἐπιφέρομεν·

Efetivamente, estamos habituados a admitir uma certa idéia (sempre uma só) em relação a cada grupo de coisas particulares, a que pomos o mesmo nome.

¹⁰⁴ Não é provável que um autor que possua o talento de Platão para escrever tire a força do que está tentando dizer ao permitir que seus pensamentos divaguem no fim de seu texto. Todavia, essa parte final da *República* abre com um exame da natureza não da política, mas da poesia. (...) Fica imediatamente evidente que um título como a *República* não pode nos preparar para o surgimento, nesta obra, de um ataque tão frontal à essência da literatura grega. Se a discussão segue um plano e se a investida, vinda de onde vem, constitui uma parte essencial daquele plano, então o objetivo do tratado como um todo não pode ser contido dentro dos limites daquilo que denominamos teoria política. (HAVELOCK, *op. cit.* p.20)

¹⁰⁵ Cf. *Rep.* 595a.

¹⁰⁶ No *Fedro* (271a, ss.) é explicitada a necessidade de o orador saber quantas formas existem na alma, para que possa distinguir cada espécie de discurso e as suas diferentes qualidades, pois cada tipo de discurso é responsável pela persuasão de um tipo de alma.

¹⁰⁷ Cf. *Rep.* 595b.

Utilizando esse método, será possível a aplicação da teoria das formas (*eídea*) à questão da *mímesis*. Como objeto de análise elegem-se objetos quaisquer, camas e mesas. Existe uma idéia para a cama e uma idéia para a mesa, as quais o artífice olha para executar cada um dos objetos. A idéia ela mesma o artífice não pode executar¹⁰⁸. Mas, utilizando-se de um espelho, um artífice poderia criar todos os objetos, modelar plantas, produzir todos os seres animados, inclusive a si mesmo; poderia criar o céu, a terra, o Hades e tudo o mais. Contudo, os objetos criados de tal forma são apenas

596e - φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ.
objetos aparentes, desprovidos de existência real.

Entre esses artífices de aparências, encontra-se o pintor. Ele também produz uma cama, só que uma cama aparente. Sócrates passa então a elaborar uma hierarquia da criação (Fig.3). Postula haver três formas de cama: uma é a forma natural, verdadeira, a idéia que deus confeccionou; outra é a cama que o marceneiro fabricou; e a outra é aquela feita pelo pintor. Deus criou a cama em sua natureza essencial e una¹⁰⁹; sendo assim, ele é chamado de artífice natural (*phytourgós*) da cama. Já o marceneiro é chamado de artífice (*demiourgós*) da cama, enquanto o pintor só pode ser intitulado imitador (*mimetés*) daquilo que os outros fabricam¹¹⁰.

1	<i>idéa</i>	deus (<i>phytourgós</i>)
2	<i>phainόμενα</i>	carpinteiro (<i>demiourgós</i>)
3	<i>mímema</i>	pintor e poeta (<i>mimetés</i>)

Fig.3 – Hierarquia da criação

¹⁰⁸ Cf. *Rep.* 596b.

¹⁰⁹ Cf. *Rep.* 597d.

¹¹⁰ Cf. *Rep.* 597e.

Nessa hierarquia, o pintor, assim como o tragediógrafo, está três graus¹¹¹ afastado da realidade, motivo pelo qual é chamado de *mimetés*. Avançando mais ainda, Sócrates define a *mimesis* como imitação da aparência (*phántasma*) e não da realidade (*alétheia*). Os exemplos utilizados são muito ilustrativos: o pintor faz, com sua *mimesis*, que os mesmos objetos pareçam distintos, pois ele os faz aparecer sob ângulos diferentes; do mesmo modo, o pintor poderá pintar um artífice qualquer sem nada conhecer do seu ofício, sendo que, se pintar bem um carpinteiro, enganará as crianças e os homens ignorantes, que acreditarão ser ele um autêntico carpinteiro¹¹².

A crítica mais veemente contida nesses exemplos decorre do fato de que geralmente as pessoas acreditam que o *mimetés* é de fato conhecedor de todos os ofícios, assim como um especialista. Sócrates diz que muitas vezes já ouviu falar que os tragediógrafos e também Homero sabem todos os ofícios e todas as coisas humanas e divinas. Mas, Sócrates pergunta: será que as pessoas estão sendo ludibriadas, pois não percebem que a *mimesis* está três graus afastada da realidade, ou será que os bons poetas de fato detêm o conhecimento que parecem expor tão bem?

O exame dessa questão diz respeito à fama dos poetas. Em primeiro lugar, se o *mimetés* fosse conhecedor daquilo que imita, não faria as imitações, mas sim as próprias obras. Em segundo lugar, não se sabe de nenhuma cidade que tenha sido bem governada por Homero, nem que ele tenha auxiliado nenhuma cidade como legislador, nem que tenha chefiado e ganhado alguma guerra, nem que tenha feito uma invenção engenhosa. Se não se sabe nada da influência na vida

¹¹¹ Esta medida leva em consideração os extremos.

¹¹² Cf. *Rep.* 598a-c.

pública da parte de Homero, do mesmo modo nada se sabe da sua vida particular. Nunca se ouviu falar de um estilo de vida homérico, nem mesmo de discípulos que tivessem sido por ele educados¹¹³. Mas ao contrário, tudo o que se sabe de Homero e Hesíodo é que andavam de um lugar a outro a recitar, o que demonstra que nenhuma cidade e nem ninguém quis convencê-los de ficar nos seus lares, nem mesmo como pedagogos. Tudo isto leva à conclusão de que, começando por Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude, e que mesmo os poetas que são considerados bons não atingem a verdade¹¹⁴. Sendo assim, os poetas professam um conhecimento que não possuem. A fama que lhes é atribuída é falsa, pois não corresponde à fama histórica.

Nos passos seguintes, o pintor é considerado um mero fazedor de aparências, que parecem ser verdadeiras para aqueles que julgam pela cor e pela forma¹¹⁵. Do mesmo modo, o poeta colore o seu *lógos* com ritmo e harmonia, pois ambos possuem por si só o poder de sedução. O *lógos* da poesia sem o ritmo e sem a melodia é comparado, em um símile, ao aspecto de rostos que foram jovens e depois envelheceram. O símile ilustra o caráter efêmero desse *lógos*, que ora parece belo em virtude do colorido, e que, destituído de sua maquiagem, revela-se feio, pois nunca fora de fato belo.

Conclui-se, portanto, que o *mimetés* não tem conhecimento sobre o que imita, que a imitação é brincadeira sem seriedade (*paidiá kai ou spoudê*), e que os

¹¹³ Em contrapartida a estas várias atividades que Homero não teria executado, são citados várias celebridades, das quais a maioria filósofos, que são famosos em cada um dos campos de atuação. O governante foi Licurgo; os legisladores, Carondas e Sólon; os inventores, Tales de Mileto e Anácarsis da Cítia; o que é seguido no seu modo de vida, Pitágoras; os admirados pelos seus discípulos, Protágoras de Abdera e Pródico de Ceos. Os filósofos aqui citados parecem testemunhar a utilidade da filosofia na vida pública e privada, principalmente na política, que é um dos temas centrais do diálogo. Contudo, não podemos deixar de notar que Sólon foi também poeta.

¹¹⁴ Cf. *Rep.* 600e.

¹¹⁵ Cf. *Rep.* 601a-601b.

poetas trágicos que fazem versos em jambos ou em metros épicos são todos eles miméticos o máximo possível¹¹⁶. A poesia épica é mais uma vez colocada no mesmo patamar da poesia trágica. O esquema teórico aqui utilizado implica em um nivelamento por baixo de todas as formas poéticas enquanto *mímesis*, consideradas apenas do ponto de vista ontológico,.

4.2 - A psicologia da *mímesis*

Como anunciado no início das discussões do livro X, a teoria da *mímesis* é colocada em correlação com a definição das partes da alma, o que implica em retomar o tipo de análise psicológica e moralista utilizada nos livros II e III. Já havíamos nos referido à divisão da alma em três *eídea*, que é tratada no livro IV¹¹⁷: o racional (*logistikón*), o irascível (*thymoeidés*) e o concupiscível (*epithymetikón*).

Para estabelecer essas correlações, Sócrates toma como exemplo a visão de objetos dentro e fora da água. Eles podem parecer tortos ou direitos, côncavos ou convexos conforme estejam ou não imersos na água. Tudo isto não passa de uma ilusão de ótica. A pintura, com seu colorido, obtém um efeito semelhante, a fim de causar confusão nas nossas almas. Contudo, para que fossem evitados esses equívocos, inventaram-se os instrumentos de medição¹¹⁸.

A melhor parte da alma é a racional (*logistikón*), justamente aquela que mede, que pesa e que calcula. Ela é simetricamente oposta à parte concupiscível

¹¹⁶ Cf. *Rep.* 602b.

¹¹⁷ Cf. *Rep.* 440e, 441a.

¹¹⁸ Cf. *Rep.* 602c-d.

(*epithymetikon*), a pior parte, que julga sem medida. A *mimesis* convive justamente com essa parte da alma contrária ao bom senso. E, nos dizeres de Sócrates,

603b - Φαύλη ἄρα φαύλω ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητική.
Se o medíocre se associa ao medíocre, a arte de imitar só produz mediocridades.

Tanto a pintura, que se dirige aos olhos, quanto a poesia, que se dirige aos ouvidos, convivem com a parte inferior da alma. Sócrates vai então buscar um exemplo que se parece muito com uma cena trágica, para evidenciar essa relação.

Primeiramente, define a poesia mimética da seguinte forma:

603c - πράπτοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἔκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπούμενους ἢ χαίροντας.
A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a acções forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias.

Como já se havia observado antes, o homem sofre de um dissensão interna, resultado de uma luta entre as próprias partes da alma. Se esse homem é comedido, no caso de ele vir a sofrer uma grande perda, ou não se afligirá, ou moderará o seu desgosto, por força da razão que domina a sua alma. Já o homem que se deixa arrastar pela dor e pela aflição, induzindo às lamentações e aos gemidos, é governado pela parte irracional (*alógeston*), preguiçosa (*argón*) e propensa à covardia (*deilias philon*)¹¹⁹.

E é sobretudo essa parte da alma, a irracional, a mais fácil de ser imitada, ao passo que um carácter comedido e sensato é difícil de imitar e também de ser compreendido, ainda mais num festival de teatro que reúne milhares de homens

¹¹⁹ Cf. *Rep.* 604d.

de várias partes da Grécia. A arte do *mimetés* possui necessariamente um caráter arrebatado e variado, pois destina-se a agradar uma grande multidão¹²⁰.

A poesia mimética produz o efeito de induzir as almas dos homens a um mau governo, pois fortalece seu lado irracional, insensato, além de distanciá-las da verdade. Mas Sócrates adverte que essa não é a maior acusação que poderia ser feita à poesia mimética. O seu maior mal é aquilo que pode causar às pessoas honestas¹²¹. Mesmos os melhores homens, ao ouvirem Homero ou um poeta trágico representar um homem aflito, sofrem juntamente e louvam os poetas por os terem induzido a tais sentimentos. Mas, se fossem eles próprios os sujeitos da desgraça, fariam o máximo para se manterem tranquilos, principalmente se estivessem em público. No caso da *mímesis*, os homens permitem que aflore a parte irracional, sob o pretexto de que são males alheios, e de que está-se tirando uma vantagem, que é o prazer. Segundo Sócrates, essa desculpa é infundada, pois fortalece uma parte da alma que depois dificilmente será contida relativamente aos próprios sofrimentos.

Sócrates diz ainda que, ao assistirmos a uma representação épica ou trágica, vemos com prazer heróis aflitos que esperneiam e choram, levando os ouvintes a sofrerem com eles, a se identificarem¹²². Mas, há algo contraditório na reação dos ouvintes. A mesma pessoa que elogia um poeta capaz de suscitar esses sentimentos, reprova na vida real reações emotivas e exageradas como essas.

¹²⁰ Cf. *Rep.* 605a.

¹²¹ Sócrates diz de passagem que apenas um número mínimo de pessoas estão isentas dessa ameaça. No princípio do livro X, a poesia mimética foi acusada de *destruir a inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza*. Ou seja, há um escasso grupo de pessoas, os filósofos, para quem a *mímesis* não representa uma ameaça, pois eles discernem e amam a natureza do belo em si. (Cf. *Rep.* 475d)

¹²² *Um herói (...) comporta-se ora bem ora mal, deixando assim de fornecer qualquer padrão de bondade abstrata. Essa contradição epistemológica no conteúdo do poema estabelece uma contradição psicológica correspondente na psyche do ouvinte, que se identifica com a narrativa e portanto torna-se ora bom ora mau, ora enraivecido ora tranquilo.* (Cf. HAVELOCK, 1996, p. 260)

606a- Εἰ ἐνθυμοῖτο ὅτι τὸ βίᾳ κατεχόμενον τότε ἐν ταῖς οἰκειαῖς
ξυμφοραῖς καὶ πεπεινηκὸς τοῦ δακρυῦσαί τε καὶ ἀποδύρασθαι
ἱκανῶς καὶ ἀποπλησθῆναι, φύσει ὄν τοιοῦτον οἶον τούτων
ἐπιθυμεῖν, τότε ἔστιν τοῦτο τὸ ὑπὸ τῶν ποιητῶν πιμπλάμενον καὶ
χαῖρον· τὸ δὲ φύσει βέλτιστον ἡμῶν, ἅτε οὐχ ἱκανῶς
πεπαιδευμένον λόγῳ οὐδὲ ἔθει, ἀνίησιν τὴν φυλακὴν τοῦ
θρηνώδους τούτου, ἅτε ἀλλότρια πάθη θεωροῦν καὶ ἑαυτῷ οὐδὲν
αἰσχρὸν ὄν εἰ ἄλλος ἀνὴρ ἀγαθὸς φάσκων εἶναι ἀκαίρως πενθεῖ,
τοῦτον ἐπαινεῖν καὶ ἔλεεῖν, ἀλλ' ἐκεῖνο κερδαίνειν ἡγεῖται, τὴν
ἡδονήν, καὶ οὐκ ἂν δέξαιτο αὐτῆς στερηθῆναι καταφρονήσας
ὅλου τοῦ ποιήματος.

Se pensares que a parte da alma que há pouco contémhamos pela força, nos nossos desgostos pessoais, que tem sede de lágrimas e de gemidos em abundância, até se saciar, porque a sua natureza é tal que a leva a ter esses desejos, é, nessas alturas, a parte que os poetas dão satisfação e regozijo. Ao passo que a parte de nós que é a melhor por natureza, por não estar suficientemente educada pela razão e pelo hábito, abrandando a vigilância dessa parte dada às lamentações, a pretexto de que está a contemplar males alheios, e que não é vergonha nenhuma para ela, se outra pessoa, que se diz um homem de bem, se lamenta a despropósito, louvando-a e ter compaixão dela, mas supõe que tira uma vantagem, o prazer, de que não aceitaria privar-se, desprezando todo o poema.

A crítica é dirigida àqueles que não educaram suas almas pela razão e que, pelo processo de identificação¹²³, dão livre curso a emoções e a reações exageradas sob o pretexto de que daí se está tirando uma vantagem, o prazer. Esse prazer descontrolado e irracional é considerado por aqueles como elemento principal e indispensável da poesia, sendo o poeta mais elogiado na medida em que provoca essa espécie de efeitos. Toda essa argumentação nos leva a pensar que Platão está defendendo uma recepção que não seja apenas submetida ao processo de identificação, mas que possa dominar o prazer com a razão, estabelecendo um distanciamento. Esse distanciamento deveria se caracterizar, sobretudo, pelo domínio da razão sobre a parte apetitiva da alma, podendo ser

¹²³ Havelock considera que nesse ponto o termo *mimesis* reveste-se da significação que tinha no livro III, a de *identificação pessoal ativa mediante a qual o público estabelece uma empatia com a representação* (HAVELOCK, *op. cit.* p. 43); Tate afirma que *it is clear that imitation (even of the merely external variety) tends to produce or encourage in the imitator the qualities which he imitates. The poet and his readers identify themselves sympathetically with the heroes of poetry, and so tend to become really like them.* (TATE, 1932. p.168)

capaz de conjugar a atitude teórica à atitude estética, no caso do receptor filósofo

¹²⁴.

O mesmo raciocínio vale para a comédia. Ao nos divertirmos com algo vergonhoso, não contendo o riso com a razão, fortalecemos da mesma forma certos comportamentos inferiores. O mesmo acontece com as paixões penosas ou aprazíveis, tais como o amor e a ira, que nos causam os mesmos efeitos que a *mimesis*. Ao fortalecer essas paixões, tornamos-nos piores e mais infelizes, ao invés de melhores e mais felizes¹²⁵.

4.3 - A 2ª expulsão da poesia mimética

De maneira semelhante ao que acontecia no trecho analisado anteriormente, do livro III¹²⁶, Sócrates expulsa pela segunda vez a poesia mimética da sua cidade, nos passos 607e-607a. A condenação consiste em negar espaço na cidade para a poesia mimética e somente admitir os hinos aos deuses e os encômios a homens ilustres. A restrição é justificada da seguinte forma:

607a - εἰ δὲ τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν παραδέξει ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἡδονή σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου.

Se porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.

¹²⁴ Platão defende na República uma poesia mais austera e menos aprazível, tendo em vista a utilidade da poesia para a educação dos guardiões de sua cidade. Em seus esquemas teóricos, o conhecimento opõe-se ao prazer, na medida em que estão relacionados com partes distintas da alma.

¹²⁵ Cf. *Rep.* 606d.

¹²⁶ Cf. *Rep.* 398a-398b.

A restrição deixa bem claro que expulsar a poesia mimética significa recusar a própria Musa, que simboliza aqui tanto a poesia inspirada, quanto a poesia doce, aprazível. A condenação à *mimesis* inclui tanto a lírica, quanto a tragédia e a epopéia. É curioso notar que os hinos aos deuses¹²⁷ e os encômios escapam da condenação, ainda que sejam miméticos¹²⁸.

São muito reveladores do perfil da crítica platônica os passos seguintes¹²⁹, que encerram a discussão sobre a poesia. Em primeiro lugar, Sócrates salienta que foi o próprio movimento do *lógos* que levou à exclusão da poesia. Sendo assim, a expulsão se deu por força da argumentação e não por outro motivo. Em seguida, remete à antigüidade da disputa entre a filosofia e a poesia. Cita várias passagens poéticas em que os filósofos são ironizados, a fim de mostrar que essa rivalidade existe há muito tempo, mas que não pretende ser rude nem grosseira.

A principal questão debatida em relação à poesia diz respeito à sua utilidade. Não há dúvidas de que a *mimesis* seja agradável, e que possui um enorme poder de sedução e de encantamento. Ao reconhecer essas qualidades, Sócrates deixa em aberto uma possibilidade de defesa para a poesia. Caso ela consiga provar, em verso ou em prosa, que é útil e que deve ser admitida em uma cidade bem governada, será então bem-vinda.¹³⁰

Podemos perceber nas palavras de Sócrates a ambigüidade da relação de Platão com a poesia, que aparece aqui definida, por um lado, como uma paixão

¹²⁷ Note-se que o hino aos deuses está presente na construção da primeira cidade (372b), e que o ditirambo é o exemplo da narrativa pura (394c).

¹²⁸ (...) *the tenth book expressly exempts from condemnation hymns to the gods and panegyrics on good men (607a). Even these, however, are imitative; for they imitate or represent the characters and actions of gods and men. The strange result is that the tenth book not only contradicts the third; it also contradicts itself.* (TATE, *op. cit.* p.16)

¹²⁹ Cf. *Rep.* 607b-608b.

¹³⁰ Podemos entender a *Poética* como uma espécie de defesa da *mimesis*, onde Aristóteles responde a muitas das acusações feitas por Platão à poesia.

que o acompanha desde a infância e, por outro lado, como objeto de uma teoria estética, fundamentada em determinados princípios éticos e filosóficos. Sócrates define bem essa relação com um símile, que pretende postular uma conduta relativa à poesia mimética:

607e-608b - ὥσπερ οἱ ποτέ του ἔρασθέντες, ἐὰν ἠγήσωνται μὴ ὠφέλιμον εἶναι τὸν ἔρωτα, βία μὲν, ὅμως δὲ ἀπέχονται, καὶ ἡμεῖς οὕτως, διὰ τὸν ἐγγεγονότα μὲν ἔρωτα τῆς τοιαύτης ποιήσεως ὑπὸ τῆς τῶν καλῶν πολιτειῶν τροφῆς, εὖνοι μὲν ἐσόμεθα φανῆναι αὐτὴν ὡς βελτίστην καὶ ἀληθεστάτην, ἕως δ' ἂν μὴ οἶα τ' ἢ ἀπολογήσασθαι, ἀκροασόμεθ' αὐτῆς ἐπάδοντες ἡμῖν αὐτοῖς τοῦτον τὸν λόγον, ὃν λέγομεν, καὶ ταύτην τὴν ἐπώδην, εὐλαβούμενοι πάλιν ἐμπεσεῖν εἰς τὸν παιδικὸν τε καὶ τὸν τῶν πολλῶν ἔρωτα. Αἰσθόμενα δ' οὖν ὡς οὐ σπουδαστέον ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ ποιήσει ὡς ἀληθείας τε ἀπτομένη καὶ σπουδαία, ἀλλ' εὐλαβητέον αὐτὴν ὃν τῷ ἀκρωμένῳ, περὶ τῆς ἐν αὐτῷ πολιτείας δεδιότι, καὶ νομιστέα ἅπερ εἰρήκαμεν περὶ ποιήσεως.

faremos como aqueles que, quando estão apaixonados por alguém, e reconhecem que aquele amor não lhes é proveitoso, se afastam dele, embora com esforço; do mesmo modo nós, devido ao amor por essa poesia que em nós se formou por influência da educação dos nossos belos Estados, estaremos dispostos a vê-la como muito boa e verdadeira, mas, enquanto não for capaz de se justificar, escutá-la-emos, repetindo para nós mesmos os argumentos que expusemos, e aquele mesmo canto mágico, tomando precauções para não cairmos novamente naquela paixão da nossa infância, e que é a da maioria. Repetiremos que não devemos preocupar-nos com esta poesia, como detentora da verdade, e como coisa séria, mas o ouvinte deve estar prevenido, receando pelo seu governo interior, e acreditar nas nossas afirmações acerca da poesia.

5 - A POÉTICA FILOSÓFICA DE PLATÃO: MITOS E IMAGENS NA REPÚBLICA

O exercício da crítica literária na *República* ultrapassa a criação de modelos teóricos e sua aplicação no julgamento dos gêneros poéticos históricos. Nota-se no corpo do texto um exercício poético, pautado pelos modelos postulados para a cidade, constituindo desse modo um casamento entre a teoria e a prática. A esse exercício poético damos o nome de **poética filosófica**. Platão defende a constituição de uma poesia engajada com a filosofia, lançando as bases teóricas e práticas desse novo gênero literário¹³¹.

Ao promover um diálogo intertextual com a tradição literária, Platão verticaliza o seu discurso. As referências explícitas e implícitas a Homero, a Hesíodo, à mitologia grega e às artes plásticas são utilizadas de maneira crítica, sobrecarregando o texto com o referencial próprio dessa tradição, de modo a estreitar e evidenciar as relações entre o antigo e o novo.

A épica homérica, por exemplo, sempre foi um ponto de referência e de contraposição fortemente marcado no discurso de Platão, assim como em toda a produção literária ocidental. Encontramos na *República* a utilização de vocabulário, imagens, mitos e diversos outros elementos da epopéia, algumas vezes reafirmados, outras vezes criticados e deslocados de seu sentido original. A intertextualidade deve ser entendida aqui como um trabalho crítico em relação à tradição, na medida em que assume a sua influência, num movimento de adesão, transformação ou ruptura, fundando assim a identidade de um novo gênero.

¹³¹ 'Gênero literário' deve ser entendido aqui em sentido amplo.

Sócrates afirma que a verdadeira Musa é a da dialética e da filosofia¹³². Ele defende que a única salvadora (*sóter*) da virtude durante a vida é uma mistura do *lógos* com a música¹³³. Segundo Alsina, os mitos em Platão são autêntica poesia posta a serviço do pensamento¹³⁴. Platão parece defender a possibilidade da existência de uma poética baseada em bons e belos modelos, que tenha uma preocupação filosófica, pedagógica, política e ética¹³⁵. Entendemos que os vários mitos e imagens presentes na *República*, juntamente com a própria forma narrativa do texto, constituem uma criação poética em busca de um estatuto literário. Estatuto esse declarado em bases teóricas e exercitado no corpo do discurso.

As relações entre mito e conhecimento são marcadas por uma relação imagética no discurso platônico. Segundo Thayer, os mais importantes termos filosóficos relativos ao conhecimento têm sua origem em palavras que se referem à experiência visual¹³⁶. Entre eles destacam-se *theoría*, *idéa*, *eídos*, *eikón*, etc. Platão joga com a própria *mimesis*, no sentido de reverter as qualidades dela a seu favor. Sendo assim, entendemos que os mitos e imagens presentes na *República* podem ser tidos como uma defesa declarada da *mimesis*, através de sua relação com o conhecimento¹³⁷:

¹³² Cf. *Rep.* 548b.

¹³³ Cf. *Rep.* 549b.

¹³⁴ ALSINA, 1991. p.398.

¹³⁵ (...) *that poetry must be guided by philosophy, and ultimately by a philosophical vision of the Ideas (...) (GRISWOLD, 1981, p.141); The ideal poetry is inspired by the vision of the ideas; his work is produced in the light of ideal knowledge (402bc) (TATE, op. cit. p.168).*

¹³⁶ *When Plato makes frequent references to painting in his discussions of thought, imagination, and language, this is not a purely accidental selection of a happy and plentiful source of metaphors and analogies. He is working in a tradition in which the art of painting was recognized as contributing important theoretical insights in philosophical speculation. (THAYER, 1977. p.598-599)*

¹³⁷ *Imagination and imitation are means to the end, but the end is philosophic understanding. (THAYER, op. cit. p.618)*

Nossa tese é de que um pensador cuja tarefa histórica era destruir o efeito de um encantamento não deveria ter reintroduzido outro, e como que pela porta dos fundos. O problema com o vocábulo Forma é precisamente o de que, quando ele procura objetificar e separar o conhecimento da opinião, tende também a tornar o conhecimento novamente visual. Isso porque como "forma" ou "aspecto" ou "aparência", afinal, ele é algo que se tende a ver, observar e contemplar visualmente. (HAVELOCK, 1996, p. 282)

O uso do vocábulo 'forma' por Platão nos oferece inúmeros exemplos dessa relação. O próprio Havelock nota que ele é empregado como um conceito, assim como casualmente¹³⁸, como podemos observar na teoria das formas (*eídea*) ou ainda no gênero (*eídōs*) mentiroso ou verdadeiro do *lógos*. Muitos dos mitos construídos são denominados imagens (*eikón*) que devem ser utilizadas no processo do conhecimento. Trata-se de uma epistemologia fundamentada no aspecto visual e teórico do discurso literário.

Pode-se, desse modo, observar nos diversos mitos e imagens utilizados na *República* indicações claras das relações estabelecidas entre imagem e conhecimento. Se a *mimesis* foi expulsa por sua inutilidade, podemos, em contrapartida, observar como os mitos e imagens são utilizados em benefício da própria cidade, ou mesmo em benefício da argumentação. Nesse sentido, destacamos na *República* o mito de Gíges¹³⁹, a imagem da nau¹⁴⁰, o mito de Er¹⁴¹, a imagem da alma¹⁴², o "mito" da cidade, o mito das raças¹⁴³ e a imagem da caverna¹⁴⁴ (os três últimos serão analisados nos itens subseqüentes).

¹³⁸ [Platão] pode empregar o termo "forma" repetidas vezes, (...) para significar tipo, espécie, classe ou categoria, em contextos onde a possibilidade de que isso possa significar um objeto per se nem mesmo esteja em questão. Em suma, ele emprega a palavra profissionalmente e também casual e não-profissionalmente. (Cf. HAVELOCK, op. cit. p.270)

¹³⁹ Cf. *Rep.* 359b-360b.

¹⁴⁰ Cf. *Rep.* 488a-489b.

¹⁴¹ Cf. *Rep.* 614b-621b.

¹⁴² Cf. *Rep.* 588b-e.

¹⁴³ Cf. *Rep.* 414d-415c.

¹⁴⁴ Cf. *Rep.* 514a-515a.

Seja para questionar ou afirmar a utilidade da justiça, como no mito de Gíges, na imagem da alma e no mito de Er, seja para demonstrar a necessidade de um rei filósofo, como no mito das raças, os diversos mitos e imagens construídos ao longo do diálogo reafirmam a utilidade da mentira como um *phármakon* e, como conseqüência, a tão questionada utilidade da própria *mimesis*. O conhecimento possui uma via imagética, através da qual torna-se possível transitar do mundo mimético ao mundo inteligível. Podemos considerar, desse modo, que a poética filosófica de Platão não rejeita de modo algum a *mimesis*, visto que se realiza justamente através dela, e é nessa realização, nessa prática (*práxis*) do discurso, que se pode alcançar a homologia entre os modelos teóricos da cidade e a poesia possível aos homens.

5.1 - "Mito" da cidade

A construção da cidade platônica participa da tradição mitológica grega. Assim como Homero nos apresenta uma descrição do país dos Feácios e do Hades, Hesíodo¹⁴⁵ e Píndaro¹⁴⁶ nos falam da ilha dos Bem-Aventurados, Platão constrói o mito de uma cidade justa. Segundo Gernet, existe uma identidade profunda entre as representações do país dos deuses, do país dos mortos, do país dos frutos maravilhosos e da idade de ouro¹⁴⁷. Eles são sempre pensados como um outro mundo, longínquo ou inacessível, onde todos são **justos** e felizes¹⁴⁸. O

¹⁴⁵ Cf. HESÍODO, *Os trab. e os dias*, 166-173.

¹⁴⁶ Cf. PÍNDARO, *Ol.*, II, 67ss.

¹⁴⁷ Cf. GERNET, 1982. pp.188-189.

¹⁴⁸ *Une donnée quasi nécessaire, et qui revient à travers les siècles comme un leitmotiv dans la conception grecque des mondes lointains et idéaux, c'est que leurs habitants sont des justes: cela est vrai des peuples du Nord chez Homère comme des Hyperboréens chez Hécatée. Et*

fato de Platão construir com o discurso uma cidade para investigar a questão da justiça, e o fato de a *República* terminar com um mito escatológico, nos leva a pensar que o texto está sobrecarregado com os sentidos com que foram representados as cidades imaginárias e o país dos mortos na literatura grega.

Na construção da primeira cidade, Sócrates apresenta os cidadãos a banquetear-se, bebendo vinho e cantando hinos aos deuses¹⁴⁹. Os habitantes levam uma vida simples, sem luxos, mas são felizes, longevos e saudáveis. Esse banquete traz traços característicos das representações das cidades imaginárias, como, por exemplo a festa ritual, a participação coletiva e a abundância de comida¹⁵⁰. No livro VII, Platão faz uma referência explícita à ilha dos Bem-Aventurados, dizendo que aqueles que passam a vida a aprender supõem que vivem sua vida em tal ilha¹⁵¹. Pereira nota que *este trecho perpassa, numa leve ironia, a noção de que a vida de estudo é a suprema felicidade*¹⁵². Ao final do mesmo livro, Sócrates afirma que os guardiões, ao fim de sua vida, habitarão a ilha dos Bem-Aventurados, pois serão considerados divindades ou bem-aventurados e divinos¹⁵³.

A cidade platônica tem um aspecto divino, metafísico e utópico. A atividade de construção da cidade é comparada por Sócrates ao trabalho do

cela, naturellement, était impliqué dans la notion mythique de l'autre monde, dont les habitants, qui vivent au sein de l'abondance et de l'oisiveté, ne connaissent pas les heurts de la société réelle. D'où la transposition du mythe en utopie. (GERNET, op. cit. pp.199-200)

¹⁴⁹ Cf. *Rep.* 372b

¹⁵⁰ *Socrates then draws a picture of how the people described so far will live (372a-d), one obviously meant to recall pictures of the Golden Age. His citizens will sit around in idyllic country surroundings living on plain fare. (ANNAS, op. cit. p.76)*

¹⁵¹ No livro II temos uma fala de Adimanto que critica as representações de Homero e Hesíodo sobre o Hades como um banquete dos Bem-Aventurados que vivem em uma embriaguez eterna (Cf. *Rep.* 363a-d).

¹⁵² Cf. PLATÃO, 1990. p.324, nota 2.

¹⁵³ Cf. *Rep.* 540b-c.

escultor e do pintor¹⁵⁴. Segundo ele, *jamais um Estado poderá ser feliz, se não tiver sido delineado por esses pintores que utilizam o modelo divino*¹⁵⁵. A técnica para a composição desse desenho envolveria três etapas: primeiramente, tomaria a cidade e o homem como uma tábua de pintura e a limparia; em seguida, faria o esboço de uma constituição; por último olharia para os lados, para as essências das virtudes e suas representações nos homens, misturando cores a fim de obter uma *forma humana divina*¹⁵⁶.

Em outro trecho, Sócrates diz que o que eles estão fazendo é modelar (*pláttein*) a cidade feliz¹⁵⁷. Compara ainda a sua atividade com a pintura de estátuas. Supõe que alguém os censurasse por não estar aplicando as mais belas tintas nas partes mais belas do corpo, ao que responderiam que não querem pintar olhos belos que não pareçam olhos, mas querem formar um todo belo. Desse modo, não poderiam representar os guardiões senão como guardiões, que fazem suas atividades próprias. Platão critica as representações das cidades através de banquetes, como aquela que ele próprio havia feito na primeira cidade:

421a-b – (...) ὁ δ' ἐκεῖνο λέγων γεωργούς τινας καὶ ὥσπερ ἐν πανηγύρει, ἀλλ' οὐκ ἐν πόλει ἐστιάτορας εὐδαίμονας, ἄλλο ἄν τι ἢ πόλιν λέγοι.

(...) *quem vier cá falar daquela história dos lavradores [com trajés suntuosos e coroados de ouro] e dos que se banqueteiavam como se estivessem a gozar numa festa, e não numa urbe, poderá estar a falar de outra coisa, mas não de uma cidade.*

A narrativa da *República* pode ser considerada mista, conforme o esquema proposto por Platão no livro III¹⁵⁸, já que Sócrates narra um diálogo, mimetizando a sua própria fala, além das de Céfalo, Glauco, Adimanto,

¹⁵⁴ *Toda a fundação da cidade pelo lógos é (...) considerada um exercício do olhar. (LOPES, 1996, p.163)*

¹⁵⁵ Cf. *Rep.* 500e.

¹⁵⁶ Cf. *Rep.* 501a.

¹⁵⁷ Cf. *Rep.* 420c.

¹⁵⁸ Cf. capítulo 3, item 3.3 desta dissertação.

Trasímaco, Polemarco e Clitofonte. Nesse sentido, ela é homérica, podendo ser considerada um diálogo narrado¹⁵⁹, onde o narratário anônimo permanece mudo todo o tempo¹⁶⁰. A *República* é uma *mimesis* de uma *mimesis*, representando portanto ela mesma aquilo que é criticado em suas próprias páginas¹⁶¹. A forma escolhida é uma mistura de prosa e poesia, como bem define Aristóteles¹⁶².

É interessante notar que Platão, pela primeira vez na literatura grega, estabelece uma diferença entre autor e narrador, fortalecendo, desse modo, o estatuto ficcional do texto literário. No caso da *República*, o autor é Platão e o narrador é Sócrates. Se considerarmos o contexto histórico da condenação de Sócrates à morte, veremos que essa obra reveste-se de especial importância, uma vez que Platão mimetiza um discurso de Sócrates sobre a cidade justa, no qual ele critica a democracia, a educação dos jovens e a teologia tradicional, temas estritamente relacionados com o sistema e com as acusações que levaram Sócrates a beber a cicuta: não reconhecer os deuses do estado, introduzir novas divindades e corromper a juventude¹⁶³.

¹⁵⁹ *Em vez da narrativa estruturada a partir da figura do herói, agindo na guerra ou entre povos hostis, o diálogo da República apresenta o lógos como o cerne de seus acontecimentos, unindo e separando os homens.* (LOPES, op. cit. p.155)

¹⁶⁰ Cf. DESCLOS, 1998. passim.

¹⁶¹ Cf. HYLAND, 1988, p.318.

¹⁶² ARISTÓTELES, *Sobre os poetas [frag.]*. 4 (R2 62, R3 73), Diog. Laert. 3. 37 (25):
φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.

Aristóteles diz que a forma dos textos dele [de Platão] está entre o poema e o texto em prosa.
(tradução do autor)

¹⁶³ Cf. PLATÃO, *Apologia*, 24b-c.

5.2 - Mito das raças

Ao final do livro III, Sócrates introduz o mito das raças. A persuasão dos chefes e da cidade será feita através de uma nobre mentira (*gennaïos pseûdos*), que é forjada por necessidade (*déon*). Nesse sentido, podemos considerá-la um mito com nobreza (*kalôs mÿthos*), conforme foi definido no livro II, um *phármakon* que se distingue pela sua utilidade¹⁶⁴.

Sócrates circunscreve o mito que está prestes a contar dentro da tradição literária, atribuindo sua origem à Fenícia. Segundo ele, esse mito não é novo (*kainón*), tendo já acontecido em muitas partes, como dizem os poetas. Contudo, a persuasão (*peithó*) é necessária para que se acredite nele, pois isto não aconteceu e nem parece que possa acontecer entre eles, os gregos. O mito diz basicamente que os homens foram gerados e nasceram da terra. Um deus teria modelado cada um, misturando em sua composição ouro, prata, ferro e bronze. A mistura de cada um desses metais foi feita de acordo com a aptidão de cada um, de modo que serão governantes, auxiliares, lavradores e artífices, respectivamente.

414d-415c – Λέγω δὴ· καίτοι οὐκ οἶδα ὅποια τόλμη ἢ ποίοις λόγοις χρώμενος ἔρω καὶ ἐπιχειρήσω πρῶτον μὲν αὐτοὺς τοὺς ἄρχοντας πείθειν καὶ τοὺς στρατιώτας, ἔπειτα δὲ καὶ τὴν ἄλλην πόλιν, ὡς ἄρ' ἃ ἡμεῖς αὐτοὺς ἐτρέφομέν τε καὶ ἐπαιδεύομεν, ὥσπερ ὄνειρατα ἐδόκουν ταῦτα πάντα πάσχειν τε καὶ γίνεσθαι περὶ αὐτούς, ἦσαν δὲ τότε τῇ ἀληθείᾳ ὑπὸ γῆς ἐντὸς πλαττόμενοι καὶ τρεφόμενοι καὶ αὐτοὶ καὶ τὰ ὄπλα αὐτῶν καὶ ἡ ἄλλη σκευὴ δημιουργουμένη, ἐπειδὴ δὲ παντελῶς ἐξεργασμένοι ἦσαν, καὶ ἡ γῆ αὐτοὺς μήτηρ οὐῖα ἀνῆκεν, καὶ νῦν δεῖ ὡς περὶ μητρὸς καὶ τροφῶν τῆς χώρας ἐν ἧ εἰσι βουλευέσθαι τε καὶ ἀμύειν αὐτούς, ἐάν τις ἐπ' αὐτὴν ἴη, καὶ ὑπὲρ τῶν ἄλλων πολιτῶν ὡς ἀδελφῶν ὄντων καὶ γηγενῶν διανοεῖσθαι. Οὐκ ἔτός, ἔφη, πάλαι ἡσχύνου τὸ ψεῦδος λέγειν.

¹⁶⁴ *We begin to see the irony in this situation when we wonder about the implication that perfect justice must be founded on lies. (...) there is an inevitable tension between the ideal of perfect justice and the truth about human beings. (HYLAND, op. cit. p.329)*

Πάνυ, ἦν δ' ἐγώ, εἰκότως· ἀλλ' ὅμως ἄκουε καὶ τὸ λοιπὸν τοῦ μύθου. Ἔστ' ἐμὲν γὰρ δὴ πάντες οἱ ἐν τῇ πόλει ἀδελφοί, ὡς φήσομεν πρὸς αὐτοὺς μυθολογοῦντες, ἀλλ' ὁ θεὸς πλάττων, ὅσοι μὲν ὑμῶν ἱκανοὶ ἄρχειν, χρυσοῦν ἐν τῇ γενέσει συνέμειξεν αὐτοῖς, διὸ τιμιώτατοί εἰσιν· ὅσοι δ' ἐπίκουροι, ἄργυρον· σίδηρον δὲ καὶ χαλκὸν τοῖς τε γεωργοῖς καὶ τοῖς ἄλλοις δημιουργοῖς. Ἄτε οὖν ξυγγενεῖς ὄντες πάντες τὸ μὲν πολὺ ὁμοίους ἂν ὑμῖν αὐτοῖς γεννῶτε, ἔστι δ' ὅτε ἐκ χρυσοῦ γεννηθεῖη ἂν ἀργυροῦν καὶ ἐξ ἀργύρου χρυσοῦν ἔκγονον καὶ τὰλλα πάντα οὕτως ἐξ ἀλλήλων. Τοῖς οὖν ἄρχουσι καὶ πρῶτον καὶ μάλιστα παραγγέλει ὁ θεὸς ὅπως μηδενὸς οὕτω φύλακες ἀγαθοὶ ἔσονται μηδ' οὕτω σφόδρα φυλάξουσι μηδὲν ὡς τοὺς ἐκγόνους, ὅτι αὐτοῖς τούτων ἐν ταῖς ψυχαῖς παραμέμικται, καὶ ἐάν τε σφέτερος ἔκγονος ὑπόχαλκος ἢ ὑποσίδηρος γένηται, μηδενὶ τρόπῳ κατελεήσουσιν, ἀλλὰ τὴν τῇ φύσει προσήκουσαν τιμὴν ἀποδόντες ὥσουσιν εἰς δημιουργοὺς ἢ εἰς γεωργοὺς, καὶ ἂν αὖ ἐκ τούτων τις ὑπόχρυσος ἢ ὑπάργυρος φυῆ, τιμήσαντες ἀνάξουσι τοὺς μὲν εἰς φυλακὴν, τοὺς δὲ εἰς ἐπικουρίαν, ὡς χρησιμοῦ ὄντος τότε τὴν πόλιν διαφθαρήναι, ὅταν αὐτὴν ὁ σιδηροῦς φύλαξ ἢ ὁ χαλκοῦς φυλάξῃ. Τοῦτον οὖν τὸν μῦθον ὅπως ἂν πεισθεῖεν, ἔχεις τινὰ μηχανήν;

– *Falarei pois – e, contudo, não sei de que coragem nem de que palavras me servirei para exprimir – e tentarei persuadir, em primeiro lugar, os próprios chefes e os soldados, e seguidamente também o resto da cidade, de que quanta educação e instrução lhes demos, todas essas coisas eles imaginavam que as experimentavam e lhes sucediam como em sonhos, quando, **na verdade**, tinham sido moldados e criados no interior da terra, tanto eles, como as suas armas e o restante do equipamento; e que, depois de eles estarem completamente forjados, a terra, como sua mãe que era, os deu à luz, e que agora devem cuidar do lugar em que se encontram como de uma mãe e ama, e defendê-la, se alguém for contra ela, e considerar os outros cidadãos como irmãos, nascidos da terra.*

– *Não era sem razão que há pouco te envergonhavas de dizer esta mentira!*

– *É muito natural – respondi -. Ouve, no entanto, o resto do mito. "Vós sois efectivamente todos irmãos nesta cidade"- como diremos ao contar-lhes a história – "mas o deus que vos modelou, àqueles dentre vós que eram aptos para governar, misturou-lhes ouro na sua composição, motivo por que são mais preciosos; aos auxiliares, prata; ferro e bronze aos lavradores e demais artífices. Uma vez que sois todos parentes, na maior parte dos casos gerareis filhos semelhantes a vós, mas pode acontecer que do ouro nasça uma prole argêntea, e da prata, uma áurea, e assim todos os restantes, uns dos outros. Por isso o deus recomenda aos chefes, em primeiro lugar e acima de tudo, que aquilo em que devem ser melhores guardiões e exercer mais acurada vigilância é sobre as crianças, sobre a mistura que entra na composição das suas almas, e, se a sua própria descendência tiver qualquer porção de bronze ou de ferro, de modo algum se compadeçam, mas lhe atribuam a honra que compete à sua conformação, atirando com eles para os artífices ou os lavradores; e se, por sua vez, nascer destes alguma criança com uma parte de ouro ou*

de prata, que lhes dêem as devidas honras, elevando-os uns a guardiões, outros a auxiliares, como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro ou de bronze a defendesse". Sabes de algum expediente para fazer acreditar neste mito? (grifo nosso)

Sócrates hesita em utilizar o mito e reconhece o seu pudor em proferi-lo.

A operação que ele realiza é certamente embaraçosa: inventar uma mentira, afirmando sua veracidade. É preciso persuadir a cidade inteira a considerar que todo o aprendizado que experimentaram é um sonho e que a verdade está contida no mito. Note-se que até mesmo os chefes da cidade deverão ser persuadidos a acreditar no mito, logo eles, que têm permissão para utilizar a mentira. Trata-se de fazer com que até mesmo os dirigentes tomem o mito como verdade.

É interessante notar que Sócrates reafirma o mito da autoctonia, tradicional entre os atenienses, construindo um discurso que busca o seu estatuto na própria tradição literária da Grécia. Se levarmos em consideração o imaginário da cidade de Atenas, por mais que o mito necessite de um sólido poder de persuasão para que se creia nele, podemos inferir que a escolha de um mito de autoctonia representa, por um lado, a reafirmação de certos valores atenienses e, por outro lado, um exemplo claro de reutilização dos discursos tradicionais, resultando numa valorização do discurso mítico.

Como salienta Kremer-Marietti, o ouro é o símbolo da realeza e do poder¹⁶⁵. Platão utiliza uma simbologia que é tradicional dentro da poesia, a mesma utilizada por Hesíodo, no mito das idades¹⁶⁶. Tanto em Hesíodo, como nas demais versões orientais do mito¹⁶⁷, a narrativa tem um aspecto seqüencial ou histórico,

¹⁶⁵ Cf. KREMER-MARIETTI, 1981. p.56.

¹⁶⁶ Cf. HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, 106-201.

¹⁶⁷ Na tradição persa temos o *Avesta*; entre os judeus, o *Livro de Daniel*; e entre os hindus temos a doutrina das quatro idades do mundo.

que consiste basicamente em quatro raças metálicas que se sucedem. Na versão de Platão, segundo Pereira em notas à sua tradução, as várias raças coexistem, o que contraria a visão historicista de Hesíodo.

Segundo o modelo postulado no livro III, este mito pode ser considerado uma narrativa simples, pois Sócrates não mimetiza a fala de um outro. Inicia com a exposição do que seria dito aos cidadãos, em terceira pessoa, passando à segunda pessoa do plural, e finaliza narrando em terceira pessoa a fala de um deus, que se dirige aos cidadãos, sugerindo ainda a existência de um oráculo sagrado. Podemos também considerar que, ao forjar um discurso mentiroso na boca da divindade, Sócrates contradiz deliberadamente os modelos estabelecidos para a representação dos deuses: de acordo com a segunda lei, os deuses nunca mentem. Ora, se levarmos em consideração que o mito deverá ter valor de verdade, até mesmo para os filósofos, temos também de admitir uma certa relativização do conceito de verdade e mentira.

Hyland, concordando com Conford, admite a existência não de uma, mas de duas mentiras nesse mito: a da autoctonia e a das naturezas metálicas¹⁶⁸. Segundo ele, as mentiras revestem-se de uma significação política. O mito da autoctonia estabelece entre os cidadãos a dedicação, o amor e o sacrifício entre os parentes, uma vez que são todos irmãos. O mito das naturezas metálicas estabelece a crença em uma ordenação natural, originada pelo nascimento e não pelas circunstâncias. As duas mentiras garantiriam, de um lado, o patriotismo; de outro, a resignação de cada um com a sua posição e sua ocupação social. A utilidade política do mito figura como mais um ponto a favor da admissão da *mimesis* na cidade.

¹⁶⁸ Cf. HYLAND, op. cit. p.328.

5.5 - Imagem da caverna

Temos, no início do livro VII, a imagem (*eikón*) da caverna¹⁶⁹. Ela pretende ilustrar a relação da natureza humana com o conhecimento, adquirido pela educação (*paidéia*). Sócrates descreve a vida de homens que são acorrentados desde a infância dentro de uma caverna, de modo que passam sua vida a ver sombras que são projetadas por uma fogueira. Essa fogueira está situada atrás dos prisioneiros. Entre os dois há ainda um muro, ao longo do qual passam homens transportando inúmeros objetos e estatuetas. Esses homens acreditariam que a realidade fosse aquelas sombras, cuja voz pensavam ouvir, oriunda dos ecos produzidos pela conversação dos transeuntes:

514a-515a – (...) ἀπέεικασον τοιούτῳ πάθει τὴν ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε περὶ καὶ ἀπαιδευσίας. Ἴδε γάρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ἀναπεπταμένην πρὸς τὸ φῶς τὴν εἴσοδον ἐχούσῃ μακρὰν παρ’ ἅπαν τὸ σπήλαιον, ἐν παύτῃ ἐκ παίδων ὄντας ἐν δεσμοῖς καὶ τὰ σκέλη καὶ τοὺς αὐχένας, ὥστε μένειν τε αὐτοῦ εἷς τε τὸ πρόσθεν μόνον ὄραν, κύκλῳ δὲ τὰς καφαλὰς ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἀδυνάτους περιάγειν, φῶς δὲ αὐτοῖς πυρὸς ἄνωθεν καὶ πόρρωθεν καόμενον ὄπισθεν αὐτῶν, μεταξὺ δὲ τοῦ πυρὸς καὶ τῶν δεσμοτῶν ἐπάνω ὁδόν, παρ’ ἣν ἴδε τειχίον παρωκοδομημένον, ὥσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν.

ἽΟρω, ἔφη.

ἽΟρα τοίνυν παρὰ τοῦτο τὸ τειχίον φέροντας ἀνθρώπους σκεύη τε παντοδαπὰ ὑπερέχοντα τοῦ τειχίου καὶ ἀνδριάντας καὶ ἄλλα ζῶα λίθινά τε καὶ ξύλινα καὶ παντοῖα εἰργασμένα, οἷον εἰκὸς τοὺς μὲν φθεγγόμενους, τοὺς δὲ σιγῶντας τῶν παραφερόντων.

ἽΑτοπον, ἔφη, λέγεις εἰκόνα καὶ δεσμώτας ἀτόπους.

ἽΟμοίους ἡμῖν, ἦν δ’ ἐγώ·

- (...) *imagina a nossa alma, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá*

¹⁶⁹ Cf. *Rep.* 514a-517a.

dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os "fazedores de coisas extraordinárias" colocam diante do público, para mostrarem o extraordinário por cima deles.

- Estou a ver – disse ele.

- Visiona também ao longo desse muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.

- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses que tu falas – observou ele.

- Semelhantes a nós – continuei- (...)

A imagem (*eikón*) deve ser vista (*eideîn*), constituindo-se numa experiência (*pathós*). Se as próprias estatuetas são consideradas enquanto *mímesis*, as sombras delas podem ser consideradas enquanto *mímesis* da *mímesis*, sendo portanto o reflexo do reflexo do reflexo, de acordo com as considerações expostas no livro X. O muro que se situa atrás dos prisioneiros é comparado ao utilizado por um certo tipo de ilusionistas (ou se quisermos de mimetizadores), que produziam coisas maravilhosas, extraordinárias ou estranhas (*thaúmata*) aos olhos de espectadores. Deve-se observar que, no caso desses "fazedores de coisas extraordinárias", o muro serve como subterfúgio para esconder os procedimentos de representação, deixando à vista apenas o seu resultado. Na imagem da caverna temos, ao contrário, uma *mímesis* que visa a descortinar procedimentos miméticos.

Após descrever a situação inicial na caverna, Sócrates supõe que um dos homens, que lá estivessem, fosse solto de suas cadeias e forçado a andar pela caverna e olhar para a luz. A princípio, esse homem sentiria dor, além de uma enorme dificuldade de fixar com a visão os objetos projetados, não acreditando

que esses objetos fossem mais reais do que as sombras que via antes. Sentiria ainda dificuldade ao ser interrogado sobre o que era cada um desses objetos. Se fosse obrigado a olhar para a própria luz da fogueira, seus olhos doeriam e ele os voltaria novamente para as sombras, julgando-as mais nítidas do que as coisas que via agora. Sócrates supõe ainda que esse mesmo homem fosse arrancado à força da caverna e fosse levado à luz do sol. Nessa situação o homem resistiria e, com os olhos ofuscados, não conseguiria ver coisa alguma. Após um momento de adaptação, seria possível olhar para as sombras, em seguida para as imagens dos homens e de outros objetos refletidas na água, e depois, para os próprios objetos. Por fim seria capaz de vislumbrar o próprio sol, concluindo depois que ele é a causa de tudo aquilo que via. Após toda essa experiência, lembraria da caverna e de seus companheiros, regozijando-se com a sua mudança e deplorando os outros que lá ficaram. Se retornasse à caverna, subitamente não poderia ver nada, antes de um longo período de adaptação. Esse homem seria causa de riso para os seus companheiros, que seriam capazes até de matar se alguém tentasse levá-los para o mundo superior.

Após apresentar essa imagem, Sócrates passa a comparar o mundo visível à prisão da caverna, a força do sol com a luz da fogueira e a ascensão da alma ao mundo inteligível com a subida ao mundo superior. O sol é a metáfora da própria idéia do bem, responsável, no mundo visível, pela luz e, no mundo inteligível, por tudo que há de justo e belo¹⁷⁰.

Nesse sentido, a imagem da caverna liga-se em paralelismo ao que fora exposto no final do livro VI, através da "linha". Trata-se de um esquema teórico,

¹⁷⁰ No livro VI, Sócrates refere-se à imagem (εἰκόνα) do bem, através da metáfora do sol. (507b-509d).

descrito como uma linha vertical subdividida em duas partes principais, que depois se subdividem em outras quatro. Os dois segmentos principais dizem respeito aos objetos do conhecimento: o primeiro, superior, são os cognoscíveis (*gnósta*), os inteligíveis (*nóeta*) ou as realidades (*ónta*); o segundo, inferior, são os que vêm-a-ser (*gignómena*), os perceptíveis (*aistheta*), os de crença (*dóxasta*) ou os visíveis (*hórata*)¹⁷¹. Sendo duas as classes dos objetos, os que são e os que vêm-a-ser, o homem ordinário não distingue os *gignómena* perceptíveis dos *ónta*, pensando haver apenas uma classe de objetos, os visíveis através dos olhos.

A saída da caverna representa uma libertação das ilusões, do mundo das aparências e uma visão da realidade do mundo das idéias. As sombras, as ilusões e as aparências são ao longo do diálogo sempre associadas à *mímesis*, cujo domínio pode ser entendido como o domínio da caverna, o que estabelece a relação entre a escravidão e a poesia mimética. Nesse sentido, podemos entender a imagem da caverna como uma dramatização da ascense em direção ao verdadeiro conhecimento, que se alcança através da filosofia.

A imagem da caverna é comumente referida como "alegoria da caverna", como "mito da caverna", ou ainda como "mito alegórico" da caverna¹⁷². De fato, a imagem participa da tradição mitológica grega, podendo ser uma reprodução da descrição dos homens primitivos apresentada por Ésquilo no *Prometeu acorrentado*, como sugere Kremer-Marietti¹⁷³. Segundo esse estudioso, Platão

¹⁷¹ Cf. AUSTIN, 1980. p.111 passim. Segundo Austin, não devemos pensar que o homem saído da caverna deixe de ver as estatuetas para ver os reflexos na superfície da terra, mas que ele passe do reino dos objetos iluminados pelo fogo, para o reino dos objetos iluminados pelo sol.

¹⁷² A caverna *toma legitimamente lugar no nosso inventário, como um "mito alegórico"*. Através da formulação "mito alegórico", Droz recusa-se em aceitar inteiramente a distinção de Frutiger entre mito e alegoria. Frutiger, citado por Droz, defende que as alegorias não são assimiláveis a mitos: o mito conta uma história, enquanto que a alegoria descreve um estado; o mito tem personagens individualizados, enquanto que a alegoria apresenta tipos de humanidade; e, por fim, o mito tem um significado implícito, sujeito a interpretações, enquanto que a alegoria tem seu significado explicitado pelo autor. (DROZ, 1992. p.84)

¹⁷³ Cf. KREMER-MARIETTI, op. cit. p.48.

opera uma transposição de temas míticos-religiosos para o plano filosófico. A caverna é tida em vários mitos como um lugar de passagem, relativa a ritos incubatórios, ou a períodos de claustro anteriores à aquisição de determinado conhecimento¹⁷⁴. Em Platão, a caverna é considerada uma espécie de condenação, mas também um lugar de passagem em direção ao verdadeiro conhecimento.

Podemos, finalmente, interpretar a imagem da caverna como exemplo da atitude do receptor filósofo frente à *mimesis*. Ao filósofo é dado, pela educação, libertar-se do mundo das aparências, vislumbrar o mundo das idéias e retornar novamente ao mundo das sombras. Essa operação, diríamos, proporciona a ele uma espécie de distanciamento, que lhe permite ver as "armações por detrás do cenário". Os homens que vivem na caverna acreditam ser a *mimesis* a realidade, pois estão impedidos de vislumbrar os procedimentos miméticos. Se levarmos em consideração o exposto no início do livro X, a filosofia pode ser tida como o verdadeiro antídoto (*pharmakón*) contra a destruição da inteligência provocada pela *mimesis* no âmbito do homem ordinário. Nesse sentido, a *mimesis* pode ser considerada uma condenação, podendo ainda ser tida como um ponto de partida, tanto quanto como um ponto de chegada, em direção ao conhecimento.

¹⁷⁴ Cf. *Ibidem*. p.49. Kremer-Marietti cita vários mitos em que figuram períodos de claustro semelhantes ao da caverna de Platão: as descidas ao Hades, a "caverna de Zeus", o "antro de Trofônio" e a prática da mântica incubatória por Minos.

6 - CONCLUSÃO

6.1 - *Mimesis* na *República*: as múltiplas faces de um conceito

Observa-se nos diálogos de Platão uma flutuação no tratamento relativo à poesia. Em alguns, o valor da inspiração poética é elogiado e considerado divino, enquanto que em outros, a poesia é condenada. Essa flutuação desconcerta muitos estudiosos, que pretendem ver em Platão certa unidade de doutrinas ou, pelo menos, certo desenvolvimento cronológico das idéias e dos conceitos. Essa expectativa é frustrada, tendo em vista a flutuação e a variedade que se observa no conjunto da obra ou mesmo em diálogos específicos.

Na *República*, o conceito de *mimesis* não se encontra claramente definido. Lodge compara a teoria da arte de Platão a um quebra-cabeças, cujo centro é a própria *mimesis*¹⁷⁵. A resolução desse quebra-cabeças estaria em saber conciliar duas visões opostas frente à obra de arte: uma que a considera como imaginativa e prazerosa; outra, mimética e impessoal. Lodge qualifica essas duas visões de inconsistentes, sugerindo que essa inconsistência era percebida pelo próprio Platão. Annas segue um caminho semelhante, identificando também duas visões inconsistentes sobre a poesia: uma que a considera importante e perigosa; outra, uma coisa fútil e tola¹⁷⁶. Vicaire considera surpreendente a ambigüidade persistente de sentidos de *mimesis* ao longo dos livros da *República*¹⁷⁷. Havelock considera complexa a crítica de Platão à poesia, chegando a afirmar que

¹⁷⁵ Cf. LODGE, [s.d.]. pp.167-169 passim.

¹⁷⁶ Cf. ANNAS, op.cit. p.342.

¹⁷⁷ Cf. VICAIRES, op. cit. p.221.

*mimesis*¹⁷⁸ é a *mais instável das palavras* do vocabulário filosófico platônico¹⁷⁹. Como podemos perceber, os comentadores concordam entre si quanto à falta de uma definição clara do conceito, porém discordam quando tentam definir os aspectos contraditórios do mesmo. Essa discordância testemunha a multiplicidade de sentidos do termo, capaz de gerar as mais variadas interpretações.

Assim como a variedade é uma das características principais da *mimesis*, é também a variedade que define o tratamento dado pelo filósofo a esse conceito. De um modo geral, podemos dizer que o conceito de *mimesis* varia, assim como a sua avaliação, de acordo com as relações estabelecidas entre o modelo e a sua imagem ou representação. A vinculação entre o modelo e sua imitação pode ser entendida como uma relação de semelhança ou de diferença. O conceito varia ainda segundo a relação dessas com aquele que imita, com o espectador, ou de acordo com o ponto de vista utilizado para a apreciação. A *mimesis* é avaliada através de enfoques variados, resultando em análises éticas, políticas, pedagógicas, ontológicas, formais, psicológicas, legislativas, religiosas, estéticas etc. Importa, finalmente, o ponto de vista adotado, que pode privilegiar os aspectos ligados à produção, à recepção ou ainda o aspecto comunicativo da *mimesis*.

Essas relações implicam em grande dificuldade na definição do termo *mimesis*, que pode ser traduzido por imitação, representação, recriação, cópia, mimese, simulacro, figuração, imagem etc¹⁸⁰. O próprio termo grego, reveste-se

¹⁷⁸ Havelock afirma em nota ao seu texto que Platão *foi o primeiro a compreender a psicologia básica da relação poético-oral entre o recitador e o ouvinte, ou entre o recitador e a obra recitada, e as características correspondentes do 'enunciado' poético-oral (...), assim como foi o primeiro a articulá-los num único sistema de experiência humana, a que ele pôs o rótulo de mimesis.* (HAVELOCK, *op. cit.* p.75)

¹⁷⁹ Cf. HAVELOCK, *op. cit.* p.37.

¹⁸⁰ *Mimesis* deriva de *mimos* e *mimeisthai*. A ocorrência mais antiga da palavra *mimos* encontra-se Ésquilo (fr. 71M), referindo-se aos participantes da festa dionísia que mugem como

de uma enorme gama de significados, que abrange a ação do poeta, do ator, do rapsodo, do pintor, do músico ou mesmo de uma pessoa qualquer que “imite” do ponto de vista físico ou moral algum modelo. Há que se observar ainda que o termo *mimesis* está ligado originariamente a certos rituais religiosos, referindo-se à mudança de personalidade que os fiéis experimentavam, quando "encarnavam" seres de natureza não humana: deuses, heróis ou animais¹⁸¹.

Para Lodge, o livro X da *República* reveste-se de especial importância para o exame da questão da *mimesis*, tendo causado inúmeras divergências de interpretação. Alguns chegam a considerá-lo apócrifo, julgando ter sido uma enorme infelicidade terem-no ajuntado ao texto. De fato, ele tem gerado muito desconforto, por diversas razões: em primeiro lugar, por retomar a questão da poesia, o que reafirma o papel central que a *mimesis* ocupa na obra; em segundo lugar, por finalizar a *República*, obra que supostamente condena a poesia, com um mito.

A teoria da *mimesis* exposta na *República* é menos uma convergência dos modelos teóricos desenvolvidos ao longo do diálogo, que resultem numa única formulação, do que o resultado de acepções sucessivas de um mesmo termo, que resultam em julgamentos muitas vezes contraditórios, mas que formam uma visão multifacetada da própria *mimesis*. E são essas mesmas variações que deixam em aberto a possibilidade de defesa da poesia mimética.

A acuidade de visão¹⁸², à qual Sócrates se refere como sendo necessária para a investigação a respeito da justiça, reveste-se de um caráter especial ao se tratar da *mimesis*. Assim como a justiça, a *mimesis* demanda uma visão

tuos. Note-se que não há nenhuma ocorrência do termo em Homero.

¹⁸¹ Cf. ADRADOS, op. cit. p.52.

¹⁸² Cf. *Rep.* 368c.

macroscópica. Por se tratar de um fenômeno tão complexo, ela demanda também uma investigação complexa. Uma vez que se caracteriza sobretudo pela variedade e pela multiplicidade, nada mais adequado que tratar o conceito de maneira variada, multifacetada, a fim de abordá-lo sob perspectivas múltiplas. Como poeta, podemos dizer que Platão mimetiza o aspecto de variedade ao trabalhar com esse conceito.

O ambiente do diálogo é extremamente fértil para esse tipo de abordagem, uma vez que ele próprio é uma *mimesis*, ou, dizendo de uma forma moderna, uma ficção. Uma *mimesis* que propõe a mimetização de uma cidade, na qual a questão da *mimesis* ocupa um lugar de destaque. Essa operação metalingüística permite que o filósofo fale mimeticamente a respeito da *mimesis*. É justamente essa “acuidade ampla de visão”¹⁸³ que permite à *mimesis* ser expulsa e ao mesmo tempo acolhida na cidade ideal.

6.2 - Teoria e crítica literária na *República*

Observamos, na *República*, uma relação de interpenetração entre a teoria e a crítica literária. Os gêneros poéticos empíricos são criticados na medida em que se assemelham ou não aos modelos teóricos postulados para a cidade. Os modelos são gerados muitas vezes a partir da observação dos gêneros empíricos; outras vezes são criados aprioristicamente, e depois aplicados à poesia¹⁸⁴. Nesse sentido, podemos considerar que os estudos de Wellek e Warren, citados na

¹⁸³ Cf. item 2.1 dessa dissertação, “A fundação da cidade”.

¹⁸⁴ *É justo portanto dizer que o platonismo exige uma exigência constante de que pensemos em entidades ou abstrações mentais isoladas e de que empreguemos a linguagem abstrata na descrição ou explicação da experiência. (HAVELOCK, op. cit. p.272)*

Introdução, testemunham uma configuração nos estudos literários atuais muito próxima daquela que encontramos em Platão.

Se analisarmos o desenvolvimento da crítica literária antiga, veremos que o que efetivamente chamamos de teoria literária aparece pela primeira vez em Platão. Ao reutilizar os valores da crítica arcaica, ele os transforma em conceitos. Sendo assim, preferimos entender a teoria literária de Platão como uma continuidade da atividade crítica que se desenvolvia na poesia, que consistiria basicamente na conjunção de metodologias filosóficas (criação de conceitos, modelos, etc.) com a crítica literária. Note-se, a esse respeito, que a teoria literária em Platão não se apresenta como uma disciplina independente, mas, como já observamos, vincula-se às doutrinas do filósofo.

A obra de Platão destaca-se, entre outros motivos, pela sua multivocidade metodológica. No que diz respeito à poesia, podemos apontar alguns procedimentos metodológicos: análise dos maiores para servir de modelo aos menores¹⁸⁵; divisão entre poesia cantada e não cantada¹⁸⁶; avaliação moral dos conteúdos; análise psicológica; identificação de elementos constitutivos, definição dos *eídea*¹⁸⁷; utilização de esquemas duplos e esquemas tripartidos, algumas vezes derivados de esquemas duplos¹⁸⁸; correlação de esquemas¹⁸⁹; aplicação da teoria das formas; comparação com as artes plásticas; etc.

Existem muitas divergências quanto ao tom da crítica literária platônica. De um modo geral, a atitude de Platão contra os poetas, mais especificamente a

¹⁸⁵ Cf. *Rep.* 377c-d.

¹⁸⁶ Cf. *Rep.* 398d.

¹⁸⁷ Cf. *Rep.* 376e.

¹⁸⁸ Uma derivação de um esquema duplo resultando em um tripartido pode ser observada na divisão entre narrativa pura e mimética, donde deriva a categoria intermediária, a narrativa mista (Cf. *Rep.* 392d).

¹⁸⁹ Cf. livro X, onde a teoria das formas é relacionada à divisão da alma em três partes.

expulsão da poesia da cidade, tem sido interpretada como aversão em relação à poesia. A expulsão tornou-se um lugar-comum, referido de modo superficial por todos aqueles que já ouviram falar da filosofia platônica. Esse fato se deve, ao nosso ver, entre outros motivos, à quase exclusividade do estudo do texto da *República* por historiadores da filosofia "duros", em detrimento dos estudiosos da literatura. Essa visão "anti-poética" é utilizada por inúmeros estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento, trazendo conseqüências graves para a avaliação do tratamento da poesia por Platão. Vejamos, como exemplo, a tabela de Pappas que levanta os argumentos contra a poesia presentes nos livros II, III e X (Fig.4).

Note-se que, na medida em que Pappas esforçou-se para identificar os argumentos contrários à poesia, relegou uma importância menor aos argumentos favoráveis, que figuram timidamente na última linha de sua tabela. Em contrapartida, levantamos os argumentos favoráveis à poesia, percorrendo os mesmos livros que Pappas (Fig.5). O resultado nos leva a pensar que existe na *República*, além da expulsão, a defesa de um certo tipo de poesia, aliada ao desenvolvimento de uma poética intrínseca.

	Livros II – III 377a-398b	Livro X 595a-608b
Recriminação aos autores	Homero (377d, 379d-e, 381d, 383a, 386c-387b, 388a-c, 389a, 390a-391b, 393a); Hesíodo (377d, e); Píndaro (381d, 408b); Ésquilo (380a, 383a); Sófocles (381d); Tragediógrafos (394c-d, 408b)	Homero (595b, 598d, 599c-600e, 605c, 606e-607a); Hesíodo (600d); tragediógrafos (595b, 598d, 605c)
Audiência susceptível à poesia	Crianças (377a-c), mas também os adultos da cidade (378a, 380b-c, 383c, 386a, 391b)	Crianças (598c), mas principalmente os adultos (604e, 605b), "até os melhores de nós"
Problema com a poesia	1. Suas falsidades a respeito dos deuses (377d-e, 379a); e, o que é pior, 2. seu efeito nocivo aos guardiões (378a, 386c, 387b-c, 388d, 391e)	1. A imitação poética é inerentemente um processo ignorante (598c-601b, 602a-c); e, o que é pior, 2. ela corrompe a alma (604d-606d)
Efeitos nocivos da poesia	Desrespeito com os ancestrais (378b, 386a); desunião entre os cidadãos (378c, 386a); riso (388e); lamentação (387d-e, 388d); covardia (381e, 386b, 387c); indulgência com os apetites (389d-e)	Riso (606c); lamentação (605c, 606a); indulgência com os apetites (606d)
Processo de imitação	1. A representação, por parte do poeta, do modo de falar de um personagem (393a-b, 395a); 2. a representação por um ator de um personagem (396b)	1. A imitação por um pintor da aparência de um objeto (598b-c); 2. A imitação, por parte do poeta, da aparência do comportamento de uma pessoa para a audiência inexperiente (604d-e)
Temas da imitação	Seres humanos (392b, 393b-c, 395c-396d)	Seres humanos (604e, 605a-c)
Efeitos nocivos da imitação em particular	Maus hábitos (395c-e)	Estimulação das partes baixas da alma (605a, 606a-d)
Poesia permissível	Imitações dos melhores homens (396c-398b)	Hinos aos deuses; imitação e celebração dos melhores homens (604e, 607a)

Fig. 4 - Argumentos contra a poesia. (PAPPAS, 1996, p.210)

	Livros II-III 377a-398b	Livro X 595a-608b
Elogios aos poetas	Homero – bom (363a); elogio (383a); vênia (387b); consideração (391a); aprender com Homero (404b-c); versos citados como exemplo positivo (363b-c, 389e, 390d) Hesíodo – bom (363a); versos citados como exemplo positivo (363b) Ésquilo – versos citados como exemplo positivo (361b)	Homero – dedicação e respeito (595b); educador da Grécia (606e); digno de se tomar por modelo (606e); o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos (607a) Poetas trágicos – belos (595c)
Utilidade	Educação dos guardiões (376e); utilidade da mentira (382c-e); mentira com nobreza como um <i>phármakon</i> (389b); palavras medonhas – certas para outros efeitos (387b); utilidade do poeta (398b)	Vantagem se se vir que a poesia mimética é útil (607e); o mito poderá salvar-nos (621c)
Formas poéticas permitidas	Hinos aos deuses na primeira cidade (372b); mentira com nobreza (378e); narrativa pura e ditirambo (394c); imitação do que convém (395c); expressão do verdadeiro homem de bem (396b ss.); poeta mais seco e mais desagradável (398a-b); harmonia violenta e voluntária (399a-c); bom ritmo (400b-d); artistas que seguem os vestígios da natureza do belo e do perfeito (401c)	Uma parte da poesia que não é mimética (595a); hinos aos deuses e encômios aos cidadãos ilustres (607a)
Aspecto divino	Poeta - Ser sagrado, admirável e aprazível (398a); Poesia – Apolo (399e); convivência com a Musa (411c-e)	Musa aprazível (607a)
Utilização de mitos	Cidade (passim); anel de Giges (359c-360b); mito das raças (414d-415d)	Er (614b-621b)
Elogios à poesia	Obras belas (401c)	Possibilidade de defesa da poesia (607c-e); vantagem se se vir que ela é agradável e útil (607d-e); amor pela poesia (607e); disposição em vê-la como boa e verdadeira (607e)

Fig. 5 – Argumentos a favor da poesia

Assim como a cidade, o *lógos* simples e verdadeiro (*haplós kai alethés*) é impossível empiricamente, mas figura como um voto (*eukhé*)¹⁹⁰. Pode-se dizer que a vaga (*kḗma*) da possibilidade de existência de uma tal poética é enfrentada na própria forma narrativa do texto e nos mitos elaborados. Poderíamos considerar que a *República* deixa em aberto a possibilidade da própria defesa e salvação da *mímesis*, se levarmos em conta a defesa de um *lógos* que utilize homologicamente belos modelos e que tenha um ouvinte ideal, que possua o *phármakon* da filosofia¹⁹¹. O reconhecimento do aspecto divino da poesia, através da inspiração, poderia também ser responsável pela sua reabilitação.

Havelock critica fortemente os comentadores de Platão que tentam relativizar a expulsão da poesia mimética, como estamos fazendo agora, denominando essa atitude de *método de redução*. É assim que caracteriza essa postura:

Sem sombra de dúvida, [Platão] não pode ter querido dizer o que disse. O ataque à poesia pode e deve ser inteiramente explicado, reduzido às suas verdadeiras proporções, tornado inócuo o bastante para se ajustar à nossa concepção do que o platonismo sustenta.

Assim se desenvolve subconscientemente o raciocínio e, como todos os demais, reflete o preconceito moderno, que julga necessário, de tempos em tempos, salvar Platão das conseqüências do que ele pode estar dizendo, a fim de ajustar sua filosofia a um mundo tolerável ao gosto moderno.(...)

No cômputo geral, conforma-se Platão ao gosto moderno mediante a argumentação de que o projeto da República é utópico e que a exclusão da poesia diz respeito apenas a uma condição ideal, não concretizável num futuro possível ou em sociedades terrenas. (HAVELOCK, 1996. p.23)

¹⁹⁰ Cf. *Rep.* 450d.

¹⁹¹ *If it is asked why Socrates permits certain forms of art to be retained in the ideal state instead of consistently banishing all alike, the answer is surely obvious: these are, in the opinion of Socrates, the forms which art will take in the hands of men who understand its true nature. (COLLINGWOOD, 1925. p.156-157) (grifo nosso)*

Havelock nega a defesa da poesia presente na *República*, com o argumento de que temos de aceitar e tentar compreender as dimensões da expulsão. Contudo, temos que admitir que o texto de Platão é extremamente irônico, ambíguo, contraditório, poético e polifônico. Desse modo, a *mimesis* é expulsa e admitida¹⁹²; divinizada e rebaixada; praticada, criticada e teorizada. Quanto a conformar Platão ao gosto moderno, é de certo modo inevitável para nós, leitores de Platão, que estamos imersos em um determinado horizonte de expectativa¹⁹³. Em relação à afirmativa de Havelock de que *o texto de Platão [pode] ser reduzido a uma pasta gelatinosa capaz de aderir a qualquer objeto mental, no cérebro do crítico*¹⁹⁴, pensamos que uma das maiores virtudes da obra platônica é justamente a sua capacidade de gerar múltiplas leituras, testemunhada na história de sua recepção¹⁹⁵.

¹⁹² *It is quite clear (...) that Plato regards as 'imitation' (μίμησις and cognates) the poetry which he admits as well as that which he condemns. (TATE, op. cit. p.16)*

¹⁹³ O que Jauss preconiza para o historiador da literatura pode perfeitamente aplicar-se aos críticos de Platão: *antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem que ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1994, p.24)*

¹⁹⁴ HAVELOCK, op. cit. p.52, nota 37.

¹⁹⁵ *The richness of the book can be seen from the very different interpretations that it has produced. Plato has been seen as a revolutionary, a conservative, a fascist, a communist; a fiercely practical reformer and an ineffective dreamer. Some of these interpretations are more fanciful than others, but they all have some footing in the text. A book which gives rise to such extreme disagreements over what it is saying is not a simple and easily comprehended book, however much Plato's own style of writing may try to persuade us that it is. (ANNAS, op. cit. p.1)*

6.2.1 – O lugar da teoria

A possibilidade de realização da cidade construída por Platão é um problema que está colocado no próprio texto. Ao nosso ver, está intimamente ligado à questão da teoria e da crítica literária. Assim como a cidade é criada com e no *lógos*, Platão cria as premissas de um gênero literário teórico, que empiricamente é impossível.

472d-e – Οἷεϊ ἂν οὖν ἥττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι ὃς ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοῦς μὴ ἔχη ἀποδεῖξαι ὡς καὶ δυνατόν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα;

(...) – οὐ καὶ ἡμεῖς, φαμέν, παράδειγμα ἐποιοῦμεν λόγῳ ἀγαθῆς πόλεως;

(...) – ἥττόν τι οὖν οἷεϊ ἡμᾶς εὖ λέγειν τούτου ἕνεκα, ἐὰν μὴ ἔχωμεν ἀποδεῖξαι ὡς δυνατόν οὕτω πόλιν οἰκῆσαι ὡς ἐλέγετο;

[Sócrates] – *Julgas então que um pintor vale menos, se tiver desenhado um modelo do que seria o mais belo dos homens, e transmitido suficientemente à sua pintura todas as qualidades, mas não puder demonstrar a possibilidade da existência de um homem desses?*

(...) [Sócrates] – *E nós também, não estivemos a fazer com as nossas palavras o modelo de uma cidade [bela]?*

(...) [Sócrates] – *Julgas então que falamos menos bem, se não pudermos demonstrar que é possível fundar uma cidade tal como a que dissemos?*

O aspecto visual, teórico, é ressaltado pela comparação da criação da cidade com a pintura de um quadro. A cidade é para ser vista. É um objeto de visão intelectual e discursiva. Sua criação foi pautada por um movimento próprio do *lógos* que impulsionou a argumentação. Segundo vários testemunhos, houve algumas tentativas de colocar em prática a cidade platônica. Platão, na *Carta VII*, diz que ele próprio teria tentado instituir seus projetos de legislação e de governo em Siracusa junto a Dionísio II, resultando num fracasso¹⁹⁶.

¹⁹⁶ PLATÃO, *Cartas*, VII, 328c.

Durante toda a história da recepção da obra, essa questão se colocou como um problema para os estudiosos. Alguns preferem considerar Platão um idealista, outros um filósofo prático. Toda essa problemática nos leva a concluir, mais uma vez, que a interdependência da teoria e da crítica está presente em vários níveis da obra:

Platão é ambivalente. Ele nunca consentiu que a teoria devesse ser sacrificada por necessidades pragmáticas, nem mesmo ele estava interessado na elaboração de um ideal político sem uma relevância prática. (ANNAS, 1991, p.5)

O gênero literário teórico postulado por Platão traz consigo as marcas dessa ambivalência. Ainda que seja a-histórico, serve de modelo para a crítica da poesia tradicional grega, assim como para o desenvolvimento de uma poética filosófica, que apresenta uma crítica intertextual. As imagens e os mitos elaborados ao longo do texto podem ser vistos como uma tentativa de realização prática do gênero teórico. Seja através da forma narrativa, da virtude ou da utilidade, as narrativas tomam como modelo uma forma teórica. A crítica, enquanto atividade prática, que faz julgamentos de valor sobre as obras empíricas e que se manifesta no nível intertextual dos mitos e da própria *República*, serve como ponto de partida para a compreensão dos modelos teóricos.

O método dialético utilizado para a definição do gênero poético ideal para a cidade justa é um **método catártico**¹⁹⁷, no sentido de que pretende uma "purificação" das muitas formas existentes, a fim de se chegar a uma só idéia geral que, em seguida, possa ser dividida nos seus elementos. O gênero criado dessa forma é um gênero teórico, que reúne todas as características consideradas

¹⁹⁷ Cf. *Rep.* 399e. O "método catártico" é utilizado também em relação à construção da cidade. *The ideally just state, then (for such the city of the Guardians turns out to be) develops not from the first city but from the purging process that gets rid of what is unhealthy in the luxurious city. (grifo nosso) (ANNAS, op. cit. p. 77)*

simples a respeito do *lógos*. Ele é um *lógos* simples; verdadeiro; não mimético; divino; útil; adequado aos modelos (*kalôs*); monológico; composto segundo a harmonia dória ou frígia; com acompanhamento de lira, cítara ou siringe; com o ritmo que Dâmon definir; versando sobre o homem simples e moderado; tendo por objetivo alcançar a natureza do belo e da perfeição. Não existiria empiricamente um gênero tal, pois a natureza mesma do *lógos* humano é mimética e impura. Mesmo o hino aos deuses e os encômios aos cidadãos ilustres que são admitidos na cidade, como já dissemos, são miméticos, e não poderiam reunir todas as características arroladas.

Apesar da ambivalência entre teoria e crítica, há um lugar ou, se quisermos, um não-lugar, que é próprio da teoria. Se considerarmos Homero "pai do criticismo literário"¹⁹⁸, podemos perfeitamente chamar Platão de "pai da teoria literária". Ainda que seja questionada a possibilidade de realização da cidade e do *lógos haplós kai alethés*, há um nível teórico que determina a sua possibilidade.

592a-b – (...) ἐν ἧ νῦν διήλθομεν οἰκίζοντες πόλει λέγεις, τῇ ἐν λόγοις κειμένη, ἐπεὶ γῆς γε οὐδαμοῦ οἶμαι αὐτὴν εἶναι.

– 'Ἄλλ' (...) ἐν οὐρανῷ ἴσως παράδειγματα ἀνάκειται τῷ βουλομένῳ ὄρᾶν καὶ ὄρῶντι ἑαυτὸν κατοικίζειν. Διαφέρει δὲ οὐδὲν εἴτε που ἔστιν εἴτε ἔσται· τὰ γὰρ ταύτης μόνης ἂν πράξειεν, ἄλλης δὲ οὐδεμιᾶς.

[Gláucōn] – (...) *Referes-te à cidade que edificámos há pouco na nossa exposição, àquela que está **fundada só em palavras**, pois creio bem que **não se encontra em parte alguma da terra.***

[Sócrates] – ***Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em algum lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele pautará o seu comportamento. (grifo nosso)***

¹⁹⁸ Cf. VERDENIUS, op. cit. p.15.

Platão inaugura, desse modo, uma tradição de teóricos da literatura. As relações entre teoria e crítica literária ficaram indelevelmente marcadas por esse gesto primordial, que estabelece toda uma fundamentação das disciplinas em questão. Esse espaço inaugural da teoria revolucionou o desenvolvimento da crítica literária ocidental, influenciando profundamente nosso modo de pensar o texto literário. Longe de tratar-se de um problema puramente verbal, a arqueologia da crítica literária demonstra que o modo de constituição das disciplinas testemunha o seu fundamento epistemológico, traçado pela primeira vez por Platão.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Fiesta, comedia e tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ALLINE, Henri. *Histoire du texte de Platon*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1915.
- ALSINA, José. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.
- ANNAS, Julia. *An introduction to Plato's Republic*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- ARNOULD, Dominique. La critique platonicienne de la fiction poétique. In: *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris, Les Belles Lettres, 1990. pp. 203-206.
- ATKINS, J.W.H. *Literary criticism in antiquity*. A sketch of its development. Volume I - greek. London: Metuen & Co. LTD, [s.d.].
- AUGUSTO, Maria das Graças de M. *Politeia e dikaiosyne. Uma análise das relações entre a política e a utopia na República de Platão*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1989.
- AUSTIN, J. L. La línea y la caverna en *la República* de Platon. In: *Teorema*. Versión castellana Luis M. Valdés Villanueva. Valencia, vol. X/2-3, pp. 109-125, 1980.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BURRELL, P. S. The plot of Plato's *Republic* In: *Mind*. Vaduz, vol. XXV, pp.56-82; 145-176 , 1916.
- CHERNISS, H. On Plato's *Republic* X 597b. In: *Selected Papers*. Leiden. pp. 271-280. 1977.
- COLLINGWOOD, R. G. Plato's philosophy of art. In: *Mind*. Vaduz, vol. XXXIV, pp.154-172, 1925.
- DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DESCLOS, M.-L. L'interlocuteur anonyme dans les Dialogues de Platon. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998. (palestra)
- _____. Une façon platonicienne d'être une image: *le mimema*. In: *IMAGEM E NARRATIVA NA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA*, 1998, Diamantina. (palestra).
- DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. de Fernando Martinho. [Lisboa?]: Publicações Europa-América, [1993?].
- DUCHEMIN, Jaqueline. Platon et l'héritage de la poésie. In: *Reg*. pp.12-37, 1955.

- EASTERLING, P. E. y KNOX B. M. [eds.]. *História de la Literatura Clásica. I.* Literatura griega. Versión española de F. Z. Alberich. Madrid: Gredos, 1990.
- FREIRE, A. As idéias estéticas de Platão. In: *Revista Portuguesa de Filosofia.* Braga, Tomo X, pp. 175-184, abril-junho, 1954.
- GENETTE, G. Géneros, “tipos”, modos. In: GARRIDO GALLARDO, M. A. *Teoria de los géneros literarios.* Madrid: Arco, 1988, pp.183-233.
- GERNET, Louis. *Anthropologie de la Grèce Antique.* Paris: Flammarion, 1982.
- GENTILI, Bruno. Poetica della mimesi. In: *Poesia e pubblico nella Grecia antica.* Editori Laterza, 1995. pp. 69-82.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Les dialogues de Platon - structure et méthode dialectique.* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- _____. Le problème de la tragédie d’après Platon. In: *Questions Platoniciennes.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970. pp.101-140.
- GRISWOLD, C. The ideas and the criticism of poetry in Plato's *Republic*, book 10. In: *History of Philosophy.* pp.135-150. 1981.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão.* Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias.* Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargos Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses.* Edição revisada e acrescida do original grego. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

- HIGHT, Geo. Ainslie. Plato and the poets In: *Mind*. Vaduz, vol. XXXI, pp.195-199, 1922.
- HYLAND, Drew A. Taking the longer road: The irony of Plato's *Republic*. In: *Revue de Métaphysique et Morale*. No. 3, pp.317-335, 1988.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, [19??].
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p.24
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Los filósofos presocráticos*. Historia crítica com selección de textos. Versión española de Jesús García Fernández. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- KREMER-MARIETTI, Angèle. Platon et le Mythe. In: *Revue de l'enseignement philosophique*. Paris, v.31, pp.34-58, fev.-mars, 1981.
- LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LODGE, Rupert C. *Plato's theory of art*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, [s.d.].
- LOPES, Antonio O. de O. Dourado. *O fácil e o difícil no Livro I da República de Platão - Uma interpretação a partir dos poemas de Homero e Hesíodo*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1996.

- McKEON, Richard. Literary criticism and the concept of imitation in antiquity.
In: Crane, R.S. et alii. *Critics and criticism. Ancient and modern*. Chicago:
The University of Chicago Press, 1952. pp.147-175.
- MÉCHOULAN, Éric. Theoria, aisthesis, mimesis et doxa. *Diógene*, n° 151,
1990, p. 136-152.
- MENDES, Manoel Odorico. *Iliada de Homero em verso portuguez*. Rio de
Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.
- MINER, Earl. *Poética Comparada*. Tradução de Angela Gasperin. Brasília:
Editora UnB, 1996.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica
literárias*. Estudos Gerais - Série Universitária. [Rio de Janeiro?]: Imprensa
nacional - Casa da Moeda, 1984.
- MONTET, Danielle. L'art et la manière: mimésis et/ou poiésis. In: *La Part de
l'Oeil* n° 7, pp.215-220, 1991.
- MOREAU, Joseph. Platon et la alegorie de la caverne. In: *Revue de
l'enseignement philosophique*. Paris, No. 6 v.29, pp.43-50, 1979.
- MURACHO, Henrique Graciano. Platão *República* VI 506d 6 – VII 515 d 9:
Proposta de uma tradução linear. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, no. 1,
pp.171-186, 1997.
- MURPHY, N. R. *The interpretation of Plato's Republic*. Oxford: Oxford
Claredon Press, 1951.

- PAPPAS, Nickolas. *Plato and the Republic*. London and New York: Routledge, 1996.
- PLATÃO. *Diálogos. Leis e Epinomis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980.
- _____. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PLATON. *La République*. Texte établi et traduit par Emile Chambry. 3 vol. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- PLATON. *Πολιτεία / Der Staat*. Werke, band 4. Bearbeitet von Dietrich Kurz, Griechischer Text von Émile Chambry, Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- PREMINGER, Alex. HARDISON JR., O. B.. and KERRANE, Kevin. *Classical and medieval literary criticism. Translations and interpretations*. New York: Frederik Ungar Publishing Co., 1974.
- SCHÜLER, Donaldo. *Mythos e lógos nos diálogos platônicos*. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, no. 1, pp.317-333, 1997.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Portuguesa e 1ª ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- SPINA, Luigi. Platone 'traduttore' di Omero. In: *Eikasmos*. vol. V., pp.173-179, 1994.
- TATE, J. 'Imitation' in Plato's *Republic*. In: *Classical Quarterly*. nº22, pp. 16-23, 1928.

- _____. Plato and 'imitation'. In: *Classical Quarterly* n° 26. pp. 161-169, 1932.
- THAYER. H. S. Plato on the morality of imagination. In: *The review of metaphysics*. vol. XXX, n° 4. pp.594-618. 1977.
- TORRANO, Jaa. Mito e verdade em Hesíodo e Platão. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, no. 1, pp.11-26, 1997.
- VERDENIUS, W. J. The Principles of Greek Literary Criticism. In: *Mnemosyne*, vol. XXXVI, fasc. 1-2 (1983).
- VICAIRE, Paul. *Platon critique littéraire*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1960.
- WELLEK, René and WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo literário e história literária. In: *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962. p. 47-55.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WIMSATT Jr., W.K. & BROOKS, C. *Crítica literária - breve história*. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. 2ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.