

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

JOSÉ ANDRÉ RIBEIRO

*Mímesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon*

Belo Horizonte  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOSÉ ANDRÉ RIBEIRO

*Mímesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon*

Dissertação de Mestrado, na área de História da Filosofia, apresentada junto ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Pimenta Marques.

Belo Horizonte  
2008

JOSÉ ANDRÉ RIBEIRO

*Mimesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon*

Dissertação de Mestrado, na área de História da Filosofia, apresentada junto ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Pimenta Marques.

Aprovado em 18/12/2008

BANCA EXAMINADORA

Marcelo Pimenta Marques (Orientador) – Universidade Federal de Minas Gerais

Adriano Machado Ribeiro – Universidade de São Paulo

Richard Romeiro Oliveira – Universidade do Estado de Minas Gerais

*Aos meus pais, como  
símile de minha  
gratidão.*

## **AGRADECIMENTOS**

Queria agradecer:

à minha esposa, amante e mulher, Carolina Molinar, por todo o apoio durante a realização deste trabalho;

aos meus pais, irmãos e amigos (não citarei nomes porque daria uma lista imensa) que fizeram parte dessa aventura e que, direta ou indiretamente, ajudaram-me durante o trabalho;

ao professor Marcelo Marques, pelo apoio e compreensão, que foram condições necessárias para a conclusão deste trabalho;

e ao professor Adriano Machado pelo apoio dedicado durante todo o trabalho, mesmo que de forma extra-oficial;

e ao professor Richard Romeiro pelas considerações e correções feitas sobre o texto.

*Mesmo que os cantores sejam  
falsos, como eu,  
Serão bonitas, não importa  
São bonitas as canções  
Mesmo miseráveis os poetas  
Os seus versos serão bons.*

Chico Buarque

**Resumo** O objetivo desta Dissertação é fazer uma análise textual do *Íon* e de passagens da *República*, observando seus respectivos contextos dramáticos, tendo em vista compreender as estratégias argumentativas utilizadas por Platão, em sua crítica à poesia homérica, e ainda demonstrar que se pode fazer uma aproximação entre essas obras, na medida em que os pressupostos conceituais das críticas são análogos. Mostramos que os dois diálogos constataam o mesmo problema: os poetas pretendem não só falar sobre todas as coisas, mas também ensiná-las; o recurso argumentativo utilizado é avaliar se recorrem a uma *tékhnē*, para mostrar que, na verdade, os poetas não conhecem verdadeiramente as coisas de que falam, não devendo, portanto, poder ensiná-las. Assim, fica comprovado que a poesia homérica não pode fundar a *paideía* dos cidadãos. Concluimos que a crítica aos poetas, em ambos os diálogos, é tanto epistêmica, quanto pedagógica (ético-política).

**Palavras-chave:** Platão, poesia, *tékhnē*, *paideía*.

**Abstract** The purpose of this Thesis is to analyze Plato's *Ion* and passages of the *Republic*, taking into account their specific dramatic contexts and aiming at understanding the strategies used by Plato to criticize Homeric poetry and to show that one is justified in bringing these two dialogues together, in the sense that their conceptual assumptions are analogous. We show that both dialogues verify the same problem: poets intend not only to speak about all things, but also to teach them; the argument used is an evaluation of whether they resort to a *tekhnē*, in order to make it clear that, in fact, poets do not actually have the knowledge of the things they talk about and, therefore, should not teach them. Thus it is established that Homeric poetry cannot be the fundament of citizens' *paideia*. We conclude that Plato's criticism of poets, in these dialogues, is both epistemic and pedagogical (ethical and political).

**Keywords:** Plato, poetry, *tékhnē*, *paideía*.



## SUMÁRIO

Introdução.....	8-22
-----------------	------

### Capítulo I: Poesia, *Paidéia* e *tékhne* no *Íon*

1.1. O prólogo do diálogo: a apresentação de Sócrates e Íon.....	23-29
1.2. O tema do diálogo: a <i>tékhne</i> .....	29-37
1.3. A poesia como entusiasmo.....	37-49
1.4. <i>Areté</i> , <i>Paidéia</i> e <i>Tékhne</i> no <i>Íon</i> .....	49-57

### Capítulo II: A Poesia no Contexto Dramático da *República*

2.1. Introdução.....	58-59
2.2. A discussão entre Sócrates e Céfalo.....	59-63
2.3. A discussão entre Sócrates e Polemarco.....	63-71
2.4. Os discursos de Gláucon e Adimanto.....	71-78
2.5. A fundação da Cidade-Justa.....	78-84
2.6 A Educação dos Guardiões.....	84-93
2.7. A <i>mimesis</i> da <i>lexis</i> .....	94-102
2.8 A expulsão dos poetas.....	102-119

Conclusão.....	120-122
----------------	---------

Bibliografia.....	123-127
-------------------	---------

## INTRODUÇÃO

(...) a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. Fernando Pessoa

As considerações feitas sobre a poesia no *Íon* e a expulsão dos poetas no livro X da *República*, para a maior parte dos comentadores<sup>1</sup>, são posições teóricas contraditórias, na medida em que atribuem à poesia responsabilidades diferentes. A primeira impressão de alguns comentadores é que os recursos conceituais utilizados para descrever a atividade poética no *Íon* apresentam-se como sendo fundamentalmente diferentes da aprofundada análise exposta na *República*<sup>2</sup>.

Segundo Dodds (1988), o *Íon* tem como conceito chave a noção de *enthousiasmós*, que caracteriza os poetas e os rapsodos como homens inspirados, divinos, cujo dom de tratar com as palavras advém de uma força externa: as Musas. Nesse diálogo, há uma concepção da poesia como palavra doada, que torna clara a inter-relação da composição poética com o divino. Sócrates introduz essa noção no diálogo

---

<sup>1</sup>Grube (1987), por exemplo, estabelece um abismo entre as duas posições, julgando que os dois diálogos representam épocas diferentes do pensamento platônico. Em primeiro lugar, considera o *Íon* um diálogo tipicamente socrático (p. 277), comentando o seguinte: “No *Íon* se admite com toda liberdade não só a inspiração do poeta, como também a beleza da obra que produz, de forma que neste diálogo não há conflito algum entre filosofia e poesia, na medida em que a poesia, de modo semelhante aos poetas na *Apologia*, não apresenta pretensão alguma de conhecimento” (p. 278). E depois passa à *República*, um diálogo já com uma teoria platônica instituída: “Quando passamos à *República*, encontramos que o tema da arte se estuda inteiramente do ponto de vista do educador e do governante. Não há menção alguma à inspiração divina, nem tampouco se considera o artista como tal”. Ambos comentários subestimam o *Íon* e a crítica aos poetas nele presente, porque conferem a ele uma tolerância muito maior do que textualmente encontramos; além disso, não dedica razões plausíveis para tal conclusão, pois, comenta-o em apenas três páginas (276 a 279), enquanto a *República* recebe mais de trinta páginas de comentário em relação à questão da arte (nas palavras dele!).

<sup>2</sup>A extensão textual dos dois diálogos já nos aponta para um abismo entre eles: tende-se consideravelmente a uma supervalorização da *República* em detrimento do *Íon*, pois, enquanto aquela é um dos mais extensos escritos de Platão, o *Íon*, junto com o *Hípias Menor*, é um dos mais curtos. Isso nos leva a crer que a simplicidade deste é insignificante perto da complexidade daquele. Além disso, as marcas estilísticas e os recursos literários do *Íon*, por serem simples se comparados com o refinamento de outros diálogos, levam alguns comentadores a considerar esse diálogo como apócrifo. Guthrie afirma que Ritter, por exemplo, considerava as provas estilísticas suficientes para provar a inautenticidade deste diálogo (1990, p. 195). Entretanto, o nosso objetivo aqui não é prolongar a discussão sobre a autenticidade dele ou sobre sua formação estilística, porque julgamos que a problemática da poesia marca uma consonância muito forte com as posições presentes em outros diálogos sobre os poetas e a poesia em geral (sobretudo as considerações de Sócrates na *Apologia*). Obviamente, isso não prova a autenticidade do *Íon*, mas nos permite partir do pressuposto de que as considerações colocadas nesse diálogo permitem esclarecer qual é afinal a relação entre os textos platônicos e a poesia de Homero e Hesíodo. Nesse sentido, parece sensata a afirmação de Guthrie sobre a autenticidade do *Íon*: “poucos hoje duvidariam que é uma obra de Platão” (1990, p. 196). Entretanto, nossa posição seria menos uma aceitação de Guthrie do que uma simples abstenção do juízo, já que esta temática não é objetivo específico de nosso trabalho.

porque, a partir disso, pode definir a rapsódia e, conseqüentemente, a poesia como atividades fora do âmbito humano; é evidente que, nesse sentido, os poetas são excluídos de uma habilidade técnica, ou seja, são colocados como sendo incapazes de exercer uma produção técnica da poesia, que se constitua como uma atividade puramente humana; pois, ao serem possuídos pelas divindades, tornam-se incapazes de controlar os resultados de sua prática de forma consciente, isto é, tecnicamente (BLOOM, 1990). Na verdade, por estarem possuídos ou animados por uma divindade dentro de si, não podem ter a capacidade humana de produzir (*poíesis*) um resultado.

Por outro lado, afirma Havelock (1996), na *República* a noção de *enthousiasmós* praticamente não aparece, dando lugar a *mímesis*: um conceito da produção poética que não se refere imediatamente a uma fonte externa para explicá-la, porque a coloca como sendo oriunda de um produtor, que a partir de si mesmo produz seus discursos. O poeta, na *República*, é classificado como um produtor, cujo intuito é fazer uma representação *mimética* das coisas por meio de palavras.

Sendo assim, essa diferença conceitual pode ser utilizada como um critério de oposição entre os dois diálogos.

No primeiro diálogo, Sócrates aparece como um interlocutor mais tolerante com a poesia, apesar de criticá-la, pois considera os rapsodos e os poetas (em geral) como dignos de respeito pelo que dizem, mesmo que não saibam explicar de forma plausível o conteúdo de suas palavras. No *Íon*, Sócrates estabelece uma analogia entre as atividades do poeta e as dos adivinhos e oráculos, compreendendo-as como modos de saber transmitidos dos deuses aos homens. A proposta mais explícita desse diálogo é provar que os poetas, por serem inspirados pelos deuses, dizem coisas belas e de forma bela, mas não possuem um saber específico sobre *o que* dizem, isto é, não possuem uma *tékhne*, um saber humano constituído a partir da consciência do que se faz<sup>3</sup>.

Na *República*, ao contrário do *Íon*, a hostilidade contra os poetas é marcadamente visível, porque o descrédito com relação ao discurso poético se faz mais

---

<sup>3</sup> Na *Apologia*, Sócrates considerava esses saberes sobre-humanos, presentes em oráculos e adivinhos, como discursos dignos de serem ouvidos, como percebemos pela verossimilhança atribuída por ele à fala da Pítia, que o apontou como o homem mais sábio entre os gregos. Sócrates dá crédito à fala da Pítia, porém atribui a ela um significado oculto, não evidente, portanto, a ser interpretado (*Apologia*, 21b). A fala oracular é transformada em uma oportunidade para mais exame, reflexão, a ponto de levá-lo a investigar se poderia refutar a resposta de Apolo (21c). O discurso poético, nesse sentido, difere totalmente do discurso de um comandante, por exemplo, que, em um campo de batalha, dá à sua fala a transparência própria de uma *tékhne*, porque sabe *o que* diz e *qual é* o resultado final de sua atividade. Sendo assim, a proposta de Sócrates, tanto na *Apologia* como no *Íon*, de um modo geral, é desacreditar o discurso poético opondo-o ao saber humano racionalmente constituído e que se baseia no conhecimento técnico de recursos práticos, isto é, de uma *tékhne*.

duro e fundamentado<sup>4</sup>; os poetas deixam de ser olhados como homens divinos, portadores de um saber sobre-humano, para assumirem o papel de adversários. Basicamente, a conclusão da *República* é que se deve enfrentar a poesia tradicional homérica para fundamentar uma educação baseada no equilíbrio da alma (DUCAN, 1945, p.486).

Certamente, como já dissemos, há uma diferença marcante entre as duas posições. Primeiro porque, em uma, o poeta é definido como um homem inspirado pelos deuses e, de certa forma, como o porta-voz de uma sabedoria não humana; enquanto, na outra, a poesia é colocada como uma produção mimética, produtora de representações imperfeitas da realidade e que ameaça a constituição de uma educação pautada pelo controle de si mesmo e pelo equilíbrio da alma<sup>5</sup>. As diferenças estilísticas e conceituais dos dois diálogos também são marcantes: o *Íon*, em sua simplicidade de recursos, lança mão do conceito de produção poética compreendida como um saber não humano, cuja fonte são as Musas; Sócrates define o poeta a partir das noções de *enthousiasmós* e *theía moíra*, pelas quais poeta e rapsodo são caracterizados como intermediários entre homens e deuses, cumprindo a função de transmitir ou mediar a palavra das Musas aos homens. O poeta, no *Íon*, é incapaz de compor seus próprios poemas, pois apenas os canta, sem saber especificamente *o que diz*. Na *República*, por

---

<sup>4</sup> Sócrates, no livro X da *República*, retoma a discussão sobre a poesia que já havia ocorrido nos livros II e III, para julgá-la a partir do que foi dito no livro IV, sobre a alma, e nos livros VI e VII, sobre o conhecimento, para que pudesse reajustar as críticas feitas anteriormente aos poetas. Com isso, Sócrates pode julgar a poesia a partir de novos parâmetros teóricos: 1º a concepção de uma alma constituída por três elementos, sendo que a poesia apenas atinge um, a parte apetitiva; 2º. uma ontologia, na qual são definidas pelo menos três planos da realidade, sendo que a poesia se aproxima apenas das imagens; 3º uma epistemologia, na qual a imagem é problematizada. Por isso, a crítica à poesia apresenta-se como mais fundamentada teoricamente, podendo, assim, defini-la como oposição à filosofia.

<sup>5</sup> A passagem mais polêmica da *República* encontra-se no livro X, no qual Sócrates expulsa os poetas da *pólis*, alegando que a produção de imagens pode confundir a alma e levá-la a uma visão equivocada da realidade. Sócrates compara os discursos poéticos a um reflexo em um espelho, tentando mostrar a deficiência da imagem, que se encontra a três pontos afastada da realidade inteligível. Aos nossos olhos, um filósofo-literário do porte de Platão deveria ser mais respeitoso com a poesia, que ele mesmo pratica em seus textos. Qual leitor não se espanta com o livro X da *República*, onde Sócrates acaba de expulsar os poetas de sua Cidade e, logo depois, faz uma narrativa mítica, para concluir seu discurso, nos mesmos moldes dos poetas? Por isso, como diz Havelock, vários comentadores da obra de Platão “tentam salvá-lo de sua próprias considerações”. Reconhecemos que há realmente uma crítica aos poetas nos diálogos, não só na *República* de modo semelhante às críticas feitas aos sofistas. Nesse sentido, Diès nos ajuda a compreender que o Platão filósofo-poeta faz, na verdade, uma transposição, pois, para ele combater uma tradição poeticamente instituída, é necessário entrar em diálogo com essa tradição, isto é, enfrentar o inimigo no seu próprio campo. Em suma, Platão utiliza recursos poéticos em seus textos para chamar a atenção para sua própria forma de composição: criticar o caráter mimético dos textos poéticos tradicionais é chamar a atenção do leitor para seu próprio texto que, por sua vez, também é mimético. Platão faz em seus diálogos uma auto-referência textual, apostando na percepção do leitor; ou seja, os textos de Platão são diálogos, dramáticos, que utilizam a mesma forma de composição de textos tradicionais, como as tragédias e as comédias, portanto, são textos miméticos, mas que, além disso, podem criticar a precariedade dos demais textos.

sua vez, o poeta é visto como um produtor de imagens, que recorre à sua capacidade de transpor para o plano das palavras e imagens as atividades efetivas dos homens, de modo dramático ou performático, sem ter, de fato, o saber de cada uma delas. O estatuto da imagem marca tudo o que ele faz, ou seja, suas produções são inferiores ou imperfeitas e comparáveis a reflexos no espelho. O poeta na *República* é considerado responsável pelo seu *lógos*, o que não acontece na metáfora da pedra de Hércules no *Íon*. Em suma, os diálogos parecem ser totalmente divergentes sob esses pontos de vista.

Nesse sentido, Sócrates confere no *Íon* certa respeitabilidade ao poeta-rapsodo, reconhecendo-o, em certa medida, como importante para a *pólis*; entretanto, na *República*, essa respeitabilidade é rejeitada para mostrar que o poeta pode ser um perigo para a constituição de uma alma e de uma *pólis* saudáveis. Sob esse viés, podemos considerar que os conceitos de *mímesis* e *enthousiasmós* são divergentes, pois, são posturas diferentes sobre o mesmo problema: a poesia como fonte de conhecimento sobre as coisas.

De maneira pormenorizada, o próprio decorrer da argumentação da *República* parece também apresentar uma divergência interna entre os livros II e III – onde a poesia, como parte integrante da *mousiké*, é um ponto fundamental na educação “primária” dos homens – e o livro X, que não admite nenhuma forma de poesia mimética na cidade paradigmática.

Em geral, podemos ser levados a considerar que há uma completa incompatibilidade entre essas duas posições: é como se nas obras de Platão houvesse pelo menos dois pontos de vista sobre esse mesmo assunto. Mas, as aparentes divergências podem, na verdade, não significar simplesmente uma mudança de posição do autor, ou visões de personagens diferentes sobre o mesmo assunto. Pode ser, ainda, que as críticas presentes nos textos tenham objetivos diferentes. Nosso problema é o seguinte: como é possível interpretar, em um mesmo autor, posturas tão diferentes sobre um mesmo tema? Como entender que em textos produzidos por um mesmo autor apareçam posições tão ambíguas e, até mesmo, paradoxais?

Tradicionalmente compreende-se essa aparente divergência entre os dois diálogos a partir da divisão dos diálogos platônicos em etapas evolutivas, ou fases, colocando o *Íon* como um dos primeiros trabalhos de Platão, enquanto a *República* seria

um escrito tardio, pertencente a uma segunda fase de sua obra<sup>6</sup>. Certos elementos corroboram essa classificação: em primeiro lugar, a simplicidade estilística do primeiro texto e seu modo de composição nos leva a crer que esse diálogo, se não for considerado apócrifo, é um dos primeiros escritos de Platão; além disso, a pequena extensão do texto, um dos menores do *corpus* junto com o *Hípias Menor*, possivelmente indica que o diálogo tem uma proposta simples – semelhante aos outros diálogos considerados como sendo de juventude – a de usar o método de refutação socrática para combater a falsa pretensão de um rapsodo ao conhecimento (GOLDSCHMIT, 2002, p. 97), que, no presente caso, é apresentado a partir da noção de *tékhne*. O diálogo não termina com a solução de um problema, mas na rejeição por parte de Íon de se considerar um homem-inspirado e, por isso, pode-se dizer que ele é também um diálogo

---

<sup>6</sup> Sócrates legou à História da Filosofia Ocidental uma série de questões sobre sua personalidade filosófica: ele nada escreveu! Há vários textos em que ele aparece, como personagem, defendendo sua concepção de filosofia. Os mais estudados e comentados são daqueles que foram seus contemporâneos: Platão, Xenofonte e Aristófanes. Esses três autores, porém, nos dão visões diferentes e até mesmo divergentes sobre sua pessoa. Aristófanes o tem como um sofista e o ridiculariza na comédia *As Nuvens*. Xenofonte o exalta em alguns escritos e apresenta uma postura mais apaixonada de sua personalidade. Platão o utiliza como principal personagem em várias de suas obras, mas o apresenta de formas variadas. Sócrates, como vimos, apresenta opiniões diferentes sobre o mesmo tema em vários diálogos. No dizer de Vlastos (1982), no personagem Sócrates dos diálogos de Platão encontramos não somente dois modos de filosofar diferentes, sobretudo posições filosóficas, às vezes, antitéticas. Eis, então, o seguinte problema: podemos dizer que há um relato histórico de Sócrates nas obras de Platão? Como sabemos pela *Poética* de Aristóteles, Platão não foi o único a escrever os ditos *diálogos socráticos* e nem mesmo o primeiro; entretanto, têm-se considerado durante séculos que Platão foi o verdadeiro discípulo e divulgador da filosofia socrática. Até o século XIX, Xenofonte era considerado como a principal fonte da filosofia socrática, mas, a partir dos estudos de Schleiermacher, Platão passa a ser considerado como o relator mais fidedigno da filosofia de Sócrates. Segundo algumas posições, posteriores a Schleiermacher, há em Platão uma perspectiva de se resguardar a figura de Sócrates, mesmo que de modo apaixonado e vibrante, através da qual podemos entrar em contato com uma filosofia socrática propriamente dita. Seguindo esse paradigma, os primeiros escritos de Platão, que não expressariam um pensamento puramente platônico, seriam uma tentativa de difundir pela escrita o pensamento desse filósofo que nada escreveu. Contudo, outro problema nos aparece: como, ou melhor, a partir de quando se pode distinguir Sócrates de Platão? Durante algum tempo se reconhecia na prática literária de Platão momentos distintos. Nos primeiros diálogos, o Sócrates personagem aparecia em consonância com o Sócrates histórico. Nesses diálogos, Sócrates aparece sem alcançar uma doutrina sistemática, instituída a partir de pressupostos teóricos e fundamentais que levassem a conceituações precisas sobre os temas debatidos. Sócrates era o homem-filósofo que defendia sua sabedoria como um não-saber, uma consciência da própria ignorância, sempre discutindo sobre questões no âmbito ético e do bem viver do homem. Todavia, nos diálogos do período médio, Sócrates torna-se um porta-voz da filosofia platônica e apresenta propostas positivas, tornando a prática do diálogo uma arte do monólogo (ANNAS, 1981, p. 11). Nesse momento, passaríamos do procedimento socrático às teses platônicas. Se olharmos para os dois diálogos em questão, a partir desse pressuposto, colocaríamos o *Íon* como um representante fiel à filosofia socrática, que se restringiria a especificar o comportamento de Sócrates em relação aos poetas, enquanto a *República* poderia ser apresentada como um diálogo de transição entre o Sócrates histórico e o Sócrates porta-voz da filosofia platônica; pois, o livro I, considerado por muitos como um diálogo à parte, intitulado *Trasímaco*, é um diálogo que mostraria a insuficiência do método socrático, cujo desdobramento seria a ruptura de Platão com esse método. Platão, a partir do livro II, colocaria Sócrates como o seu porta-voz e, nesse viés, as considerações feitas sobre os poetas desde então seriam propriamente platônicas e, de modo algum, socráticas. Esse é o tipo de análise textual que se manteve comum até os dias de hoje, principalmente na influente obra do platonista Gregory Vlastos. Hoje, porém, novos paradigmas de interpretação se apresentam como meios alternativos de interpretar a obra platônica: falaremos sobre eles mais adiante.

aporético<sup>7</sup>, no mesmo molde de outros diálogos como o *Críton*, o *Eutífron*, e o *Laquês*. Por outro lado, a *República* é um texto de maturidade, possivelmente um texto de transição entre os diálogos socráticos, nos quais Platão apenas retrataria a figura filosófica de Sócrates, e os diálogos de maturidade, onde Platão utilizaria Sócrates como um porta-voz de sua própria filosofia. Nesse viés, podemos considerar que a *República* é um dos diálogos nos quais aparecem os principais elementos que constituem a filosofia platônica: a teoria da alma, a crítica à *pólis* democrática, a teoria das formas, etc. Portanto, *Íon* e *República* representariam dois momentos distintos da obra de Platão, cada um apresentando uma esfera diferente do seu pensamento filosófico.

Uma vez posta essa diferença cronológica das obras, somos inclinados a olhá-las por um viés evolutivo, pelo qual se indica um desenvolvimento do pensamento platônico. Nessa perspectiva, somos levados a postular uma mudança de posição por parte de Platão em relação ao valor da poesia: no *Íon*, nitidamente um texto de primeira fase, a principal crítica aos poetas parte do fato de que eles não sabem explicar *o que* dizem, pois são desprovidos de capacidade epistemológica e pedagógica, ou melhor, de *tékhne*. Nesse caso, haveria uma crítica simples à poesia, que não foge aos padrões do pensamento propriamente socrático, assim como vemos na *Apologia*, que atribui aos poetas a mesma importância que há nos oráculos e adivinhos. No *Íon*, então, haveria ainda um olhar socrático sobre a poesia, desprovido de teorias mais complexas, como a das formas e a da alma, que aparecem apenas posteriormente. Segundo consta, essas teorias, principalmente a das formas, possibilitariam situar a poesia em um patamar

---

<sup>7</sup>Geralmente denominamos *diálogos aporéticos* os primeiros escritos de Platão, que, por serem (supostamente) uma retratação histórica do método de Sócrates, terminam quase sempre sem um conclusão teórica, ou seja, não se chega a um conceito preciso em relação à questão debatida, isto é, sempre culminam em uma *aporia*. O *Íon* pode ser considerado *aporético* porque também culmina em uma *aporia*, cuja estrutura é a não aceitação por parte de Íon de que ele *discursa* sobre Homero movido por uma inspiração divina. Contudo, ao contrário dos outros diálogos que apenas nos apontam certos elementos sobre o tema discutido, sem apresentar uma definição positiva do problema, o *Íon* tem uma doutrina positiva, ou melhor, uma definição sobre o tema discutido: a definição do rapsodo-poeta como um inspirado; será, então, o *Íon* um diálogo de estrutura puramente *aporética*, que tem como proposta retratar a postura do Sócrates-histórico sobre a poesia homérica?

<sup>8</sup>A *República* é considerada por muitos como o principal escrito de Platão, não só pela diversidade de temas abordados, mas principalmente porque nela encontramos os preceitos teóricos que atravessam todos os outros diálogos. David Ross coloca a *República* como o centro dos diálogos, tanto na análise cronológica como na de desenvolvimento conceitual, pois nela se encontra a enunciação mais madura da teoria da formas. Para tanto, ele considera que: “Qualquer um que tenta traçar a história da teoria das idéias se vê obrigado a dar uma determinada ordem aos diálogos. Mas, a ordem correta é muito difícil de averiguar e, em muitos aspectos, não pode ser mais que conjectural”(1993, p. 15). Entretanto, “partindo do pressuposto de que o desenvolvimento da doutrina deve ter uma ordem determinada, os diálogos se fecham segundo a maturidade relativa das doutrinas que contém.”(1993, p.15). Por isso, a maturidade teórica da *República*, que tantos afirmam, serve como prova da centralidade dessa obra em se tratando da teoria das formas.

social e moral, de modo que a crítica aos poetas fosse mais profunda e complexa; sendo assim, a *República* é vista como um diálogo no qual Platão já supera os preceitos básicos da teoria socrática, conquistando uma maturidade filosófica própria, que o levaria à formulação de conceitos mais específicos para cada problema, através dos quais ele poderia julgar a poesia para além dos limites restritos do conceito de *tékhnē*. Na *República*, haveria um embasamento teórico mais aprimorado do que no *Íon*, cujo desfecho possibilitaria uma hostilidade cada vez maior da filosofia em relação à poesia. Sendo assim, há um marco divisor entre os dois diálogos: o desenvolvimento da teoria das formas<sup>8</sup>.

Pelo viés evolutivo parece ser mais fácil entender a relação entre essas duas obras; entretanto, ele também nos limita a observar os elementos do fenômeno sem nos permitir atentar para possíveis intercâmbios entre eles, deixando de lado as nuances literárias características dos textos platônicos.

O primeiro problema que encontramos é em relação à separação entre as posturas de Sócrates e Platão. O fato de que Platão utiliza na composição de suas obras recursos literários, recheando seus textos com metáforas e linguagem imagética, dificulta consideravelmente a possibilidade de se estabelecer uma divisão delas, principalmente ao separá-las em socráticas e não-socráticas. Pois, como poderíamos delimitar até onde há uma filosofia puramente socrática e onde começa a filosofia platônica? Não há um critério preciso para essa separação, pois Platão é um autor de textos dramáticos que colocam personagens reconhecidos, discutindo sobre questões filosóficas, sem indicar quais são suas próprias intenções filosóficas: Sócrates é um desses personagens, junto com outros, como Górgias, Protágoras, etc. Como sabemos, Platão não faz um relato histórico de nenhum desses personagens, e nem parece ser essa a intenção de seus textos; ele os recria literariamente para colocá-los diante de questões filosóficas, que se ligam diretamente às suas atividades enquanto cidadãos atuantes na vida política, como educadores ou pensadores. Será, então, possível, diante dessa perspectiva não historiográfica dos textos, aceitar como pressuposto que o Sócrates dos diálogos é "fiel" ao Sócrates-histórico? Como indicar quando Sócrates está sendo ele mesmo nos diálogos ou quando é o porta-voz da filosofia platônica, sendo que o texto, internamente, não guarda nenhum sinal dessa separação? Podemos realmente encontrar uma filosofia puramente socrática no *Íon* ou terá ele posições inequivocamente platônicas?



Aristóteles (*Poética*, 1447b 12) coloca os diálogos socráticos como um gênero literário, comparáveis aos mimos de Sófron e Xenarco (KAHN, 1996, p.3). Por sua vez, deixa evidente que outros autores além de Platão utilizaram Sócrates como um dos principais personagens de seus textos; porém, dos textos que nos restaram, contamos principalmente com os de Platão e Xenofonte. Conhecemos outros diálogos socráticos através de relatos antigos; mesmo que eles diferentes dos platônicos e dos de Xenofonte, pode-se considerar o diálogo como um modo literário comum no pensamento grego pós-socrático. Há referências a um diálogo perdido de Aristóteles, intitulado *Dos Poetas* (Diógenes Laércio, III 48, 32), no qual é dito que Platão não foi o primeiro a escrever nesse gênero, nem ao menos o seu principal representante, e indica-se que Alexâmeno de Teo foi o precursor dos diálogos socráticos. Sendo assim, os diálogos platônicos podem não ser abordados para além da tentativa de resgatar a filosofia socrática, e inseridos numa perspectiva literária, na qual o intuito é o de produzir e expor discussões filosóficas efetivas, sem necessariamente se propor, como outros diálogos, fazer um mero relato histórico de Sócrates. Por isso, a leitura cronológica dos diálogos de Platão não é a única possibilidade de interpretar suas obras, sendo possível também uma interpretação literária deles, pela qual se considera que os diálogos são obras que colocam dialeticamente discussões filosóficas.

Além disso, no plano de composição das obras, teríamos mais alguns problemas. O primeiro é que Platão está ausente de seus textos: o "eu" do autor não está presente nos textos. O início da *República*, por exemplo, é narrativo: sua primeira frase, – "Ontem fui até ao Pireu com Gláucon" (367a) –, indica que o texto que segue é o relato de alguém feito a outrem. A princípio, parece que estamos recebendo a narrativa feita por um autor que destina seu relato a nós, leitores. Ainda não sabemos precisamente quem nos narra: se é um autor que narra a um leitor ou um personagem a outro personagem. Mas, após algumas linhas, por um vocativo temos o nome de nosso narrador: "Disse então Polemarco: – Ó Sócrates...". A partir de então, nossa narrativa deixa a possibilidade de ser um relato no âmbito autor/leitor, para ser demarcado o campo das relações entre personagens. Não é Platão, o autor da obra, quem nos narra, mas Sócrates, um personagem, que conta algo a outros personagens. Ou seja, Sócrates narra, a um público não enunciado no texto, uma visita feita por ele e Gláucon, no dia anterior, à casa de um velho amigo, Céfalo. A narrativa da *República*, na verdade, é feita por um personagem, que relata a amigos um caso ordinário na vida social: uma visita à casa de um amigo. Por outro lado, sabemos que a *República* é também um texto

escrito, não um relato oral transposto para a escrita. É a composição de um autor, alguém que fez da filosofia um texto escrito e não uma atividade oral. Espantamos-nos, certamente, com a capacidade de composição literária desse autor, que exacerba os detalhes sem partir de dados factuais. Em suma, a *República* é uma ficção! Não se caracteriza como um texto historiográfico, apesar de seus personagens serem baseados em indivíduos que existiram de fato. Sendo assim, Platão, como autor de uma obra literária, deu uma estrutura oral a um texto escrito, para que os temas discutidos pudessem ser levados a um outro ambiente, o da leitura; por isso, a *República* é ao mesmo tempo um diálogo e um texto escrito. É compreensível que, nesse sentido, o texto possui uma estrutura a princípio narrativa, mas que logo após se converte em uma estrutura dialogada, expressamente dramática: mais precisamente, na hora em que o escravo Polemarco chama a atenção de Sócrates. A partir desse momento, o texto da *República* alterna-se constantemente entre narrativa e diálogo, sendo que as partes dialogadas são também narrativas. Esta é a estrutura do diálogo que se apresenta desde o primeiro parágrafo: um texto escrito, porém dramatizado. Isso dificulta que passemos do ambiente personagem-personagem para o plano da relação autor-leitor, porque não há nenhum sinal no texto que indique as posições do autor sobre o tema: ele está ausente do próprio texto; o que temos são somente as posições de um personagem sendo postas aos outros personagens (BENOIT, 2002). Em suma, como podemos encontrar as posições de um autor, sendo que ele não intervém no texto? Textualmente tal situação parece ser impossível!

Em segundo lugar, mesmo que aceitemos a evolução das obras de Platão, de socráticas para propriamente platônicas, há ainda um outro problema: em que medida a leitura cronológica dos diálogos nos permitiria explicar o aparecimento dos conceitos de *entousiasmós* e *mimesis* nas *Leis*, um diálogo possivelmente posterior à *República*, principalmente na passagem em que o Ateniense conjuga esses dois conceitos<sup>9</sup>?

A constante referência aos fatores emocionais atribuídos à poesia e, também, a constante atribuição de algo divino aos poetas são elementos que estão presentes em

---

<sup>9</sup>Trata-se da passagem 719c, na qual o Ateniense, simulando um diálogo com o legislador, supõe que o próprio poeta lhe responderia de modo comedido, da seguinte maneira: “Há um mito antigo, legislador, sempre contado por nós mesmos e que é aceito por todos os outros, que diz que o poeta, quando está assentado no tripé da Musa, não é sensato (*émphron*), como uma fonte que deixa fluir livremente o que lhe ocorre, e, sua técnica sendo mimese (*miméseos*), ele é obrigado, quando produz personagens que se posicionam de modo contrário uns com relação aos outros, a falar de modo contrário a si próprio, muitas vezes, não sabendo se isto ou aquilo que diz é verdadeiro.” Neste caso, usamos a tradução de Dês Places modificada.

vários diálogos da mesma época que a *República* – *Banquete*, *Fédon*, *Fedro*, etc – indicando que as referências ao *enthousiasmós* são constantes não apenas nos diálogos propriamente socráticos. Por isso, não poderíamos delimitar uma postura socrática frente à poesia, separada de uma posição platônica.

Surge, então, outro viés de interpretação no qual parece haver consenso em relação ao fato de que os poetas, mesmo sendo produtores de imagens, têm um vínculo com o divino, direta ou indiretamente, pois são sempre caracterizados como não sendo capazes de explicar o significado de seus próprios poemas. Por conseguinte, o que observamos tanto no *Íon* como na *República* é que Sócrates, enquanto personagem, está procurando combater os poetas – independente de qual aparato conceitual é utilizado para isso – por causa de sua pretensão a um conhecimento sobre todas as coisas. Por sua vez, o conceito de *tékhne* é uma referência constante nos dois diálogos, para indicar que os poetas não têm conhecimento do que dizem.

A poesia é para os gregos uma fonte de informação e de formação. Os mitos têm como função social a educação do homem. Os valores e modos de vida são transmitidos pelos poetas e rapsodos aos outros homens. Esse é o ponto de partida da crítica aos poetas em vários diálogos: seja a que é feita através da noção de *enthousiasmós*, seja a que é feita através da noção de *mímesis*. Por isso, podemos postular a convergência entre esses dois conceitos, já que eles partem da mesma constatação: os poetas pretendem conhecer e ensinar tudo, mas não possuem tal conhecimento; essa constatação, de um modo ou de outro, utiliza a noção de *tékhne* para demonstrar a pretensão e a inaptidão dos poetas.

Ao rejeitarmos a hipótese anterior, chegamos a um outro modo de interpretar o problema inicial. Através de uma leitura detalhada do desenvolvimento dramático de cada obra, considerando-a como uma composição literária, vemos que os diálogos, por causa de seu modo de composição dialógica, põem em discussão teses contrárias sobre um mesmo tema, que são trabalhadas internamente pelos interlocutores: não somente de maneira argumentativa, mas, sobretudo, dramática. Isso quer dizer que os diálogos platônicos apresentam tanto seus problemas filosóficos, como as possíveis as respostas a esses problemas, a partir das posições dos personagens, isto é, de modo dramático. Neste viés, o *Íon* apresenta uma dramatização diferente da *República* e, por isso, leva a discussão a uma conceituação de poesia diferente da apresentada nesta. Por isso, ao estabelecermos uma relação indireta entre os diálogos e os conceitos, sem adotarmos um ponto de partida evolutivo das obras, pautando nossa leitura pelo contexto dramático

desses diálogos, de modo a tratar o desenvolvimento de cada um como único, podemos chegar a uma segunda hipótese: é possível provar que o *Íon* e a *República* não são totalmente divergentes, posto que as posições de ambos diante da poesia são análogas e complementares, apesar das devidas diferenças conceituais, argumentativas e dramáticas.

De fato, as obras optam por colocar um personagem, Sócrates, combatendo uma série de tradições instituídas, sempre dialogando com seus interlocutores, para mostrar a insuficiência de suas posições sobre determinados temas; o que nos leva a crer que a filosofia está sendo desenvolvida nos diálogos não como a atitude dogmática de um autor, que estabelece a resposta definitiva para várias questões, mas como um modo de elaborar filosoficamente os principais problemas que marcam a vida humana na cidade grega, principalmente ao que diz respeito à poesia tradicional homérica.

Na verdade, queremos afirmar que os diálogos de Platão têm o intuito de mostrar ao leitor alguns modos de "exercitar-se" filosoficamente, seja com questões que dizem respeito à vida humana, seja debatendo com a tradição instituída: nossa hipótese é que os diálogos platônicos, por serem desenvolvidos literariamente, contendo contextos dramáticos diferentes, – que influenciam diretamente no destino da discussão e em quais respostas serão dadas aos problemas propostos –, não possuem posições filosóficas definitivas, que se fundariam em argumentações tratadísticas, mas são textos dramáticos, que propõem aos leitores o modo como se deve fazer filosofia: dialogando dialeticamente.

No *Íon*, o desfecho da discussão é a capacidade técnica do rapsodo. Íon, o único interlocutor de Sócrates nesse diálogo, é um rapsodo que tem a pretensão de possuir a *tékhne* da poesia homérica. Sócrates, na primeira parte do diálogo, tenta mostrar ao rapsodo que, se ele possui uma técnica da poesia, ele não deveria ser um especialista apenas em Homero, tal como ele mesmo o afirma, mas também em todos os outros poetas, pois a *tékhne* corresponde a um conjunto unificado e específico de conhecimentos sobre um mesmo assunto. Sócrates refuta o rapsodo, retirando dele a capacidade técnica de falar sobre Homero ou qualquer outro poeta, de modo que a rapsódia deixa de ser considerada como uma *tékhne*.

Sócrates utiliza a noção de *enthousiasmós* para mostrar a Íon que se um rapsodo se sente incapaz (*adýnato*) e sem técnica (*atékhmos*) para falar sobre outros poetas quando os ouve, não acontecendo o mesmo com Homero, ele não possui uma técnica sobre os poemas homéricos, mas é inspirado por eles através de uma força divina. A

noção de *enthousiasmós*, neste caso, vem como o viés encontrado por Sócrates para refutar a pretensão que tem Íon a um conhecimento técnico que ele não domina, ou seja, o contexto dramático do diálogo, a partir da relação entre os dois personagens, leva a uma alternativa conceitual específica. De fato, os personagens, no plano dialógico, apresentam seus problemas e direcionam uma possível resposta a este. Por conseguinte, julgamos que a dramatização do Íon culmina no conceito de *enthousiasmós*, não sendo cabível aqui utilizar *mimesis* como conceito chave para a discussão, pois nem a estrutura do diálogo leva a ela, nem, muito menos, ela permitiria a Sócrates responder a objeção colocada pelo rapsodo.

Por outro lado, na *República*, perante a *aporía* colocada no final do livro I, Adimanto propõe uma mudança no modo de conduzir a discussão sobre a justiça, pedindo a Sócrates que tente elogiá-la “em si e por si mesma”, em vez de apenas confrontar e refutar as teses que defendem a injustiça, pois, segundo ele, ninguém ainda a defendeu deste modo. Adimanto faz uma breve exposição dos elogios feitos à justiça pelos sábios gregos, mostrando que eles somente salientam os benefícios provenientes da aparência e do bom nome que advém da justiça, não a conceituando como um fim em si. É preciso, segundo ele, que a justiça seja definida como uma coisa em si para que seja desejada não pelos benefícios advindos da aparência de homem justo, mas pela sua prática efetiva, pois os elogios feitos pelos sábios gregos exaltam a justiça priorizando as honrarias provenientes de ser reconhecido socialmente como justo, sem mostrar uma justificativa para que ela seja buscada em si mesma. O desafio posto a Sócrates, então, é o de fazer um elogio da justiça a partir do ser e não do parecer, cuja base deveria ser uma compreensão geral do que é a justiça em si e por si mesma. Uma vez que é posta, por Adimanto, a diferença entre o plano da verdade, do ser, que é contraposto ao plano do renome social, do parecer (*dokêin*), os discursos que “até então” eram tomados como referência sobre a justiça devem ser reconfigurados para o plano do ser e da verdade. É nítido que os sábios aos quais Adimanto se refere são os poetas: Hesíodo, Homero, Píndaro entre outros; e é daqui que nasce a extensa crítica dos poetas presente na *República*. É como se Adimanto delimitasse o campo de oposição a partir do qual Sócrates, por antilogia filosófica, pudesse montar o seu discurso sobre a justiça.

Ao acompanhar o decorrer da discussão no final do livro II, quando a proposta é moldar os jovens guardiões da cidade-justa para as boas ações, constata-se que as críticas feitas por Sócrates à concepção dos deuses e heróis nos poetas, assim como a adoção de um novo modelo educacional, cujo foco é estabelecer um limite ético para as

histórias contadas pelos poetas, são uma resposta direta às considerações feitas por Adimanto anteriormente. A poesia, neste caso, deve passar por um exame cuidadoso, pela qual se regulamenta *o que pode e o que não pode* ser dito, tendo como modelo as ações justas, para que quem as escute apenas tenha como paradigma deuses e heróis eticamente perfeitos (*aretai*), isto é, pensados a partir do paradigma da justiça. Com essa regulamentação, é possível combater os elogios da aparência da justiça feitos pelos poetas, tal como foi feito por Adimanto, mostrando o verdadeiro caminho que deve ser seguido pelos homens, isto é, o da justiça em si mesma e não o da aparência de homem justo? Não, pois, a partir disso não é possível delimitar em que diferem a aparência e a coisa em si, porque ainda não há uma essência da justiça em si, que aparecerá apenas no final do livro IV. No tocante a isso, o ponto central da crítica aos poetas no livro II e no início do livro III (até 392a) diz respeito somente ao conteúdo da poesia. Essa crítica dirige-se principalmente a Homero e às suas histórias, que concebem os deuses e os heróis como fracos e imperfeitos. Por isso, Sócrates julga que é necessário por um limite a todos esses poemas para que eles não incitem os jovens ao erro.

Quando Sócrates introduz o conceito de *mimesis* para explicar o processo de composição poética, ele está tratando especificamente do modo como a poesia era apresentada publicamente, tanto nos festivais como em festas particulares. A poesia grega tem um caráter performático muito específico, que a liga estreitamente às atividades do poeta e do ator. No caso presente, Sócrates está deixando claro ao seu interlocutor que a poesia tem como característica essencial também a mestria da representação, que hoje nomeamos de teatral. Fato que encontramos no início do *Íon* quando o rapsodo se diz um vencedor nos festivais e Sócrates elogia a classe dos rapsodos, dizendo que eles deveriam se apresentar publicamente da forma mais bela possível. O caráter performático da poesia é constantemente citado nos dois diálogos como sendo uma das principais características da mesma. Nesse sentido, observamos que o contexto dramático da *República* é totalmente diferente do encontrado no *Íon*, o que leva a uma resposta também diferente.

No livro X, Sócrates retoma a discussão sobre a poesia para criticá-la sob um novo viés, pautado nas considerações feitas sobre a alma e o conhecimento, desenvolvidas nos livros anteriores. Essa retomada da discussão aprofunda a crítica feita nos livros II e III para reconsiderá-la a partir da metáfora da linha e da distinção entre as realidades inteligíveis e sensíveis. Sócrates apresenta, então, a poesia como uma produção de imagens, semelhante a um espelho, que representa a realidade a partir de

um terceiro ponto afastado das realidades inteligíveis. Nesse caso, o conceito de *mimesis* é redefinido como um processo puramente imagético, deficiente e imperfeito.

Sendo assim, o desfecho da dramatização da *República*, a partir de um novo conceito, leva a uma crítica fundamentada em uma concepção de conhecimento e em uma teoria da alma completamente diferentes daquelas encontradas no *Íon* e, por isso, pode ter uma posição aparentemente mais hostil.

Em suma, as passagens dos dois diálogos nos mostram que o texto de Platão é estruturado, basicamente, a partir de um contexto dramático e que isso é um fator decisivo na elaboração da resposta que será dada ao problema inicial. De um modo ou de outro, percebemos que o diálogo platônico, mais do que um tratado argumentativo, é uma obra literário-filosófica, cujo intuito é ensinar àqueles que entram em contato com ela que a filosofia não se faz por argumentações dogmáticas, que estabelecem a verdade sobre todas as coisas, mas como um permanente confrontar-se, mudar de posição, questionar-se, com os problemas efetivos da vida da cidade.

Nesse sentido, apostamos que não há uma teoria platônica explicitada nos diálogos que fosse definitiva. Supõe-se constantemente que Platão seria um dos primeiros autores a propor a filosofia como uma doutrina definitiva, interpretando-o como um autor que faz da filosofia um emaranhado de argumentações sistemáticas. Deleuze e Guattari dizem que Platão transformou a filosofia socrática, do simples conversar entre amigos, em uma arte de criar conceitos, pensando o filósofo como o definitivo "amigo dos conceitos". Nietzsche vê na obra de Platão a abertura para uma filosofia doutrinária, dogmática, que tem como desfecho a enunciação de verdades incontestáveis. Em suma, boa parte da tradição filosófica enxerga em Platão o surgimento de um modo de filosofar puramente conceitual, cujo intuito seria desvendar o segredo enigmático do mundo.

Mas, os diálogos, considerados como obras literárias, mostram um Platão menos sistemático e não dogmático, mais aberto ao questionamento do que um enumerador de verdades. Suas obras, em sua maior parte, propõem temas que são objetos constantes de questionamento filosófico. Sua obra parece inacabada, pois refere-se constantemente aos mesmos problemas, porém dando sempre novas possibilidades de resposta, outros modos de compreender as mesmas coisas. De fato, há nela um pano de fundo que se refere ao momento em que ela se constitui: os questionamentos de seus personagens relacionam-se com o contexto cultural grego. Sua obra não é desvinculada do tempo e do espaço, mas se insere questionando os tabus e dogmas: a "arte", a política, a religião,

o conhecimento, etc. A proposta de seus textos é evidenciar ao leitor quais são os problemas que devem ser discutidos na arena pública da cidade, quais os prováveis obstáculos que a cidade deverá enfrentar para tornar-se justa. Em geral, são personagens da vida ateniense, estrangeiros, cidadãos, investigando o mundo humano que se apresenta diante deles e que exige opções e tomadas de posição.

O ponto de partida desta pesquisa é, portanto, uma análise de âmbito textual sobre os diálogos *Íon* e *República*, que focaliza os pressupostos conceituais desenvolvidos por Platão para criticar os poetas, a partir do contexto dramático<sup>10</sup> de cada obra e que, por fim, aposta na possibilidade de se encontrar uma relações conceituais semelhantes entre eles, na medida em que ambos diálogos analisam a poesia a partir de um tripé de noções: *tékhne*, *areté* e *paideía*. Nesse sentido, a nossa hipótese é que *República* e *Íon* utilizam conceitos diferentes para definir a atividade poética, mas com base no mesmo pressuposto: poetas, como Homero e Hesíodo, não são base fidedigna para fundar uma *paideía* saudável, uma vez que não possuem uma *tékhne* da excelência humana. Na verdade, faremos uma explicação detalhada de cada texto para fundamentar uma interpretação que reúna as duas obras em um sentido único: a crítica de Platão aos poetas, apesar de diferente, em vários âmbitos, tem como objetivo demonstrar a inabilidade técnica de rapsodos e poetas para fundar uma *paideía* que tenha como pressuposto a melhoria dos homens em suas excelências (*aretái*).

---

<sup>10</sup>Como já dissemos, os diálogos platônicos possuem uma complexa contextualização dramática, pela qual Platão expõe quais personagens participam do diálogo, qual tema será discutido e qual a importância da discussão em um plano determinado. Geralmente os personagens dos diálogos são também pessoas históricas que participaram da vida política da cidade de Atenas, não somente célebres figuras como Alcibíades no *Banquete*, mas também os irmãos de Platão, Glauco e Adimanto, na *República*. Os personagens são especialmente escolhidos dentro de uma temática como pessoas que se ligam diretamente ao tema discutido, inserindo-se em uma discussão que lhes diz respeito. Além dos personagens, Platão também utiliza espaço e tempo determinados, que influenciam nitidamente na interpretação. Essa construção dramática dos diálogos platônicos é de extrema importância para se entender os propósitos do diálogo e a sua importância na obra do filósofo. Tal como afirma Jaeger, Platão não contextualiza seus diálogos em um meio vazio de significado, mas cheio de cores, onde sua principal “personagem”, Sócrates, movimentava-se nos lugares e no tempo típicos das discussões dos homens atenienses; fato que salienta a importância desta contextualização para a análise crítica dos diálogos. Por isso, optamos por fazer em nosso trabalho uma interpretação própria de cada diálogo, seguindo sua estrutura argumentativa interna, a partir da dramatização presente em cada um, para que nos seja possível confrontar as posições das duas obras. Sendo assim, aceitamos uma leitura literária dos textos platônicos, que esteja atenta principalmente a essa dramatização, cujo desfecho leva a uma linha de interpretação concisa e mais próxima do próprio texto analisado.



# CAPÍTULO I

## POESIA, PAIDEÍA E TÉKHNE NO ÍON

*a poesia mexe  
com realidades não-humanas  
do planeta  
profecias...*

Roberto Piva

### 1.1. O prólogo do diálogo: a apresentação de Sócrates e Íon

Praticamente inexitem referências histórias ao personagem Íon: a única coisa que sabemos dele, pelo prólogo do diálogo, é que ele era um rapsodo<sup>11</sup> da cidade de Éfeso. Do ponto de vista histórico, não sabemos quem ele é, se é uma grande personalidade da rapsódia, que desconhecemos por não haver referências em outros autores, ou se ele é apenas um personagem padrão, ou seja, uma criação literária de Platão, ao qual o autor confere características típicas dos rapsodos<sup>12</sup>.

No início do diálogo, Sócrates interpela Íon para uma conversa. O rapsodo está voltando de Epidauro, das festas de Asclépios, onde participava de um concurso (*agón*) de rapsodos, uma espécie de festival no qual ocorriam competições de vários gêneros de atividades artísticas (*mousiké*). Íon parece ser um homem prepotente: afirma ter vencido as disputas, alcançando os primeiros lugares em todas as competições, julga-se digno de todas as honras por ser um vencedor. Em vista disso, diz Sócrates:

De fato, Íon, muitas vezes invejei-vos os rapsodos, por [vossa] técnica. Pois, enquanto vós ornais o corpo e apareceis como os mais belos – sempre vos distinguindo pela técnica –, ao mesmo tempo [vos] é necessário conviver com outros muitos e bons poetas, sobretudo com Homero, o melhor e o mais divino dos poetas, e aprender o seu pensamento, não somente os versos; o que é invejável! Posto que não se tornaria, de outro modo, bom rapsodo, se não compreendesse os discursos do poeta. Já que é preciso ao rapsodo tornar-se intérprete do pensamento do poeta para os ouvintes: e não é

---

<sup>11</sup>Inicialmente o termo *rapsodo* cumpria o papel de designar todos os poetas que produziam e recitavam seus próprios poemas, tais como Homero e Hesíodo. Contudo, este termo foi se especializando, principalmente a partir do século V, para designar apenas aqueles que recitavam os poemas de outros poetas. Isso indica que houve uma mudança na atividade poética que separou aquele que produz poemas (poeta) daquele que apenas reproduz ou representa esses poemas (rapsodo). Desse modo, a palavra *rapsodo* passa a designar uma espécie de classe profissional de recitadores, cuja especialidade consistia em fazer uma representação pública da poesia de poetas consagrados (GUTHRIE. 1990). Os rapsodos eram comumente consagrados pelos seus poderes mnemônicos, pois eram possuidores de uma prodigiosa memória, pela qual lhes era possível memorizar as principais passagens dos poemas, que eles se propunham recitar publicamente. Até onde consta, não há nenhuma referência histórica a um rapsodo famoso chamado Íon, seja em Platão, seja em outras fontes; porém, pode-se entender, neste diálogo, que o personagem Íon seja um ícone típico dos rapsodos, pois representaria as principais capacidades e concepções de um rapsodo comum.

<sup>12</sup>Nesse caso, fica evidente o motivo pelo qual o diálogo tem início em um encontro não premeditado entre Sócrates e Íon: o personagem dispensa qualquer prólogo que o apresente para os leitores.

possível fazer isso belamente não conhecendo o que o poeta diz. Com efeito, tudo isso é digno de [se] invejar<sup>13</sup>. (530b – 530c)

Nessa passagem, o filósofo faz um breve elogio dos rapsodos<sup>14</sup>, conferindo-lhes uma habilidade (*tékhne*), cuja realização obedeceria a algumas regras e procedimentos específicos. Na verdade, Sócrates faz uma breve definição dos procedimentos necessários para que alguém se torne um recitador profissional.

O cuidado com o corpo é a primeira habilidade necessária a um rapsodo, uma característica que deve ser executada de maneira precisa, uma vez que o rapsodo deve se apresentar ao público da forma mais bela possível: o que nos indica a preocupação recorrente com a aparência física daqueles que têm por estilo de vida o hábito de se apresentar em público<sup>15</sup>. Em segundo lugar, o rapsodo precisava sempre estar em companhia de poetas consagrados, para melhor poder realizar a terceira e mais importante característica de sua habilidade: a saber, fazer uma *hermenéia* da *diánoia* do poeta, de modo que o público compreenda o pensamento dele, não apenas interpretando as palavras.

Interpretar o pensamento dos poetas seria, para Sócrates, a definição da prática do rapsodos, uma capacidade sem a qual ninguém se tornaria um recitador profissional; uma vez que os rapsodos têm como função específica se apresentarem como os intérpretes da obra dos poetas, eles cumprem o papel de transmitir aos seus ouvintes o

---

<sup>13</sup> As traduções do *Íon* são de nossa autoria, a partir da edição de Burnet, apoiadas nas traduções para as línguas modernas: a tradução para o francês de Monique Canto, a tradução para o inglês de W.R.M. Lamb e a tradução para o português de Henrique Graciano Murachco.

<sup>14</sup> Na verdade, o *Íon* é um diálogo no qual Platão faz uma série de considerações sobre “quem seria o rapsodo”, ou melhor, “o que significa o rapsodo para a cidade”. Porém, tentaremos deixar isso mais claro na conclusão deste trabalho.

<sup>15</sup> A representação oral de narrativas era um hábito comum entre os gregos, principalmente porque, mesmo que a escrita já fosse bastante difundida e utilizada, boa parte da produção cultural grega era praticamente transmitida pela comunicação oral. Nesse sentido, pode-se dizer que vários âmbitos de produção intelectual (poetas, filósofos, sofistas, etc.) sobreviviam basicamente por meio de representações públicas de suas produções. Sendo assim, a preocupação com a aparência pública, de mostrar-se o mais belo possível, era algo extremamente comum; pois aquele que quer expor publicamente suas habilidades deve se apresentar da maneira mais agradável possível aos ouvintes. Esse hábito, então, não era cultivado apenas pelos rapsodos, mas por praticamente todos que se apresentavam publicamente. Os sofistas, por exemplo, tinham por hábito a preocupação com o vestuário, que provavelmente herdaram dos poetas e rapsodos. Tal como nos diz Guthrie (1991, p.44): “Poetas e rapsodos usavam vestes especiais, em particular roupa púrpura. Hípias e Górgias fizeram o mesmo (DK, 82 A 9), e Hípias tinha seu próprio vestuário berrante (Hip.Men. 368c).” Aqui o contraste torna-se interessante, porque Sócrates, ao contrário de um rapsodo, não parece se preocupar muito com a aparência física: é um velho que anda pela cidade de pés descalços e sempre chama a atenção pela sua feiúra! Para confirmar, temos as principais cenas do *Banquete* de Platão.

significado oculto daquilo que o poeta diz, tornando claro e objetivo o que é dito de forma enigmática e misteriosa<sup>16</sup>.

Por volta do século V, a poesia homérica ganhou vários modos diferentes de interpretação por causa do crescente processo de laicização da cultura grega, em vários âmbitos de atividade humana (matemática, geometria, medicina, política, etc.), principalmente com o advento do pensamento filosófico. Sendo assim, vários setores de atividades intelectuais (como a sofística por exemplo) desenvolveram uma visão racionalizada da poesia homérica, pretendendo ver nesta literatura uma linguagem alegórica, cujo modo de expressão era oculto e enigmático, o que aproximava a poesia de manifestações místicas, tais como a arte divinatória e a sabedoria oracular. Além disso, à medida que se intensificava o pensamento racional, os poemas homéricos eram cada vez mais objeto de uma crítica racional, que se propunha rejeitar a "visão homérica das coisas", gerando, assim, a necessidade de uma readaptação dos conteúdos apresentados pela poesia, principalmente em setores como a filosofia da natureza e a sofística, de modo que fosse reconhecido o papel da poesia homérica como uma espécie de sabedoria. Nesse sentido, a partir do momento em que as situações culturais e políticas se modificavam, a poesia homérica precisava de uma vestimenta que a readaptasse aos novos padrões culturais. A partir disso, surgiram algumas interpretações dos poemas homéricos, que se propunham resgatar a poesia homérica, a partir de passagens supostamente obscuras, retirando delas certas verdades cosmológicas, éticas e políticas convenientes ao contexto social apresentado. Sendo assim, no século V, não era suficiente somente recitar os poemas homéricos, era preciso também mostrar em que medida havia neles algo de significativo, alguma verdade que fosse plausível para o presente. Nisso se insere a importância hermenêutica do rapsodo:

A presença destas alegorias nos poemas homéricos permitia explicar que a atividade interpretativa dos rapsodos consistia entre outras coisas em buscar os sentidos escondidos (*hypónoiai*) em certos versos particularmente obscuros. (CANTO, 2001, p.34).

Por isso, pode-se dizer que o trabalho do rapsodo consiste em uma “hermenêutica” da poesia, no sentido em que Sócrates afirma em seu elogio (DESCLOS, 1996, p.130):

---

<sup>16</sup> Os rapsodos tinham a capacidade de adaptar o discurso dos poetas à realidade política em que viviam, recitando os poemas como uma referência sobre vários assuntos. A partir do final do século VI, o papel dos rapsodos como exegetas dos poetas havia se intensificado por causa da visão de que os poemas homéricos contêm uma linguagem alegórica, cuja interpretação metafórica de várias passagens tidas como importantes cabia a uma classe profissionalizada.

levar ao público de modo claro e objetivo o significado do que o poeta diz. Por conseguinte, a função do rapsodo como recitador é não somente a de representar as palavras dos poetas, mas, sobretudo, deixar claro o conteúdo enigmático do que dizem. Os rapsodos não são simples atores que representam personagens, mas, de fato, um grupo de mantenedores da palavra, que possuem um poder interpretativo sobre o pensamento do poeta, o que lhes confere a função frente aos ouvintes, de explicitar o significado preciso dos versos<sup>17</sup>.

A função do rapsodo contemporâneo a Platão, recitador oficial de Homero, era tornar a poesia de Homero acessível e comovente, vários séculos após o momento provável de sua composição. O que supunha um certo trabalho de adaptação do sentido e das fórmulas dos poemas homéricos. (CANTO, 2001, p. 13)

Enfim, era comum na Grécia a valorização desta classe de recitadores como portadores de uma *tékhne*, isto é, de uma habilidade pela qual eles conseguem fazer a explicação (hermenêutica) dos poemas.

---

<sup>17</sup>Aqui estamos fazendo uma conexão entre duas interpretações diferentes sobre o *Íon*, uma vez que unimos a leitura de Monique Canto com a de Marie-Laurence Desclos. Na verdade, a interpretação de Desclos é uma contraposição direta às teses de Canto sobre o *Íon*, na medida em que ela separa "técnica hermenêutica" de "exegese alegórica". Para Desclos, a interpretação feita por Canto, ao apostar no vínculo entre hermenêutica e exegese, comete um erro do ponto de vista histórico, porque ela "não encontra curiosamente qualquer confirmação nos textos ou na etimologia" (1996, p. 133) provando que, no *Íon*, o objeto de discussão seria a exegese alegórica dos poemas homéricos. Desclos afirma que *Íon* "jamais pretende desenvolver um sentido 'subentendido' dos poemas homéricos" (1996, p. 134). Nesse sentido, a autora rejeita a perspectiva de vincular o *Íon* às leituras alegóricas de Homero, apostando que Méridier tem razão ao rejeitar qualquer interpretação que vê no diálogo a comprovação de uma suposta "polêmica de Platão contra Antístenes" (1978, p. 11) Por conseguinte, segundo Desclos, não haveria qualquer parâmetro textual que permitisse ler o *Íon* como uma contraposição direta às visões alegóricas de Homero; ao contrário de Canto que afirma ser esse o pano de fundo principal do diálogo. Optamos por não nos posicionar diretamente frente a esse problema, para explorarmos ambas interpretações, pois, em função de nosso objetivo, que é o de demonstrar que o intuito do *Íon* é discutir a *paideia* homérica a partir de uma noção de *tékhne*, seja essa *paideia* proveniente ou não de uma visão alegórica de Homero. Por isso, optamos por colocar essas duas interpretações em uníssono: o fato que nos importa, nesse caso, é que Sócrates atribui a *Íon* uma "técnica hermênutica" a partir da qual ele define a prática dos rapsodos. Sendo assim, apesar de se discutir o papel exegético de *Íon*, é possível observar que o diálogo se propõe avaliar a capacidade (*tékhne*) do rapsodo, mesmo que isso represente, como afirma Desclos, algo totalmente diferente do que era feito por Antístenes: "Em lugar e na função das habituais alegorias físicas e morais, às quais a *República* e o *Fedro* fazem alusão, estamos diante de uma interrogação sustentada sobre a competência do rapsodo ao julgar a retidão dos ditos de Homero em matéria de corrida de cavalos, medicina, navegação, pescaria, adivinhação ou pastoreio de animais" (1996, p. 137).

Nesse caso, pode-se fazer uma analogia entre os rapsodos e os sofistas<sup>18</sup> na medida em que ambos vivem de mostrar (*epídeixis*) publicamente suas habilidades, pois reivindicam possuir uma *tékhnē* específica de falar em público, por meio da qual podem interpretar para os ouvintes conteúdos cuja compreensão depende de uma habilidade específica. O tipo de vida agonístico<sup>19</sup> e itinerante dos rapsodos era prática corrente também dos sofistas, que viajam por várias cidades aplicando demonstrações públicas de suas habilidades retóricas, às vezes por meio de disputas discursivas, de modo semelhante às disputas artísticas dos festivais. Além disso, os sofistas tinham a pretensão de ser sucessores e herdeiros da tradição poética homérica, principalmente pelo fato de tentarem reivindicar para eles a função de educadores dos poetas (GUTHRIE, 1991, p. 47); por isso, os sofistas declaravam ter a capacidade de fazer uma interpretação "fidedigna" da poesia homérica. Para comprovar isso, basta citar o fato de que os sofistas, no final do século V, começaram a participar dos festivais destinados às artes das Musas, do mesmo modo que os rapsodos participavam. Em certa medida, Platão inclui o estilo de vida de ambos, rapsodos e sofistas, em um mesmo ramo de atividade, cujos objetivos são semelhantes: a busca incessante da honra e da vitória, por meio de disputas entre si. O objeto do discurso sofístico e do discurso dos rapsodos, segundo as obras platônicas, não é a busca da verdade do discurso por meio de uma avaliação crítica do que se diz, mas a busca pelo discurso que agrada e encante os ouvintes. Além disso, rapsodos e sofistas, por serem portadores de uma palavra eficaz, acreditam ser capazes de responder a qualquer questão que lhes é proposta.

---

<sup>18</sup>Estamos conscientes dos inúmeros problemas históricos que envolvem o termo sofista, uma vez que a significação tradicionalmente veiculada na história da filosofia o define sempre pela diferenciação platônica entre sofística e filosofia. Contudo, atualmente é possível reconhecer a sofística como um momento extremamente importante da filosofia, isto é, considerar o sofista como um autêntico filósofo. Por sua vez, é problemático querer generalizar esse termo como fosse a definição precisa de um grupo intelectual, ou até mesmo como uma escola de pensamento, pois parece ser praticamente impossível unir todos os ditos sofistas em um mesmo grupo teórico diante das diferenças e especificidades de cada autor, já que esse termo parece ser uma "designação convencional, provisória e que pode abrigar pensadores individuais com posições bastante distintas" (MARQUES, 2007, p. 20). Nesse sentido, queremos deixar claro que quando nos referimos aos sofistas, assim como às suas características teóricas e morais, estamos somente nos referindo ao modo como Platão caracteriza esses personagens em seus diálogos, na medida em que isso nos ajuda a ver como Platão aproxima a prática sofística da poesia, ou seja, vemos que é possível encontrar nos diálogos um ponto de convergência entre sofistas e poetas. Nesse sentido, deixamos de lado as características históricas desses personagens, retringindo-nos ao modo como eles aparecem nos textos platônicos. Entretanto, pode-se aceitar, como afirma Jaeger, que: "A faculdade oratória situa-se em plano idêntico ao da inspiração das musas aos poetas. Reside antes de mais nada na judiciosa aptidão para proferir palavras decisivas e bem fundamentadas". (1994, p. 340).

<sup>19</sup>O tipo de vida agonístico é baseado na idéia de *agón*, que significa disputa e competição. Essa é a característica principal daqueles que vivem profissionalmente de vitórias em debates e concursos públicos.

Por isso, na *Apologia*, Sócrates critica os homens ditos sábios pelo senso comum, a partir do mesmo fundamento: sofistas, poetas e rapsodos *julgam saber o que não sabem*, pois se preocupam unicamente com as vitórias em disputas, não voltando seus olhos para a verdade ou a falsidade do que dizem. Em suma,

O rapsodo se apresentava como um especialista em Homero e se valia de poder mostrar sua competência sob a forma de exibições públicas (epídeixes), nas quais ele mostrava ser capaz de responder a toda questão que se colocasse. (CANTO, 2001, p.34).

O pano de fundo deste diálogo, então, faz um contraste implícito entre uma figura tipicamente agonística, tal como Íon, que vive de apresentar-se publicamente, e Sócrates, cuja finalidade é a busca da verdade, a qual nunca ocorre pela via das exibições públicas e disputas agonísticas. Sócrates faz da filosofia não uma disputa, mas um diálogo, cujo objetivo é a busca da verdade. Essa, por sua vez, é compreendida como um bem que deve ser compartilhado por todos os homens, de forma gratuita e clara, sem a necessidade de prêmios ou de qualquer quantia paga. Nesse sentido, o fato de que sofistas e rapsodos recebiam prêmios, sendo pagos por suas atividades, é um dos fatores que leva Sócrates a criticá-los nos diálogos. Por conseguinte, há nisso um distanciamento, ou melhor, uma diferenciação entre a prática discursiva da filosofia socrática e a prática agonística da poesia recitada pelos rapsodos, ou seja, entre Sócrates e Íon. Essa diferenciação especifica práticas com rigores e finalidades diferentes, pois a filosofia busca a verdade em si mesma através do rigor de pensamento, enquanto que pela prática dos rapsodos a poesia é usada como um meio agradar o público, sem julgamento algum sobre a verdade. Logo, a rapsódia aparentemente apenas exhibe o pensamento e o que foi dito pelos poetas, apesar de tentar se definir como uma “hermenêutica” dos poemas. Daí a suspeita de Sócrates de que a rapsódia é uma falsa-hermenêutica (DESCLOS, 1996, p.130).

Como se vê, por ser uma pessoa caracteristicamente agonística, Íon não recebe de si mesmo o valor como autoridade e como especialista em sua prática, mas do reconhecimento alheio, ou seja, das suas conquistas em disputas tais como as festas em honra aos deuses. Segundo Allan Bloom (1990, p. 139), o personagem Íon é uma pessoa satisfeita consigo, pois acredita conhecer a si próprio e ter consciência do valor do que faz a partir dos prêmios que recebe; não desejando, pois, fazer uma especulação sobre si próprio, fato que o distancia da típica dúvida filosófica de Sócrates. Por conseguinte, Íon apenas conhece seu valor a partir dos prêmios e honras que os outros lhe oferecem, acreditando na sua importância como servidor dos seus ouvintes que o lisonjeiam. Além

do mais, julga ter a função de dizer verdades sobre os deuses em que seu povo acredita. A rapsódia, então, é seu passaporte para este reconhecimento<sup>20</sup>.

Allan Bloom (1990, p.140) chama a atenção, também, para o fato de que neste início do diálogo é Sócrates quem se demonstra interessado pela conversação, pois ele é quem de fato parou Íon para tanto. O interlocutor, no princípio, não demonstra nenhum interesse pela conversa com Sócrates, já que todas suas respostas parecem finalizar o diálogo incisivamente<sup>21</sup>. Ora, a insistência do filósofo é clara pelas suas várias iniciativas em atrair Íon para a conversa. Mas, Sócrates apenas consegue fazer com que ele penetre na conversa quando faz louvor à prática dos rapsodos – dizendo invejá-los por sua arte (*tékhne*), que tão belamente apresentam ao público –, pois ao se sentir honrado, Íon se interessa pela conversa.

## 1.2. O tema do diálogo: a *tékhne*

Íon tem a convicção de ser "quem melhor discursa sobre Homero" (530d): segundo ele, ninguém adornou também os pensamentos deste poeta como ele. Por isso, ele se julga digno de receber uma coroa de ouro dos *Homeridas*<sup>22</sup>, que seria o prêmio máximo decorrente de sua habilidade (*tékhne*). Íon não crê ser simplesmente um intérprete qualquer dos poemas homéricos, assim como um fiel seguidor de Homero,

---

<sup>20</sup>Os rapsodos também recebiam por suas atividades, que de uma forma ou de outra era profissionalizada, assim como a sofística de Protágoras (GUTHRIE. 1991, p.45).

<sup>21</sup>O nosso intuito aqui, ao contrário de Bloom, não é retratar o Sócrates-histórico, pois estamos conscientes dos inúmeros problemas que advêm da intenção de encontrar nas passagens dos diálogos o autêntico discurso de Sócrates. Na verdade, estamos nos referindo simplesmente às diferenças entre os dois personagens deste diálogo, que se comportam, inevitavelmente, de modos completamente diferentes. Não é necessário encontrar nos diálogos platônicos o Sócrates-histórico, para caracterizar o que o personagem Sócrates afirma como filosófico, compreendendo-o como uma figuração literária do comportamento crítico, cujo intuito seria avaliar criticamente o que seus interlocutores afirmam. Apesar de existirem nos diálogos posições diferentes e, nas palavras de Vlastos (1982), até mesmo conflitantes do personagem Sócrates, ainda assim é possível encontrar uma célula de unidade nesse personagem: o exercício do pensamento crítico. Nesse sentido, Hannah Arendt faz uma observação interessante: "(...) há muita controvérsia sobre o Sócrates histórico, sobre como e em que medida ele pode ser distinguido de Platão, qual o peso a ser atribuído ao Sócrates de Xenofonte, etc, mas, embora este seja um dos mais fascinantes tópicos de contenda erudita, irei aqui ignorá-la por completo. No entanto, ao utilizarmos, ou por outra, transformarmos uma figura histórica em modelo, atribuindo a ela uma função representativa definida (...)" (2002, p.153). Entretanto, não queremos ignorar por completo a questão do Sócrates-histórico, tal como faz Arendt; ao contrário, pretendemos deixá-la em *aporia*, para somente na conclusão deste trabalho voltarmos a ela, deixando claro que por agora nos basta concordar com Arendt a respeito de uma das características do personagem Sócrates que encontramos nos diálogos de Platão: "(...) Ao que parece, ao contrário dos pensadores profissionais, Sócrates sentia-se compelido a conferir as próprias perplexidades com seus semelhantes – e tal necessidade é bem diferente do gosto por solucionar enigmas, para então demonstrar a solução aos outros." (ARENDR, 2002, p.156)

<sup>22</sup>Inicialmente os *homeridas* eram um grupo de seguidores de Homero que diziam ser descendentes diretos do próprio poeta. Mas, na idade clássica já determinava aqueles que seguiam diretamente a tradição de Homero.

mas tem certeza de ser quem melhor interpreta os pensamentos desse poeta, sentido-se capaz de colaborar para uma melhoria da poesia homérica, não somente no quesito da transmissão do que o poeta diz, mas, sobretudo, na qualidade intrínseca dos poemas. De fato, constata-se que Íon tem uma alta estima por sua prática, cujo valor quer constantemente demonstrar a Sócrates, que se recusa a aceitar suas demonstrações. Sócrates não quer demonstrações: ele quer que o rapsodo comprove que possui uma habilidade (*tékhne*) apresentando seu objeto específico. Nesse contexto, Sócrates faz a seguinte pergunta a Íon: “Com certeza eu ainda estimarei [ter] tempo livre [para] escutar-te; mas, por agora, responda-me isso: tu és terrivelmente [hábil] somente com relação a Homero ou também a Hesíodo e Arquíloco?” (531a). Com essa questão, como afirma Bloom (1990, p.140), Sócrates exige do rapsodo algo que explicita a amplitude de sua *tékhne*, deixando implícito o seguinte questionamento: qual o objeto específico que a define?

Íon diz ser perito (*deinós*) apenas em Homero, julgando que sua técnica se faz suficiente dedicando-se a esse objeto, porque, como um intérprete, ele acredita na superioridade de seu poeta sobre os demais, aceitando como melhores as opiniões expressas pelos seus poemas, como se todos os fatos da vida pudessem ser baseados em uma “visão homérica das coisas”.

Como se sabe, os poetas detinham um renome público como guardiões da memória<sup>23</sup>, cujo exercício se fazia por uma espécie de função educadora, pela qual lhes

---

<sup>23</sup> A conservação e a transmissão da cultura na Grécia ocorriam basicamente pela comunicação oral, até mesmo quando a escrita já havia conquistado algum espaço na cultura grega, a partir do século V. Quem se encarregava desta comunicação eram, em sua maioria, os poetas, cuja prática era *narrar os grandes feitos de deuses e heróis*, por meio de recitações representativas que davam às narrativas míticas um caráter mnemônico, sendo que narravam um passado original (e glorioso) para as gerações futuras. "Durante milênios, anteriores à adoção e à difusão da escrita, a poesia oral foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então, a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros (*Teogonia*, vv. 32, 38), de restaurar e renovar a vida" (TORRANO, 1996, p. 19). Por isso, pode-se dizer que a poesia era o meio pelo qual todas as práticas rituais e técnicas dos gregos eram transmitidas de geração em geração, de forma a manter entre os homens uma identidade cultural comum. A poesia de Homero é, nesta perspectiva, a principal representante da conservação, pois teve uma difusão maior em relação às outras obras poéticas que eram consideradas importantes para formação do povo grego, justamente porque como afirma Havelock (1996, p. 62): “Homero pode, por comodidade, ser considerado como o último representante da composição puramente oral”. E sendo o último foi o seu representante mais próximo e memorizado. A comunicação oral de toda a tradição grega, desde então, depende inicialmente de dois fatores. O primeiro é uma forma de transmissão diferente, que no caso dos gregos é a recitação e a representação pública dos poemas, a palavra cantada (Musas). A atuação do poeta deve manter, então, a poesia como uma manifestação coletiva, que atinge a todos, mesmo sendo realizada em manifestações privadas tais como banquetes e rituais familiares, já que a conservação da tradição depende de uma realização coletiva. O segundo fator é uma disposição mental que possibilita a memorização de toda esta cultura que é transmitida de pessoa a pessoa pela recitação e representação, a Memória (Mnemosyne). A memória, tal como a transmissão, deve ser compartilhada pela comunidade,



era garantido o papel de mantenedores dos valores comuns, desde o plano religioso e moral, com relatos sobre deuses e heróis, até o plano técnico (*tékhnē*), representando uma fonte de conhecimento sobre diversas práticas técnicas.

Nesse sentido, pode-se aceitar o fato de que os poemas homéricos eram constantemente utilizados, pelos gregos, como uma espécie de manual, no qual seriam encontrados conhecimentos práticos de vários aspectos da vida comum (HAVELOCK, 1996). Homero seria um educador em vários aspectos da vida prática, no que diz respeito aos valores morais, assim como a ensinamentos técnicos. Por conseguinte, os rapsodos homéricos (ou homeríadas) tinham como função específica transmitir o pensamento desse poeta, sendo de certo modo conservadores de uma visão de mundo tradicional, quase totalmente baseada nos poemas homéricos. O caráter de tradicionalismo presente nessa prática é explicitado através da crença de Íon na superioridade da poesia homérica, que, para ele, seria o fundamento da visão de mundo, a partir da qual seriam adquiridos os princípios da vida. Para ele, a "visão homérica das coisas" determinaria profundamente o modo como cada um deve viver. É como se Íon acreditasse ser necessário a aprendizagem da visão que Homero tem das coisas (dos deuses, dos heróis, da moral e dos conhecimentos específicos), para que os homens pudessem empreender seu cotidiano. Além disso, o rapsodo se apresenta a Sócrates como um especialista sobre todas as coisas, pelo mero fato de que trata delas em seus poemas.

Desde então, Íon não se preocupa com outros poetas, nem acredita ser necessário conhecê-los. Homero é suficiente, pois ele é a fonte de conhecimento sobre todas as coisas: morais e técnicas. Bloom afirma que Íon tem este caráter de aceitação completa da visão homérica, porque ele seria o "mais convencional agente daquilo que é o mais convencional" (1990, p. 141). Por conseguinte, no diálogo, Íon é o personagem que representa a aceitação plena dos princípios e das verdades que lhe são dados pela tradição, sem discutir ou analisar criticamente os conteúdos expressos nesses princípios e verdades. Isto é, Íon é um típico representante da tradição e da sua transmissão, que,

---

mesmo que seja uma manifestação inicialmente individual e particular. A poesia depende, portanto, da sua transmissão oral e da sua memorização para que ela realize o seu papel como conservadora da cultura, fatos estes que nos deixam explícitas a relação da poesia com suas divindades formadoras, as Musas, e a sua ligação com a origem da palavra, a Memória (Mnemosyne) e o Poder (Zeus). Essa função da poesia como conservação da cultura lhe confere manifestamente um papel de formação cultural do homem desde sua infância até sua idade adulta. Papel este que se realiza pela memória coletiva dos ditos poéticos. A identidade cultural dos indivíduos, isto é, a forma pela qual eles compreendem o mundo e tomam consciência de seus valores é adquirida pela palavra enunciada pelo poeta.

por isso, vê a si mesmo como o possuidor de uma *tékhne*. Ele acredita conhecer tudo a partir da poesia, fato que vai diretamente contra o modelo de conhecimento técnico que Sócrates parece propor. Desde então, a questão que Sócrates colocará durante todo o diálogo pode ser formulada nos seguintes termos: *o rapsodo é um técnico, isto é, o rapsodo é o possuidor de uma tékhne pelo simples fato de conhecer o que um poeta diz?* Em suma:

Sócrates restringe gradualmente a discussão e o foco sobre o poeta como uma fonte de conhecimento e sobre o rapsodo como um conhecedor deste conhecimento. (BLOOM, 1990, p. 141).

Portanto, pode-se dizer que o *Íon* é um diálogo cujo principal tema é a relação entre poesia, rapsódia e *tékhne*.

Depois da afirmação de Íon de que seu conhecimento sobre Homero é suficiente, Sócrates insiste em mostrar ao rapsodo, por meio de analogias, que a *tékhne* é um conhecimento específico sobre um tema. Inicialmente, ele faz a seguinte indagação: “E há sobre o que Homero e Hesíodo dizem as [mesmas] coisas?” (531a). Trocando em miúdos, Sócrates indaga o seguinte: se os poetas falam sobre as mesmas coisas, o que levaria alguém a aceitar apenas um com a exclusão dos outros? Íon acredita piamente na superioridade de Homero, ele acha suficiente saber o que esse poeta diz: e sobre aquilo que os outros poetas concordam com Homero, ele também se diz capaz de discursar, apenas na medida em que eles concordam com ele. Mas, Sócrates faz outra indagação:

O que, então, sobre aquilo que os poetas dizem, [seja] de modo semelhante ou [seja] de modo diferente, sobre a mântica, quem explicaria melhor: tu ou um adivinho dos bons? (531b 5-8).

Na verdade, Sócrates inverte a questão: ele quer saber se o poeta pode ser visto ou não como uma fonte de conhecimento e se o rapsodo é ou não um especialista (*tékhne*), isto é, o problema é saber se é possível apreender, por Homero, o que seja a arte (*tékhne*) divinatória; além disso, quer ao mesmo tempo descobrir se o rapsodo seria um especialista nesta arte somente por conhecer o que Homero diz sobre ela. Dito de outro modo, o que a pergunta questiona é o seguinte: é possível adquirir por meio do poeta, mediante a representação profissional de seus poemas, uma formação técnica?

Na verdade, Sócrates tem o intuito de deixar claro a Íon que, para aprender uma técnica, é preciso buscar fontes mais específicas, que não são explicitamente a poesia<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup>Apenas com vias de esclarecer um pouco este ponto, sem necessariamente utilizar isso para nossa interpretação dos textos de Platão, queremos utilizar umas passagens de Mircea Eliade (2007, p.9-16), nas quais ele afirma que os mitos, em geral, são narrativas sagradas que relatam um tempo primordial que

Pois, se para julgar o valor do que Homero diz sobre a arte divinatória é preciso de um adivinho (dos bons), é claro que a arte divinatória é um conhecimento específico que deve ser apreendido antes de se julgar Homero como "aquele que fala do melhor modo" sobre ela. Em suma, Sócrates praticamente declara que o rapsodo não consegue julgar o valor (de veracidade ou de falsidade) do conteúdo dos poemas homéricos, pelo simples fato de conhecer seus versos; pois, para ser capaz de julgar o que Homero e Hesíodo dizem sobre a arte divinatória, é preciso ser primeiramente um adivinho, não sendo suficiente ser um rapsodo. Depois disso, Sócrates diz o seguinte:

E se tu fosses adivinho e fosses explicar sobre aqueles que dizem de modo semelhante, não [te serias] também favorável explicar os que dizem diferentemente? (531b 10-13).

Partindo do princípio de que os poetas discursam sobre as mesmas coisas – a saber: sobre a guerra, sobre as relações dos homens entre si e com os deuses, sobre os homens maus e bons, sobre as gerações, etc – Sócrates questiona o valor técnico da poesia: será suficiente interpretar o pensamento dos poetas para obter um conhecimento técnico sobre essa gama variada de assuntos? Essa indagação se propõe excluir a rapsódia do campo de atividades técnicas, porque demonstra a impossibilidade para o rapsodo de possuir uma técnica pelo simples fato de saber interpretar o que alguém diz sobre ela. Para Sócrates, é impossível alguém ser técnico em números pelo simples fato de ter a capacidade de reconhecer quem são os que discursam sobre eles da melhor forma possível. De fato, se alguém não é capaz de reconhecer quem faz um mau discurso sobre os números, não poderá reconhecer, do mesmo modo, os que fazem um bom discurso. Com isso, Sócrates tenta provar que se alguém possui uma técnica – assim como a divinatória – deve saber julgar todos aqueles que versam sobre sua técnica, tanto no que eles concordam quanto no que discordam, dizendo bem ou mal, porque, para se reconhecer os que dizem bem sobre a arte divinatória, também se deve ser capaz de reconhecer os que dizem mal.

---

deve ser reiterado, lembrado e revivido pelo participantes de um ritual mítico. Na verdade, afirma Eliade, "os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem" (2007, p.10). Continua ele: "a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas"(2007, p.13). Nesse sentido, queremos deixar claro que as narrativas homéricas serviam de fundamento à todas as atividades humanas significativas, na sociedade grega, desde das esferas moral, política e pedagógica, até às regras práticas de uma ocupação intimamente profissional. Logo, o que Sócrates parece ter como fundamento de suas especulações no *Íon* é justamente esta função pedagógica e de formação técnica dos poemas homéricos, isto é, Sócrates quer saber em que medida é possível considerar a obra de um poeta (ou rapsodo) como fundamento pedagógico de produções técnicas.

Por isso, para que um rapsodo consiga julgar se Homero discursa, sobre qualquer assunto, de modo melhor do que Hesíodo ou qualquer outro poeta, ele deve primeiramente possuir um conhecimento técnico de tudo aquilo que os poetas dizem. A *tékhne* sempre incide sobre uma coisa específica: a do médico sobre a saúde e a doença, a do adivinho sobre a adivinhação, a do pintor sobre a pintura. Sendo assim, para cada *tékhne* é pressuposto um *lógos* diferente, uma vez que somente o especialista em determinada coisa consegue determinar se um *lógos* é ou não bem articulado sobre o assunto específico do qual trata.

Íon insiste em considerar que sua técnica é restrita a Homero: ele considera que, apesar de todos os poetas discursarem sobre os mesmos assuntos, eles, porém, não o fizeram da mesma maneira que Homero, ou seja, eles discursaram de maneira pior. Ora, esta justificativa, todavia, mostra a incapacidade do rapsodo de perceber as nuances do que Sócrates disse anteriormente: Íon quer dizer que Homero torna suficiente a sua própria técnica. Para ele, basta conhecer a poesia homérica para poder realizar sua prática, pois Homero é a melhor fonte de conhecimento sobre todos os assuntos versados pelos poetas.

Entretanto, o pressuposto colocado anteriormente (quem possui um saber técnico deve ser capaz de julgar todos aqueles que sobre ele discursam) leva Sócrates a considerar novamente que:

(...) a mesma [pessoa] reconhecerá sempre entre muitas [pessoas] [que] falam sobre as mesmas [coisas] quem fala bem e quem [fala] mal; ou, se não reconhecer [quem] fala mal, é claro que não [reconhecerá] quem fala bem, sobre a mesma [coisa] (532a).

Por sua vez, é evidente que as questões postas por Sócrates têm por finalidade contestar a possibilidade de o rapsodo julgar, apenas pela poesia de Homero, se alguém discursa bem ou mal sobre um determinado assunto. Para isso, Sócrates utiliza uma analogia com as atividades do médico e do matemático<sup>25</sup>. Pois, a partir do modelo dessas atividades é possível chegar a uma pré-noção de qual é o princípio que constitui

---

<sup>25</sup>Sócrates tenta provar ao rapsodo que o conhecimento técnico da poesia deve compreender um conhecimento semelhante ao que o médico tem dos alimentos. Como se percebe, Sócrates desenvolve esse tipo de argumento estabelecendo analogias com outras técnicas. Essas analogias nos diálogos de Platão são muito presentes, principalmente para dar provas de certos “princípios” que determinam a realidade. Neste caso, as analogias usadas por Sócrates servem para refutar a possibilidade de Íon ser um técnico em poesia, apenas conhecendo Homero, já que as técnicas como um todo – a partir de um “princípio” ou característica universal – pressupõem um conhecimento total do objeto e não apenas das partes, pois, para possuir a técnica da medicina, deve-se saber tudo sobre o objeto da mesma, conhecendo quem fala bem ou mal sobre os alimentos.

a *tékhne*. Desde então, percebe-se que o técnico em medicina deve saber julgar todos os que falam sobre alimentos; assim como todos os técnicos devem saber julgar todos que falam sobre o objeto de sua *tékhne*. Com essa analogia, Sócrates deixa implícita a relação que é estabelecida entre aquele que conhece e o que apenas acredita conhecer. Íon acredita conhecer, mediante Homero, todas as coisas, mas os exemplos mostram que o rapsodo não possui nenhuma *tékhne*. O que fica implícito, contudo, é que o médico sabe julgar quem diz bem ou mal sobre os alimentos, assim como o matemático saber julgar os que dizem bem ou mal sobre os números, porque possuem um conhecimento sobre esses assuntos, não apenas conhecendo *o que e como* dizem os outros, isto é, a *tékhne* não se resume a um conhecimento da *léxis* dos *lógoi*. Por sua vez, fica claro que, para Sócrates, a *tékhne* é um conhecimento especializado dos objetos dos discursos, não se resumindo a um saber sobre o discurso proferido. Por isso, pode-se dizer que ninguém pode condenar ou elogiar o discurso de outrem sem o conhecimento prévio do que está sendo dito: sem um conhecimento específico é impossível dizer quem é melhor ou pior em qualquer assunto.

Por conseguinte, Sócrates diz que Íon parece não conhecer as coisas presentes no discurso de Homero (como conheceriam o médico e o matemático) porque ele apenas diz ser hábil sobre o *lógos* e a *léxis* dos poemas homéricos. A partir disso, fica explícito que quem pode julgar se os poetas dizem bem ou mal sobre os temas acerca dos quais eles discursam são os especialistas, ou seja, aqueles que possuem um conhecimento técnico do assunto dito e não aqueles que apenas conhecem o discurso dos poetas (*o que e como* o poeta diz). Quem sabe dizer se Homero diz bem ou mal acerca dos alimentos ou dos números é o médico ou o matemático, e nunca o rapsodo. Então, aquele que apenas conhece o discurso do poeta não pode julgar se o poeta diz bem ou mal sobre qualquer assunto, pois o que o poeta diz não é suficiente para se ter qualquer tipo de conhecimento. De um modo geral, diz Bloom (1990), a argumentação de Sócrates trabalha com uma relação entre o conhecimento técnico-específico e o conhecimento supostamente geral daqueles que julgam conhecer tudo, mas que, na verdade, apenas possuem uma falsa opinião<sup>26</sup>. Isto é, Sócrates faz um jogo entre conhecimento verdadeiro e senso comum.

---

<sup>26</sup>A distinção entre opinião e saber tal como vemos em vários diálogos de Platão (*Mênom*, *Banquete*, *República*, etc), ainda não é feita no *Íon*; a utilização desses termos aqui tem apenas o sentido de explicitar distinções importantes, mesmo que ainda emergentes, nos diálogos.

Victor Goldschmit diz que Íon inicialmente acredita na definição da rapsódia proposta por Sócrates, de forma a aceitá-la sem saber precisamente o que ele quer dizer ao defini-la como uma técnica:

Íon pensa o maior bem de sua profissão. Sem saber precisamente o que é uma ciência, este termo lhe parece nobre e bastante conveniente à rapsódia; ele se prende ao fato de que ela seja tratada como ciência. (GOLDSCHMIT, 2002, p. 97 ).

Por isso, essa pretensão é combatida por Sócrates, a partir do momento em que ela desrespeita as características específicas das *tékhnai*. Sócrates, desde então, recomeça seu processo de indagação acerca das crenças de Íon, pois deve mostrar que o desrespeito a essas características gera conseqüências que podem lhe retirar a pretensão anteriormente aceita. Assim, pergunta:

Pois então, estimado Íon, quando muitos estão discursando a respeito de número, [há] alguém [entre todos] que diz [de modo] melhor e, sem dúvida, [há também] aquele que reconhece quem fala bem (...). Sendo assim, esse é o mesmo que [reconhecerá] também os que falam mal, ou [será] algum outro? (531d-e).

Íon deve concordar com a sugestiva resposta de Sócrates, pois desrespeitar esses princípios seria impossível, pois uma pessoa que possui um conhecimento técnico sobre determinado assunto – como o médico, por exemplo, que conhece sobre os alimentos – deve saber julgar todos que sobre esse assunto discursam, seja bem ou mal.

Íon, contudo, ao aceitar o valor atribuído à sua prática como conhecimento técnico, não pensou nas implicações decorrentes de sua aceitação, pois ele não compreendia que dizer que alguém é melhor ou pior do que outrem são termos de pura comparação e que exprimem apenas uma relação entre dois termos, já que quem reconhecer os melhores deve também reconhecer os piores pelo estabelecimento da pura comparação. Sócrates, com sua argumentação, demonstra ao rapsodo que ao concordar com a sugestão feita, ele poderá estar retirando de si o valor anteriormente admitido, pois ele, que acredita possuir uma técnica, não possui um dos requisitos para possuí-la: o de saber a totalidade do assunto específico sobre o qual ela versa; entendendo aqui *totalidade* com o sentido de *saber julgar todos os que discursam sobre o mesmo assunto*. Desde então, temos uma característica essencial do conhecimento técnico, que é a de possuir um conhecimento completo do assunto, sabendo a partir disso julgar todos os que sobre ele dizem algo.

Na verdade, toda essa discussão caminha para uma contestação da possibilidade da rapsódia se constituir como um conhecimento técnico, pois os rapsodos, ao se julgarem portadores de conhecimentos, também se julgam capazes de ser considerados, assim como os artesãos, portadores de uma *tékhne*. Porém, Sócrates mostra a Íon que, diante das características da atividade dos rapsodos, que consiste basicamente em saber interpretar aquilo que o poeta diz, chega-se a um problema fundamental sobre a rapsódia: *a atividade dos rapsodos é uma técnica do mesmo modo que a matemática e a medicina?*

Diante das perguntas feitas por Sócrates e das respostas dadas por Íon, chega-se a uma contradição, que leva a crer que os rapsodos, realmente, não possuem uma técnica. Pois, conforme diz Sócrates:

Pois então, excelente [homem], não cometemos um erro ao dizer que Íon é hábil, de modo semelhante, em Homero e em outros poetas, desde que ele, [estando] de acordo consigo, admitiu que o mesmo [homem] é juiz apto de todos aqueles que falam sobre as [mesmas] coisas, e quase todos os poetas tratam das [mesmas] coisas. (532b)

### 1.3. A poesia como *enthousiasmós*

Íon não consegue compreender as contradições que Sócrates retira de suas afirmações, mas continua acreditando piamente no valor de sua prática: a única coisa que Íon percebe é que as afirmações de Sócrates tiram da prática dos rapsodos o valor de técnica, fato que ele não quer aceitar facilmente. Por isso, ele tenta salvar o seu valor enquanto rapsodo mostrando a Sócrates que ele tem uma certeza inegável: ser quem melhor discursa sobre Homero. Íon não pode aceitar as refutações de Sócrates, pois para ele é impossível aceitar a perda desse valor, ou seja, não pode admitir que a sua prática não seja uma técnica. Desde então, ele tenta escapar das considerações socráticas com a seguinte afirmação:

Qual é, então, a causa, Sócrates, por meio da qual, quando alguém discursa sobre algum outro poeta, eu não tenho atenção e sou incapaz de pronunciar [algum] discurso de valor, ficando sonolento, sem nenhuma habilidade (*tékhne*); porém, quando alguém lembra sobre Homero, novamente acordo, tenho atenção e tenho muita facilidade com relação ao que falo? (532c).

Com isso, Íon tenta questionar o significado dos argumentos de Sócrates, porque reconhece que nele existe algo que é *discorrer bem sobre Homero*. Mas, se isso não decorre de uma técnica, do que decorre então? Essa tentativa de escapar das argumentações é inútil, pois, ao dizer isso, o rapsodo admite a possibilidade de que ele

não discursa sobre Homero por causa de uma *tékhnē*, mas por algum outro motivo, ainda desconhecido. Sócrates deixa claro ao rapsodo que, se ele se sente incapaz de falar sobre os outros poetas, é porque não possui uma técnica. Isso se deve justamente ao fato de que todo conhecimento técnico possui um procedimento geral, que qualifica basicamente todas as *tékhnai* da mesma forma, uma vez que toda especialidade compreende um conhecimento que exige a totalidade de seu conteúdo, ou seja, se alguém possui a *tékhnē* da pintura, deve necessariamente ser hábil em avaliar todos aqueles que discursam sobre a pintura, ou que simplesmente a ela se dediquem. O fato de se sentir bem ao ouvir algo sobre Homero não confere a alguém uma *tékhnē* com relação a esse poeta, posto que somente um conhecimento relativo todos os poetas poderia conferir a alguém a *tékhnē* da poesia. Sendo assim, Sócrates responde a essa pergunta da seguinte forma:

Não é difícil conjecturar isso, meu caro amigo, mas está claro para todos que és incapaz de falar sobre Homero por [causa] de uma técnica (*tékhnē*) ou ciência (*epistéme*): pois, se fosses capaz de [fazê-lo] por [causa] de uma técnica, serias capaz de falar também sobre todos os outros poetas, já que a poética é um todo. Ou não? (532b)

A conclusão é que Íon é incapaz de dizer alguma coisa sobre Homero por uma técnica, ou qualquer espécie de conhecimento (*epistéme*), pois, o simples fato de não conseguir falar sobre os outros poetas, demonstra que ele não possui um saber efetivo: a arte poética, explica Sócrates, deve seguir as mesmas características de qualquer técnica, compreendendo um todo, que deve ser conhecido pelo especialista. Ninguém se torna um especialista se não for capaz (*dúnatos*) de exercer o seu conhecimento técnico sobre uma totalidade: não há um verdadeiro médico que não conheça a totalidade dos alimentos que fazem bem à saúde. Diante dessa caracterização, a prática do rapsodo fica completamente desclassificada das *tékhnai*, pois a rapsódia parece não se exercer sobre a totalidade de seu objeto, a poética. Mesmo assim, Íon diz ter consciência de uma coisa: ser terrivelmente bom (*deinós*) sobre Homero. Ora, desde então, são sugestivas as seguintes questões: se os rapsodos não possuem uma técnica, sendo mesmo assim *deinós*; qual é, então, a especialidade dos rapsodos? Qual o significado do sentimento que Íon diz possuir e que o faz ser bom em Homero? Sendo assim, Íon pede a Sócrates: “*vê o que isso significa*” (533c).

Sócrates diz acreditar no fato de que Íon realmente fala bem sobre Homero, contudo, isso não se deve a uma técnica que ele possui – como anteriormente foi demonstrado. O que Íon possui é uma força divina – diz Sócrates – que o faz falar bem



sobre Homero e o impulsiona de certa forma a se interessar por ele, quando ouve seus poemas, enquanto os poemas dos outros poetas o deixam dormindo e sem interesse algum. Essa força divina é definida por Sócrates através da analogia com uma pedra, denominada por Eurípides de magnética, cujo nome popular era pedra de Hércules. A analogia cumpre o papel de atribuir à poesia um elo de forças do mesmo modo que acontece na relação entre a pedra e as ligas metálicas: de modo semelhante à energia que cria os elos de força entre a pedra e os metais, há um elo de força que liga Íon à poesia de Homero. A pedra transmite uma força aos elos de ferro, fazendo-os obedecer aos movimentos que ela determina, havendo assim uma determinação da pedra em relação ao metal. Semelhantemente, as Musas determinam a produção dos poetas por meio de uma força inspiradora, como se elas doassem a eles o poder da palavra (*lógos*), assim como a forma em que eles conduzem o discurso (*léxis*): os poetas não sabem escolher nem o conteúdo nem a forma dos seus discursos, são as Musas que lhes doam o poder do canto.

Sócrates diz haver três elos existentes a partir das Musas. Em primeiro lugar, está o poeta, que recebe o poder de cantar as palavras diretamente das deusas. No meio, encontram-se os rapsodos, que são intérpretes das palavras cantadas pelos poetas, sendo por estes inspirados. E, por último, está o público, que recebe dos intérpretes as emoções e as palavras cantadas. Todos esses elos são formados e arrastados pelas Musas que, segundo Sócrates, transmitem através de seus servidores (os poetas em primeiro lugar e os rapsodos em segundo) as palavras divinas aos homens<sup>27</sup>. Essa intervenção divina retira a inteligência (*diánoia*) do homem, que passa a ser possuído pela divindade, estando assim em um estado de “loucura”. Pois,

(...) como todas as realizações que não dependem completamente da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é

---

<sup>27</sup>Essa concepção de doação da palavra pelas Musas deixa claro que, para Sócrates, há uma dependência completa da criação poética com relação ao divino. Basicamente, o poeta é compreendido, aqui, como alguém incapaz (*adúnatos*) de produzir por si mesmo seus poemas. Nesse caso, o poeta é completamente determinado pelo caminho no qual a Musa o direciona: ninguém é capaz de proferir oráculos ou poemas sem o auxílio de um deus, diz Sócrates. Por isso, pode-se dizer que a inspiração divina, pela analogia com a pedra de Heracléia, torna a poesia quase completamente alheia às atividades humanas, as *téchnai*. No início do século V, alguns filósofos, como Demócrito e Heráclito, procuraram explicitar a produção poética por meio das experiências oraculares, isto é, pela intervenção de deuses. Ademais, Sócrates introduz essa noção no diálogo para demonstrar, a partir disso, que os rapsodos e, conseqüentemente, os poetas não possuem por si mesmos uma técnica, ou seja, Sócrates quer provar, pela analogia com a magnética, que toda produção poética não se constitui como uma técnica no mundo dos homens, pois seus produtores estão entusiasmados pelas divindades. Para Sócrates, a noção de entusiasmo (ou inspiração) retira qualquer possibilidade de controle sobre o resultado de uma prática, porque representa, na verdade, ter uma intervenção psíquica de um deus, ou seja, estar animado por uma divindade dentro de si. O que parece estar em jogo no diálogo é simplesmente combater a tradicional concepção não-crítica da poesia como *tékhnē*.

“escolhido”, mas “dado”; e, para a antiga piedade grega, “dado” significa “dado divinamente”. (DODDS, 1988. p. 93).

Desde então, essa inspiração de origem divina se apresenta como uma oposição à atividade inteligente da técnica, pois, enquanto a atividade técnica pressupõe um controle sobre o resultado de sua prática, o estado de entusiasmo é uma aptidão concedida, sobre a qual não há como ter controle. Por fim, se Íon e os poetas em geral fazem suas atividades por estarem inspirados, não possuem uma técnica, nem sequer possuem inteligência (*diánoia*) e controle sobre sua prática.

A utilização da noção de entusiasmo era comum na cultura grega para classificar um certo número de atividades que pertenciam ao campo do irracional místico e misterioso. Dodds, no livro *Os gregos e o irracional*, mostra o quanto era presente na cultura dos pais da racionalidade esse caráter de irracionalidade, e a constante ligação dessa irracionalidade com o mundo divino<sup>28</sup>. São comuns no mundo grego a loucura e a irracionalidade como provenientes da intervenção divina<sup>29</sup>: a possessão era compreendida como a presença de um deus na alma, uma intervenção psíquica, uma *théia moira*. É perceptível como, na figuração de forças desconhecidas, os *daímones* são definidos como um tipo de divindades misteriosas, das quais não se pode denominar a origem, constituindo-se, assim, o que os gregos chamam de "mistérios". Dodds chama a atenção para o fato de que a poesia era comumente associada aos mistérios, como se fosse uma manifestação obscura, assim como a expressão profética dos adivinhos e oráculos.

A manifestação mágica da adivinhação, feita por oráculos e videntes, era um estado de possessão divina por meio do qual o humano se comunicava livremente com uma divindade. Seguindo Tigerstedt (1970, p. 164), pode-se traduzir este estado de possessão como "estar cheio de um deus", uma situação na qual alguém é capaz de "fazer e dizer coisas impossíveis a eles em um estado normal" (1970, p. 164). De fato, em um momento de inspiração, o oráculo, o adivinho e o poeta<sup>30</sup> podem entrar em

---

<sup>28</sup>Nesse livro o autor analisa as experiências religiosas gregas como sendo marcadas, de modo significativo, pela irracionalidade. O problema que o autor se propõe a solucionar consiste na seguinte questão: “Terão sido os gregos, de facto, tão cegos perante a importância de fatores não racionais na experiência e no comportamento humano como é normalmente assumido, tanto pelos seus defensores como pelos seus críticos?” (DODDS. 1988, p. 7)

<sup>29</sup>Para Dodds, as intervenções dos deuses, que se realizam em um estado de possessão psíquica, tanto podem ser positivas no sentido de ajudar ou doar aos homens coisas benéficas, as quais são conhecidas como bênçãos divinas, como podem ser negativas, tais como os prejuízos retirados de uma ação inconsciente.

<sup>30</sup>Estamos aqui sugerindo o significado no qual o texto de Platão se apóia para delimitar a poesia como um aspecto de força divina, para delimitar em que medida o *Íon* qualifica e classifica o poeta no mesmo

contato com um saber privilegiado, que foge às medidas comuns do humano, ultrapassando as medidas daquilo que é do cotidiano, uma vez que é um conhecimento sobre os feitos do presente, do passado e do futuro. "E, de fato, um deus estava falando por eles, embora eles não o conhecessem, estando 'fora de sua mente' (*ἔκφρονες*)"

De um modo geral, a poesia é sempre associada às divindades, seja às Musas, seja a Dioniso, já que ela é compreendida como a expressão de forças divinas. Como a bebida, a poesia é uma forma de ter um deus dentro de si (*enthéos*):

A teoria inspiradora da poesia está directamente ligada a Dioniso pela opinião tradicional de que os melhores poetas procuraram e encontraram a inspiração na bebida (DODDS, 1988, p. 113 n. 348)

Nesse sentido, pode-se encontrar na tradição mítica vários exemplos de personagens que são movidos pela possessão divina<sup>31</sup>. Quanto à visão da poesia como uma consequência da doação dos deuses, era comum se ver referência a este fato em qualquer poema dos épicos gregos.<sup>32</sup>

---

gênero das atividades oraculares. Porém, estamos cientes das implicações que isso tem do ponto de vista historiográfico, na medida em que os próprios poetas (como Hesíodo, Homero e outros) não se vêem como agentes passivos das divindades. Isso será melhor explicitado em nota posterior.

<sup>31</sup>Dodds cita o exemplo de Agamêmnon quando faz injúrias a Aquiles. As desculpas feitas por Agamêmnon ao filho de Peleu justificam-se pelo fato de que o herói não se encontrava em seu pleno juízo, mas possuído por uma divindade. Ver o capítulo I de *Os gregos e o irracional* intitulado *Desculpas de Agamêmnon* (1988).

<sup>32</sup>Geralmente os poemas iniciam com uma evocação às Musas, como que um pedido de concessão da palavra. No Canto I da *Odisséia*, por exemplo, o poeta diz: "Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia" (Citação a partir da tradução de Carlos Alberto Nunes). Isso demonstra a relação de dependência da poesia para com as Musas. Entretanto, afirma Dodds, "A tradição épica representa o poeta derivando um saber supra-normal das Musas, mas não a cair em êxtase ou a ser possuído por elas" (1988, p.95). Na verdade, é evidente o fato de que o diálogo *Íon* exagera os termos da tradição poética, uma vez que se propõe colocar o poeta como um total dependente das Musas: possivelmente os poetas não se viam como completamente determinados pelas Musas; era como se eles participassem com elas da produção poética. Afirma Dodds: "Os repositórios humanos, que são os poetas, tinham (tal como os profetas) recursos técnicos e treino profissional; mas a visão do passado, tal como o perscrutar do futuro, permanece uma faculdade misteriosa" (1988, p. 94). Nesse caso, é como se os poetas participassem da criação, sendo dependente somente em relação a uma parte, que não lhes é possível produzir, da poesia: os poetas colocariam uma forma (*léxis*) ordenada (*kósmos*) no conteúdo (*lógos*) mnemônico que as Musas lhes transmitem. De um modo geral, os poetas teriam uma função específica de tornar humano um discurso de conteúdo divino. Por sua vez, com a evocação às Musas, os poetas fariam uma espécie de imperativo (*Canta Musa*) por meio do qual ele demarca os modos de enunciação do saber poético: "parece que o poeta deseja justamente demarcar o que lhe cabe, explicitando seu lugar, o da Musa e o de seu público, bem como ditando à Musa seu programa narrativo" (BRANDÃO, 2005, p. 42). Sendo assim, o *Íon*, ao contrário disso, quer mostrar a incapacidade completa do poeta de produzir o que ele próprio faz, divergindo do modo como comumente os poetas eram vistos; é como se Sócrates usasse a concepção tradicional do poeta inspirado para demonstrar a inaptidão técnica da poesia: do ponto de vista do diálogo o poeta depende das Musas para produzir tanto no aspecto do conteúdo (*lógos*), como no campo da forma (*léxis*). Entretanto, segundo Brandão, os poetas demarcam, implicitamente, em seus poemas a sua participação na produção poética, especificando uma espécie de co-operação com as Musas: "Mais que de inspiração, no sentido de ser conduzido por algo que se encontra fora de si, estamos diante de um processo que prefiro classificar como de *co-operação*, em que nenhum dos sujeitos abra mão de seu papel" (2005, p. 43). Nesse sentido, percebe-se claramente que a intenção das considerações de Sócrates é caracterizar a

A poesia era convencionalmente considerada pelos gregos como uma das bênçãos divinas, assim como as profecias e adivinhações, pois ligava diretamente os homens aos deuses. Os homens inspirados gozavam de enorme prestígio, sendo considerados pelo senso comum como *sophoi*, uma vez que podiam ter acesso a um conjunto de verdades que apenas os escolhidos podiam pronunciar. A poesia fazia parte dessa manifestação iluminada, que conferia aos poetas uma função religiosa perante a cidade, como portadores de uma palavra divinizada.

Por sua vez, não é possível creditar a Sócrates uma novidade teórica, como se ele pronunciasse algo que fosse alheio à cultura grega: Demócrito, por exemplo, já havia formulado anteriormente a noção do poeta entusiasmado. No fragmento 17, ele diz: “muitas vezes ouvi dizer que não pode existir nenhum bom poeta sem entusiasmo da alma e sem um sopro como que de loucura”(DK 68 B 17). Além disso, Sócrates inclui na característica de inspirados não apenas os poetas épicos, mas também os poetas líricos, as coribantes, as bacantes e os oráculos. Por isso, compara, tanto na *Apologia* como no *Íon*, a prática dos poetas à dos profetas e adivinhos, porque, sendo entusiasmado como estes, o poeta serve apenas como uma ponte entre o humano e o divino, entre o mortal e o imortal, como se a poesia fosse um instrumento para que os deuses se efetivem no mundo dos homens. Jean Pierre Vernant (1990, p. 109) afirma que:

A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de Mnemosyne, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo.

Como se vê, a poesia é uma prática vinculada ao divino, expressa por uma ordenação misteriosa, que liga o humano ao divino. Segundo Dodds, no *Fedro* (244a-257a) há uma classificação de quatro tipos de “loucura divina”, que poderiam ser chamadas de “as bênçãos da loucura”. Em primeiro lugar, temos a loucura profética, que usualmente era realizada por adivinhos e oráculos, sendo denominada mântica (244a-d). O deus típico da loucura profética é Apolo. Em segundo lugar, há a loucura

---

poesia como algo completamente alheio à *tékhnē*. Por isso, não se deve considerar, do ponto de vista de uma teoria poética, cujo intuito seja fazer uma análise dos processos de produção poética em Homero e Hesíodo, as posições do *Íon* como uma teoria definitiva da poesia, no sentido de que a concepção de *co-operação* seja mais específica para compreender as relações entre poeta, as Musas e o público: "Tudo isso parece ter duas conseqüências principais: a primeira, desautorizar a redução da poética homérica à teoria da inspiração (como notou Gill, ao lembrar o quanto é anacrônico transportar para a ela o conceito platônico de inspiração...) a segunda, levar a admitir-se que o que se expõe é um processo complexo, envolvendo a cooperação do poeta, das Musas e dos ouvintes, intencionalmente exposto enquanto tal" (BRANDÃO, 2005, p. 63)

ritual ou misteriosa, típica das bacantes que dançavam entusiasmadas por Dionísio, que é o deus dos rituais misteriosos (244 d-e). Em terceiro lugar, temos a loucura poética, que tem como base da produção poética as Musas. Em quarto lugar, temos a loucura erótica (244a-c), ou seja, a possessão pelo deus Eros, que determina a relação amorosa benéfica e, em última análise, própria dos amantes ditos filósofos. Todas essas espécies de loucura são determinadas pela presença de uma divindade inspiradora típica, a partir da qual se tem a especialidade da loucura, ou seja, cada tipo de loucura é relativo a um deus inspirador. Essas práticas são semelhantes por pertencerem a um mesmo gênero, que é o de práticas inspiradas; no entanto, elas diferem quanto ao conteúdo da inspiração, que é, em última instância, determinado pela divindade. A prática poética difere da dos oráculos e das bacantes, porque a divindade da inspiração poética é diferente da que impulsiona as práticas rituais e oraculares. Além dessa tipificação das espécies de inspiração, dentro de cada uma dessas há uma especialidade: Sócrates, por exemplo, promove uma divisão dos gêneros poéticos, a partir da diferença entre as deusas, pois, pela tese de que a Musa dirige a produção poética, cada uma dessas deusas dá origem a um gênero poético específico, que comprova a determinação da poesia pelas divindades, tanto no plano do conteúdo (*lógos*) como no da forma (*léxis*)<sup>33</sup>. Sócrates diz o seguinte:

Ora, se não é por [uma] técnica que [eles] compõem e dizem muitas e belas coisas sobre os acontecimentos, como tu sobre Homero, mas [por causa] de uma possessão divina, cada um [pode] compor belas [coisas] só naquilo em que a Musa o colocou: um nos ditirambos, [outro] nos encômios, [aquele] nos hiporquemas, [esse] na épica, [outro] nos jambos, e cada um é defeituoso nos demais. (534c – 534d).

Sendo assim, cada um dos gêneros poéticos é consequência da inspiração e da direção que a Musa impõe ao poeta. Isso demonstra que os gêneros poéticos não são criação humana. O fundamento disso é a aposta que Sócrates faz no fato de que a poesia

---

<sup>33</sup> Ao comentar a inspiração divina nas obras de Platão, Dodds parece não identificar o *enthousiasmós* como algo presente na *léxis* da poesia, somente encontrando-o nos *lógoi*. Contudo, na hora em que Sócrates define cada gênero poético por meio de uma Musa, parece haver a intenção de demonstrar que o poeta depende das Musas em ambos os quesitos, *lógos* e *léxis*. Na verdade, é perceptível que, desde de Heráclito, há uma iniciativa do discurso filosófico em ocupar o lugar da tradição poética, que seria a famosa querela entre filosofia e poesia alegada por Sócrates no livro X da *República*. A filosofia, assim como a sofística, encontra-se como herdeira da tradição, mas que deve ultrapassar os limites impostos pela poesia: de algum modo, a exigência de uma *tékhne* da poesia é uma iniciativa de tornar o discurso poético tradicional mais racional e filosófico. Nesse sentido, a exigência filosófica estaria reivindicando uma transformação da poesia não somente no plano do *lógos*, sobretudo no ambiente da *léxis*. Em suma, Sócrates deseja demonstrar fundamentalmente que nem poetas, nem rapsodos possuem uma *tékhne* do *lógos* nem da *léxis* da poesia.

como um todo não é uma produção humana, mas uma benção divina. Se a poesia fosse um produto humano – assim como acredita Íon – seria realizada a partir de um conhecimento técnico, por meio do qual qualquer um poderia aprender a ser poeta em todos os gêneros, não precisando de uma "iluminação" divina para isso. Contudo, não é bem isso que ocorre, diz Sócrates, pois, de fato, os poetas não conseguem compor seus poemas em todos os gêneros, – um bom comediógrafo não é necessariamente um bom tragediógrafo –, existindo, inclusive, poetas que fizeram apenas um poema sem ter consciência alguma sobre o conteúdo ou a forma por ele composta. Desse modo, se os poetas não conseguem falar em todos os gêneros poéticos, reduzindo-se apenas a uma parte deles, não possuem uma *tékhne*, mas produzem por causa de uma determinação divina.

Com essa conclusão, Sócrates retira dos rapsodos a habilidade de produzir por conhecimento, o que para eles representaria o conteúdo máximo de sua arte (*tékhne*): a capacidade (*dúnamis*) de interpretar o que os poetas dizem.

No início do diálogo, Íon defende que os poetas dependem dos rapsodos para que seus poemas se tornem mais belos ao público. Os rapsodos, possivelmente, acreditavam nessa capacidade de fazer parte da produção poética, participando de todo o processo de enunciação dos versos. Com a corrente magnética de inspiração divina, Sócrates demonstra, ao contrário, que a capacidade que os rapsodos têm de interpretar os versos, depende do processo de produção, que foge quase que completamente da ação humana, uma vez que é completamente dependente de uma cadeia de transmissão que se inicia com as divindades, as Musas. Nesse sentido, a inspiração divina, no âmbito da argumentação de Sócrates, serve quase unicamente para excluir os poetas, rapsodos, adivinhos, oráculos, bacantes, etc., do campo de atividade racional humana, isto é, das *tékhnai*.

Por fim, depois de todas essas considerações, Sócrates classifica a prática poética e, de um modo geral, todas as práticas de entusiasmo, no campo da irracionalidade e do delírio divinos.

Admitir a tese de Sócrates equivale a aceitar a rapsódia como sendo uma não técnica, fato inadmissível por parte do Íon, que expressa uma espécie de perplexidade diante das considerações de seu interlocutor. De fato, a não aceitação da tese por parte de Íon, faz com que Sócrates reconduza a discussão a um outro domínio, para que possa demonstrar ao rapsodo a sua inaptidão técnica, até o momento em que ele aceite a desqualificação de sua prática. Desde então, Sócrates pergunta a Íon: “das coisas que

Homero diz, sobre qual delas falas bem?”(536e) Íon responde a pergunta dizendo não haver nenhum dos temas sobre os quais Homero discursa que ele não trate, ou melhor, ele acredita dominar todos os assuntos encontrados nos poemas homéricos. Automaticamente, Sócrates diz: “Não, é claro, sobre aquelas coisas das quais tu não pareces saber, e [que] Homero diz”(536e). Íon julga conhecer todos os assuntos de que Homero trata, pelo simples fato de que domina o discurso do poeta, pois a possibilidade de conhecer, para ele, se resume ao conhecimento dos versos do poeta, ou seja, ele acredita aprender todas as coisas sobre as quais Homero fala, porque o poeta seria uma fonte de conhecimento específico sobre todas elas. Diante disso, volta-se à função do poeta como fonte de formação do homem, no sentido moral e técnico, pois, para Íon, Homero representa uma espécie de “enciclopédia”, da qual todos os homens retiram o conteúdo de sua formação. O rapsodo, por conhecer o discurso do poeta, mais do que ninguém, julga conhecer, a partir dele, todas as *tékhnai*, declara Íon: “E quais são essas coisas de que Homero fala que eu não sei?”(537a). Isso evidencia a conexão entre poesia e conhecimento técnico. Nessa passagem do diálogo, Sócrates argumenta contra a crença do rapsodo de que é possível apreender todas técnicas pelo simples conhecimento do discurso do poeta, usando novamente as analogias entre as *tékhnai*. Por conseguinte, o filósofo delimita uma outra característica da *tékhnē* para mostrar ao rapsodo a especialidade própria do conhecimento técnico. Primeiramente, Sócrates demonstra ao seu interlocutor que cada técnica tem um objeto específico, que a diferencia das demais. Assim, o que se conhece por uma técnica, não se pode conhecer por outra, que possui um objeto completamente diferente. Cada técnica tem um objeto específico e, por isso, as *tékhnai* são diferentes entre si.

Íon aceita plenamente as características das *tékhnai* expostas pelo filósofo, porém ignora as conseqüências disso para a rapsódia. Sócrates direciona mais a questão que está propondo, perguntando se aquele que não possui um conhecimento técnico sobre um assunto pode conhecer os atos e as palavras deste. Pois, admitir que cada técnica tem um objeto específico equivale a dizer que se alguém não conhece tal objeto não pode dominar o conteúdo dessa mesma técnica. Por exemplo, é forçoso conceder que quem sabe julgar o que uma determinada pessoa diz sobre a arte do cocheiro é apenas quem domina o objeto da mesma. Com isso, Sócrates demonstra que a arte do cocheiro é diferente da do rapsodo, pois possuem objetos distintos. Portanto, o que uma conhece a outra desconhece. Mas Íon aceita a possibilidade de que, pelo simples fato de ser rapsodo e conhecer os poemas de Homero, pode conhecer a arte do cocheiro.

Sócrates, por outro lado, demonstra que para se conhecer a arte do cocheiro é necessário dominar o objeto da mesma, ou seja, não basta ser um rapsodo para ser cocheiro.

O que Sócrates está pedindo ao rapsodo é que mostre qual é o objeto específico de sua prática, uma vez que, se Íon acredita que a rapsódia é uma arte e tenta justificá-la como tal, é necessário que ela tenha um objeto específico que a constitua como uma técnica, diferenciando-a das demais, já que todas as técnicas possuem um objeto específico. Uma das características essenciais do conhecimento técnico é a especificidade do seu objeto; sendo assim, toda *tékhne* que quer ser considerada como específica deve possuir um objeto sobre o qual ela se faz ciência (*epistéme*). Desde então, Sócrates questiona: qual é o objeto específico da rapsódia, pelo qual ela se torna uma *tékhne*? Como já era de se esperar, Íon dá uma resposta insatisfatória, porque dá uma definição de sua prática indicando que o objeto dela são todas as passagens da *Ilíada* e da *Odisséia*, que, segundo ele, são próprias de observação dos rapsodos, ou seja, ele define sua prática dizendo que todas as coisas sobre as quais Homero discursa são o objeto específico da *tékhne* rapsódica. Essa afirmação de Íon é inaceitável, a partir das características determinadas por Sócrates, em acordo com o rapsodo, acerca do que seria a essência do conhecimento técnico. Sócrates ironiza o rapsodo dizendo que ele está desmemoriado, justamente por ter esquecido das características aceitas por ele mesmo do que seria uma técnica; ainda mais – diz Sócrates – não cabe a um rapsodo ter a memória fraca! O simples fato de o rapsodo ter aceito que sua “arte” difere da do cocheiro – ainda mais porque possuem objetos diferentes – é, por si só, uma atitude paradoxal quanto à possibilidade de seu objeto ser tudo o que Homero fala, porque se as duas são diferentes, devem possuir objetos diferentes, já que é o objeto que diferencia uma *tékhne* da outra.

Sócrates procura provar que, se a arte do rapsodo é uma técnica, deve ter um objeto determinado, não podendo, por isso, ser um conhecimento sobre todas as coisas. Íon parece concordar, ao se ver refutado, que uma *tékhne* não pode possuir todos os conhecimentos em si mesma e ainda admite que a rapsódia não pode conhecer todas as coisas, entretanto, diz ter coisas sobre as quais sua *tékhne* incide. Então, Sócrates pergunta quais são esses objetos e Íon diz:

As [coisas], penso eu, que são convenientes a um homem dizer, de qual modo também deve [dizer] uma mulher, um escravo, [ou até mesmo] um homem livre, [o conveniente] também a um súdito ou a um comandante. (540b).



Com isso, o rapsodo dá uma segunda definição do que seria sua *tékhne*: ele acredita que a partir de sua interpretação de Homero as pessoas aprendem a linguagem que lhes é devida, e, também, acredita que sua importância é justamente dar formação a todos sobre o que lhes é devido ou não dizer. No início do *Górgias*, Sócrates faz o mesmo tipo de questionamento ao sofista: *Qual é o objeto de seu conhecimento?*; e, da mesma forma, Górgias responde a Sócrates: *os discursos*. E o filósofo questiona: “que discursos? Por acaso os que indicam aos enfermos que regime poderia curar?” (*Górgias*, 449e). O que nos dá uma breve aproximação entre os propósitos dos sofistas e os dos rapsodos. Eles querem que todos aprendam com eles a capacidade de falar em público, mas para obter uma capacidade dessas – salienta Sócrates – é preciso dominar o conteúdo do que se fala e não apenas a linguagem, pois esta é apenas um instrumento. Ou seja, para poder falar bem em público é preciso ter uma *tékhne* e não apenas saber falar: discursar bem é enunciar discursos (*lógoi*) com conhecimento (*epistéme*), isto é, o *lógos* técnico é a expressão de uma *epistéme*.

Desde então, Sócrates pretende aplicar o princípio do conhecimento específico, que define as *tékhnai*, a um saber que, tal como a sofística e a poesia, tendem a não se preocupar com o conteúdo do que se diz: isso equivale a dizer que essas duas atividades são apenas jogos de palavras, que têm por finalidade a vitória em uma disputa e não a expressão de um saber conciso e específico.

Por sua vez, a pretensão maior de Íon é dominar tecnicamente o que todas as pessoas devem falar, mesmo as que possuem um conhecimento técnico. Górgias também tem uma pretensão semelhante à do rapsodo. Então, Sócrates questiona, se o rapsodo domina tudo o que os homens têm que falar, deve necessariamente dominar todas as técnicas existentes. E questiona o sofista: “Por que, então, não chamas de retórica as demais artes” (*Górgias*, 450e). Sócrates faz analogias para refutar o rapsodo e o sofista, ele pergunta se, por exemplo, Íon sabe mais sobre o que um comandante deve dizer do que o próprio comandante, ou se sabe dizer melhor do que o médico o que é melhor ao doente e etc. Íon primeiramente nega a possibilidade de que ele saiba mais do que os que têm conhecimento técnico; todavia, aceita a possibilidade de que ele possa dominar melhor do ninguém a linguagem que cabe a cada um usar, como se ele soubesse o que um comandante deve usar, ao fazer um discurso aos tripulantes, ou seja, admite que domina a *tékhne* do comandante, dominando o modo como o comandante deveria falar. No *Górgias* (450e), o sofista admite algo semelhante com relação ao que um cidadão deve dizer em uma assembleia, tanto que julga que os que sabem retórica

possuem um poder em relação aos outros. Então, Íon, assim como o sofista, tenta definir sua arte pela linguagem em geral, só que utilizando Homero como fonte de conhecimento e, depois, tenta indicar que consegue dominar as palavras que um comandante deve usar, e isso é o que definiria a sua *tékhne*, como um saber que faz parte de todas as artes. É como se Íon reivindicasse um conhecimento específico sobre os discursos, do mesmo modo que os sofistas definiriam uma *tékhne rethoriké*.

Percebe-se, em todo o *Íon*, que Sócrates tenta estabelecer contra o rapsodo que há princípios reguladores das *tékhnai*, que todas elas devem obedecer detidamente: o mais essencial deles é que cada técnica deve possuir um objeto específico, sobre o qual ela se efetua. Porém, Íon acredita que a arte do rapsodo confunde-se com a do comandante, e diz não haver diferença alguma entre o que sabe e o que o comandante pratica. Sócrates usa os exemplos do cavaleiro e do citarista para mostrar que, se o rapsodo conhece a arte de comandar, não é pela rapsódia, mas por conhecer a arte do comandante. Destarte, o rapsodo insiste na unidade entre rapsodo e comandante. O problema que daí decorre é que se há uma unidade entre a arte de comandar e a rapsódia, aquele que é bom comandante deve ser, no mesmo sentido, bom rapsodo. Íon rejeita essa possibilidade, pois para ele apenas o bom rapsodo pode, ao mesmo tempo, ser um bom rapsodo e comandante. Por fim, o rapsodo afirma que de Homero aprendeu muito bem as coisas de comandar, confirmando a tese de que a maior crença do rapsodo é a de conseguir aprender todas as coisas a partir dos poemas homéricos, como se os versos do poeta constituíssem para ele uma verdadeira “enciclopédia homérica” (HAVELOCK, 1996).

O rapsodo não se convence das características da técnica que o filósofo utiliza para refutar suas falsas crenças; Sócrates não consegue convencer o rapsodo de que sua prática não é idêntica a do comandante. Por isso, a última tentativa é tentar reduzir à falsidade essa crença de Íon, perguntando-lhe porquê ele não se torna um comandante em vez de rapsodo, já que ele é capaz das duas coisas. Sócrates, na verdade, usa sua ironia para ridicularizar a posição do rapsodo, questionando-o em que medida um rapsodo é mais importante para a cidade do que um comandante. Isso deixa novamente uma saída para Íon, que diz não serem necessários comandantes na Grécia, pois os cidadãos conseguem muito bem comandar a cidade. Mas, mesmo Íon tendo escapado das artimanhas irônicas de Sócrates, o diálogo termina com a afirmação de que todo rapsodo e todo poeta são inspirados por uma divindade e não técnicos em discursos.

Na conclusão do diálogo, percebe-se que há um retorno à tese da inspiração divina. Para Sócrates, é inadmissível a possibilidade de o rapsodo possuir uma técnica. Diante das refutações feitas por ele contra Íon, fica demonstrada a impossibilidade de considerar a arte do rapsodo como sendo uma técnica, tais como a do médico e a do matemático. O que o rapsodo produz é resultado de uma inspiração divina que lhe chega pelos poemas de Homero. Íon escolhe, sem satisfação, a tese da inspiração divina, mas parece mais querer terminar a discussão com o filósofo do que acreditar na caracterização de sua prática como benção divina. Entretanto, aceita a tese para dar fim à discussão, alegando que é mais bonito ser considerado um inspirado do que um mentiroso, tal como Sócrates diz que ele seria.

#### **1.4. Areté, Paideía e Tékhnē no Íon**

No fim do *Íon*, a impressão que se tem é que Sócrates utiliza a noção de inspiração divina simplesmente para comprovar a inabilidade técnica dos rapsodos, demonstrando que a atividade de interpretação dos poemas homéricos é algo completamente alheio ao conhecimento (*epistéme*) técnico. Por conseguinte, fica claro que há uma crítica de Sócrates aos rapsodos, cujo intuito parece ser quase exclusivamente combater o estatuto desses recitadores profissionais como homens sábios (*sophoí*). Como se sabe, os rapsodos eram considerados homens sábios, que possuíam uma *tékhnē* que lhes conferia um valor proeminente na cidade. Nesse sentido, o diálogo seria um meio de combater (ou até mesmo de desmontar) a tradicional valorização dos rapsodos como homens de saber, que se apresentam à cidade como portadores de uma *tékhnē* específica sobre os poemas homéricos, na medida em que são os produtores desses poemas, estando em segundo lugar numa cadeia de inspiração que se inicia com as Musas.

Porém, ao indicar que os rapsodos são inspirados, Sócrates parece dirigir sua crítica não apenas a eles, já que, de certo modo, tal crítica se estende, indiretamente, à própria atividade dos poetas. Sendo assim, o *Íon* desenvolve, também, uma crítica à atividade poética como um todo. O interessante é notar que o diálogo se refere à inspiração divina dos poetas, ao criticar os rapsodos, por meio de uma resposta que formula uma explicação não somente sobre os recitadores, mas sobre a produção poética como um todo: a épica, a lírica, os ditirambos, etc. Isso reforça a tese de que o diálogo não se restringe apenas a uma discussão sobre a prática dos rapsodos, mas trata

da poesia, ou da *mousiké*. Na verdade, é perceptível que Sócrates constrói sua crítica aos rapsodos, visando aos poetas, uma vez que, ao retirar a possibilidade de os rapsodos possuírem um conhecimento técnico sobre as coisas que discursam, retira também a mesma possibilidade dos poetas. Se Íon não é um técnico, mas um inspirado pela divindade, Homero inclui-se no mesmo sentido, na classe dos inspirados.

Nossa pergunta é, então, por que Sócrates fez tal crítica aos poetas? Qual a relação entre essa crítica e a *tékhne*? Inicialmente, é necessário compreender a relação entre três aspectos presentes em boa parte dos diálogos de Platão: *areté*, *paideía* e *tékhne*<sup>34</sup>. Na maior parte dos diálogos de Platão, o tema que norteia as discussões entre Sócrates e seus interlocutores é a definição de *areté*, uma vez que o que está em jogo, nesses diálogos, é uma tentativa constante de demarcar o conteúdo e a natureza das excelências humanas: a coragem, a justiça, a piedade, a temperança, etc. A excelência humana é o que aciona a investigação filosófica na maioria dos diálogos platônicos. Sócrates parece ser um pensador que busca estabelecer o que é o conhecimento como uma estratégia teórica para determinar o que é a excelência humana. Nas palavras de Gadamer (1994, p.45): "O tema orientador de Sócrates é a *arétè*."

Segundo José Vives (1970), a *areté* significa "a melhor condição em que pode estar uma coisa segundo sua natureza", pois, na verdade, a vida do homem não significa nada mais do que o homem seguir a sua natureza própria, que o distingue do demais seres, a capacidade de pensar racionalmente. Sócrates identifica a ação com a natureza racional do homem. Na *Apologia* há o relato segundo o qual Sócrates sai à procura dos sábios na Grécia, pelo fato de a Pítia do Oráculo de Delfos tê-lo considerado como o mais sábio dentro os gregos. O filósofo afirma ter encontrado apenas uma classe de pessoas que tinham realmente um saber – além da consciência da ignorância que ele diz ser a verdadeira sabedoria – que são os artesãos. Se Sócrates julga ser a *areté* a natureza racional do homem, deve identificá-la com a técnica, pois o saber que o homem possivelmente teria é o conhecimento técnico. Para Gadamer (1994, p. 38), o saber do bem, objetivo da investigação socrática-platônica, recebe seu modelo da atividade dos artesãos, ou seja, das técnicas.

Para Monique Canto (2001, p.60, n. 5), o termo *tékhne*, no seu sentido eminentemente grego, pode ser definido como uma prática racional, que opera por

---

<sup>34</sup>No pensamento platônico de juventude e maturidade esses três temas se encontram interligados, pois na maioria dos diálogos dessas fases da obra de Platão são estes os temas mais recorrentes. Além disso, há uma relação lógica que Platão estabelece entre estes três conceitos.

regras de causalidade, por meio da qual é possível produzir algo. Além disso, completa Brisson (2005, p.28, n.2), a *tékhne* é um termo capaz de distinguir as atividades do especialista e as do não especialista (o homem comum), na medida em que é uma atividade que opera produtos que podem ser objeto de análise racional. A *tékhne* pode ser compreendida como uma atividade especificamente humana, resultado de uma potência (*dúnamis*) autêntica do ser humano, fruto de uma natureza racional, na medida em que é um exercício que articula o pensamento de causalidade e a ação de produção (*poíesis*). Logo, a *tékhne* seria um procedimento prático que obedece aos requisitos da natureza racional do homem.

No livro *Gênesis y evolución de la ética platónica*, José Vives dedica um capítulo especialmente ao tema da fusão socrática entre *areté* e *tékhne*. Segundo o autor, o pensamento da ética platônica sempre se desenvolve por meio de analogias, na medida em que o tema da *areté* só fica expresso quando se estabelece relações analógicas com os fatos cotidianos. Na verdade, as analogias têm, fundamentalmente, a função de conduzir o pensamento do ponto de vista lógico e epistemológico para identificar os conteúdos subentendidos em fatos e ações. Pensar por analogias significa estabelecer relação entre a teoria e a realidade. Entretanto, diz José Vives (1970), a analogia também se constitui, nos diálogos de Platão, em um princípio ontológico, no qual reconhecemos a multiplicidade dos seres, que de uma forma ou de outra estabelecem uma relação de semelhança e diferença.

Em Platão – e em realidade no conjunto do pensamento ocidental por ele influenciado – a importância da analogia não se limita ao plano lógico ou epistemológico: converte-se em princípio ontológico e constitutivo da realidade múltipla dos seres. (JOSÉ VIVES, 1970, p. 21).

Porém, o que nos interessa aqui é que a analogia mais presente na maior parte dos diálogos de Platão é a tentativa de identificar a *areté* com os procedimentos de ação dos demiurgos, ou seja, definir a prática da *areté* a partir do modelo das técnicas demiúrgicas. Sócrates, ao refutar Íon, por sua crença no saber da rapsódia, sempre usa como modelo as técnicas: a medicina, a aritmética e outras. Esse raciocínio analógico estabelece semelhança e unidade entre as atividades dos técnicos e a prática moral. Segundo Sócrates, a prática da *areté* é uma atividade racional, que obedece aos mesmos princípios que as atividades técnicas têm. Na maior parte dos diálogos, o modelo da *tékhne* é explorado para estabelecer os princípios da *areté*, uma vez que Sócrates

reivindica para o possuidor de uma *areté* as mesmas capacidades e habilidades de um médico ou de um matemático.

Sócrates, ao refutar seus interlocutores – mais especificamente nos diálogos em que a estrutura é aporética –, sempre o faz utilizando certas noções e pressupostos positivos que estão sendo afirmados implicitamente a partir de analogia com as práticas demiúrgicas. O interlocutor de Sócrates deve admitir esses pressupostos para que o filósofo possa concluir sua refutação. Na verdade, Sócrates quer mostrar a seus interlocutores que: "Aquele que crê saber o que é uma *arétè* se encontra refutado, e é sempre com relação a alguma das *tekhnai* que se vê medido, naturalmente, um tal saber". (GADAMER, 1994, p. 39).

Em alguns diálogos, as analogias entre *areté* e *tékhnè* são aceitas tanto por Sócrates como por seus interlocutores, que acreditam ser justificável admitir como modelo da prática virtuosa a atividade técnica e racional, isto é, aplicar os mesmos princípios da racionalidade técnica à prática das virtudes, admitindo que a atividade do homem virtuoso segue os mesmos princípios da atividade do médico ou do matemático, etc. Esses são os pressupostos das refutações de Íon por parte de Sócrates:

Neste terreno, uma das coisas que mais chama a atenção é a maneira como Sócrates e seus interlocutores supõem que é legítimo aplicar às ações éticas categorias que propriamente pertencem ao campo da atividade técnica ou profissional. Por sua vez, o agente moral é equiparado ao agente técnico profissional – médico, piloto, sapateiro ou cavaleiro – e o valor ético de suas ações é julgado por referência ao valor técnico das ações dos profissionais. (JOSÉ VIVES, 1970, p. 38).

O que leva Sócrates a admitir a *areté* como análoga à atividade técnica é a crença no princípio de que ela está em conformidade com a natureza racional do homem, isto é, que ela é uma espécie de reflexão determinada por uma objetividade posta entre e acima dos interlocutores, que no diálogo está para além das convenções e crenças aceitas. A proposta do filósofo é entender os valores éticos sem identificá-los com o simples mérito social, oriundos do renome e da aparência; Sócrates não quer reduzir a ética apenas àquilo que é aprovado ou reprovado pela maioria dos homens, ou seja, quer quebrar a crença expressa pela frase de Protágoras: “o homem é a medida de todas as coisas”. Esse relativismo ético, com relação ao que é socialmente visto como belo e bom, é o objeto principal da crítica socrática aos personagens dos diálogos. José Vives (1970, p. 41) observa:

Sócrates sente, - contra o sentir da maioria de seus contemporâneos - que a opinião da comunidade não é a norma adequada da ação moral;

que o bom e o mau não podem ser definidos simplesmente por aquilo que é aprovado e reprovado pelo vulgo.

Assim, como em outras atividades técnicas e racionais, o filósofo vê que a ética deve seguir a visão daqueles que possuem um conhecimento desenvolvido sobre o tema. Quando queremos saber a respeito da saúde, de quais alimentos são melhores para se comer ou qual o melhor remédio para um mal, devemos procurar um especialista nestes assuntos, alguém que domine o conteúdo do tema em questão, para que esse possa nos dizer o que realmente devemos fazer ou não. Apenas esse especialista é capaz de nos dizer tal coisa, sendo impossível a nós seguirmos a opinião da maioria. Ora, o mesmo ocorre com os valores éticos: quando necessitamos resolver um problema sobre este tema, devemos procurar quem os domina especificamente. E se alguém os domina, seria, assim, um técnico nestas questões. Desse modo, se o vulgo não tem opiniões firmes sobre a ética do mesmo modo que não tem sobre a medicina, de que nos vale procurar o vulgo nestas questões?

Pode-se dizer, portanto, que Sócrates adota a analogia da *areté* com a técnica por causa da sua insatisfação com os princípios que haviam se estabelecido como tradicionais entre os gregos, isto é, rejeita o relativismo ético, que seria a concepção mais comum entre seus concidadãos. Para não identificar a ação ética com o que vem da opinião pública, é preciso defini-la como uma atividade independente e que tenha um conteúdo específico, cuja base é a técnica. Afirma José Vives (1970, p.43):

Por isto Sócrates considera naturalmente a ação moral como análoga à ação técnica, que é o protótipo da ação que tende a conseguir um bem absoluto e objetivo mediante um sistema de princípios igualmente objetivos, racionais, garantidos. Há que se estabelecer uma *tékhnē* da ação humana como tal.

A preocupação com a *areté*, por conseguinte, tem como fundo também uma intenção pedagógica, pois a visão de mundo tradicional (incluindo as virtudes) era transmitida por meio de uma *paideía*, ou melhor, uma concepção tradicional da ação ética, que era definida a partir de uma concepção grega da melhor formação do homem. Como já foi dito, quem era o guardião dessa *paideía* e da transmissão de uma concepção popular da *areté* eram os poetas, que conjuntamente com os rapsodos, mantinham e adaptavam os valores passados ao tempo presente. Desde então, se Platão se propõe combater a visão tradicional da *areté*, deve também combater esse papel dos poetas.

A preocupação com a *paideía*, nos diálogos platônicos, sempre recai se traduz em reflexões morais, pois Sócrates parece, na maior parte das vezes, conceber a

educação como o meio através do qual é possível transformar os homens em melhores ou piores; ou seja, na ética platônica, o objetivo da *paideía* é fundar uma cidade formada por homens de valor. Nesse sentido, as preocupações pedagógicas dos diálogos sempre apresentam uma dimensão ético-política, uma vez que o bem da cidade (e dos cidadãos) é pensado como resultado de uma *paideía* excelente. Por conseguinte, de acordo com o raciocínio socrático, semelhante educação somente é plausível se for fundada no conhecimento dos parâmetros fundamentais da ação humana.

No *Eutidemo* (281e), Sócrates faz a seguinte consideração: "o saber é um bem e a ignorância um mal". Por meio dessa assertiva, percebe-se mais nitidamente o modo como é vinculado o pensamento racional à ação humana; Sócrates, nesse sentido, mostra que o direcionamento da ação humana para o bem é resultado da presença de um saber-agir, isto é, de uma *phrónesis*: o bem agir, segundo ele, é consequência da posse de um conhecimento de *como agir do melhor modo*. Para agir de acordo com a *areté* o homem deve possuir um conhecimento prévio desta, do mesmo modo que um piloto deve saber pilotar um navio antes de fazê-lo; dito de outro modo, aquele que desconhece *como* agir bem (o ignorante) não tem condições práticas de fazê-lo. É assim que é perceptível que há uma relação de complementaridade entre *areté* e *tékhne*.

Além disso, no *Protágoras*, o personagem homônimo propõe a Sócrates que a sofística consiste em uma *paideía* para os jovens, uma vez que lhes transmite a *tékhne* da *areté* política, cujo fundamento é prepará-los para a vida de cidadãos. A partir disso, Sócrates questiona se é possível acreditar que a virtude em si mesma pode ser ensinada. Protágoras responde que a virtude constitui-se de duas partes: uma natural, que todos os homens (por sua natureza) possuem; e outra que se adquire pela educação (*paideía*). Sócrates não dá crédito a essa tese de Protágoras e tenta refutá-la. No decorrer do diálogo, o filósofo tenta aplicar seu método de refutação à tese do sofista, de onde surgem outros problemas sobre a natureza da virtude, como, por exemplo, se a virtude se constitui como uma unidade ou se é um todo constituído de partes. Protágoras acredita ser a virtude um todo com partes, todavia, Sócrates refuta sua crença defendendo a unidade das virtudes, porque, para ele, é impossível alguém ser corajoso e injusto ao mesmo tempo; por isso, deve haver uma unidade entre justiça e coragem, as quais não podem se contradizer, pois pertencem a um mesmo gênero de ações, as ações morais (*Protágoras*, 361a).

Em meio a essa discussão sobre a natureza da virtude – que dura boa parte do diálogo – Sócrates defende o pressuposto de que a virtude é conhecimento. Segundo a



postura socrática, a virtude é objeto de conhecimento racional, que é adquirido por meios e métodos semelhantes aos de qualquer outra “ciência”. Essa é uma das suposições fundamentais da filosofia socrática, que não admite que ações imorais possam ser praticadas por aqueles que possuem um conhecimento da *areté*, ou seja, para o pensamento socrático “ninguém erra voluntariamente” (JAEGGER, 1994), porque o erro e as ações imorais são provenientes da ignorância do homem. Aquele que sabe e conhece o que é a justiça em si mesma não pode (obedecendo às regras de causalidade) agir desobedecendo aos princípios da justiça, ou seja, quem conhece a virtude não pode agir injustamente.

Por isso, o filósofo faz uma identificação entre o saber e o agir. O *érgon* é equivalente ao *lógos* de acordo com os princípios da filosofia socrática, de modo que há uma relação de interação reflexiva entre essas duas noções, isto é, as ações morais são determinadas pelos princípios da razão, já que a ação é proveniente de um fundamento epistemológico e técnico; portanto, deve-se conhecer tecnicamente o objeto da moral para se agir moralmente. Porém, se a *areté* é conhecimento, Sócrates deve admitir que ela pode ser ensinada, assim como as outras “ciências”, tais como a matemática e a medicina. O próprio Sócrates no *Protágoras* reconhece isso:

Eu te afirmo, disse eu, que não há outra razão para fazer essas questões do que examinar os problemas relativos à virtude e ao que é a virtude nela mesma. Pois eu estou persuadido que esse ponto esclarecido lançaria uma luz viva sobre o objeto da longa discussão que nos vem ter em conjunto, eu pretendendo que a virtude não poderia ser ensinada, e tu, que ela o pode ser. E me parece que a conclusão última de nossa discussão se eleva contra nós, e que, se ela pudesse falar, ela nos diria: vós sois muito incoseqüentes, Sócrates e Protágoras: tu que sustentas de início que a virtude não poderia ser ensinada, tu te desdobras agora em contradição ao esforçar-te em demonstrar que todas são ciências, a justiça, a temperança, a coragem, de onde resultaria que a virtude pode muito bem ser ensinada. Se, com efeito, a virtude era outra coisa que a ciência, como Protágoras acabou de provar, é claro que ela não poderia ser ensinada(...)<sup>35</sup>. (361b-c)

Como se vê, a questão sobre se a virtude pode ser ensinada apenas obterá uma resposta definitiva quando houver uma definição precisa do que é a virtude em si mesma. Entretanto, percebe-se, em relação ao que foi dito por Sócrates, que a suposição de que a virtude é conhecimento deve ter como consequência a possibilidade de ensiná-la. O simples fato de estabelecer uma analogia entre a *areté* e a técnica leva em

---

<sup>35</sup>Tradução de Émile Chambry, ed. Flammarion.

consideração que a virtude se comporta da mesma forma que uma técnica, fazendo parte desse gênero e obedecendo às suas características essenciais. Assim, a *areté* pode ser ensinada, uma vez que a característica essencial das técnicas é o fato de elas poderem ser ensinadas. Portanto, de acordo com os pressupostos da moral socrática, a *areté* pode ser ensinada.

Surge, contudo, a seguinte questão: quem pode ensinar a *areté*? A resposta está presente no próprio princípio, pois, seguindo este raciocínio, percebemos que a virtude, tal como qualquer outra técnica, apenas pode ser ensinada por aqueles que possuem um conhecimento técnico da *areté*; assim como é necessário ter um conhecimento técnico dos números para se ensinar a matemática, é necessário um conhecimento técnico da *areté* para ensiná-la. Portanto, como afirma Marques (2006, p. 85), Platão "...propõe que a educação humana seja regulada por discursos que buscam um conhecimento sólido, discursos que se dirijam à parte racional da alma".

No diálogo *Íon*, Platão tenta demonstrar que os rapsodos e os poetas não possuem uma técnica, o que nos conduz à conclusão de que, se eles não possuem o conhecimento técnico sobre a *areté*, não podem ensiná-la, tal como acreditavam ensinar; no fundo a crítica de Platão aos poetas, nesse diálogo, é uma tentativa de mostrar a incapacidade pedagógica dos mesmos. Homero, então, é o alvo principal, porque era comum entre os gregos a visão de mundo baseada nos poemas homéricos, uma visão que tinha em Homero a fonte de conhecimento sobre todas as coisas. Segundo Platão, essa visão homérica do mundo deve ser combatida, pois Homero não tinha conhecimento verdadeiro sobre as coisas que falava.

Na medida em que Sócrates se propõe refutar a possibilidade de que o discurso dos poetas se constitua como ensinamento técnico, refuta também a possível caracterização deles como educadores. Desde então, retirar a técnica do discurso poético equivale a tentar provar o erro em se dar crédito aos poemas épicos como verdadeiras "enciclopédias", onde encontraríamos as referências técnicas de nossa educação; Platão combate com isso a tradicional valorização dos poetas como formadores do povo grego, tendo como base o fato de que nem Homero, nem os outros poetas, podem ser fonte de conhecimento técnico, porque não possuem um conhecimento técnico sobre as coisas que discursam e, na verdade, nem têm domínio algum sobre o que dizem, porque são inspirados pelas divindades. Referindo-se a isso, diz Elizabeth Asmis:

A disputa de Platão com a poesia tem início no fato de que os poetas gregos têm um papel crucial na criação e transmissão dos valores

sociais. E era tradicionalmente aceito que poetas, assim como profetas, eram inspirados diretamente por deuses com sabedoria sobre as condições humana e divina. Era a prerrogativa dos poetas tornarem conhecidos o passado, o presente e o futuro para seus contemporâneos e futuras gerações pela performance oral de seus poemas. (1992, p.344).

Por isso, os poetas devem perder renome como educadores, pois quem é um inspirado pela divindade, por mais que saiba o presente, o passado e o futuro, não pode ser um educador, já que não tem conhecimento técnico algum sobre os valores morais que acredita ensinar.

O mesmo vale para as críticas aos sofistas, que apenas ilustram por exhibições a ilusão de que possuem um conhecimento técnico da *areté*, que na verdade não possuem, pois nem mesmo sabem dizer o que ela é – assim como fica atestado no diálogo *Protágoras*. Como alguém pode ensinar a outrem a ser virtuoso, sem ao menos saber o que é a virtude? Se alguém não possui um conhecimento técnico da virtude – tal como o matemático tem dos números –, não pode ensiná-la corretamente. Por isso, Platão insiste, no *Íon*, em provar a não habilidade técnica dos rapsodos e dos poetas, em especial de Homero, o maior dos educadores gregos. Portanto, não podemos adotar os discursos dos sofistas e dos poetas como bases educacionais, assim como os gregos o faziam no tempo de Platão. Em suma, nem Homero, nem Protágoras, podem ser considerados educadores como eram. Como bem observa José Vives (1970, p. 41):

Ainda que Homero seja “o melhor e o mais divino dos poetas”(530b), os elementos informativos que dele podem sair tem, contra o que comumente se acreditava na Grécia, um valor muito escasso, já que Homero não é um “técnico” nas matérias de que fala. Quando Homero nos fala de carros, não é a ele, excelente rapsodo, que devemos dar crédito, mas ao cocheiro, que é o técnico em carros; e quando nos fala da maneira de curar feridas, não temos de lhe dar ouvidos, senão ao que possui a arte da medicina...

O diálogo *Íon*, portanto, é uma tentativa de combater a visão segundo a qual Homero era o grande educador da Grécia, na medida em que põe em evidência os motivos pelos quais não se deve aceitar passivamente uma *paideía* de tipo homérico, conferindo valor técnico às suas palavras e ao seu modo de expressão, como se seus poemas fossem fontes fidedignas de informação sobre inúmeras atividades dos homens, já que seu discurso é desprovido de qualquer fundamento técnico para tal valorização.

## CAPÍTULO II

### A POESIA NO CONTEXTO DRAMÁTICO DA *REPÚBLICA*

*todo poeta é marginal, desde que  
foi expulso da república de platão*  
Roberto Piva

#### 2.1. Introdução

Certamente, quando lemos o livro X da *República*, a primeira impressão que temos é que Platão é completamente intolerante com a poesia. No livro X, seu principal personagem, Sócrates, expulsa os poetas da cidade-justa, alegando que a poesia é um produto nocivo para a alma humana: ela está três vezes afastada da realidade e tende a gerar na alma um apreço pelos prazeres mundanos. A poesia, para Sócrates, é um produto nocivo que não permite a constituição de uma cidade-modelo, formada da melhor maneira possível (X, 595a-596e), pois é um modo de corromper os cidadãos. Em vista disso, pode-se dizer que o discurso de Sócrates tem como principal objetivo promover uma marginalização dos poetas e da poesia, expulsando-os da sua cidade-modelo.

Por outro lado, pode-se se levar em consideração que apenas essas afirmações presentes no livro X não nos deixam compreender, de um modo geral, quais são os verdadeiros motivos que levam Platão a criticar os poetas na *República*. Pois, esses motivos são apresentados praticamente durante todo o livro, mesmo que na maior parte dele isso seja feito apenas implicitamente. Isso quer dizer que a crítica aos poetas presente na *República* não parece se afastar totalmente dos problemas referentes a outros temas, tais como a fundação da cidade-justa, o conhecimento, a alma, etc.

Por isso, acreditamos que os motivos que levam Platão a criticar os poetas são eleitos desde o início da *República*, atravessando o texto até chegar ao livro X: a nossa hipótese é que, desde o início do livro I<sup>36</sup>, Platão começa a situar implicitamente a poesia como algo passível de crítica.

A nossa aposta é que o livro I demarca a poesia tradicional grega como a origem de uma concepção da justiça que se demonstra insuficiente para um questionamento filosófico. Os livros II e III apontam as principais possibilidades de criticar essa

---

<sup>36</sup>Em geral, o livro I é desprezado pelos comentadores que se propõem a tratar da crítica de Platão aos poetas na *República*. Com efeito, a poesia é retratada no livro apenas implicitamente: o que parece não apresentar nenhuma relevância para o contexto geral da crítica aos poetas presente nos outros livros (II, III e X). Todavia, nossa proposta é tentar ver na *República* uma unidade em relação a esse tema, partindo do pressuposto de que o livro I junto com os discursos de Gláucon e Adimanto no início do livro II delimitam os principais tópicos da crítica de Platão aos poetas no decorrer dos livros II e III, que, por sua vez, deixam a questão em aberto, para que apenas no livro X possa haver uma crítica definitiva à poesia.

concepção de justiça, mas não concluem todo o processo de crítica, que apenas atingirá seu termo com as considerações feitas a partir do conceito de *mimesis* no livro X. Em suma, acreditamos que a crítica de Platão aos poetas durante toda a *República* tem uma relação muito íntima com o tema central do texto: a natureza da justiça. Pois, se consideramos que a *República*, em seu todo, é uma reflexão filosófica sobre a natureza da justiça<sup>37</sup>, podemos suficientemente defender a hipótese de que a poesia se vincula diretamente a esse tema. Nesse caso, defendemos que o surgimento de uma concepção de justiça oriunda da poesia se realiza através de um jogo implícito do texto, que é característico dos diálogos de Platão: ele situa a poesia através dos discursos dos personagens, principalmente dos dois primeiros interlocutores de Sócrates – Céfalos e Polemarco –, para depois fundar uma cidade-justa na qual a poesia homérica não tenha um papel e uma função garantidos.

Em suma, nossa hipótese aposta na possibilidade de ver como surge, no contexto dramático da *República*, uma crítica à poesia e aos poetas. É o que tentaremos demonstrar nas páginas seguintes.

## 2.2. A discussão entre Sócrates e Céfalos

Inicialmente, a discussão entre Sócrates e Céfalos tem como tema a velhice. Sócrates faz um elogio da velhice, para fazer uma polida saudação ao seu amigo Céfalos: ele diz que os mais velhos são bons conselheiros para os mais jovens e, por isso, é sempre bom escutá-los. Na verdade, Sócrates quer deixar claro ao seu amigo que a velhice representa um acúmulo de experiências: quem é velho conhece os caminhos da vida e sabe dizer aos jovens se eles são árduos ou tranquilos. A figura do ancião, aqui representada pelo personagem Céfalos, é comumente identificada com a do homem sábio, isto é, com a figura daquele que conhece as vicissitudes da vida. Isso, em geral, reforça a estrutura patriarcal da sociedade, mostrando a relevância da idade para a transmissão de valores: o mais velho aconselha o mais jovem e lhe serve de modelo para a condução da vida. Essa valorização do ancião tem uma raiz nitidamente homérica: dos personagens da *Ilíada* os que mais servem de referência moral para os

---

<sup>37</sup>Sabe-se que a *República*, em sua totalidade, possui um emaranhado de reflexões sobre os principais temas da filosofia grega, a *paideia*, a *pólis*, a dialética, o papel do filósofo na cidade, o conhecimento, a alma; entretanto, queremos aqui simplesmente chamar a atenção para o fio condutor da discussão, que permite que os outros temas venham surgindo, determinado, de certo modo, a constituição dramática do texto.

heróis são Nestor, “cuja opinião, desde muito, julgada a melhor era sempre”<sup>38</sup> (*Ilíada*, VII, v.325), e Príamo, “igual, no intelecto, a um dos deuses” (*Ilíada*, VII, 366). Isso mostra que Céfalo se identifica com um homem nos moldes da cultura homérica, pois, semelhante a ambos personagens da *Ilíada*, ele se realizaria como um bom conselheiro, sabendo se conduzir gloriosamente em atos e palavras. Céfalo seria um homem capaz de ser um bom conselheiro aos mais jovens do mesmo modo que Príamo e Nestor o são na *Ilíada*. Sendo assim, Sócrates lança ao bom conselheiro e amigo, Céfalo, um questionamento sobre a velhice:

De fato, Céfalo, eu fico contente, disse eu, quando converso com pessoas bem idosas. Como percorreram um caminho por onde talvez nós também tenhamos de passar, acho que é preciso fazer-lhes uma pergunta: será esse caminho áspero e penoso ou suave e fácil? Também me dá prazer, já que estás naquela idade que os poetas chamam de limiar da velhice, ouvir-te dizer como vês esse momento da vida. (I, 328d-e)<sup>39</sup>

A resposta de Céfalo parte de uma constatação: comumente os idosos se lamentam da velhice, pois a entendem como uma perda das capacidades da juventude. A velhice, como retratada aqui, é a incapacidade de realizar os prazeres físicos do amor, da bebida, da comida, etc; sendo definida como um mal resultante da privação desses prazeres. Céfalo, entretanto, diz que a velhice não é verdadeiramente um mal, pois senão todos sofreriam nela. O que leva ao sofrimento na velhice é o caráter (*trópos*) dos homens, que sempre esperam da vida a satisfação de prazeres físicos, que acabam por ser frustrados quando a idade avança. Nesse contexto, o personagem Céfalo, como um ancião de modelo homérico, acredita que a velhice é um momento de paz e libertação das sensações eufóricas da juventude. Por sua vez, ele considera que, se um homem possui bom caráter, necessariamente, ele terá uma boa vida na velhice<sup>40</sup>.

Todavia, Sócrates ressalta ao ancião que outras pessoas poderiam considerá-lo feliz na velhice não por causa de seu caráter, mas pelos seus bens, “Os ricos, dizem elas, têm muitas consolações...” (I, 329e). Céfalo não exalta a riqueza, ao contrário, considera que sem o caráter ela é completamente inútil nas mãos de qualquer homem. Sócrates, por conseguinte, questiona a origem de sua riqueza e até mesmo da sua valorização dos

---

<sup>38</sup>Todas as citações da *Ilíada* são feitas a partir da tradução de Carlos Alberto Nunes (2003).

<sup>39</sup>Todas as citações da *República* são feitas a partir da tradução de Anna Lia Amaral de Prado (2006).

<sup>40</sup>Se partirmos do pressuposto de que Céfalo é uma criação literária, podemos interpretá-lo como uma remissão a uma concepção comum de sabedoria, tanto que ele cita Sófocles como o autor de sua própria concepção da velhice. Na verdade, a citação de Sófocles por parte de Céfalo já indica que algo proveniente da poesia será colocado no texto a seguir.

bens materiais, pois segundo ele: aqueles que não exaltam seus bens materiais são os que não os adquiriram por si mesmos, mas por herança, já que os que os têm por si mesmos valorizam mais do que devem<sup>41</sup>.

Os que ganharam apegam-se a ela duas vezes mais que os outros; e, como os poetas amam seus poemas e os pais os seus filhos, os negociantes zelam por seu dinheiro porque o consideram obra sua e também, como os outros, porque vêem a utilidade que ele tem. Até a convivência com eles é difícil, já que só querem louvar sua riqueza. (I, 330c).

Logo após essa consideração, Sócrates pergunta a Céfalo: “qual foi o maior bem de que usufruíste pela posse de grande fortuna?” (I, 330d). Como vimos, Céfalo não parece avaliar a riqueza como tendo um valor intrínseco, apesar de ser útil; ele apenas a valoriza como algo secundário, um meio para as ações de um homem com caráter. Nesse momento (I, 330d), o ancião fará uma conexão entre riqueza e ações justas, para mostrar a utilidade da riqueza para o homem justo. Na verdade, essa conexão não aparece como uma definição filosófica, nem da riqueza, muito menos da justiça, mas permite que, a partir disso, Sócrates possa encaminhar a discussão para o tema central do diálogo, a justiça.

Nessa conexão entre riqueza e justiça, a poesia realmente emerge no texto, para ser retratada agora como fonte de uma concepção da vida após a morte. Quando Céfalo inicia seu discurso, ele remete à tradição mítica, precisamente sobre a escatologia encontrada em várias tradições, o destino das almas no Hades. A proximidade da morte leva a uma reflexão sobre a vida, ou melhor, a uma avaliação sobre o modo de vida. As histórias narradas pelos poetas sobre o horror do Hades, sobre o destino das almas injustas, passam a ter crédito para aquele que anteriormente não acreditava nelas, ou seja, os ditos religiosos passam a ser acreditados pelo incrédulo. A morte apresenta-se

---

<sup>41</sup>Aqui, Sócrates coloca três relações em analogia: o pai com o filho, o homem de negócios com sua riqueza e o poeta com seus poemas. O pai ama os filhos porque os considera obra sua, mas geralmente lhes confere um valor maior do que o devido; os filhos podem não ser necessariamente pessoas de valor, mas, mesmo assim, o pai tende a amá-los. O homem de negócios conquista suas riquezas e lhes dá valor por causa disso, mesmo que a riqueza, em si mesma, não tenha valor algum. Por conseguinte, os poetas consideram seus poemas como obra sua e os exaltam por causa disso, sem nenhuma avaliação prévia do valor deles. Dito de outro modo, nos três casos há uma valorização do produto por parte do produtor sem qualquer tipo de avaliação, pois eles os exaltam além do que é devido. A exaltação de qualquer coisa depende de uma análise do valor intrínseco da mesma e, nesse caso, tal análise não é feita; efetuando, por isso, uma presunção de quem exalta, porque considera, sem crítica, algo digno de elogio. Sócrates, nesse sentido, faz uma referência aos poetas como pessoas prepotentes que elogiam as suas obras sem lhes avaliar. Isso tem uma consonância direta com a avaliação crítica feita por ele das obras dos poetas, cujo intuito é mostrar que o valor atribuído pelos próprios poetas, em especial os rapsodos, aos poemas é feito sem uma avaliação crítica do seu conteúdo. Por isso, nos livros II e III, Sócrates se propõe a fazer uma análise crítica do conteúdo da poesia, levando em consideração o seu valor enquanto parte da formação dos guardiões: realização que não foi feita por nenhum poeta anteriormente.

como um mistério e as palavras misteriosas dos poetas, os mitos, tomam a forma de uma narrativa possível, até mesmo para aquele que antes era incrédulo. O temor deixa de ser em relativo à morte e transfigura-se em um temor à vida. Antes da morte é preciso remediar as faltas cometidas em vida. Por isso, diz Céfalo, é necessário fazer um cálculo das injustiças e avaliar as faltas cometidas, senão a velhice será gozada sem qualquer esperança de um bom destino após a morte.

Nesse caso, o Hades é caracterizado como uma exortação moral à justiça, pois a coloca como necessária durante a vida. Para um bom destino após a morte é necessário ter sido justo<sup>42</sup>. Desde então, Céfalo cita Píndaro para reforçar o que diz e estabelecer uma conexão entre riqueza e justiça: a riqueza é útil para aquele que quer ser justo. A partir disso, é delimitada a justiça alcançável pela riqueza, que consiste em não mentir nem ludibriar, por um lado, e em não dever nada a ninguém, nem aos homens, nem aos deuses, por outro. A justiça, segundo Céfalo, é resumida em duas regras gerais: não mentir e não dever. Na verdade, isso representa uma visão tradicional da vida – possivelmente advinda dos poetas – pois resume a felicidade e a justiça como conseqüências de atividades simples, plausíveis para qualquer homem de conduta aparentemente boa, cujo centro é não mentir e não dever nada a ninguém. Pode-se situar essa concepção da justiça na tradição citada por Céfalo, que parece ser arraigada principalmente na tradição poética grega, pois são recorrentes as remissões do personagem aos ditos de poetas. De um modo geral, pode-se afirmar que há um jogo implícito no texto que conjuga a justiça de Céfalo com a da tradição dos poetas.

O maior problema encontrado nessa concepção reducionista da justiça apenas emergirá na *República* no início do livro II; todavia, desde já, Platão explicita que essa justiça depende de uma valorização extrínseca: o julgamento dos outros e o renome social, seja por parte dos homens ou por partes dos deuses. No mais, Céfalo levanta um pressuposto, sem apresentar consciência disso, do qual Sócrates tenta se afastar durante o livro II: é possível comprar a justiça dos homens com o dinheiro e a dos deuses com sacrifícios. Não parece ser fortuito o fato de que Céfalo sai da discussão com Sócrates para fazer um sacrifício aos deuses: especialmente depois de ser contestado sobre o valor da sua riqueza.

---

<sup>42</sup>Entretanto, como veremos mais adiante (livro II), a concepção de justiça delineada por essas narrativas sobre o Hades é baseada em pressupostos não aceitos por Platão.



Sócrates, depois da conclusão de Céfalo, muda intencionalmente o dito do ancião, para resumi-lo a um aspecto geral: a justiça consiste em “restituir aquilo que se tomou de alguém”. Desde já, ele lança um contra-exemplo:

Por exemplo, quando alguém, de um amigo que estivesse em seu juízo perfeito, recebesse armas, se, estando fora de si, ele as pedisse de volta, todo mundo diria que não deve devolver tais armas e que não agiria com justiça quem as devolvesse, nem se quisesse dizer toda a verdade a alguém nesse estado. (I, 331c)

A função desse contra-exemplo é refutar a visão de Céfalo sobre a justiça, para demonstrar a insuficiência dessa visão reducionista, que concebe a justiça como uma simples prática de restituição e ausência de dívidas. O procedimento é de trazer os ditos despropositados de Céfalo, que partem de uma visão tradicional da justiça, a uma proposição que tenha a possibilidade de ser refutada. Isso se explica pelo fato de que a tradição representada por Céfalo somente pode ser refutada ao tomar a dimensão de uma tese, isto é, de uma proposição; por isso Sócrates procede, nesse caso, de uma maneira simples: transforma uma visão cultural e tradicionalmente aceita em uma proposição que possa ser refutada. Porém, a refutação de uma tradição constituída, principalmente pelos poetas, não poderia ser refutada por um simples contra-exemplo. Eis que intervém Polemarco (I, 331d).

### **2.3. A discussão entre Sócrates e Polemarco**

A intervenção do filho de Céfalo tem o intuito dramático de reforçar uma visão tradicional da justiça, para demarcar em que ambiente a discussão da *República* terá o seu desenvolvimento. Na verdade, é perceptível que Platão, no início do livro I, faz um conjunto de referências dramáticas, por meio das falas dos personagens, para mostrar uma visão de justiça oriunda da poesia. Pois, Polemarco intervém na discussão com um argumento de autoridade, utilizando a figura de um poeta, Simônides. Seu objetivo é justificar a concepção de justiça defendida por seu pai por meio de uma remissão a um homem sábio: alguém digno de ser considerado como porta-voz da verdade em qualquer ambiente de discussão. O poeta, nesse caso, deve servir como argumento para comprovar a Sócrates que a definição de justiça dada anteriormente por Céfalo pode ser verdadeira, ou seja, o poeta é usado por Polemarco como uma figura de autoridade social, cujos ditos devem ser levados em conta por qualquer pessoa.

Polemarco apresenta, então, a visão da justiça de Simônides: "é justo devolver a cada um o que lhe é devido" (I, 331e). A aparência inicial desse dito de Simônides tem o mesmo aspecto da concepção de Céfalo, que pode ser refutada pelo contra-exemplo da arma dado anteriormente. Entretanto, Sócrates declara desconhecer o significado desse dito do poeta, pois ele não pode simplesmente significar a mesma coisa que disse Céfalo. Por isso, Sócrates pressupõe que há um significado oculto, não aparente, que deve ser explicitado por Polemarco, para exteriorizar o verdadeiro significado do que o poeta diz. Na verdade, para elucidar a dimensão misteriosa do conteúdo poético, Sócrates caracteriza o poeta como um homem sábio e divino. Essa analogia tem com função explorar uma visão comum que caracteriza a poesia como uma manifestação dos mistérios, semelhante aos oráculos e adivinhos. Se a poesia é um dito divino, misterioso como um oráculo, deve haver um trabalho hermenêutico para esclarecer o significado oculto desse. Os poetas – declara o próprio Sócrates um pouco à frente – falam enigmaticamente. Simônides, ao dizer algo, quer dar um significado além do que diz; o que deixa implícito um enigma, do qual devemos fazer uma interpretação. Sendo assim, ao dizer que "é justo devolver a cada um o que lhe é devido", Simônides quer, entretanto, dar o significado de que "deve-se fazer bem aos amigos e mal aos inimigos" – explica Polemarco. Por conseguinte, esse enigma de Simônides é resolvido por Sócrates por meio de uma definição: "Ele pensava, parece, que o justo é dar a cada um o que lhe convém, mas usou a expressão *o que lhe é devido*" (I, 332c).

Seguindo isso, pode-se perceber que a explicação de Polemarco tem uma dimensão ética baseada na vingança, que possivelmente remete a uma visão aristocrática da justiça, isto é, Polemarco, apesar de estrangeiro em Atenas, carrega uma visão panorâmica da justiça aristocrática, que funda o comportamento humano nos laços de amizade ou inimizade. As famílias aristocráticas, antes das reformas políticas dos sábios gregos, de Drácon e Sólon, que ocorreram por volta do século VII, tinham o comportamento social arraigado na vingança pessoal. As leis ainda não existiam por fundamentos jurídicos, as autoridades eram constituídas por privilégios religiosos, cuja base era a origem genealógica das famílias, sendo que cada família dirigia sua origem a um herói ou divindade. As famílias, ou *Génos*, eram formadas por lanços de sangue, o que lhes dava um caráter sagrado. Mas, a ausência de uma instituição comum, que efetivasse as punições pelos crimes, deixava essas famílias em uma situação de conflito. Isso exigia das relações entre as famílias uma determinação precisa da diferença entre o amigo e o inimigo. Por sua vez, a punição dos crimes dependia dessa diferenciação.

Sendo assim, a justiça era individual, punindo crimes por um julgamento divino, pela *Têmis*, mas que tinha em seu bojo uma vingança. Isso se cristaliza pelas *Erínias*, guardiãs da medida, punidoras da *Hýbris*, que demandavam a vingança pelo sangue derramado (BRANDÃO, 2002, p. 207). Quando um membro de uma família ultrajava um integrante da outra, as *Erínias* cumpriam a sua função fazendo com que alguém da família ultrajada punisse, pela vingança, o malfeitor da outra. Por isso, a ética da vingança é tão constante nas narrativas míticas. Enfim, reforçando novamente o que já foi dito, Polemarco traz consigo uma visão tradicional, mítica/poética, da justiça.

Sócrates, todavia, traz a concepção tradicional, através de Polemarco e Simônides, a um julgamento filosófico por meio de uma analogia com as *tékhnai*.

Por Zeus! disse eu. Então, se alguém lhe perguntasse: "Ó Simônides, a quem e o que a arte chamada medicina dá o devido e o conveniente?", o que, pensas, ele nos responderia? (I, 332c)

Polemarco responde positivamente: "aos corpos remédios, a comida e a bebida". Essa analogia tem um caráter de inclusão da justiça no mesmo âmbito de atividade da medicina. O intuito de Sócrates é voltar à definição de justiça de Polemarco – "fazer a cada um o que lhe é devido" – para poder refutá-la por essa analogia. O procedimento é mostrar a semelhança entre as atividades: a medicina dá aos corpos remédios, isto é, dá o que lhes é devido, do mesmo modo que a justiça dá a alguém o que lhe é devido. O pressuposto dessa analogia é que a justiça comporta-se da mesma forma que uma *tékhne*, tendo os mesmos conteúdos para ação, porém com um objeto diferente. Daí se segue que a justiça dá o que é devido ao seu objeto. O que diferencia as *tékhnai* não é o modo como cada uma é executada, mas sim o objeto que as torna específicas (*Íon*, 532d). Em suma, cada *tékhne* se atém a um objeto específico – a medicina à saúde e à doença, a sapataria em fazer sapatos, etc. –, por outro lado, o modo de execução, o modo de examinar (*Íon*, 532d), é o mesmo para todas as *tékhnai*. Na verdade, o fato de pressupor um mesmo modo de exame faz com que a *tékhne* seja um procedimento racionalmente instituído, ou seja, baseado em regras racionais<sup>43</sup>. A medicina, nesse sentido, serve como modelo mais abrangente, pois ela consiste em um conjunto de regras racionalmente formuladas que são aplicadas a cada caso particular, e que nós chamamos de diagnóstico. Pode-se até mesmo dizer que cada *tékhne* é arraigada no conhecimento específico de cada objeto para realização ou execução do mesmo. No

---

<sup>43</sup> No *Górgias* (462d-464c), Sócrates faz um esforço para definir a *tékhne* como uma atividade racional com o intuito específico de retirar a retórica da esfera das *tékhnai*, um movimento semelhante ao feito por ele no *Íon* para descaracterizar o rapsodo.

caso do médico, entra em jogo a execução de um conhecimento do comportamento natural de certos fenômenos: a doença e a saúde. No caso do sapateiro, há um conhecimento das dimensões dos materiais e das técnicas necessárias para produzir um sapato. Ou seja, a *tékhne* é um conhecimento racional aplicável nas ações. Por isso, Sócrates parte dessas analogias: a justiça é um conhecimento aplicável às ações. As *tékhnai*, portanto, servem de modelo para a fundamentação da justiça no plano da argumentação socrática, o que pressupõe que essa se comporta da mesma forma que as outras: a medicina, a culinária, a *tékhne* do piloto.

Mas, percebe-se que a argumentação de Sócrates tem o intuito de mostrar que a definição de justiça não comporta uma ambigüidade tal como expressada nas afirmações de Polemarco, nas quais ele define o comportamento do homem justo a partir de um pressuposto aparentemente contraditório, uma vez que estabelece uma identidade entre fazer o bem e praticar o mal. Pelo que se vê, a medicina não procura fazer mal aos corpos, somente o bem. Nesse sentido, se a justiça se comporta realmente da mesma forma que a medicina, ela não pode buscar o mal de ninguém, apenas o bem.

Por sua vez, o livro I teria o papel de estabelecer, para Platão, o vínculo estreito entre justiça e *tékhne*, de modo que ficasse evidente, também, o que se compreende estritamente a partir deste termo: "(...) uma habilidade ou conjunto de habilidades dirigidas, em seu exercício, ao serviço de um bem, um bem do qual o agente tem de ter conhecimento e compreensão genuínos" (MACINTYRE, 1991, p. 85).

Porém, Polemarco reforça sua tese de que a justiça tem uma ambigüidade: fazer bem aos amigos e mal aos inimigos. Sócrates, então, reformula sua questão para buscar a definição da justiça a partir de seu objeto específico, isto é, de que modo específico ela pode ser entendida como *dar o que é devido a alguém*:

- Então, quem é mais capaz de tratar bem os amigos, quando doentes, e de tratar mal os inimigos em relação à doença e à saúde?

- O médico.

(...)

- E o homem justo? Em que atividade e em que função é ele o mais capaz de ajudar os amigos e prejudicar os inimigos?

- Na guerra, lutando contra ou como aliado, penso eu. (I, 332e)

Disso é retirada a conseqüência de que a medicina só tem utilidade, ou melhor, ela só pode fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, quando esses estão em uma situação de doença: em outros casos ela seria inútil. Analogamente, pela resposta do interlocutor, resta que a justiça somente seria útil em situações de guerra. Mas Polemarco reconhece que a justiça também é útil em momentos de paz e acaba por indicar que ela pode ser

útil, nesses momentos, para os contratos. Nesse quesito, a justiça não parece indicar nada em específico, como argumenta Sócrates, porque o que envolve a justiça nos contratos é a especificidade do objeto negociado. Em um jogo, ele exemplifica, quem saberia indicar o justo e o útil é o jogador profissional, não o homem justo. Polemarco se vê encurralado pela argumentação, reitera e resume a especificidade da justiça nos contratos de cunho monetário. Porém, não advém nenhuma especificidade da justiça no trato com o dinheiro, pois, em um negócio de cavalos, por exemplo, quem saberia indicar se um contrato de compra e venda foi justo é apenas o tratador de cavalos. Para Sócrates, qualquer juízo feito sobre contratos depende de uma capacidade específica, uma *tékhne*, pela qual é estabelecido o que vem a ser justo e o que vem a ser injusto em qualquer transação econômica. A possibilidade de reconhecer a justiça em transações econômicas é fruto de um conhecimento específico do objeto que está sendo negociado, não necessariamente de uma justiça aplicável a todos os casos, apesar de ela estar pressuposta também nos contratos monetários. O foco da questão é mostrar que, mesmo tendo uma ampla aplicação, utilizada para vários casos, a justiça possui um aspecto próprio, que a define. Todavia, Polemarco apenas a reduz a exemplos de aplicação, não atribuindo a ela a especificidade que a define. Logo, o ponto de partida de Sócrates é que a justiça deve possuir uma especificidade. Sócrates requer do interlocutor, novamente, essa especificidade:

- Então, quando se tem de usar dinheiro ou ouro em sociedade com outra pessoa, em que o homem justo é mais útil que os outros?
- Quando algo deve ficar depositado e a salvo, Sócrates. (I, 333c)

Mais uma vez a resposta do interlocutor não consegue abarcar a utilidade da justiça, pois cada vez mais ela vem se afunilando em uma perspectiva totalmente fora de seu objeto específico. Da primeira vez, ele partiu de uma generalidade, mas que se apresenta apenas como um exemplo, não abarcando nem a especificidade do objeto da justiça, muito menos sua caracterização geral de definição: nos momentos de paz a justiça se aplica aos contratos, depois aos contratos monetários, por fim aos contratos monetários em que há depósito. A insuficiência dessas sucessivas definições da especificidade da justiça leva, cada vez mais, a uma redução dela. Seguindo isso, Sócrates tenta mostrar ao interlocutor que suas sucessivas atribuições têm uma conseqüência absurda, porque, se a justiça somente é útil nos contratos monetários em que há depósito, então ela é totalmente inútil para a ação, isto é, ela é útil pela inutilidade das coisas: "Então, meu amigo, a justiça não poderia ser uma coisa lá muito séria, se se dá o caso de ser útil para

as coisas que não são utilizadas". Depois disso, Sócrates explora a ambigüidade de alguns casos – o homem bom na luta sabe atacar e se defender, o doente pode se curar e transmitir a doença, o bom guardião é também aquele que melhor consegue atacar o inimigo para vencer – para generalizar a capacidade de que o hábil depositário de algo é também o hábil ladrão da mesma. Isso, no texto, parece ser um pouco vago, uma possibilidade somente retórica para concluir a refutação, mas conclui um passo importante para a questão: "se o homem justo é hábil para guardar dinheiro, é também hábil para roubar".

O principal objetivo de Sócrates em toda essa argumentação é mostrar para seu interlocutor as incoerências inerentes à sua concepção de justiça. Conseqüentemente, fica claro que essa concepção de justiça é proveniente de uma tradição, que Sócrates considera insuficiente do ponto de vista teórico. Por fim, Sócrates conclui sua argumentação, para cumprir seu intuito, remetendo as teses de Polemarco e Simônides à tradição que, segundo ele, seria a causa dessa concepção reducionista e errônea da justiça:

Ah! Como um ladrão, ao que se vê, mostra-se o sábio, e pode bem ser que tenhas aprendido isso de Homero.(...) Provavelmente, portanto, a justiça, segundo o que tu, Homero e Simônides dizeis, é uma espécie de arte de roubar que, contudo, tem em vista trazer ajuda aos amigos e causar prejuízo para os inimigos. Não era isso que querias dizer? (I, 334a-b)

Nesse caso, Sócrates parece redimir Polemarco, defendendo que a culpa de se conceber o homem justo como um ladrão é de Homero, ou melhor, da tradição homérica. No plano dramático, Platão usa Polemarco, como personagem, não para culpá-lo dos problemas oriundos de uma concepção de justiça, mas para indicar a origem de uma concepção de justiça que, possivelmente, era adotada por boa parte de seus contemporâneos. Polemarco aparece como um jovem que adota uma visão tradicional de justiça, constante em sua sociedade, para melhor conduzir sua vida entre seus concidadãos.

Na verdade, o que parece estar em jogo é uma concepção de justiça comumente difundida na *pólis* ateniense. Segundo Macintyre (1991, p. 60-65), a política de Péricles definia a cidade de Atenas a partir de um modelo praticamente homérico, apesar de utilizar um novo conteúdo para isso, o democrático. No viés de Péricles, a figura do herói homérico se transformava em um atributo que caracterizava a própria cidade de Atenas. Não eram os cidadãos que possuíam as virtudes homéricas, mas a própria

cidade de Atenas que se apresenta como um herói tipicamente homérico. No plano político, Atenas se apresentava com atitudes imperialistas nas suas relações externas, principalmente com suas colônias. Disso, advém uma concepção de justiça que demarca duas relações amplamente diferentes: a interna, que diz respeito aos compromissos dignos da relação entre os concidadãos, com a noção de que, na relação entre os semelhantes, o que reina é a amizade; e a externa, referente às relações entre as cidades, da qual surge uma concepção de rivalidade. "O que emerge dessa troca é o modo pelo qual, no pensamento ateniense, o lugar da justiça na relação entre cidadãos é uma coisa, e na relação entre a *pólis* e os de fora é outra" (MACINTYRE, 1991, p. 63). Adaptando para o nosso caso, definir a justiça interna é o mesmo que dizer que se deve ajudar aos amigos, os concidadãos; ao passo que na relação externa fica evidente que se deve prejudicar os inimigos, *o mais forte impõe sua vontade ao mais fraco*. Ou seja, no âmbito da justiça deve-se *dar a cada um o que lhe é devido*. De um modo geral, pode-se dizer que a justiça de Polemarco (cujo conteúdo é homérico) é a mesma da política de Péricles, pois pressupõe uma relação de amizade entre os da casa, os cidadãos, e uma de inimizade entre os de fora, os estrangeiros: o que no âmbito de uma concepção da justiça justificaria a política imperialista ateniense na *Liga de Delos*. Em vista disso, fica evidente o motivo que nos leva a considerar Polemarco um representante fidedigno de uma "concepção homérica da justiça".

Em suma, toda essa primeira parte da *República* tem o papel fundamental de trazer ao discurso dialógico, transformando concepções em personagens literários, definições de justiça que eram difundidas no meio social, para que seja possível colocá-las no seio de um julgamento filosófico, ou seja, os discursos dos personagens trazem para o ambiente filosófico o que se difunde no senso comum, com o intuito de permitir um julgamento racional.

Polemarco, contudo, não aceita a caracterização forjada por Sócrates entre o homem justo e o ladrão e continua apostando em sua definição da justiça. Por sua vez, a argumentação toma outra direção: Sócrates propõe a diferença entre ser e parecer. Em primeiro lugar, é possível se enganar a respeito dos homens, alguns podem parecer justos sem sê-lo, enquanto outros podem ser justos sem ter a aparência de justos. Se podemos nos enganar quanto a isso, podendo os inimigos parecerem bons e os amigos maus, a justiça se define contraditoriamente: ajudar aos maus e prejudicar os bons. Sócrates faz, nesse sentido, uma argumentação a partir da fusão entre amizade/bondade

e inimizade/maldade. Sabemos que esses termos não se fundem assim como a argumentação propõe, mas o intuito de refutação se efetiva com isso:

Ah! A muitos homens, Polemarco, a todos quantos estão enganados ocorrerá que o justo seja prejudicar seus amigos, já que são maus, e ajudar seus inimigos, já que são bons. Sendo assim, estaremos dizendo justamente o contrário da afirmação que atribuíamos a Simônides. (I, 334e)

Porém, Polemarco novamente não aceita a refutação e refaz sua concepção: o amigo é aquele que não somente aparenta ser bom, mas o é. Isso faz com que Sócrates refaça sua argumentação. O próximo passo parte, de novo, da identificação entre justiça e *techne*. Sócrates quer mostrar a seu interlocutor que por meio de uma capacidade é impossível fazer mal a alguém. Em primeiro lugar, fazer mal significa piorar a quem se faz mal na perfeição (*areté*) que lhe é digna. Fazer mal aos homens é piorá-los em relação à sua perfeição (*areté*). A perfeição dos homens, diz Sócrates, é a justiça. Ou seja, fazer mal aos homens é torná-los injustos ou piores em justiça. Isso salvaguarda uma concepção presente no decorrer da *República*: a injustiça é o maior mal para um homem. Em segundo lugar, em relação a uma arte, é impossível utilizá-la para praticar um mal a outrem. Nenhum músico pode tornar alguém pior em música por meio de sua arte, isto é, as *tékhnai* apenas levam à melhoria por meio de seu ensinamento. Nesse sentido, tornam-se evidentes os passos da argumentação: por meio de uma *tékhne* da justiça é impossível piorar um homem, isto é, torná-lo injusto. Por fim, Sócrates apela à natureza da justiça. Assim como o calor tem, por natureza, a propriedade de esquentar e não de refrescar, e a secura de secar e não umedecer, logo a natureza daquele que é bom é fazer a bondade e não a maldade. Então, conclui Sócrates:

Ah! Se alguém afirma que é justo devolver a cada um o que lhe é devido, e se para ele isso significa que aos inimigos, da parte do homem justo, o devido é causar-lhes prejuízo, mas aos amigos prestar ajuda, não seria sábio que o diz, pois sua afirmação não é verdadeira. Em momento algum, ficou evidente que seja justo prejudicar alguém. (I, 335e)

Após ter feito um conjunto de referências à tradição poética, por meio dos personagens Céfalo e Polemarco, o texto conclui que a visão de justiça oriunda dessa tradição é a de que o homem justo pode praticar o mal. Por conseguinte, a argumentação de Sócrates tem o intuito de refutar essa visão tradicional da justiça para demonstrar que é errado conceber o homem justo como praticante do mal: a natureza própria da justiça não permite ações injustas. Ou seja, Sócrates luta contra uma incoerência da tradição apontando uma contradição interna na sua definição: a justiça é também injusta. Por



isso, ele conclui que quem comete tal contradição em seu discurso, aqui representado principalmente por Polemarco, não pode ser considerado sábio. Todavia, Sócrates salva os poetas de sua conclusão: não pode ser exatamente isso que esses sábios disseram. É preciso, diz ele, lutar contra aqueles que interpretam de modo errado o que eles disseram. Por fim, ele atribui a culpa de tal visão da justiça aos homens ricos, em sua maior parte tiranos e reis, para que fique marcada a origem de uma justiça injusta: Periandro, Perdicas, Xerxes e Isménias de Tebas. Por outro lado, ao salvar os poetas de sua conclusão, Sócrates se refere a apenas três poetas, Simónides, Bias e Pítaco, deixando de lado, como que para receber diretamente suas críticas, um outro poeta, Homero (336a). Isso, apesar de ser sucinto no texto, deixa uma margem para que possamos indicar, desde o início do livro I, a origem da grandiosa crítica a Homero presente nos outros livros. De uma forma ou de outra, no livro I, o texto constantemente está revogando características de uma concepção de justiça que teria origem na literatura homérica. Tanto Céfalo como seu filho Polemarco apresentam uma visão homérica da *pólis*, com idéias que tentam efetivar uma cidade marcada pelos conflitos aristocráticos.

Por sua vez, o texto da *República*, em suas entrelinhas, remete a Homero a difusão de uma visão aristocrática da *pólis*. Disso, concluímos que a primeira parte do livro I da *República*, antes da intervenção de Trasímaco na discussão, constitui-se como uma antecipação da crítica aos poetas presente nos livros II, III e X.

#### **2.4. Os discursos de Gláucon e Adimanto**

No início do livro II, Gláucon e Adimanto fazem uma exigência a Sócrates: é preciso falar sobre a natureza da justiça, qualificá-la por meio de suas potencialidades próprias (*dúnamis*), considerando-a em si e por si mesma, sem remeter às suas qualidades exteriores, às suas conseqüências ou à sua importância social. Para tanto, é necessário percorrer um caminho preciso: falar sobre a justiça *quando existe na alma*; isto é, delimitar o valor intrínseco da justiça, sem a necessidade de partir de uma valoração externa. Entretanto, para realizar tal tarefa, é preciso, previamente, romper com os discursos tradicionais que qualificam a justiça como um benefício somente na medida em que traz uma boa reputação social. Eis que novamente o discurso de Sócrates se depara com a tradição poética, sobretudo com Homero, *o mais divino dos poetas*.

Partir da justiça na alma, nesse sentido, evita a sua redução a algo secundário, que deva ser buscado unicamente por seus resultados, ou seja, permite se contrapor justificadamente contra os argumentos de Trasímaco, que determinam a justiça como um bem não justificável por si mesmo, e também com a tradição homérica, que sempre ressalta os benefícios sociais de uma vida justa. Na verdade, o caminho indicado por Gláucon considera inicialmente a justiça como um bem em si mesmo, que independe das suas conseqüências para ser um bem, para que, somente depois dessa avaliação, seja feito um discurso que a defina pelas conseqüências. Por fim, fundamentar um discurso antitradicional e antiosofístico sobre a justiça consiste, primeiramente, em fazer uma psicologia que a sustente. A partir daqui, temos o germe de uma concepção psicológica da justiça apresentada no livro IV *República*.

Porém, a rigidez da argumentação de Trasímaco tem um peso social muito maior do que a de Sócrates. Para Gláucon, posição do sofista não representa apenas um grupo estabelecido de "intelectuais", mas se estende a boa parte dos cidadãos. Ele alega nunca ter ouvido qualquer pessoa discorrer sobre a justiça como um bem em si e por si mesmo e sente a necessidade de tal discurso; ao mesmo tempo, reconhece que Sócrates é capaz de tecer semelhante discurso; então, ao assumir o papel de interlocutor, para construir, com esse papel, uma *antilogia* desse discurso, encarnando a posição de Trasímaco, seu intuito é de que Sócrates posteriormente possa refutá-la. O discurso de Gláucon que se segue é, no plano dramático, um verdadeiro elogio da injustiça<sup>44</sup>.

A injustiça é inicialmente definida por uma ambigüidade: ela é por natureza um bem, desejável porque vantajosa para quem a comete, contudo, sofrê-la é um mal, pois disso somente advêm desvantagens; logo, a injustiça é um bem, quando se tem o papel de agente, e uma mal, quando se assume o papel de paciente. Enfim, a natureza da injustiça possui, em si mesma, uma dualidade, o bem e o mal. Essa natureza dual da injustiça gera um comportamento social, isto é, temos a passagem de uma esfera natural para um estágio social: os homens para não se ferirem mutuamente por meio de ações injustas, posto que ser vítima de injustiça é um mal maior do que o bem de cometê-la, estabelecem leis que determinam o justo. Essa é a natureza da justiça: uma convenção

---

<sup>44</sup>É impressionante como, no plano dramático da obra, Platão coloca posições extremas em conjunto para delimitar discursos possíveis sobre a justiça e a injustiça; é como se ambas as posições, de Trasímaco e de Sócrates, estivessem realmente em discussão. Os personagens, nesse sentido, trazem para um contexto literário posições difundidas no meio social, para transmitir ao leitor a possibilidade de avaliar as posturas contrárias diante de um mesmo tema. Eles assumem posições claras quanto às suas concepções, o que desenvolve uma investigação sólida. Isso permite ao leitor não assumir de antemão uma das posições colocadas, mas avaliá-las por meio de uma reflexão.

criada para coibir o ataque mútuo, uma mediação, que não permite nem a realização do maior dos bens, cometer a injustiça e sair impune, nem do maior dos males, sofrer a injustiça e não poder vingá-la. A justiça, como pura convenção social, é uma conseqüência da natureza dual da injustiça. Em suma, ela tem um valor secundário.

Dáí se segue que a ação do homem justo se guia mais pela necessidade, oriunda de uma incapacidade de agir injustamente, do que por um desejo próprio de agir justamente. Gláucon propõe um recurso à natureza do homem para provar isso: se dermos as mesmas condições de capacidade ao justo e ao injusto, ambos caminharão no mesmo sentido, o de praticar injustiças. A elucidação disso vem pelo mito de Gíges, cuja narrativa é a seguinte: Gíges é um homem comum, um pastor, que, ao encontrar uma fenda aberta no chão, depara-se com um cadáver postado em um cavalo de bronze, que na mão portava um anel de ouro. Gíges pega o anel e, durante uma reunião de pastores, descobre que esse objeto, quando girado para dentro, tem o poder de torná-lo invisível. Ele, então, conquista a rainha da Lídia e arma um golpe contra o rei, mata-o, tornando-se rei da Lídia. Esse caso mostra que um homem comum, cuja vida simples lhe permite ser um homem justo e correto, ao conseguir o poder de fazer o que quiser, transforma-se automaticamente em um tirano, um homem injusto que almeja com ganância o poder. O poder da invisibilidade, nesse caso, seria o melhor exemplo das tentações que dispõem qualquer homem à ganância. Ter a capacidade de ser invisível é, ao mesmo tempo, ter o poder de fazer o que quiser e realizar os desejos mais gananciosos: se déssemos um anel desses ao homem justo e outro ao injusto, veríamos posteriormente ambos se dirigindo para o mesmo caminho, o de praticar injustiças. Por sua vez, diz Gláucon, ninguém se mostraria tão inabalável na justiça se tivesse o poder de fazer o que quiser, ou seja, a justiça é algo secundário, uma exigência e uma necessidade social. Do ponto de vista dramático, o caso de Gíges elucida as fraquezas humanas, com o intuito de delimitar a justiça como uma necessidade puramente social, retirando dela a possibilidade de se instituir como um bem válido para os particulares, ou seja, a justiça não é um bem para os indivíduos isoladamente.

O conto do anel de Gíges é em Platão símbolo genial desta concepção naturalista do poder e das aspirações humanas. Se queremos conhecer o verdadeiro valor da justiça para a vida do homem, não temos outro caminho senão comparar a vida de uma pessoa completamente injusta, mas cujo verdadeiro caráter permaneça oculto, e a vida de um homem que, sendo verdadeiramente justo, não saiba ou não queira guardar sempre com o maior cuidado as aparências externas do direito, tão importantes. (JAEGER, 2003, p. 759)

Isso vem solidificar uma idéia lançada anteriormente por Gláucon de que para se fazer um elogio sólido da justiça é preciso começar por uma psicologia, isto é, não a reduzir a um bem social, não aplicável aos particulares, mas colocando-a como uma necessidade e um bem desejável por cada um isoladamente, ou melhor, como um bem intrínseco ao homem. Portanto, para refutar a noção de que a injustiça é naturalmente inevitável, enquanto que a justiça é uma necessidade secundária, é preciso fazer uma psicologia da justiça. Esse é o caminho mais viável para combater essa visão cristalizada socialmente de que a injustiça é mais vantajosa do que a justiça<sup>45</sup>.

O próximo passo do discurso de Gláucon é fazer um elogio da vida do homem injusto, mostrando que as conseqüências da vida injusta são mais benéficas para o homem do que as da vida justa. Um homem, diz Gláucon, que possua a máxima capacidade de ser injusto, realizará com perfeição os objetivos de seu modo de viver, da mesma forma que alguém, por ser possuidor de uma arte (*tékhnē*), é capaz de exercer sua tarefa perfeitamente<sup>46</sup>. O homem injusto, assim como o demiurgo, é capaz de prever todo o plano de sua ação, no que lhe é possível e impossível fazer, tanto para efetivar sua finalidade, como para remediar qualquer erro cometido durante o percurso. Gláucon segue um pressuposto argumentativo semelhante ao de Sócrates no livro I: estabelecer as *tékhnai* como modelo de habilidade e atividade bem desenvolvidas; entretanto, ele faz isso com uma inversão do discurso socrático, pois, ao contrário de Sócrates, que usa as *tékhnai* como modelo para a justiça, ele usa o modelo das *tékhnai* para efetivar uma defesa da injustiça. Isso sugere uma *antilogia* do discurso socrático, cuja caracterização identifica a justiça com a sabedoria e a injustiça com a ignorância, porque parte de uma analogia entre a injustiça e a sabedoria, enquanto a justiça é entendida como ignorância e fraqueza. O homem plenamente injusto, com vemos no discurso de Gláucon, tem uma capacidade técnica de praticar a injustiça e realizar com excelência a sua atividade: aparecer aos outros como justo sem o ser. Os requisitos dessa técnica são: em primeiro lugar, ter a capacidade de convencer os outros de que se é justo sem o ser, usando a habilidade de falar<sup>47</sup>, a capacidade de persuadir; em segundo lugar, saber utilizar a força

---

<sup>45</sup>Por conseguinte, tudo o que dissemos até agora corrobora nossa interpretação de que o texto platônico não tem uma coerência puramente argumentativa, sobretudo dramática, pois ele contempla discursos que se interpõe como contraditórios, suscitando problemas, ao mesmo tempo em que indica o caminho para possíveis soluções. Vemos, nisso, o desenrolar de visões contrárias sobre a justiça, que se colocam como problemáticas, determinando, então, uma resposta: a teoria tripartite da alma no livro IV.

<sup>46</sup>Isso quer dizer que a *tékhnē* se estabelece, em ambos os casos, como o modelo de perfeição, isto é, como o meio mais efetivo para se realizar uma tarefa.

<sup>47</sup>Essa parece ser uma referência direta aos sofistas e ao desenvolvimento da retórica como modelo de atividade política.

e a violência quando o momento lhe exigir<sup>48</sup>. Por outro lado, o homem justo não possui essa capacidade técnica, que lhe permite dissimular as ações, pois ele exerce seu modo de vida da forma mais simples possível, procurando ser bom sem se preocupar com o aparecer; em vista disso, seu modo de vida será marcado pela má fama. Além do mais, o homem justo, por não ser um técnico da justiça, não tem o poder de persuadir e nem se utilizar da violência para retirar dele essa má fama, permanecendo como um homem que é justo, mas tem fama de injusto. Se julgarmos o tipo de vida de cada um desses homens, diz Gláucon, veremos que o homem injusto conseguirá para si as melhores coisas: conquistará os outros homens, o governo das cidades, conseguirá os melhores acordos comerciais, enriquecer-se-á para fazer bem aos amigos e mal inimigos, tendo a possibilidade de sempre oferecer sacrifícios aos deuses e ser favorecido por eles; enquanto o homem justo apenas conseguirá um destino desditoso, sendo sempre perseguido por seus concidadãos. Em suma, Gláucon nos dá provas, pelo seu discurso, que os homens injustos terão sempre mais benefícios do que os justos e serão, por isso, mais felizes socialmente. O interessante dessa passagem é que o discurso do interlocutor de Sócrates recupera a visão de justiça anteriormente defendida por Céfalo e Polemarco, retribuindo-a a todos aqueles "que honram mais a injustiça do que a justiça", isto é, aos homens comuns. Com isso, podemos conjecturar que o discurso de Gláucon está nos dando uma visão "comum" ou comumente aceita da justiça, por meio de uma conexão desse com os discursos dos personagens no livro I.

Com o fim do "elogio da vida injusta" de Gláucon, Sócrates iria começar uma refutação de tudo que foi colocado, mas Adimanto intervém na discussão (I, 362d). O intuito dele é complementar o discurso de seu irmão: "Precisamos examinar os discursos contrários àqueles que ele pronunciou..."(I, 362e). Ele quer retratar um outro modo de compreender o mesmo assunto: "os que elogiam a justiça e censuram a injustiça"(I, 362e). O início de seu discurso é um relato sobre o que os pais ensinam aos filhos: eles mostram aos filhos a necessidade da justiça. O elogio comumente feito à justiça, diz Adimanto, a concebe como uma necessidade social, algo que precisa ser mostrado aos outros, para que disso advenham vantagens. É preciso que seus concidadãos lhe considerem justo e, para tanto, deve-se ter a "aparência" de homem justo. Os homens e os deuses concedem favores àqueles que parecem justos. Adimanto

---

<sup>48</sup>Certamente, encontra-se aqui um retrato do homem tirano, cuja característica principal é saber utilizar a violência e a mentira em benefício de si mesmo.

cita, então, Homero e Hesíodo para mostrar o quão comum são tais considerações e como a maioria das narrativas caracteriza a vida do homem justo:

Em pensamento os levam ao Hades, lá os põem à mesa e, preparando-lhes um banquete de homens piedosos, fazem com que, coroados, passem todo tempo embriagados porque acham que a embriaguez eterna é a mais bela recompensa pela virtude. (I, 363c-d)

Há, aqui, uma caracterização do destino dos homens justos após a morte. O Hades é, para essas narrativas, o lugar no qual os prazeres da vida terrena se tornam perpétuos, sendo simplesmente uma continuação da vida e de suas vantagens. As narrativas não procuram elevar o homem à sua perfeição, pois apenas incentivam o modo de vida justa se pautando pelas recompensas, sem considerar a necessidade da justiça em si e por si mesma. Segundo essa perspectiva, o homem deve procurar não a justiça em si mesma, pois ela sem a aparência (sem que os homens e os deuses o considerem justo), não traz qualquer vantagem ao homem. A justiça só é útil quando é reconhecida pelos outros. O modo como Homero e Hesíodo imaginam o destino das almas supervaloriza as vantagens advindas da justiça; eles não a elogiam em si mesma, apenas a consideram como o meio mais adequado de alcançar recompensas no mundo dos homens e no mundo dos deuses. Por conseguinte, a condenação da injustiça não a define como um mal em si: praticar a injustiça seria ruim somente pela perda das recompensas e pelas possíveis punições dos deuses no Hades. Não se deve procurar necessariamente ser injusto; não basta ter a aparência de injusto. A justiça segundo as narrativas, diz Adimanto, é uma das coisas mais difíceis de ser praticada, enquanto a injustiça, em si mesma, é facilmente alcançável. Em suma, a justiça não é elogiada por si mesma e, muito menos, a injustiça condenada por si mesma. Além disso, diz Adimanto: "Dizem que os deuses deram a muitos homens bons, como quinhão, o infortúnio e uma vida má, mas, aos que são opostos a esses, uma sorte oposta à deles" (I, 364b). Isso porque os deuses podem ser comprados ou subornados pelo homem através de sacrifícios e honrarias, isto é, é possível libertar-se da punição dos crimes cometidos por meio de oferendas aos deuses.

Ora, a iniciação, como dizem outras narrativas, é essa possibilidade de libertação das punições. O ambiente religioso se pauta na noção de que mesmo que um homem seja injusto durante toda vida, tirando lucro e proveito disso, é possível libertar-se dos castigos divinos, de um destino funesto no Hades, por meio das palavras sagradas (uma espécie de persuasão) que o permite passar-se aos olhos divinos como um benfeitor. Essas narrativas fundam uma noção de comportamento e levam os jovens a julgar que é

possível cometer injustiças livrando-se das punições por meio de orações. Em suma, é possível a qualquer homem injusto, pelo poder da persuasão e, às vezes, até da violência, ter a aparência de justo. Os deuses também não representam necessariamente um conteúdo de exortação à justiça, pois pode-se duvidar da existência deles ou, mesmo que se admita, eles ainda não precisam necessariamente se importar com a realidade humana, sendo seres que vivem à parte do mundo humano. Às vezes, nem a iniciação, muito menos a persuasão é necessária, porque, se eles não existem e nem se importam, não é preciso passar despercebidos sob o crivo deles. De qualquer forma, os deuses não amedrontam, não significam um peso para a vida, porque, mesmo que existam, como demonstram os poetas, podemos persuadi-los com sacrifícios.

O discurso de Adimanto traz à tona o mesmo questionamento que o de Gláucon: qual é o incentivo para que tenhamos uma vida justa, deixando de lado os aparentes benefícios que a injustiça pode nos proporcionar? Pelo que ambos discursos demonstram, não há nas concepções comuns de justiça nenhum incentivo que leve o homem a querer praticá-la ou até mesmo vê-la como um bem, pois ela é sempre identificada como proveniente de uma fraqueza, uma incapacidade de praticar o mal e ao mesmo tempo manter a aparência de homem bom. Em geral, a constatação de Adimanto é que não há um elogio da justiça que funde o comportamento dos homens no bem agir, como algo necessário e fundamental a todo homem para seu próprio bem. Todo comportamento é fundado na aparência da justiça, no bem que possa advir dela pelo julgamento alheio: essa é a palavra dos sábios, o discurso dos poetas:

Então, já que o *parecer*, como me mostram os sábios, *até sobre a verdade faz violência* e dele depende a felicidade, é absolutamente para esse lado que se deve voltar. (I, 365c)

Esse discurso de Adimanto coloca duas dimensões diferentes da realidade humana que são de vital importância para o contexto teórico posterior da *República*: a diferença fundamental entre o Ser, como via da verdade (*alátheian*), característica ontológica dos homens, e o Parecer (*dokêin*), mera contingência, atribuição social oriunda de um renome. Disso, reforça-se a necessidade de se fazer uma definição da justiça que contemple sua característica intrínseca, que ressalte a necessidade de praticá-la como um bem que seja um benefício interior a cada homem, não se pautando apenas na necessidade social dela. Partindo de uma constatação semelhante à de Gláucon, Adimanto tenta mostrar a Sócrates que um discurso sobre a justiça que parta de uma definição consistente jamais existiu, pois seu valor é sempre ressaltado de fora pra

dentro, do exterior para o interior da alma. É necessário, diz Adimanto, que se encontre uma definição da justiça que exalte o seu valor na alma, na parte oculta do homem, que fuja ao julgamento dos outros homens e até mesmo dos deuses (II, 366e). Para tanto, é preciso demonstrar que o homem, por sua própria iniciativa, deve Ser justo e não somente Aparecer aos outros como tal.

De modo amplo, o discurso de Gláucon unindo-se a essa contribuição de Adimanto, é o que determina um conjunto de reflexões feitas por Sócrates, nos livros subsequentes, sobre a tradição poética grega, a educação dos Guardiões e, principalmente, sobre a teoria tripartite da alma.

(...) cada palavra sua é um golpe de crítica vibrada contra a educação até ali ministrada, precisamente à base daqueles velhos poetas clássicos e daquelas famosíssimas autoridades morais, que na alma da juventude, tão reta no seu pensar, deixam cravado o espinho da dúvida. (JAEGER, 2003, p. 760).

Daqui, nasce uma coerência interna no contexto dramático da *República*: o livro I sintetiza as visões tradicionais e o livro II aponta o caminho para resolver os problemas dessas visões tradicionais da justiça. Portanto, um verdadeiro discurso sobre a justiça deve se fundar no Ser, não no Parecer, constituindo-se como uma psicologia da justiça, que torna possível uma *paideía*, que forme homens propensos à justiça. Em suma, a crítica de Platão à *paideía* homérica, feitas nos livros II e III, tem como ponto de partida as considerações feitas anteriormente. Desde então, Adimanto lança a Sócrates um desafio:

Em teu discurso, portanto, não nos demonstre só que a justiça é melhor que a injustiça, mas também o que cada uma, por si mesma, produz em quem as tem, de modo que uma seja um bem e a outra, um mal (...)

Elogia, portanto, a justiça naquilo com que por si mesma ela ajuda quem a tem e a injustiça prejudica. Deixa que outros façam o elogio das recompensas e da reputação!(I, 367b – d)

## **2.5. A fundação da Cidade-Justa**

Para responder a esse desafio, Sócrates muda o meio de conduzir a discussão: agora, no lugar de uma discussão focada nas opiniões de seus interlocutores, que parte de pressupostos para refutar a falsidade das crenças, Sócrates aposta em um discurso fundado em uma perspectiva hipotética. Na verdade, a discussão sobre a justiça terá início não nas opiniões subjetivas, mas na escolha de um meio que guiará a discussão para uma definição objetiva da justiça. As opiniões pessoais foram deixadas de lado, para dar lugar a uma perspectiva metodológica diferente: a procura objetiva de uma



definição. A hipótese inicial é que a justiça existe em dois âmbitos: nos homens e na cidade. Por sua vez, procurar essa justiça em sua manifestação mais abrangente, na cidade, é mais fácil do que encontrá-la em uma dimensão menor, nos indivíduos. Sendo assim, se a investigação tiver como ponto de partida a natureza das cidades, haverá uma facilidade maior em encontrá-la. Por isso, Sócrates, para definir a justiça objetivamente, propõe-se a fundar uma cidade no discurso<sup>49</sup>.

A fundação das cidades, diz ele, tem como ponto de partida as necessidades humanas: nenhum homem é auto-suficiente, precisa se unir aos outros homens para satisfazer suas necessidades; o homem é, por sua própria natureza, dependente da sociedade.

Ah! Assim, se um homem chama um outro para ajudá-lo em uma necessidade e um outro em uma outra e, já que precisam de muitas coisas, reúnem muitos em um único local de morada, tendo-os como companheiros e auxiliares, a essa vida comum damos o nome de cidade. (II, 369c)

Partindo disso, Sócrates estabelece a ordem das necessidades: em primeiro lugar, o homem precisa de se alimentar; para isso, ele deve ter uma habilidade específica, a arte (*tékhne*) de obter alimentos (a arte do lavrador); em segundo lugar, ele precisa de habitação, surgindo assim a arte do pedreiro, que tem como incumbência construir habitações; em terceiro lugar, o homem precisa do vestuário, por isso são também necessários o tecelão e o sapateiro. Cada um desses homens, por possuírem uma habilidade específica, executará aquilo o que lhe é devido, não sendo necessário que ele intervenha na atividade do outro: "cada um para a execução de sua tarefa", isto é, "um só a executar um" (II, 370b). A qualidade da habilidade depende da exclusividade na função, pois aquele que se atrever a executar mais de uma especialidade pode não conseguir a excelência típica de cada uma delas, deitando a perder a excelência de cada arte. Um homem que se propõe a fazer de tudo ou a tudo conhecer não consegue atingir a máxima capacidade em tudo: isso é impossível a qualquer um. Por isso, esse é um princípio regulador da cidade.

---

<sup>49</sup>De um modo geral, a passagem para um método hipotético, segundo Cambiano, tem como proposta construir uma figura, cujas condições tornem possível apontar soluções para o problema proposto. Nesse caso, a fundação da cidade-justa é o pressuposto hipotético (e figurativo) a partir do qual será possível chegar a uma solução ao problema da natureza da justiça. Sendo assim: "Essa passagem permite interpretar a construção da cidade dos primeiros livros da *República* como a construção de um modelo cuja excelência não depende de sua realização empírica e histórica, tanto que, ao voltar o olhar (*apoblépontes*) para este modelo, disponha-se de um meio para julgar a excelência da realidade empírica e histórica" (CAMBIANO, 2005, p. 17)

Então, se os lavradores somente serão incumbidos de produzir alimentos, a cidade deverá ser mais povoada, pois eles não produzirão seus próprios instrumentos, necessitando de quem os produza: carpinteiros e ferreiros. Além disso, também serão necessários homens que são habilidosos no trato com os animais: boiadeiros, pastores e guardadores de gado. Posto que a cidade não será isolada das demais, precisando de materiais que vêm de outros lugares, também a habitarão: comerciantes, mensageiros, marinheiros, retalhistas e homens aptos para trabalho braçal.

Essa cidade nasce somente das necessidades cotidianas do homem. Como percebemos, Sócrates tem o intuito de mostrar que essas necessidades mais primitivas e primárias do homem levam a um círculo maior de atividades do que somente agricultura, tecelagem e construção. As cidades precisam, para manter-se, de um conjunto de atividades, que colocadas em atividade mútua possibilitam a vida humana. Essa primeira cidade, apesar de fundada só nas mais básicas necessidades da vida, é uma cidade que tem uma certa complexidade: ela tem um número de homens hábeis em várias especialidades. Em suma, o modo de vida nessa cidade, apesar de simples, apresenta uma certa complexidade.

Porém, diz Gláucon que em tal cidade é possível que os homens não sejam felizes, pois, diante de uma vida organizada apenas em torno das necessidades materiais, não haveria nenhum prazer que dê à vida mais sabor e alegria. Gláucon chama a atenção de Sócrates para retratar que a vida humana tem mais complexidade do que simplesmente viver para as necessidades. Aqui, se constata que a vida humana abarca mais coisas do que a simples satisfação de necessidades materiais. Sócrates, entretanto, julga que essa primeira cidade tem um modo de vida mais saudável do que uma cidade rodeada de prazeres luxuosos e, além disso, descreve essa cidade como o melhor meio de descrever a origem da justiça e da injustiça. Mas, por fim, acaba aceitando a crítica de Gláucon, reconhecendo que algumas pessoas precisam de algo mais do que as necessidades. Então, ele se propõe a recheiar a cidade de pertences, passando da fundação de uma cidade pautada somente nas necessidades para a de uma que possua artigos de luxo. A vida humana, em geral, também precisa dos perfumes, da boa comida, do colorido e de toda uma variedade de prazeres. Portanto, diz Sócrates, é preciso fundar uma cidade maior do que a primeira:

Então é preciso tornar maior a cidade... Aquela cidade, a que era sadia, já não basta, mas a partir de então devemos aumentá-la e enchê-la com uma multidão de habitantes cuja presença na cidade não mais visa ao suprimento do necessário. Nesse caso estão todos os

caçadores e imitadores, muitos que usam formas e cores, muitos que exercem as artes das Musas, poetas e seus auxiliares, rapsodos, atores, coreutas; empreiteiros; artífices de toda espécie de objetos e, entre outros, os enfeites de mulheres. Precisaremos também de maior número de servidores (II, 373b-c)

A cidade simples, então, converte-se em uma cidade mais complexa e com um número bem maior de especialidades. Na há somente especialistas em produzir coisas úteis, pois também existem os produtores de coisas inúteis. Há então uma multidão de produtores do supérfluo: entre esses se encontram os poetas. Há, aqui, uma oposição entre dois campos de atuação humana: as produções feitas para o necessário e útil e as que são feitas para o desnecessário e inútil. Certamente, há uma valorização da parte de Sócrates das produções tidas como úteis e necessárias, pois seu intuito era fundar uma cidade pautada apenas nessas produções. Mas, por outro lado, reconhece-se que as outras produções também existem nas cidades e fazem parte da realidade humana. Sócrates, então, inclui a poesia, ou melhor, as artes das Musas de um modo geral, como a produção típica dos "imitadores" ou mimetizadores, que se ocupam de fabricar, produzir, *poetar*, coisas desnecessárias, inúteis, supérfluas à cidade. Esses produtores imitadores são homens que despertam nos homens o prazer, ocupando-se de agradar a multidão, não de lhe trazer algo útil e necessário; em suma, são os produtores da futilidade. Então, constata Sócrates, em uma cidade onde há prazeres inúteis e uma multidão de pertences desnecessários, é preciso um número maior de médicos. Um modo de vida voltado aos prazeres leva à necessidade de mais médicos, porque haverá mais homens enfermos por causa de uma vida desregrada e luxuosa. Além disso, completa ele, será necessário maior espaço para abrigar um contingente maior de pessoas. Sair do modo de vida pautado no necessário, leva a cidade a uma complexidade maior, sua estrutura abarcará um número maior de pessoas, que necessitarão de mais coisas para conduzir a vida; sendo assim, o território dessa cidade deve ser maior, não o possuindo naturalmente, "teremos de ir tirar à terra de nossos vizinhos" (II, 373e). Daqui nasce a necessidade da guerra.

A guerra, nas palavras de Sócrates, nasce da futilidade humana. Os homens ao sentirem que sua vida precisa de algo além do necessário, quando buscam a aquisição de bens, a satisfação de prazeres inúteis e supérfluos, direcionam a realidade humana para a discórdia, para a guerra. A guerra nasce do apreço humano pelo o inútil e o prazeroso:

E nada, nada diremos... disse eu. Nem que a guerra causa um mal nem um bem... Só diremos que descobrimos a origem da guerra de onde principalmente advêm os males para as cidades, não só para os indivíduos, mas também para os cidadãos no seu todo, no momento em que ela ocorre. (II, 373e)

Acima de qualquer juízo de valor, a origem da guerra mostra dois modos de vidas diferentes: uma vida que se pauta no necessário e útil, que não direciona o homem para a guerra, pois é a vida humana mais simples e sadia; por outro lado, o modo de vida do homem, como se encontra nas cidades maiores, leva-o a buscar coisas além do alcance de suas mãos, de sua terra, de sua cidade, fazendo dele alguém que tem a ganância de buscar nos pertences do outro a satisfação de seus desejos. Sócrates ao mesmo tempo faz um elogio da vida simples, rural, própria das pequenas cidades, e critica, possivelmente, o modo de vida do supérfluo de grandes cidades como Atenas, mostrando que as cidades nas quais os cidadãos almejam a riqueza e o luxo têm como único destino a guerra com as cidades vizinhas.

A predisposição da cidade à guerra requisita dela um exército: um segmento social especializado em defender a cidade das ameaças estrangeiras e em conquistar para ela mais território. Sócrates, partindo do pressuposto de que a cidade deve ser fundada sobre um princípio, – de que cada um deve exercer especificamente apenas uma função, pois "era impossível que uma só pessoa exercitasse na perfeição diversas artes" –, rejeita a idéia comum na cidade de Atenas de que os próprios cidadãos ocupem o lugar dos guerreiros. Nesse sentido, o diálogo ainda se refere à questão política ateniense, com o intuito de mostrar a incoerência própria da política ateniense que confunde o estado de guerreiro com o de cidadão comum. A formação hoplita, o soldado-cidadão, foi o modo mais utilizado pelas cidades gregas para a organização de seus exércitos a partir do século VII; tanto que alguns autores contemporâneos nomeiam essa formação de Revolução Hoplita, atribuindo a ela uma das principais transformações que culminaram na democratização de algumas cidades, isto é, a transformação na técnica de guerra, com a criação do soldado-cidadão, foi um dos germes para o surgimento da *pólis* grega. Porém, o que Sócrates quer é salientar que a capacidade de agir na guerra deve se fundar não na função de cidadão, mas sobre um pressuposto técnico, assim como as demais artes, para que o êxito de sua atividade possa ser alcançado da melhor forma possível, com excelência (*areté*). O cidadão comum, o demiurgo, não consegue ser ao mesmo tempo um bom artesão e um bom guerreiro, pois, se alguém quer exercer uma arte com excelência, deve buscar exercitar-

se nela durante toda a vida, desde a infância, para que lhe seja possível conhecer todos os caminhos necessários para alcançar um resultado perfeito de sua prática. Em suma, fundar um exército que seja o melhor possível requer encontrar homens que se dediquem especificamente à arte da guerra. Por conseguinte, Sócrates exagera nessa exigência e atribui ao homem guerreiro uma natureza apropriada para o trato com a guerra:

Seria tarefa nossa, parece, se é que somos capazes, escolher quem tem qualidades naturais para a guarda das cidades e quais são essas qualidades. (II, 374e)

Para elucidar as qualidades necessárias para um bom guerreiro, Sócrates faz uma analogia com os cachorros. Os cães possuem uma natureza própria para a guarda: eles são atentos, têm uma capacidade física apta ao combate e à perseguição e, além disso, conseguem perceber com facilidade o inimigo. O bom guardião, então, precisa de qualidades físicas e psíquicas semelhantes as dos cães: ter força e coragem no combate e a habilidade de reconhecer quem deve atacar. A natureza do guardião, assim como a dos cães, apresenta qualidades opostas: devem ser mansos com os de casa e bravos com os desconhecidos. O cão para ser um bom guarda necessita de uma natureza agressiva, que o possibilite agir com violência; entretanto, ele precisa reconhecer a quem deve ser direcionada tal violência. Não é uma violência gratuita, estendida a qualquer um, mas focada naqueles que representam um perigo para os da casa. Resumindo, os cães agem por uma espécie de conhecimento; essa é uma natureza filosófica, pois o agir dos cães deve se pautar em uma capacidade específica: saber reconhecer quem é amigo, os da casa, e quem é inimigo, os estranhos.

Sócrates está falando de uma natureza proveniente das capacidades do indivíduo desde o nascimento. Alguns são naturalmente aptos para ser guardiões, outros não, isto é, uns nascem aptos física e psiquicamente, enquanto outros nasceram inaptos. Mas isso não significa que apenas pelos dotes naturais esses homens aptos se tornarão inevitavelmente bons guardiões. É preciso uma intermediação que leve essas capacidades a se tornarem habilidades: a educação. Há uma natureza apta à filosofia, mas é preciso efetivá-la por meio de uma educação. Então, Sócrates se propõe a educar esses guardiões-filósofos:

Bem! Então, como se estivéssemos devaneando ao contar um mito (*ὥσπερ ἐν μύτῳ*), num momento de lazer, imaginemos que estamos educando esses homens. (II, 376d)

Na verdade, a proposta é fazer uma narrativa, mas não como um discurso-ficção. Sócrates quer devanear sobre a educação dos guardiões, como se estivesse contando um mito, mas tendo como referência a fundação da cidade. Isso quer dizer que ele se propõe a mostrar por um discurso (*lógos*) so melhor modo de educar esses homens aptos. Essa narrativa tem a estrutura semelhante ao discurso (*lógos*) hipotético da fundação da cidade-justa, podendo resguardar uma verossimilhança quanto ao seu conteúdo, sem partir de uma análise puramente descritiva de aspectos históricos e sociais. A proposta educacional que encontraremos a seguir é, portanto, uma educação modelo, assim como a cidade-justa é definida hipoteticamente, com a capacidade de resguardar algo de verdadeiro e paradigmático, a partir do que Sócrates poderá julgar a poesia existente até então. Sendo assim, pode-se dizer que:

Sócrates jamais perde de vista o fato de que tudo o que se diz e que se vai dizer sobre a cidade e os seus guardiões é fruto do *lógos*, que não é um romance, um ou uma simples imaginação, mas é em primeiro lugar uma argumentação que visa marcar as qualidades necessárias aos guardiões e o modo de as produzir. (CAMBIANO. 2005, p. 23)

## 2.6. A educação dos guardiões

O ponto de partida da educação hipotética dos guardiões é a constatação de dois ambientes em que essa se efetivará: o corpo e a alma. Educar, no sentido tradicional da *paideía* grega, é modelar, imprimir uma forma, tanto no corpo quanto na alma. De um modo geral, pode-se dizer que a *paideía* consiste em buscar no corpo a potencialização de suas capacidade e, na alma, direcionar as habilidades da inteligência. Sendo assim, diz Sócrates, o modelo de educação consiste na "ginástica para o corpo" e na "música para a alma".

Sócrates inicia pela música, para somente depois passar à ginástica. A música é formada, seguindo a etimologia da palavra *mousiké*, por todas as artes provenientes das Musas, a saber: a pintura, a escultura, a história, a poesia épica, a poesia lírica, a dança, etc. Em suma, todas as manifestações artísticas, que se tornaram tradicionais no ocidente, são aquilo que os gregos denominam pela palavra *mousiké*. Mas, Sócrates, ao se referir a *mousiké*, quer tratar em específico apenas de uma parte: a música considerada enquanto *lógos*. Ou seja, Sócrates quer tratar do conteúdo das artes das musas, da sua parte narrativa, os mitos. Como se sabe, a maior parte das narrativas míticas gregas é proveniente das poesias tradicionais, nas quais encontramos os principais eventos e personagens do arcabouço cultural grego. Em certa medida, pode-

se dizer que, para os gregos, os mitos tradicionais são considerados como o meio mais adequado de educar as crianças, uma vez que essas, por serem ainda muito jovens, não possuem as capacidades físicas necessárias para a ginástica, restando-lhes apenas a possibilidade do aprendizado das palavras (*lógoi*). Com base nessa educação comum e tradicional, Sócrates diz que se deve iniciar a *paideía* sempre pela música enquanto discurso: "primeiro ensinamos os mitos às crianças<sup>50</sup>".

Os *lógoi* dos mitos são mentiras verdadeiras, discursos que são falsos (*pseúdeia*): seus personagens e eventos são possivelmente não reais: monstros que habitam o mar, heróis que são capazes de ações extra-humanas, etc. Os mitos, sendo assim, não são narrativas históricas, não são discursos que se fundam em acontecimentos conhecidos por todos, ou que se pautam em narrativas verídicas de um passado comum; no sentido mais amplo da palavra, são ficções.

Entretanto, os mitos possuem um valor simbólico, significativo, pois podem servir de exemplo, determinar um modo como os homens vêem o mundo, ou seja, sua linguagem pode exortar as crianças a terem certo tipo de comportamento em detrimento de outros. Daí provém o valor educacional dos mitos, cuja desenvoltura permite atribuir um significado ético aos eventos e personagens fictícios. Em suma, o mito é uma ficção, uma mentira, que pode possuir um significado verdadeiro: uma mentira semelhante à verdade. Os mitos resguardam uma verossimilhança. Por isso, diz Sócrates, "devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas e proscreever as más" (II, 377c).

---

<sup>50</sup> A enunciação dos feitos memoráveis de deuses e heróis, típicos da poesia épica de Homero e Hesíodo, tem na Grécia uma função normativa; o mito é uma fonte inesgotável de exemplos, modelos, ideais e normas para a vida social e privada (JAEGER, 1994, p. 68). Os valores morais gregos, em sua maior parte, são retirados destes arquétipos de comportamento humano relatados pelos poemas épicos. "A linguagem épica torna-se a guarda ao mesmo tempo de costumes familiares e apropriados assim como de hábitos e atitudes estabelecidos e dignos" (HAVELOCK, 1996, p. 94). O mito, portanto, narrado pelos poetas é um exuberante conservador dos costumes familiares e sociais: o *éthos*, como costume no sentido pessoal e familiar e o *nómos* como uma determinação social. Além disso, o mito, por ser uma manifestação oral e não escrita, tem uma capacidade de se readaptar a todas as transformações sociais, pois a oralidade não se fixa ao que está sendo dito, permitindo que o passado glorioso se adapte ao presente. A escrita, ao contrário, extingue esta adaptação do passado ao presente, que permitiu ao mito ser fonte de valores durante séculos, porque fixa o conteúdo do que está sendo dito (BRISSON, 1990). Há, então, um papel normativo da linguagem épica, que atribui à poesia não só uma função puramente mnêmônica, sobretudo uma função educadora, porque, como fonte de modelos determinados de comportamento, a poesia se funda como um manual de educação, sendo ela a principal formadora dos homens. Os poetas eram, por possuírem o poder da palavra, os educadores gregos por excelência, pois a formação dos jovens e adultos na sociedade grega era a eles atribuída, já que portavam em suas exposições um caráter de formação moral do homem. Portanto, o discurso poético enunciado pelo poeta para os cidadãos tem uma função pedagógica. O poeta é o educador da Grécia, o homem que forma os demais. Homero e Hesíodo são as maiores expressões desta função educativa, pois a memorização e compreensão de seus poemas eram consideradas fontes determinantes da formação do homem grego.

Na verdade, aqui já está em jogo um dos principais significados da palavra *mímesis*<sup>51</sup>. Apesar de ela não aparecer explicitamente no texto, ainda é possível pensar que o seu significado já está sendo colocado a partir da definição que delimita o discurso dos mitos como a esfera da verossimilhança. Ou seja, há uma identificação entre o domínio do discurso (*lógos*) e o da *mímesis*. Proclo, em seu comentário sobre a *República*, propõe dois significados principais para esse conceito: a *mímesis* entendida como mimetização com semelhança, cujo aspecto é a representação, pelo discurso, das coisas tais como elas são, e a *mímesis* como mimetização sem semelhança, que representa as coisas pelo discurso de modo equivocado. Dito de outro modo, desde então o conceito de *mímesis* aparece implicitamente no texto. É interessante perceber que, de uma forma geral, Sócrates está definindo o conteúdo do discurso poético por meio do conceito de *mímesis*, que se explicitará mais à frente no texto. Em suma, as poesias de Homero e Hesíodo já estão sendo definidas como verossimilhança, para fazer uso disso como princípio de julgamento sobre o valor das narrativas. Há, então, uma definição da esfera da literatura: a mentira que pode ser ou não semelhante à verdade. Isso, de fato, nos coloca diante de uma das primeiras reflexões ocidentais sobre a produção literária, que permeia um conceito específico para a compreensão desse fenômeno, não de forma puramente descritiva, mas como julgamento e prescrição. A definição dos mitos aqui aparece, em geral, como *mímesis* com semelhança, mas, no decorrer da análise sobre os mitos, Sócrates parte do pressuposto de que a maioria dos mitos que se contam até "agora" é sem semelhança, pois são destituídos de um conteúdo verdadeiro sobre as coisas. Desde então, haveria duas *mímeseis*: uma que guarda uma semelhança com a verdade e outra que não.

Sócrates caracteriza as poesias de Homero e Hesíodo como *mímesis* sem semelhança (II, 377d), isto é, como "mentiras sem beleza", pois elas representam com um péssimo discurso os deuses e os heróis. Isto é, as poesias de Homero e Hesíodo são

---

<sup>51</sup> Apesar do conceito em questão ter a aparência de uma definição dada e delimitada, devemos nos atentar para a polissemia própria da palavra, principalmente em se tratando da *μίμησις*, que pode nos confundir ao falarmos de uma definição filosófica, pois é possível determinar nos textos de Platão pelo menos quatro significações fortes para essa palavra: 1 – A idéia de que toda criança aprende a se comportar a partir de uma mimetização dos mais velhos ou até mesmo de estórias contadas a ela; 2 – Um conceito artístico de representação ou performance poética e teatral; 3 – A idéia presente no *Crátilo* de que o nome mimetiza a coisa (Crátilo, 430b); 4 – A noção de que as imagens mimetizam a realidade sensível. É evidente que a significação que é utilizada nessa passagem diz respeito à primeira e à quarta, entretanto, no livro X da *República* a segunda significação aparece em consonância com a quarta, dando assim origem a uma crítica à poesia fundamentada em uma ontologia e epistemologia não presentes no *Íon*. Nesse sentido, as diferenças conceituais podem ser consideradas marcantes, mas em outros podem nos confundir e nos levar a equívocos.



mentiras dessemelhantes à verdade, que não resguardam um retrato fidedigno de deuses e heróis: assim como um pintor que quer representar algo em suas obras, mas acaba por desenhar algo extremamente dessemelhante à coisa representada<sup>52</sup>.

Em primeira instância, figuras divinas são representadas como sendo capazes de cometer os mais terríveis atos de vingança. Em Hesíodo (*Teogonia*, 154-181 e 453-506), as divindades cometem parricídio com o intuito de estabelecer sua soberania: a ordenação do *Kósmos* é instituída por uma guerra entre pais e filhos, da conquista de Cronos sobre seu pai, Urano; assim como pela superação de Zeus sobre Cronos, seu pai. De fato, há uma retratação dos deuses como entes que se estabelecem por meio da luta, que combatem e conspiram uns contra os outros, não importando grau de parentesco ou qualquer outra relação genealógica. Os deuses são capazes das atitudes mais bárbaras com seus semelhantes! Na educação dos guardiões semelhantes narrativas precisam ser evitadas, porque eles devem se formar acreditando que "jamais um cidadão odiou o outro" (II, 378c).

Certamente, Sócrates usa Hesíodo para elucidar sua aposta inicial de que os mitos, enquanto narrativas sobre deuses e heróis, geram valores, pois os homens se

---

<sup>52</sup>É interessante notar que essa definição da esfera literária dos mitos a partir da fórmula "mentira semelhante à verdade" já se encontra expressa no prólogo do poema *Teogonia* (v.22-28) de Hesíodo, no qual o poeta procura definir o valor do discurso poético a partir de sua relação com as Musas. Pode-se dizer, a partir do estudo do Prof. Jacyntho Lins Brandão (2005), que o conceito de *mimesis* entendido como ficção (tal como apresentado nessa passagem) é uma expressão conceitual do que já vinha sendo feito implicitamente pelos poetas. Segundo Jacyntho, o que é feito pelas poéticas de Hesíodo e Homero, na tentativa de definir o status da ficção, não é uma simples oposição entre verdade e mentira, mas um deslocamento que pode situar o discurso poético na esfera da verossimilhança: arqueologicamente (nos sentidos de começo, princípio e poder) o estatuto da ficção (*pseûdos*) está intimamente relacionado com a noção de *mimesis*, tanto que: "(...) é altamente significativo que a teoria da literatura tenha surgido no âmbito da filosofia, com Platão e Aristóteles, os quais estão também, em grande parte, lidando com problemas levantados pelos poemas homéricos..." (BRANDÃO, 2005, p. 18). Em suma, o fazer poético e literário, no âmbito do *logos*, é compreendido como uma produção mimética, uma ficção (*pseûdos*) que pode resguardar uma semelhança com o verdadeiro: "Há uma grande possibilidade de que se trate de um discurso fictício que, enquanto tal, guarda com o verdadeiro uma relação de semelhança, permitindo aos ouvintes o reconhecimento das marcas de veracidade intencionalmente ressaltadas" (BRANDÃO, 2005, p. 107). Todavia, reconhece Jacyntho, a teoria poética de Platão é uma reação a essa forma de produção do fictício, cuja intenção é provar a insuficiência conceitual dos poetas. Isso quer dizer que, em certa medida, há um ataque de Platão à perspectiva de Hesíodo, como se ele pegasse a própria definição de ficção da *Teogonia* e a usasse contra o poeta: é como se Platão utilizasse a definição de ficção (enquanto verossimilhança), feita por Hesíodo, com intuito de mostrar que a própria produção da *Teogonia* não obedece ao pressuposto da verossimilhança: o que é apresentado sobre os deuses na *Teogonia* não seria semelhante aos deuses na realidade. Ou seja, para criticá-lo, Platão quer mostrar que Hesíodo e Homero não fizeram um discurso falso semelhante à verdade, mas somente produziram uma poética sem verossimilhança: um discurso falso sem semelhança com a verdade! Portanto, pode-se concluir que: "O ataque de Platão a Hesíodo depende do seu conceito de falso semelhante à verdade. Essas 'mentiras' são um modo particular de história (*logos*) que Platão está cuidadosamente distinguindo de outros tipos no seu discurso sobre o uso correto das histórias na educação das jovens crianças. Ele inicia, em uma afirmação remanescente da *Teogonia* 27-28, declarando que existem dois tipos de histórias, as verdadeiras e as falsas" (BELFIORE, 1985, p.48-49).

espelham nas divindades, mimetizam seus modos de ser, copiam-lhes o comportamento. Se, no plano divino, os deuses saem impunes e se glorificam a partir das atitudes mais bárbaras, não há nada que impeça que, no plano humano, também não seja possível se comportar assim. Por isso, diz Sócrates, não se deve contar tais histórias às crianças, pois essas são destituídas da capacidade de distinguir o verdadeiro e o falso; elas acreditam no que lhes é dito, sendo incapazes de julgar criticamente (*aphrónas*) o conteúdo do que lhes é transmitido. Mesmo que possa haver um significado misterioso, oculto, nessas narrativas, não é saudável transmiti-las aos mais jovens, porque eles não desvendam por si mesmos o seu valor alegórico: os jovens podem concebê-las como mentiras semelhantes à verdade<sup>53</sup>. Nesse sentido, tais histórias podem levar as crianças e os jovens a julgarem que é correto cometer o maior dos ultrajes com os pais e, ainda assim, serem glorificados por isso.

Os mitos de Homero e Hesíodo prezam pelo colorido, procuram incitar a capacidade imaginativa, colocando os deuses com formas inadequadas: eles procuram agradar seus ouvintes narrando histórias de gigantes e de batalhas entre os deuses. Mas, essa não é a beleza natural do discurso: o belo discurso se pauta na verdade, como retrato dos deuses, e preza pelo modo adequado de agir, buscando ser uma mentira semelhante à verdade. Sendo assim, conclui Sócrates:

Talvez seja por essas razões que se deve ter como muitíssimo importante que os primeiros mitos que os jovens ouçam sejam narrados da maneira mais bela possível para que os levem na direção da virtude. (II, 378e)

O belo discurso sobre os deuses deve se pautar, ao contrário dos mitos de Homero e Hesíodo, num retrato fidedigno, num mito fiel à verdade: *mímesis* com semelhança. Nesse sentido, a poesia terá que girar em torno de um conteúdo diverso daquele que sempre foi o seu foco: em narrativas que retratem ações boas, dignas de serem consideradas como modelo para os jovens. Para que, na educação dos guardiões, se consiga almejar a melhoria das capacidades naturais desses jovens. Para tanto, é preciso modificar o plano atual da poesia, buscar uma nova significação das divindades. Nesse sentido, pode-se dizer que o principal objetivo das narrativas, segundo a perspectiva da

---

<sup>53</sup>Há um exemplo dessa incapacidade de perceber o significado oculto de um poema com o jovem Polemarco (no livro I em 331), que tenta dar uma explicação ao dito de Simônides, acreditando conseguir entender o que o poeta quer dizer com suas palavras ocultas; entretanto, acaba por ter sua crença frustrada diante de algumas *aporias* colocadas pela refutação de Sócrates, cujo objetivo era mostrar que Polemarco tinha um má interpretação dos ditos do poeta (I, 336a).

*República*, é retratar os deuses e os heróis a partir de uma noção renovada da *areté*, pois Platão:

Ao expressar-se, não quer referir-se precisamente à necessidade de o poeta criador se orientar para um determinado número de esquemas pré-estabelecidos, para uma árida tipologia; é, sim, à figura e ao perfil de todas as representações valorativas que alude, principalmente às que se referem ao divino e à essência da *areté* humana e que as suas obras inculcam na alma da criança. Diante do olhar do leitor atual de Homero ou Hesíodo aparecem imediatamente numerosas cenas que ele não julgaria diferentemente de Platão, se as medisse pela tabela do seu próprio sentimento moral. O que acontece é que está acostumado a contemplá-las só do ponto de vista do agradável, como já eram contempladas no tempo de Platão. (JAEGGER, 2003, p. 769).

Cumprindo o desígnio de renovar as narrativas, Sócrates caracteriza o deus como sendo bom, alguém que não é capaz de cometer atrocidades. Como se vê, Sócrates tenta desconstruir o modo pelo qual as narrativas tradicionais retratam as divindades, delineando-o como uma espécie de impiedade. Para ele, o deus não pode produzir nem ser causa do mal. A figura da divindade precisa ser retratada, pelos discursos, como algo de vantajoso, como causa sublime do bom: o deus não é causa de tudo, pois os males não podem advir dele, somente os benefícios. Se os deuses castigam, na verdade, não cometem atrocidades, mas punem para o benefício dos punidos. Até as atitudes mais violentas dos deuses têm como finalidade o benefício dos pacientes. Nesse sentido, aqueles que representam os deuses como maus, vingativos, inescrupulosos, são verdadeiramente impiedosos, ou seja, os cânones da poesia, Homero e Hesíodo, cometeram o crime de impiedade. O intuito não é recriar os ícones de representação religiosa ou até mesmo reformular todo o cânone da poesia, mas trazer para a educação dos guardiões o melhor retrato possível dos seres superiores, pois, como alerta Sócrates, "Adimanto, nem tu nem eu somos poetas neste momento, mas fundadores de uma cidade" (II, 379a); com efeito, o objetivo é simples: não cometer a maior mentira sobre os maiores seres. Para tanto, no plano de fundação de uma cidade, Sócrates e Adimanto outorgam uma lei: ninguém deve ouvir ou contar histórias que pintam os deuses como entes propensos ao mal.

Por conseguinte, Sócrates critica a característica metamórfica dos deuses: eles são constantemente descritos, pelos poetas, como entes que fazem metamorfoses, como seres que assumem formas variadas, transformando-se em animais, em homens, em fenômenos naturais, para passarem dissimulados aos olhos mortais. Nesse sentido, Sócrates afirma que o deus, como um ente intrinsecamente bom, não pode se

transformar, pois aquilo que é perfeito, ao se transformar ou fazer uma metamorfose, apenas se transfiguraria em uma coisa pior. O deus possui uma forma simples, imutável, que não lhe permite se transfigurar em algo inferior. De um modo geral, as melhores coisas são as que menos se alteram. Por isso, diz Sócrates, nenhum dos deuses pode dissimular, mentir, passar aos olhos humanos como fantasmas ou como aparições assustadoras; porque, um deus somente pode se apresentar tal como é: um ente simples e perfeito. Sendo assim:

Quando alguém pronunciar palavras tais sobre os deuses, reagiremos com rudeza e não lhe concederemos um coro, nem deixaremos que os mestres as usem na educação dos jovens, se queremos que nossos guardiões sejam piedosos e semelhantes aos deuses tanto quanto é possível a um homem. (II, 383c)

Em decorrência disso, Sócrates analisa as narrativas sobre o Hades. Segundo ele, as narrativas da poesia tradicional sempre representam o Hades como um lugar amedrontador: em várias passagens<sup>54</sup>, os poetas utilizam adjetivos poéticos e, ao mesmo tempo, terríveis para criar imagens sobre o destino dos mortos, que "assustam quem os ouve" (III, 387c). No Hades, a alma é retratada como uma sombra inerte, que não possui habilidades, sendo quase completamente desprovida de entendimento: as almas somente se expressam a partir de gritos de pavor, que demonstram o horror da morte e do Hades. Essa figuração de um lugar horrível, para o qual vão todas as almas, leva os ouvintes a acreditar que a morte é um mal que deve ser temido por todos. Nesse sentido, o Hades representa um destino comum para as almas que, mesmo tendo se comportado da melhor forma possível em vida, irão para esse lugar horrível, no qual todos se tornam sombras inertes.

Segundo Sócrates, os guardiões não podem escutar tais histórias, pois não devem temer a morte: para ser um guardião é preciso se comportar como um homem de valor, sendo apto para suportar as maiores desgraças, seja em vida ou após a morte. Em certo sentido, o homem de valor não teme a morte, porque está sempre tranquilo quanto ao seu destino: ele espera da morte as maiores benevolências. O homem de bem, em nenhum momento, teme ser castigado pelos deuses ou pelos homens. Com isso, Sócrates propõe a responder às colocações sobre o Hades, procurando rejeitar uma

---

<sup>54</sup>Várias passagens dos textos de Homero são citadas ou simplesmente referidas durante o texto (*Odisséia* X 495, XI 489-491, XXIV 6-9 e *Ilíada* XVI 856-857, XX 64-65, XXIII 100-104) para elucidar a caracterização do Hades e das almas proveniente da poesia. De uma forma geral, as citações aqui apenas servem de ponto de partida para a crítica de Sócrates em relação ao conteúdo do discurso poético, não se referindo especificamente à forma ou ao modo de composição.

figuração escatológica que incite nos jovens um temor à morte, pois, para ele, qualquer história que retrate a morte como algo assustador, falta com a verdade<sup>55</sup>.

Sendo assim, o que fica implícito nessas narrativas é que os poetas não se preocupam com os efeitos de suas palavras, nem do ponto de vista da verdade, nem do educacional; essas narrativas somente se destinam a criar figuras imaginárias: o discurso (*lógos*) dos poetas é um meio para suscitar emoções no ouvinte, funcionando como um *phármakon* (uma espécie de encantamento), cujos recursos objetivam gerar nos ouvintes prazer ou temor, de forma a levá-los à febre e ao amolecimento. Por isso, diz Sócrates, é preciso eliminar do discurso poético as palavras que se mostram como somente agradáveis, pois estas não necessariamente apresentam um valor para a *paideía*:

Quanto a esses versos e todos os semelhantes, pediremos que Homero e os outros poetas não nos queiram mal por eliminá-los, não porque não sejam poéticos e o povo goste de ouvi-los, mas porque, quanto mais poéticos forem, menos deverão ouvi-los crianças e homens que devem ser livres e temer mais a escravidão que a morte. (III, 387b)

Por sua vez, a poesia tradicional não deve participar da educação dos guardiões, porque ela se apresenta como uma péssima guardiã dos modelos de comportamento que devem ser seguidos pelos jovens. Os deuses, como símbolos de seres superiores, e os heróis, que são filhos e descendentes dos deuses, são sempre colocados pelos poetas como seres ímpios, que cometem vilezas e atitudes baixas: lamentam-se da morte de entes queridos<sup>56</sup> e pela perda de riquezas, riem com deboche de fatos ordinários<sup>57</sup>,

---

<sup>55</sup>Nesse sentido, o Mito de Er, no final da *República*, seria uma tentativa de expor uma narrativa (um falso semelhante à verdade) que represente de forma correta o destino das almas após a morte. Com esse mito, Sócrates deixa claro que aqueles que viveram uma vida digna de *areté* não devem temer nem a morte, nem o destino em uma próxima vida.

<sup>56</sup>Sócrates quer mostrar com vários exemplos (III, 387d-388d) que homem que simboliza a dignidade, o valor, a retidão, é um ser auto-suficiente, não dependente do outro: alguém que possua essas qualidades não precisa lamentar a morte, nem mesmo considerá-la como algo terrível, seja a si mesmo ou a outrem. Pois, a lamentação da morte representa uma fraqueza, uma incapacidade de enfrentar as desgraças. O homem reto e os deuses não podem ser fracos! Por isso, não se deve lhes atribuir tais sentimentos, como a Aquiles (*Iliada*. XXIII, 23-24 e XXIV, 10-11) e Príamo (*Iliada*. XXII, 414-415), principalmente aos deuses: Tétis (*Iliada*. XVIII, 54) e Zeus (*Iliada*. XVI, 433-434 e XXII, 168-169).

<sup>57</sup>Há condenação do riso porque ele significa uma "mudança intensa", referindo-se possivelmente a uma qualificação do bom colocada anteriormente: o que é bom altera-se muito pouco (II, 381a). Partindo do pressuposto que os deuses são bons, eles não devem rir, porque o riso suscita uma alteração intensa. É possível que Sócrates não esteja se referindo ao simples ato de rir, mas ao riso violento, ao deboche, à pilhéria, porque o exemplo que ele cita (*Iliada*. I, 599-600) refere-se a um deboche feito pelos deuses do Olimpo a Hefestos por causa de sua deficiência física. Sócrates parece estar condenando o riso oriundo de humor depreciativo, que se pauta em uma atitude de "mal-humor" de quem ri. Contudo, mesmo que esta interpretação seja possível, a passagem é muito pequena (III, 388d-389b) e confusa, não dá pra estipular com certeza em qual ponto incide a crítica sobre o riso.

mentem para benefício próprio<sup>58</sup>, são retratados como elogiando os prazeres da comida e da bebida<sup>59</sup>. Os deuses e os heróis são sempre retratados como entes ávidos por honrarias e riquezas, sendo sempre persuadidos por sacrifícios e oferendas. Em suma, a poesia representa os deuses e os heróis piores do que são, ridicularizando-os, para simplesmente agradar o público; e, por isso, podem gerar as piores conseqüências:

E, de fato, são afirmações que prejudicam quem as ouve... Sendo mau, todo homem terá uma desculpa para si, se estiver convencido de que também [deuses e heróis] praticam e praticavam atos como esses. (III, 391e)

Desse ponto de vista, o texto até agora nos coloca diante de uma série de avaliações do *lógos* poético que se direcionam a um único objetivo: a formação de uma educação dos guardiões. Ou seja, para mostrar como a poesia, ao trabalhar com seus personagens, coloca diante do público certos moldes de comportamento que podem ser assimilados como corretos, mesmo não o sendo. "Por isso, deve-se dar fim a esses mitos, para que não nos venham facilitar a maldade em nossos jovens" (III, 392a).

Todavia, apesar de que no texto parece haver um abandono da proposta inicial, – a saber: uma definição sobre a natureza da justiça–, o sentido educacional desse discurso se equilibra com o tema principal, pois, nesse momento (III, 392a-b), Sócrates volta ao problema proposto pelo discurso de Adimanto no livro II (364c-d), que indicava uma concepção errônea da justiça, para comprovar sua aposta de que a poesia tradicional deve ser expulsa da educação dos guardiões pelo fato de que é uma propagadora de uma concepção injusta da justiça.

Porque, creio eu, vamos dizer que os poetas e também os prosadores, ao falar sobre os homens, erram quanto a assuntos de maior importância quando dizem que muitos homens injustos são felizes e muitos justos são sofrendores e que é útil ser injusto, se isso permanecer oculto, e que a justiça é um bem, mas um bem para um outro e, em causa própria, uma perda. Proibiremos que digam

---

<sup>58</sup>Há uma ambigüidade própria no ato de mentir: uma mentira pode ser tanto maléfica quanto benéfica. A mentira quando mal utilizada pode arruinar uma cidade! Pois, em geral um homem usa a mentira como meio para conseguir um benefício pessoal, não direcionando sua mentira para a aquisição de um bem comum; sendo assim, ela pode ser utilizada como um artifício para atitudes injustas. Por outro lado, o governante, como chefe da cidade, pode mentir para conseguir um benefício comum a todos os cidadãos, sendo essa uma mentira nobre, porque não visa a um bem pessoal. Como se vê, a mentira é trabalhada em sua ambigüidade somente no plano humano, funcionando como um artifício utilizado pelos chefes para melhor governar a cidade; por isso, diz Sócrates, é inútil aos deuses mentir: a eles compete somente dizer a verdade (III, 389b). O interessante, nessa passagem, é que Sócrates elucida a sua visão de mentira nobre, que deve ser utilizada pelos governantes, a partir de citações de Homero (*Odisseia*. IX 8-10, XVII 383-384 e *Iliada*. I 225, III 8, IV 412, IV431), não com o intuito de criticá-lo, mas para fundamentar o que está dizendo.

<sup>59</sup>Não se deve representar os heróis elogiando os prazeres da comida e da bebida, porque isso pode incitar os jovens a considerarem esses prazeres como a verdade final da vida humana (III, 390c-d).

coisas tais e, além disso, determinaremos que seus cantos e narrativas sejam o oposto disso. (III, 392b)

Nesse sentido, o texto coloca a poesia tradicional, em específico a de Homero e a de Hesíodo, diante de um julgamento filosófico, que tem como perspectiva reformular um parâmetro cultural: a valorização da injustiça em detrimento da justiça. Por conseguinte, o melhor meio para cumprir tal reformulação é uma reestruturação do modo como a educação é concebida: eliminar o modo como a poesia tradicional, que participa diretamente da educação dos jovens, compreende o justo e o injusto.

Sendo assim, o *lógos* dos poemas deve se fundar no oposto do que fizeram Homero e Hesíodo: o objetivo é utilizar os mitos como um meio para levar aos jovens o melhor modelo de comportamento, isto é, criar uma noção de *areté* que possa gerar nos jovens uma propensão para o bem. Para tanto, é preciso representar os deuses e heróis como seres que praticam o bem e valorizam a justiça em detrimento da injustiça: somente desse modo é possível efetivar uma *paideía* fundamentada na *areté*. Concluindo: "Se, porém, disse eu, homens ilustres com suas palavras e atos derem provas de fortaleza de ânimo, isso se deverá ver e ouvir..." (III, 390d).

Portanto, essa primeira parte da crítica aos poetas, que se inicia no livro II e vai até a metade do livro III, tem basicamente dois intuitos: o primeiro é, no plano dramático da obra, construir um julgamento que consiga condenar efetivamente a concepção de justiça oriunda das poesias tradicionais, tal como colocada por Céfalo e Polemarco no livro I e por Gláucon e Adimanto no livro II; em segundo lugar, ao colocar a discussão se direcionando paralelamente para a fundação de uma cidade justa, o intuito de Sócrates é promover uma reformulação educacional que nega diretamente o modelo de educação<sup>60</sup> grego, mostrando as insuficiências e os erros da concepção comum de deuses e heróis<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup>Com efeito, o texto ao falar de uma cidade justa, e de uma educação modelo para os guardiões, não deixa de ser uma referência ao contexto cultural no qual ele se insere, pois o material a partir do qual se propõe a realizar tal tarefa faz parte do conteúdo cultural comum à sociedade grega, a saber: os poemas de Hesíodo e Homero. Como foi dito na introdução, o texto da *República*, apesar de ser uma ficção, não que se situa fora de um ambiente cultural específico, do qual se afasta completamente; ao contrário disso, o texto da *República* faz parte de contexto cultural ao mesmo tempo em que o nega, ou seja, ela é um texto literário que se prende a um contexto histórico, social, cultural, no qual se insere como crítica. A partir disso, pode-se dizer que a *República* é um texto filosófico literário que se realiza como uma ficção situada.

<sup>61</sup>Pelo discurso filosófico, isso não significa necessariamente uma inovação, porque outros autores como Xenófanes e Heráclito já haviam promovido críticas semelhantes a essas caracterizações dos deuses e heróis. Por outro lado, o texto se ambienta em situação específica, pois se propõe a dar uma resposta direcionada aos principais problemas oriundos da concepção de mundo da poesia homérica. Nesse sentido, o simples fato de que Sócrates critica a poesia a partir de uma educação hipotética dos guardiões

## 2.7. A *mimesis* da *léxis*

Terminada a análise referente ao *lógos*, Sócrates passa à análise da *léxis*, que diz respeito ao modo *como se diz* (*hôs lektéon*) o discurso poético e não mais ao *que se diz* (*lektéon*) com ele. Toda narrativa, diz Sócrates, tem como conteúdo alguns eventos que o narrador pode expressar em três dimensões de tempo: presente, passado e futuro. Por conseguinte, essas narrativas não precisam necessariamente ser realizadas de um mesmo modo, pois é possível pelo menos três modos de enunciar o discurso poético: a simples narrativa (*diegésis*), a narrativa mimetizada ou a narrativa utilizando ambos os modos, *diegésis* e *mimesis*, alternadamente.

Em primeira instância, as narrativas são enunciadas em terceira pessoa: é o próprio poeta quem fala, assumindo-se enquanto narrador, para não se fazer parecer com outra pessoa, isto é, o poeta "nem toma nenhuma iniciativa para fazer-nos pensar (*diánoia*) que era outro que falava e não ele próprio" (III, 393a-b). Essa é a *diegésis*: um discurso no qual o narrador assume a sua presença, coloca-se enquanto alguém que expressa a sua visão própria sobre os eventos, de modo a exaltá-los ou a condená-los. A simples narrativa, assim como nos deixa a entender Sócrates, é um modo de enunciação no qual o nosso pensamento (*diánoia*) não se encontra direcionado a um ambiente alheio ao da própria narrativa: reconhecemos o nosso narrador e a sua intenção através do discurso, pois esse não se ausenta ou se abdica da função de narrador, ou seja, com a narrativa simples ele não se redime da responsabilidade pelo que é dito.

De outro modo, a narrativa mimetizada é aquela na qual o narrador enuncia os eventos como se fosse (*hôs állos tis*) outra pessoa quem dissesse: o poeta se ausenta da função de narrador, não falando mais em terceira pessoa, mas, ao assumir o papel de narrador enquanto personagem, como se estivesse presente aos próprios acontecimentos, toma o papel de um narrador em primeira pessoa. O poeta fala como se fosse ele o próprio personagem de sua narrativa. Com efeito, o poeta "faz que sua fala se assemelhe o mais possível à de cada um que, segundo indicação sua, terá a palavra" (III, 393c). Nesse sentido, há um desvio da narrativa: o poeta se faz parecer com alguém que ele não é!

---

já demonstra que seu discurso tem um direcionamento preciso: lidar com a *paideía* homérica a partir de um novo paradigma. Isso quer dizer que, ao contrário das críticas anteriores, o que se encontra na *República* é uma tentativa de julgamento filosófico da poesia a partir de uma nova proposta educacional, que possivelmente não foi feita antes de Platão: "Aqui, como em toda parte, Platão salienta com o maior vigor a importância de uma seleção rigorosa para o maior êxito do propósito educacional" (JAEGER, 2003, p. 765).



Para elucidar isso, Sócrates cita um trecho do canto I da *Ilíada*, no qual o sacerdote Crises vai pedir aos soldados aqueus sua filha de volta: quando Homero narra os acontecimentos em terceira pessoa, ele os enuncia como ele próprio, assumindo seu papel de narrador; por outro lado, ao enunciar os acontecimentos de outro modo, ele toma a fala do próprio Crises, "como se Crises fosse ele mesmo". Nesse momento, o poeta assume a fala de um personagem, não enquanto narrador, mas como o próprio personagem. Isso lhe permite ausentar-se da narrativa<sup>62</sup>, porque a *mímesis* enquanto *léxis* é um dizer como se fosse outra pessoa (*légê hōs tis állos ôn*). Dito de outro modo, pode-se dizer que, a partir de um desvio no modo como o discurso é enunciado, o poeta se dissimula em uma outra pessoa. Por conseguinte, podemos resumir o conceito de *mímesis* em uma fórmula: *algo que aparece como se fosse outro*. O conteúdo dessa fórmula nos deixa claro que o âmbito da atividade mimética diz respeito ao campo da verossimilhança: não somente no que diz respeito ao discurso, como também quanto ao modo de enunciá-lo. Com efeito, é possível definir essa verossimilhança como um "assemelhar-se a"<sup>63</sup>, isto é, a *mímesis* é, assim como definida aqui, uma atividade de representação<sup>64</sup> pela qual o poeta tenta tornar-se semelhante ao personagem da narrativa<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Isso não quer dizer que o poeta não está se apresentando ao ouvinte no momento da narração; pelo contrário, quer dizer que ele se esconde enquanto narrador, atrás dos personagens, para negar a sua própria responsabilidade pelo que está sendo dito. Na verdade, pelo caráter performático da poesia homérica, o poeta, o rapsodo, o ator, o coreuta, estão presentes no momento da narrativa, mas não como eles mesmos, porque literalmente representam uma outra pessoa. O exemplo usado, nesse caso, é interessante – e acreditamos não ser fortuito – porque apresenta o poeta falando como se fosse um Sacerdote (Crises), cuja atitude no episódio citado foi a de “invocar uma divindade contra os Aqueus” (III, 393a). Homero, segundo Sócrates, tenta não só falar como Crises, mas fundamentalmente nos enganar como se fosse o próprio Crises quem falasse. Para fazer isso, o poeta precisa desviar o nosso pensamento (*diánoia*) e gerar uma confusão, pela qual se julga que o poeta, por falar como se fosse, é também o sacerdote. Como consequência nos faz supor que o poeta é digno de consideração e respeito assim como Crises, já que é capaz de “invocar uma divindade contra os Aqueus”.

<sup>63</sup> A tradução do termo *mímesis* por imitação deixa de levar em conta um campo semântico da palavra que a liga diretamente à apresentação pública, pois, o poeta não apenas imita o personagem, mas lhe dá características próprias, tais como as colocadas no poema. O que está em jogo não é somente a história (*lógos*), sobretudo a recitação pública através da qual o personagem ganha um plano de ação, uma aparência e uma voz. A poesia grega, por ser uma prática tipicamente oral – já que a escrita ainda estava passando por um lento processo de difusão na época de Platão –, dependia da representação pública, feita pelo próprio poeta ou por um rapsodo, para que sua função como memória ativa da sociedade grega pudesse ser cumprida.

<sup>64</sup> Entenda-se aqui por representação somente o modo de uma coisa apresentar-se como outra, isto é, usando apenas o significado simples do conceito de representar, que, como se sabe, possui um papel extremamente relevante para a filosofia moderna, principalmente depois de Kant.

<sup>65</sup> Por causa dessa significação, a *mímesis*, no livro X, será um conceito utilizado também para classificar a produção de um pintor, porque a pintura, enquanto representação de coisas naturais ou humanas, consiste em uma representação que se assemelha às próprias coisas, ou seja, o pintor coloca em uma tela uma cama semelhante a cama que existe de fato na realidade humana.

E fazer-se semelhante (*ὁμοιοῦν*) a um outro, ou na voz (*κατὰ φωνήν*) ou na postura (*κατὰ σχῆμα*), não é imitar (*μιμεῖσθαι*) aquele a quem se faz semelhante? (III, 393c)

Quando Sócrates introduz o conceito em questão, ele está tratando especificamente da forma como a poesia era apresentada publicamente, tanto nos festivais como em festas particulares. A poesia grega tem um caráter performático muito específico, que liga estreitamente a atividade do poeta à do ator e rapsodo. No presente caso, Sócrates está deixando claro aos seus interlocutores que a poesia tem como característica essencial a mestria da representação. Por analogia, seria possível dizer que o poeta era também um ator, pois, como sabemos, a poesia grega não se efetuava como a nossa por meios textos: ela era uma poesia oral, que tinha como principal meio de veiculação a recitação pública em festas religiosas, na ágora, nos teatros. Por isso, em primeiro lugar, Sócrates fez uma distinção dos modos de contar as histórias (*mitologias*): só assim ele deixaria claro que a questão do conteúdo (*lógos*), “do que dizer”, está intimamente ligada a “de como dizer”, isto é, da *léxis*. Pois, *o que se diz* deve necessariamente ter um modo pelo qual se possa dizer: um discurso é inseparável de sua estrutura enunciativa. Portanto, pode-se dizer que, no exemplo citado acima, a representação, entendida como um “assemelhar-se-a” toma um significado de atividade performática, ou seja, de um modo de expressão no qual o poeta personifica alguém, conferindo-lhe uma aparência exterior (*skhêma*) e uma voz (*phonèn*).

Resumindo, há duas maneiras básicas de se contar uma história: uma com *mímesis* que é realizada através de uma personificação,— como foi explicitado acima —, feita pelo poeta, que encarna os acontecimentos, por meio de uma transformação (*genómenos*) dele no personagem. Esse modo é típico das tragédias e comédias nas quais a parte narrativa é quase inexistente: todo o desfecho da história é feito somente pelas falas dos personagens, que são personificados pelos atores, que abdicam de suas personalidades (*skhêma*), para assumir os personagens em atos e palavras. O outro modo é a sem *mímesis*, que é a *diégesis*, na qual o poeta apenas relata o episódio de maneira narrativa sem o uso da personificação, sendo assim puramente narrativa (essa forma é típica dos ditirambos). Nesse sentido, a epopéia homérica, que é o maior foco de crítica por parte de Sócrates, é definida como uma mistura de ambos os modos, não se constituindo como um modo separado, pois possui partes tanto narrativas quanto partes performáticas. A poesia homérica, tal como exposto, é concebida como uma narrativa mesclada com partes representativas. Por isso, diz Sócrates, é preciso fazer

uma avaliação, uma análise de quais são os melhores modos de se contar histórias às crianças:

Pois bem! Era disso que falávamos... Que era preciso que, entre nós, houvesse um acordo de permitimos que os poetas, ao imitar, nos fizessem as narrativas, usando para algumas coisas a imitação, não para outras, e quais estariam num e noutra caso, ou de não permitirmos que imitassem. (III, 394d)

Durante a sua definição dos modos do discurso, Sócrates está se referindo restritamente a *mímesis* efetuada para personificar as atitudes de pessoas, – que torna evidente o caráter performático da poesia grega – ; pouco adiante, ele se refere também a uma possível *mímesis* de atividades técnicas, isto é, do trabalho dos demiurgos. É perceptível que as atividades técnicas são constantemente evocadas pelos poetas em suas narrativas, principalmente nas partes em que os personagens estão em plena ação. Isto é, na maior parte das vezes, o poeta se faz passar pelos personagens quando eles estão exercendo atividades técnicas: ao dirigir um exército, ao comandar um navio, ao construir instrumentos para luta, etc.. Sócrates se refere a isso para aumentar o campo de significação do conceito de *mímesis*, pois, ao definir que a personificação também se realiza no âmbito de atividades técnicas, ele acaba por definir que a mimetização de um personagem não ocorre somente no plano de expressões e falas, mas sobretudo no plano da ação: o poeta, ao personificar um personagem da narrativa, representa-o em um campo de ação, exercendo alguma atividade. Fica implícito que, se o poeta consegue mimetizar uma prática demiúrgica, enquanto guerreiro, sacerdote, marinheiro, etc., ele pode também levar o ouvinte a acreditar que é possível mimetizar todos os planos de ação humana. Diante disso, interpõe-se a intenção de Sócrates em mostrar que a poesia grega, em geral, tem a perspectiva de efetuar-se como um modelo, através do qual alguém pode apreender elementos de uma atividade técnica ou simplesmente de um modo de agir. Isto é, a poesia, pelo seu caráter intimamente performático, reivindica para si o dote de estabelecer os feitos de deuses e heróis como pessoas de ação, que promovem atividades técnicas, das quais é possível retirar um modelo de comportamento social e profissional. Em suma, conseguimos chegar a um juízo: era comum na sociedade grega julgar que a poesia tinha um caráter de conhecimento específico<sup>66</sup>. Em vista disso, Sócrates lança, pois, a questão: "Nossos guardiões devem ser imitadores ou não?" (III, 394e)

---

<sup>66</sup>No *Íon*, há um questionamento semelhante: Sócrates pede constantemente ao rapsodo Íon uma definição precisa de seu campo de atividade, isto é, qual o objeto específico da rapsódia. O rapsodo, durante a

Essa pergunta propõe-se questionar de modo direto qual o vínculo dos guardiões com a poesia, – obviamente não com o intuito de saber se eles serão poetas ou se irão para a praça pública recitar poesias – , se eles podem se comportar do mesmo modo como os poetas: mimetizando as atividades de outros demiurgos. Com efeito, há aqui uma tentativa de limitar a relação dos guardiões com os poetas: os defensores da cidade não podem considerar a poesia como fonte de saber verossímil sobre as práticas profissionais. Por isso, Sócrates relembra o princípio que foi estabelecido no início do livro II, cujo enunciado dizia que: alguém só exerce bem uma profissão quando se dedica exclusivamente a ela. Sócrates, no livro II, deixou claro que há um princípio técnico que rege a cidade justa e lhe permite fazer uma distribuição qualitativa, não quantitativa, das funções na cidade. Esse princípio é essencial para o estabelecimento da melhor das cidades, pois aquele que tentasse "aplicar-se a muitas tarefas, suas falhas seriam tantas que não teria boa reputação" (III, 394e). Em suma, o princípio é claro: ninguém consegue exercer bem mais de uma atividade no âmbito profissional. Desde então, diz Sócrates, nem mesmo um produtor de tragédias é, ao mesmo tempo, um bom comediógrafo; logo, nem mesmo no ambiente específico da mimetização é possível realizar simultaneamente várias atividades.

Porém, constata Sócrates, o poeta é um mimetizador, alguém que no seu discurso representa várias profissões, sendo que, por si mesmo, tenta se apresentar como um homem capaz de exercer qualquer uma delas, pois consegue narrar os grandes feitos de deuses e heróis. Em decorrência disso, Sócrates problematiza a relação entre *mimesis* e aprendizado, ao considerar que o aprendiz, pela observação dos modelos exteriorizados pela poesia, pode tender a se comportar como os personagens representados, compreendendo que todas as profissões são passíveis de serem conhecidas a partir dos poemas homéricos. De um modo geral, Sócrates condena a *mimesis* das atividades técnicas, considerando-a como um meio que desvia o princípio de especialização estabelecido no início do livro II<sup>67</sup>.

---

maior parte do diálogo, acredita conseguir ter conhecimentos específicos sobre as mais variadas habilidades apenas por conhecer os textos homéricos: ele acredita ser um general simplesmente porque consegue recitar passagens em que Homero relata feitos de seus personagens nesse âmbito de atividade.

<sup>67</sup>Segundo Elizabeth Belfiore, Platão institui uma perspectiva conceitual, a partir da *mimesis*, na qual ele define a poesia como uma "imitação versátil", posto que ela se propõe ser um discurso válido sobre várias habilidades específicas ao mesmo tempo, o que de certo modo rompe com a concepção dele de *tékhnē* (1984, p. 126). Nesse sentido, a *mimesis* seria um modo de enunciação a partir do qual se realiza uma "imitação de várias coisas", cujo objetivo é representar (ou imitar) as produções dos demiurgos, através da fabricação de *eidôla* (imagem). Sendo assim, o discurso versátil do poeta é ao mesmo tempo uma produção de imagens. Para Belfiore, essa passagem da *República* antecipa o conceito de *mimesis* expresso no livro X; a conexão estabelecida por ela é a seguinte: "Em primeiro lugar, isso implica que se o

A conclusão de toda essa argumentação é que os ditos e feitos do poeta constituem uma perigosa prática, tanto para os seus praticantes, como para seus ouvintes: todos tendem a considerar a poesia como uma fidedigna fonte de conhecimento sobre as atividades técnicas. Logo, a representação mimética das coisas mostra-se deficiente como parâmetro de instrução efetiva. Sócrates conclui:

Parece-me, Adimanto, que a natureza do homem está dividida em pedacinhos ainda menores que esses e, sendo assim, é impossível imitar bem muitas coisas ou fazer as próprias coisas de que as imitações são aproximações. (III, 395b)

Portanto, os guardiões devem se afastar da *mimesis*, enquanto defensores de uma cidade, como especialistas da paz e da liberdade, eles devem se coibir de mimetizar as atividades dos outros cidadãos.

Todavia, embora não seja permitido aos guardiões mimetizar ou se comportarem como mimetizadores dos artífices, um padrão, um modelo de comportamento, lhes é permitido seguir: mimetizar as ações dos homens corajosos (*andreíous*), dos moderados (*sóphronas*), dos homens livres (*eleuthérous*). O guardião deve se afastar das ações de homens ímpios para buscar a mimetização dos homens pios. Pois, diz Sócrates a Adimanto:

Não percebeste que, se as imitações perduram desde a infância vida adentro, as imitações se tornam hábitos e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento? (III, 395d).

Dito de outro modo, da *mimesis* compreendida como atividade performática própria da poesia, cuja rejeição foi feita como atividade indigna para os guardiões, Sócrates passa a uma significação educacional mais precisa; isso nada mais quer dizer que ele, novamente, amplia o campo de significação do conceito em questão. Nesse momento, ele situa a *mimesis* como algo que funda a ação humana em toda sua amplitude: todo homem, durante a formação de seu caráter, assimila modelos de comportamento, com os quais determina o conteúdo de suas ações, isto é, o homem mimetiza alguns modelos para definir seu caráter e, sobretudo, delimitar o modo como vai agir. Na verdade, pode-se dizer que, no processo de formação de cada indivíduo, existe um modelo a partir do qual ele efetiva suas ações na realidade, dando a elas o conteúdo de seu caráter. Pois, se

---

imitador imita fazendo alguma similar a outra coisa na voz e na forma, ele é ao mesmo tempo um imitador de vozes e formas e um produtor (ou similar) de vozes e formas. (...) Ao usar os conceitos de voz e forma para definir a imitação em *República* 3.393c5-6 também antecipa *República* 10.603b6-7, onde distingue pintura e poesia por seus respectivos usos da visão e som” (1984, p. 124). Essa parece ser uma análise interessante para interpretar essa passagem da *República*, porém não queremos adiantar tais conclusões e, por isso, pressupomos que, apesar de válida e sólida, essa interpretação não é plausível para a continuidade de nossa argumentação, que ficará mais clara nas páginas abaixo.

alguém se acostuma a pautar suas ações por um modelo de comportamento, no qual as ações paradigmáticas são ímpias e injustas, tais como as representadas pela poesia homérica, – com heróis e deuses que cometem o mal –, isso pode se tornar um hábito, algo que passará a ser uma natureza do próprio indivíduo: quem mimetiza o mal, tornar-se-á, por hábito, naturalmente mal. Por isso, os modelos de comportamento expressos pelos personagens homéricos que, por sua vez, são personificados pelos aedos, rapsodos e atores, constituem algo que deve ser evitado na educação primária dos guardiões.

A *mimesis*, em vista disso, é restrita a pequenas partes do discurso: o bom narrador deve procurar em suas histórias manter o mínimo possível de partes miméticas. O poeta apenas pode mimetizar o homem de bem! Por conseguinte, o bom narrador não deve promover em suas histórias a representação de homens inferiores: "porque se sente pouco à vontade ao moldar-se e adaptar-se a modelos de homens inferiores, só prezando essa atividade como brincadeira" (III, 396d-e). Sendo assim, Sócrates deixa claro que as partes narrativas serão mais constantes do que as miméticas, pois essas possuem apenas um modelo possível: a representação de homens superiores.

De um modo geral, parece haver uma defesa muito sutil da maneira narrativa em detrimento da *mimesis*. Sócrates diz que por si só a pura narrativa é menos dotada de confusão: ela não tende a nos confundir, assim como a *mimesis*, fazendo do poeta o próprio personagem da história, cuja realização se dá pela personificação de homens loucos, de deuses que cometem o mal e heróis covardes. Logo, o discurso somente narrativo, por ser menos complexo em recursos estilísticos, é mais dotado de verossimilhança em relação aos acontecimentos e, por conseguinte, pela sua simplicidade, não faz com que nosso pensamento se confunda: ao contrário, nos incita à compreensão dos fatos narrados.

Por fim, diz Sócrates, o bom narrador utilizará poucas variações estilísticas em suas produções, pois seu objetivo não é bajular ou agradar os ouvintes, mas representar em seu discurso o homem de bem. Ele quer estabelecer uma harmonia e um ritmo convenientes para a melhoria do caráter dos ouvintes, dando primazia ao bom em detrimento do colorido e aprazível. Ao contrário disso, o mal narrador fará de sua composição um emaranhado de partes miméticas, buscando o agradável para atrair seus ouvintes: ele pouco se importa com a dimensão ética do seu discurso, focando o aprazível em detrimento do bom.

Em suma, Sócrates define aqui dois modos diferentes de proceder na atividade poética: o ruim que separa o belo do bom, que tem maior apreço pelas qualidades

estéticas do que éticas; e o bom, que, ao contrário disso, busca articular uma fusão entre essas duas dimensões. Por isso, o primeiro passo de Sócrates é negativo: ele rejeita toda poesia que segue o padrão homérico. Ninguém na cidade justa poderá proceder como Homero: ninguém deve mimetizar

Nem homens maus e covardes e que, como é próprio de esperar, fazem o oposto do que dissemos, que se xingam, fazem caçoada uns dos outros, pronunciando nomes feios quando estão embriagados ou mesmo sóbrios, ou cometem tantas outras faltas quantas, em palavras e ações, tais homens cometem contra si mesmos e contra os outros. Creio que também não se deve acostamá-los a assemelhar-se aos loucos em palavras e ações. (III, 395e-396a)

Considerando isso, Sócrates lança mão de um viés positivo: buscar um padrão renovado da poesia que tenha como intuito representar, mimetizar, assemelhar-se aos ditos e feitos de um homem moderado. Por isso, pode-se dizer que, nessa passagem da *República*, é levantada a possibilidade de existir dois tipos diferentes de mimetizador: o mau poeta e o bom poeta. Contudo, apenas um deles será admitido: aquele poeta que se apresentar aos ouvintes *como se fosse* um homem de bem.

Com efeito, o que tínhamos anteriormente era uma análise da *mimesis* enquanto *léxis*, isto é, do discurso enquanto modo de enunciação. À primeira vista, parecia que estávamos diante de uma reflexão estética sobre a poesia homérica, pela qual se determinavam, esteticamente, quais são as formas de composição poética consideradas mais aprazíveis e quais são as mais corretas. Entretanto, o texto apresenta um outro direcionamento: o que está em jogo durante a discussão não é o caráter estético das obras homéricas, mas o pedagógico que, por conseguinte, culmina em um âmbito ético. Isto é, primeiramente o texto se propõe a tratar em que medida os modos do discurso poético podem participar da educação dos guardiões; contudo, ao tratar disso, o texto passa a uma especulação sobre as características da ação humana, da qual se conclui que o processo de formação do caráter de um indivíduo é mimético. Nesse sentido, pode-se dizer que a separação comumente feita entre o estético e o ético, entre o belo e o bom, é totalmente alheia ao texto: não parece haver para Sócrates uma possível separação entre essas dimensões. Ou seja, a reflexão sobre os modos de discurso tem uma relação íntima com a análise do seu conteúdo ético, pois o texto deixa claro que só se pode dizer que um poeta compõe belos poemas quando seu discurso se pauta em uma representação mimética do que é bom. Tanto no puro discurso como no modo misto, o que determina a qualidade estética de uma composição é a sua aproximação ou

verossimilhança com o que é bom. É como se houvesse uma identidade entre ambas esferas. O que é belo é bom e o que é bom é belo. Em suma, conteúdo e modos de enunciação estão intimamente ligados em um discurso, nenhuma das partes pode transpor ou se desviar da outra. Por isso, podemos dizer que as opções de rejeição da poesia até o presente momento encontram-se totalmente vinculadas ao tema inicial da *República*: uma reflexão ética que busca estabelecer qual é a natureza da justiça. Dito de outro modo, Sócrates, a todo o momento, reivindica ao seu discurso uma perspectiva de julgar a poesia e todos os discursos tradicionais em um único requisito básico: a natureza da justiça. O intuito de toda essa argumentação é mostrar como é possível educar homens bons para a formação de uma cidade justa; para tanto, é necessário primeiramente combater o padrão comum da educação, para renová-la em um novo paradigma, cujo foco é estabelecer um conjunto de restrições ao discurso pedagógico comumente veiculado.

## **2.8. A expulsão dos poetas**

Depois de tratar dos mais variados temas, no decorrer dos livros IV a IX, Sócrates não faz praticamente nenhuma consideração comprometedora sobre a poesia homérica. Ela passa despercebida pela maior parte das discussões feitas a partir do livro IV, como se todas as considerações feitas sobre ela nos livros II e III fossem suficientes para definir o plano de educação dos guardiões, cujo propósito consistia na constituição de uma *paideía* apropriada para a cidade-justa. Por isso, quando Sócrates retoma o tema da poesia, no início do livro X, parece não haver nenhuma razão suficiente para isso.

Por outro lado, sabemos que quando Sócrates criticou a poesia nos livros II e III, ele a julgou a partir de uma preocupação exclusiva com a educação dos guardiões, sem nenhuma recorrência a outros fatores, tais como a natureza da alma e o conhecimento. Todas as suas considerações tinham o intuito de estabelecer os limites da poesia enquanto discurso, mostrando a sua deficiência como discurso que se direciona à formação do caráter dos jovens e crianças. Essa preocupação central com a educação dos guardiões era uma temática específica, que não tinha como foco analisar a poesia por si mesma.

A cidade-justa ainda não havia sido fundada e, por conseguinte, a discussão ainda não tinha chegado ao fim. Por isso, nos livros posteriores, quando a discussão tem como objetivo estabelecer os princípios através dos quais é possível fundar uma cidade-



justa, parece haver algumas lacunas relacionadas a outros temas. Em consequência disso, Sócrates faz um conjunto de reflexões sobre a alma, o Ser, o conhecimento, a dialética, a diferença entre o filósofo e os outros homens, as formas de governo e etc. Todas essas reflexões, com certeza, não têm aparentemente qualquer ligação direta com o tema da poesia. Entretanto, são essenciais, segundo Sócrates, para demonstrar as condições de possibilidade de uma cidade-justa.

No início do livro X, Sócrates retoma o tema da *mimesis*, mas agora utilizando os recursos teóricos apresentados em reflexões posteriores aos livros II e III: a concepção tripartite da alma no livro IV e a hipótese da existência das formas nos livros V, VI e VII. É como se a crítica feita à poesia nos primeiros livros ainda não estivesse completa, necessitando de uma reformulação a partir de conclusões tomadas posteriormente.

Alguns comentadores apostam que há uma mudança de postura em relação à poesia no livro X, eles acreditam que o conceito de *mimesis* apresentado nesse livro é completamente diferente daquele fornecido pelos livros II e III. Para eles, a expulsão dos poetas no livro X está diretamente em contradição com o reconhecimento do papel fundamental da poesia na educação dos guardiões. "É argumentado, por exemplo, que enquanto *República 3* expulsa apenas alguma poesia imitativa, *República 10* se inicia com a afirmação de que toda poesia imitativa foi expulsa do Estado ideal" (BELFIORE, 1984, p. 121). De um modo geral, os comentadores consideram que o livro X tem uma posição mais radical do que os livros anteriores, afirmando que a poesia, nesse livro, recebe críticas teoricamente mais fundamentadas: uma ontologia, uma teoria da alma e uma espécie de teoria do conhecimento são apresentadas para fundamentar a críticas aos poetas, enquanto que no livro III nenhuma dessas reflexões está presente.

Entretanto, outros comentadores rejeitam essa visão de que haja contradições entre o livro X e os livros II e III. Para tanto, eles alegam que o conceito de *mimesis* nesse livro não apresenta nenhuma mudança significativa em relação ao que encontramos no livro III, no qual a *mimesis* é definida como uma atividade de representação<sup>68</sup>. Segundo eles, o livro X, apesar de ser aparentemente mais radical do que os anteriores, apenas complementa o que foi dito anteriormente: a poesia enquanto

---

<sup>68</sup>É caso do clássico artigo de Tate, "Imitation in Plato's *Republic*", no qual encontramos a seguinte tese: "A conclusão deve ser que o livro dez é inteiramente consistente com o terceiro no seu tratamento da imitação, pois meramente ilustra a relação da poesia imitativa com a verdade, o que está implícito na primeira discussão".

*mimesis* deve ser evitada no projeto de educação dos guardiões<sup>69</sup>. Na verdade, o objetivo deles é mostrar que essa expulsão da poesia homérica já havia sido feita no livro III (quando o poeta mimético foi amplamente rejeitado por Sócrates) e no livro X ela é apenas reforçada após a exposição da teoria da alma (livro IV) e da ontologia das essências inteligíveis (livros V-VI).

É inegável que o livro X, ao mesmo tempo em que parece concluir a fundação da cidade-justa, retoma a questão da poesia a partir de um novo paradigma de discussão, pois apresenta conceitos amplamente diferentes daqueles apresentados no decorrer dos livros II e III. A problemática parece ser a mesma: Sócrates quer rejeitar o modelo homérico de *paideía* e, para tanto, tenta demonstrar a insuficiência técnica (*tékhne*) da poesia. Porém, essa problemática é julgada a partir de um novo argumento: a poesia é prejudicial à alma, pois, sendo *mimética*, ela é "uma violência contra a inteligência"<sup>70</sup>. Nesse sentido, em vez de optar por uma das duas interpretações apresentadas acima, acreditamos que o livro X marca tanto uma continuidade quanto uma descontinuidade com os livros II e III: Sócrates no livro X tenta pensar os problemas levantados anteriormente, mas apresentando recursos teóricos amplamente diferentes.

Dito de outro modo, mesmo que a poesia seja reavaliada no livro X, a partir de conceitos dramaticamente posteriores aos livros II e III, a nossa hipótese continua a mesma: a argumentação utilizada por Sócrates contra a poesia na *República* tem como fio condutor provar que a poesia é uma produção cuja realização não depende de uma técnica (*tékhne*) e que, por isso, não pode se justificar como *paideía*. Nesse sentido, acreditamos que o livro X representa uma descontinuidade com os livros II e III, pois, através de recursos conceituais diferentes (a concepção tripartite da alma e a noção de *Idéia*), ele pode ter uma postura mais dura com a poesia: a expulsão dos poetas da cidade-justa. Por outro lado, nossa hipótese também acredita que tal descontinuidade só

---

<sup>69</sup>É comum encontrar, nesses comentadores, a afirmação de que existem dois tipos de *mimesis* a boa e a ruim: a primeira é feita pelos filósofos que "pintam usando o paradigma divino", enquanto a segunda é feita pelos poetas ignorantes, que não conhecem o paradigma das idéias (TATE, 1928, p. 21).

<sup>70</sup>O livro de Havelock, "Prefácio a Platão", tem como objetivo mostrar que esta é a principal afirmação apresentada por Sócrates em toda a *República*. Para ele, a definição de *mimesis*, na *República*, cumpre o papel de explicitar a posição de Platão frente à revolução que estava acontecendo nas técnicas de comunicação: a passagem da linguagem oral para a escrita. Diz ele que: "(...) permanece o fato de que o ponto crucial da questão está na transição do oral para o escrito e do concreto para o abstrato, e aqui os fenômenos a serem investigados são definidos e gerados por mudanças na tecnologia da comunicação preservada..."(1991, p. 15). A interpretação de Havelock sugere que Platão opta por criticar a poesia tradicional com o intuito de fazer uma defesa da linguagem escrita em detrimento da linguagem oral; o que é uma posição plausível, desde que se considere que, pelo simples fato de ser um escritor, Platão está completamente consciente de que suas obras, por serem dramáticas, são também miméticas: o que não parece ser objeto de análise da parte de Havelock.

é possível, sobretudo, enquanto uma continuidade dos temas – a saber: a poesia enquanto *mimesis*, entendida a partir da relação entre semelhança e dessemelhança –, assim como uma continuidade dos conteúdos da crítica – a saber: a crítica da poesia a partir da noção de *tékhnē*, sobre a qual Sócrates pode rejeitar a poesia enquanto *paideía*.

O livro X tem como abertura e proposta a expulsão dos poetas da cidade-justa. De início, Sócrates declara que essa cidade foi fundada "da melhor maneira possível" (X, 595a), para deixar claro que sua análise, feita durante os livros anteriores, se ocupou exclusivamente de uma cidade paradigmática<sup>71</sup>. Entretanto, essa declaração não quer dizer que para ele e seus interlocutores a discussão já tenha chegado ao seu fim, mesmo porque, apesar de a cidade-justa já ter sido fundada, ainda parece haver a necessidade de concluir passos incompletos, como se a fundação estivesse concluída apenas nos fundamentos<sup>72</sup>. Ou seja, Sócrates propõe retomar as considerações feitas anteriormente sobre a poesia, para rearticular o que para ele parecia estar incompleto. Isso quer dizer que durante os livros II e III a cidade-justa ainda estava em seu plano de execução, que apenas foi concluído no final do livro IX, não permitindo que a doutrina sobre a *mimesis* fosse completamente concluída. Sendo assim, Sócrates sente a necessidade de voltar ao tema, mas agora apresentando motivos diferentes para criticar a poesia.

Por conseguinte, mesmo que se possa interpretar o livro X como uma ruptura com o restante da *República*, alegando que não era necessário, para o jogo argumentativo do texto, voltar ao tema da poesia para apresentar mais motivos para criticá-la, é perceptível que Platão insiste em colocar Sócrates, o filósofo, expulsando a poesia, de modo crítico e quase que definitivo, da sua cidade-modelo. Sócrates, com o auxílio de seus interlocutores, fundou uma cidade sobre o suporte da Filosofia: uma cidade-justa, cuja única possibilidade de realização se faz pela Filosofia, isto é, quando os reis se tornarem filósofos ou os filósofos se tornarem reis (V, 473d). A poesia, nesse

---

<sup>71</sup> Isso quer dizer que a cidade-justa existe somente enquanto *lógos*, não representando uma análise descritiva da *pólis*, mas sendo como que um modelo a *ser* seguido por qualquer cidade que se proponha a ser justa. Evidentemente, corre-se um sério risco de cometer um anacronismo em relação ao texto da *República*, se se utilizar como pressuposto de interpretação que a cidade-justa proposta por Sócrates é uma cidade-ideal nos mesmos padrões do pensamento político moderno, principalmente depois da *Utopia* de Thomas Morus (PARTEE, 1970, p. 211). Neste presente trabalho, não pretendemos fazer considerações relevantes sobre esse tema, por isso concordamos com a posição de Partee, que parece ser suficiente para nossos propósitos: "Platão pretende fazer da *República* a descrição de um sistema melhor do que de algum atual ou previsível Estado" (1970, p. 211)

<sup>72</sup> Ele diz em 595a-b: " – Que de forma alguma, se deve admitir tudo quanto ela tem de imitativo. É que agora, ao que me parece, depois que distinguimos, uma a uma, as partes da alma, ficou mais evidente que não se deve admitir isso".

sentido, fica subjugada ao poder da Filosofia, demarcando, assim, nas palavras de Sócrates, uma antiga querela entre Filosofia e Poesia.

Que isso nos sirva, disse, no momento em que nos lembramos da poesia. Era de se esperar que, dada suas características, a tivéssemos banido de nossa cidade, pois a razão nos coagia a fazê-lo. Digamos ainda a ela, para que não nos acuse de rigidez e rudeza, que há uma antiga briga entre filosofia e poética ... (X, 607b)

Na verdade, expulsar os poetas da cidade-modelo é menos uma simples querela entre dois modos de compreender e relatar o mundo do que a rejeição de um modelo de *paideía* para a adoção de outro. No compreender de Sócrates, desde dos livros II e III, é por ela que iniciamos a fundação de uma cidade: as bases de uma cidade são estabelecidas, inicialmente, pelo modo como os homens são formados. A produção de uma educação pautada no equilíbrio da alma é uma das condições de possibilidade da fundação de uma cidade-modelo, isto é, para que uma cidade seja justa é preciso fazer com que a *paideía* tenha a possibilidade de formar homens justos: sem homens justos não há cidade justa, sem uma *paideía* justa não há homens justos. Dito de outro modo, o modelo de educação de uma cidade é o que lhe confere as condições de ser justa ou injusta.

Nesse sentido, pode-se dizer que, na intenção de rejeitar completamente o modelo de *paideía* e de *pólis* homéricos, o primeiro passo dado por Sócrates é definir a poesia pelo conceito de *mímesis* e essa como um *phármakon*. A poesia, diz Sócrates, é como um veneno (*phármakon*) para a alma, pois destrói a inteligência (*diánoia*) dos ouvintes que não possuem um antídoto (*phármakon*) contra ela. No texto fica explícita a ambigüidade própria do *phármakon*<sup>73</sup>(DERRIDA. 1991, p. 43-64): Sócrates diz que é preciso um antídoto (*phármakon*) para combater a poesia, o que implica que ela é como um veneno (*phármakon*), pois somente um veneno precisa de antídoto. Dito de outro modo, somente um *phármakon* exige outro *phármakon* para combater seus encantamentos, ou seja, para cada veneno deve haver um antídoto. Na verdade, Sócrates

---

<sup>73</sup>Górgias, em *Elogio de Helena*, trabalhou com essa ambigüidade do termo *phármakon* para caracterizar os efeitos e a eficácia do discurso, afirma ele: "Na verdade, assim como certos medicamentos expulsam do corpo certos humores, suprimindo uns a doença e outros a vida, do mesmo modo, de entre os discursos, uns há que inquietam, outros que encantam, outros que atemorizam, outros que incutem coragem no auditório, outros ainda que, mediante uma funesta persuasão, envenenam e enfeitçam o espírito"(citação feita a partir da tradução de Manuel José de Sousa Barbosa e Inês Luisa de Ornellas e Castro). No seu clássico *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida dedica um capítulo inteiro para tratar da ambigüidade da palavra "*phármakon*", mostrando-nos que a tradução corrente dessa palavra por "remédio" tende a simplificar um campo de significações que a palavra grega abarca. O *phármakon*, principalmente no contexto dos diálogos, assim como na tradição sofística, possui uma dualidade que coloca o discurso ao mesmo tempo entre as coisas boas (*agathá*) e as penosas (*anará*).

de início se propõe caracterizar a *mímesis* como um veneno psíquico, que representa um perigo eminente para a constituição da alma humana:

Ele inicia caracterizando o efeito da poesia como “uma destruição da inteligência”. É uma espécie de enfermidade, para a qual se deve encontrar um antídoto. Este deve consistir de um conhecimento “da sua verdadeira natureza”. Em suma, a poesia é uma espécie de veneno intelectual e inimiga da verdade. (HAVELOCK. 1996, p. 20).

Pode-se dizer, além disso, que Sócrates procura situar o discurso (enquanto *mímesis*) na sua relação com as coisas, pois o antídoto para a poesia é, basicamente, o conhecimento da natureza das coisas. Isso serve, para ele, como meio de provar a ineficiência do discurso poético na tentativa de relatar o mundo. Para elucidar, ele utiliza a pintura como ponto de partida (TATE, 1928, p.20).

Em primeiro lugar, Sócrates retoma a noção de Idéia: uma única Idéia vale para todo um conjunto de coisas múltiplas, as quais damos o mesmo nome. Uma cama, por exemplo, é uma coisa que encontramos com as mais variadas características no mundo: camas de madeira, de folhas, altas, baixas, grandes, pequenas, etc. Mas, a todas essas variações damos o mesmo nome: o que pressupõe que há uma unidade, a Idéia de cama, que permite representar todas as múltiplas camas presentes no mundo. "Estamos habituados a estabelecer uma idéia, uma só, para cada grupo de coisas múltiplas às quais impomos o mesmo nome" (X, 596a).

Segundo Pradeau (2001, p.17), o termo *eidōs*, e o seu correlado *noetá* (inteligível), aparece na maior parte das vezes, nos diálogos de Platão, para expressar uma relação de determinação (por vezes causal) entre pares semelhantes: as coisas sensíveis (*aisthetá*), que não possuem determinação própria, são determinadas pelas coisas inteligíveis. O *eidōs* é a qualidade que classifica por meio de semelhanças e diferenças: as coisas que se assemelham, de certo modo, fazem parte do mesmo grupo de coisas. Em suma,

(...) é a percepção de uma semelhança entre várias coisas que conduz à pesquisa da qualidade semelhante. É manifesto que o termo *εἶδος* é de início usado por Platão a fim de designar esta semelhança: se as coisas que diferem individualmente uma das outras podem ser consideradas como indivíduos de uma mesma espécie, é porque eles têm todos uma mesma figura ou uma mesma configuração(...). (PRADEAU, 2001, p. 38)

Por conseguinte, a idéia de cama serve de modelo para o fabricante das camas: o demiurgo apenas consegue produzir os mais variados tipos de cama por se referenciar diretamente a um modelo de cama que seja válido para todos eles. O demiurgo é um

mediador do modelo para as coisas múltiplas que encontramos no mundo. Sem essa mediação, entre as idéias e o mundo, nunca haveria uma cama. Isso é o que lhe confere um saber específico, cujo nome é *tékhnē*.

Nesse sentido, pode-se dizer que a *tékhnē* se funda em relação à Idéia. O demiurgo deve necessariamente se voltar para Idéia afim de produzir um grupo de coisas múltiplas, pois ele não produz as coisas "em si mesmas" – a "cama em si" por exemplo – mas somente as várias coisas utilizáveis. Ou seja, o demiurgo precisa de um modelo, ele não faz "o que é", mas "algo que é tal qual o que é" (X, 597a). A *tékhnē* não institui os modelos, não produz o mundo, ela apenas traz através do modelo as coisas para o mundo. O demiurgo é o produtor de coisas por meio da verossimilhança: ele faz coisas semelhantes ao modelo.

Ao delimitar a *tékhnē* pela sua relação com o modelo, Sócrates pretende mostrar que há um falso-demiurgo, cuja produção não se faz por referência direta à Idéia: esse falso-demiurgo é o mimetizador, o pintor. Ele produz todas as coisas simultaneamente, como se estivesse com um espelho nas mãos. Com o espelho, é possível produzir imagem de tudo que existe como em um toque de mágica:

Não é difícil, disse eu, mas pode ser realizado de muitas maneiras e com rapidez, se quiseres dar voltas por aí levando um espelho nas mãos. Muito rapidamente criarás o sol, o que está no céu, rapidamente a terra, rapidamente a ti mesmo, rapidamente os outros seres vivos, móveis, plantas e de tudo que se falava há pouco. (X, 596 d-e)

O pintor pode produzir imagens de todas as coisas, assim como um espelho, pois ele não precisa se referenciar na Idéia; na verdade, ele se subtrai ao modelo, produzindo apenas um simulacro de todas as coisas. Ao contrário do demiurgo, o pintor não precisa se preocupar com a verossimilhança, o que ele produz não serve para ser utilizado: não nos deitamos em uma cama pintada. O falso-demiurgo não produz coisas verdadeiras (*ouk alêtê hoimai autôn poieîn a poieîn*), ele é um produtor de simulacros.

Sendo assim, Sócrates estabelece uma escala na qual aparecem três demiurgos. O primeiro deles é o deus, cuja demiurgia consiste na produção da coisa em si mesma, da coisa plena em sua natureza: a Idéia. O segundo é o demiurgo da cidade, aquele que produz os objetos verossimilhantes à idéia produzida pelo deus, para que eles possam ser utilizados pelos cidadãos. O terceiro é o pintor que está três vezes afastado da cama em si mesma, pois o que ele utiliza como modelo é a cama feita pelo demiurgo da cidade. O pintor apenas alcança a superfície, ele produz uma imagem, não uma coisa

verossimilhante ao modelo: "Ele é um imitador daquilo que aqueles são demiurgos" (X, 597e).

No livro V (476a-d), Sócrates, na tentativa de diferenciar o filósofo dos demais homens, – a saber: dos amantes de espetáculos, dos artesãos e dos homens de ação –, tem a necessidade de diferenciar as coisas múltiplas da unidade:

E a respeito do justo e do injusto, do bem e do mal, de todas as idéias, o que se dirá será o mesmo. Que, propriamente, cada uma delas é uma, mas, aparecendo por toda parte por causa da comunhão que elas mantêm com as ações, com os corpos e entre si, cada uma parece múltipla. (V, 476a12)

O intuito dele é mostrar a existência primária da unidade em relação à multiplicidade, para qualificar o objeto de conhecimento do filósofo: o Ser. Nesse sentido, ele tenta diferenciar qualitativamente o belo em si (a unidade do belo) dos espetáculos de vozes, cores e formas (a multiplicidade do belo), para demarcar a existência de uma essência do belo. A partir disso ele diferencia dois tipos de homens opostos: o filósofo e o amante de espetáculos, que são efetivamente quem "julga que o próprio belo existe e é capaz de contemplar não só a ele, mas também às coisas que dele participam" e, ao contrário, aqueles cuja inteligência "é incapaz de ver a natureza do próprio belo e de ligar-se a ela efetivamente"<sup>74</sup>. Por isso, mais à frente, Sócrates define o conhecimento do filósofo como aquilo que incide sobre o Ser, sobre a unidade, a Idéia. Sendo assim, a Idéia é aquilo que definimos como o ser-unidade de cada coisa, sua essência. Por conseguinte, essa idéia-unidade é o modelo a partir do qual as coisas-múltiplas se constituem: a multiplicidade de coisas belas participam do belo em si, isto é, todas as coisas belas (cores, vozes e formas) assemelham-se ao próprio belo (476c). Isso quer dizer que existe uma relação, que podemos dar o nome de "causal", entre a Idéia de belo e as coisas belas, entre a Idéia de cama e as camas e etc.

Por conseguinte, os produtos feitos pelo pintor – e talvez pelos amantes de espetáculos em geral – estão na superfície da participação, além da relação causal que haveria entre unidade-multiplicidade: o pintor ao utilizar como modelo de sua produção

---

<sup>74</sup>É interessante notar que essa diferenciação entre esses dois tipos de homens tem uma referência indireta aos poetas, pois eles são nitidamente o tipo de homem que Sócrates chama de "amantes de espetáculos". Os poetas, no entender de Sócrates, são aqueles que apresentam as coisas por meio de cores, vozes e formas, nunca se direcionando para o belo em si. Desse modo, a poesia seria uma criação de coisas belas, mas que não se direciona ao conhecimento do belo em si. Isso já é um princípio de afastamento da poesia do real conteúdo das coisas: as idéias. Por isso, diz Sócrates, os amantes de espetáculos são aqueles que acreditam que as únicas coisas que realmente existem são as coisas múltiplas (a infinidade de coisas belas). Os poetas, nesse sentido, seriam como homens que vivem em sonho, desconhecendo totalmente a essência das coisas:

as coisas múltiplas, subverte a participação de sua obra na Idéia/modelo. A pintura não pode se definir pela participação na Idéia de belo, pois está a três pontos de distância dessa participação. Ou seja, a obra do pintor possui uma natureza desvirtuada, fora de foco, quase completamente subtraída ao modelo: isso é o que poderíamos chamar de puro simulacro. O simulacro se situa na superfície de algo, não acessando a via do modelo, porque sua essência é de pura imagem, um *phantásmatos*. O pintor preocupa-se com o colorido, não com o belo em si, ele não situa sua produção pela semelhança direta, ou por participação, ao modelo: ele é um mimetizador! A *mímesis* não almeja a natureza como "é em si mesma", mas somente sua aparência, o fenômeno, a coisa como aparece (*hôs pháinetai*), ela é "imitação de aparência" (*mímêsis oûsa phantásmatos*).

Nessas três dimensões da produção – o deus, o demiurgo, o mimetizador – há, na verdade, apenas uma relação propriamente dita: a unidade está em relação causal com a multiplicidade. O simulacro, por sua vez, passa somente pelas bordas dessa relação, ele não é fruto de uma relação causal, porque a multiplicidade não produz com causalidade a multiplicidade. Nesse sentido, a pintura é como o reflexo na água: uma imagem distorcida.

Em um artigo clássico, publicado como apêndice do livro *Lógica do Sentido*, Deleuze (2007) afirma que o propósito da dialética platônica, na maior parte de suas obras, é distinguir os pretendentes ao conhecimento, separando o verdadeiro pretendente, o filósofo, dos falsos, os sofistas e poetas, o que nos explica a inclusão dos poetas no grupo dos "amantes de espetáculos". Segundo Deleuze, Platão faz um discurso da diferença, no qual ele erige um modelo, cuja função é simplesmente permitir a separação entre as pretensões, isto é, por meio da Teoria das Idéias, Platão consegue: "Distinguir a 'coisa' mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro" (2007, p. 259). Sob essa distinção, Platão julga os pretendentes ao modelo: no presente caso, vemos que há o verdadeiro pretendente, que é quem possui a *tékhne*, aquele que acessa às Idéias para sua produção, o demiurgo; assim como temos o falso pretendente, o pintor, que nada mais é do que aquele que somente produz um simulacro, um desvirtuamento do modelo<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup>Certamente a interpretação de Deleuze tem intuítos filosóficos mais abrangentes, não se restringindo a fazer considerações hermenêuticas em História da Filosofia. Nesse livro, o principal objetivo dele é mostrar como é possível fazer uma "reversão do platonismo", que, para ele, foi proposta, mas não totalmente realizada por Nietzsche. Para Deleuze, Platão é quem estabelece o domínio da representação, por meio do reconhecimento da diferença entre cópia autêntica e cópia pervertida, cujo fundamento é a relação cópias-ícones. Nesse sentido, a "reversão do platonismo" significa uma mudança na imagem do filósofo. Essa mudança somente seria possível quando houvesse uma ruptura com a dualidade platônica



Pode-se dizer que a principal distinção feita pela Teoria das Idéias, em especial na sua aplicação para separar o filósofo dos poetas e dos sofistas, não é entre as Idéias e as cópias, mas entre as cópias e os simulacros, porque, ao definir o simulacro como cópia da cópia, Platão o caracteriza como aquilo que é subtraído à ação de causalidade da Idéia. Por sua vez, podemos concluir com ele que:

As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. (2007, p. 262).

Nesse caso, a distinção entre demiurgo e pintor torna evidente que o primeiro é o único pretendente que verdadeiramente acessa ao modelo, pois é ele quem possui a capacidade de produzir algo que se faz semelhante à Idéia, cravando seus olhos naquilo que "é em si mesmo". O demiurgo é possuidor de um conhecimento específico que lhe permite fazer algo de acordo com sua utilidade própria: a cama para deitar. Enquanto que o pintor, destituído de qualquer conhecimento específico sobre a coisa que pinta, não produz algo útil, mas apenas um objeto três vezes afastado da realidade.

A *tékhne*, aqui, assume o papel de um marco divisor entre conhecimento verdadeiro e pretensão ao conhecimento, entre cópia autêntica e simulacro, entre verdade e aparência. Por isso, a *tékhne* é totalmente estranha à *mímesis* e a *mímesis* alheia à *tékhne*. Demonstrar que há uma completa separação entre essas duas coisas e, em certo sentido, até mesmo uma sobreposição de uma na outra, tem o intuito de mostrar que uma atividade é útil, enquanto a outra, além de inútil, é uma enganação. O pintor, que faz um reflexo das coisas, como em um espelho, produz a ilusão de conhecer todas as coisas pelas cores e aparências; ele engana as crianças e homens tolos que não possuem o antídoto contra esse veneno. O antídoto contra a magia da *mímesis* é a *tékhne*. Somente o conhecimento específico, enquanto *tékhne*, permite ao homem comum se desvencilhar das artimanhas enganadoras da *mímesis*. O demiurgo é aquele que possui um antídoto contra o pintor, pois acessa às coisas "tais como são".

---

entre "o que recebe a ação da Idéia e o que se subtrai a esta ação" (2007, p.2), ou seja, a distinção entre cópias e simulacros. Por conseguinte, apenas uma série de paradoxos permitira tal reversão, pois possibilitaria a destruição do "bom senso como sentido único", que é "o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (2007, p.3), rompendo, assim, com a representação de um modelo. Deleuze toma como modelo dessas séries de paradoxos, para reverter o platonismo, a filosofia dos estóicos e os livros *Alice no País das Maravilhas* e *Do outro lado do espelho* de Lewis Carroll.

De um modo geral, a pintura é utilizada, no livro X, como um exemplo a partir do qual Sócrates consegue estabelecer o campo significações do conceito de *mimesis*<sup>76</sup>, que lhe permite ter um recurso argumentativo mais adequado à proposta: expulsar os poetas da cidade-justa. O exemplo da pintura permanece preso àquilo que foi dito no livro III: a *mimesis* é a representação de um modelo, do qual pode se aproximar, sendo-lhe semelhante, ou se afastar, constituindo assim uma dessemelhança<sup>77</sup>. Entretanto, diferentemente do livro III, o objetivo agora é mostrar que, do ponto de vista ontológico, a poesia, enquanto mimética, não consegue, de modo algum, aproximar-se do modelo: infelizmente, diz Sócrates, desde o momento em que ela se encontra presa ao *empírico*, o máximo de proximidade que ela consegue do modelo é estar situada a três graus de distância. Disso, desdobram-se algumas significações.

Podemos classificar a primeira significação como epistemológica. Com o exemplo da pintura, Sócrates pode, por analogia, considerar que a produção da poesia, por ser também mimética, está três vezes afastada da realidade em sua possibilidade de representar o real<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup>Na tradição, pode-se encontrar duas linhas principais de interpretação acerca do conceito de *mimesis* no livro X: a primeira argumenta que o livro X, ao contrário do livro III, propõe uma expansão do conceito de *mimesis*, que antes era aplicado apenas a uma parte da poesia, enquanto que agora passa a abarcar toda ela; por outro lado, há aqueles que defendem uma unidade no conceito, apostando que não há uma mudança conceitual nele, mesmo que a proposta do livro seja outra. De um modo geral, a questão a se saber é: Sócrates, no livro X da *República*, expulsa toda a poesia de sua cidade-modelo ou apenas parte dela? Na verdade, nosso intuito não é propor uma solução para esse problema, do qual apenas temos um pressuposto factual: os poetas não são admitidos na cidade-modelo! O que nos interessa, no livro X, é saber: quais os motivos que levam Sócrates a não admitir a poesia, em seu estado atual (entenda-se homérico), na cidade-modelo? Ou seja, nos propomos não a definir o que seja a *mimesis* para Platão, mas compreender como esse conceito permite a Sócrates cumprir sua proposta, que não é outra do que "expulsar os poetas". Nesse sentido, acreditamos que as interpretações citadas acima ficam presas ao modelo de análise dos diálogos, que pressupõe a possibilidade de chegar a conceitos estabelecidos nas obras de Platão, que permitiriam fazer uma interpretação definitiva dos problemas propostos nos textos, como se fosse possível dizer que há uma visão única e definitiva de Platão (ou até mesmo de Sócrates, quem sabe!) sobre a poesia ou qualquer outro tema como "Teoria das Idéias", "Teoria tripartite da alma", etc, etc. Apostamos, ao contrário disso, que qualquer perspectiva hermenêutica que se proponha a conceituar de modo definitivo algo que seja apresentado como um problema nos diálogos, acaba por se afastar completamente do intuito da filosofia platônica, que não é nada mais do que um jogo dramático de argumentações filosóficas. Platão, como autor, parece não se dispor a fazer "Teorias" que expliquem definitivamente determinados problemas por meio de conceitos estabelecidos, cujas fórmulas são únicas e constantes; ao contrário disso, Platão é um autor que parece mais colocar questões "no ar" do que apresentar soluções dogmáticas sobre elas.

<sup>77</sup>Como já foi salientado inúmeras vezes, a palavra *mimesis* tem um campo de significações muito amplo, do qual seria impossível fazer uma conceituação precisa, até mesmo quando se trata especificamente da *República*. Todavia, parece possível encontrar na definição feita por Sócrates, em toda *República* praticamente, o pressuposto de que a *mimesis* é intimamente ligada às noções de semelhança e dessemelhança. Nesse sentido, pode-se compreender a *mimesis* a partir da noção de *representação*.

<sup>78</sup>Supõe-se que Platão tem uma atitude antipoiética ao mesmo tempo em que produz textos, cujos valores poéticos são evidentes: tradicionalmente se julga que esse autor opta por reduzir seu texto a uma produção essencialmente filosófica. Porém, a partir do momento em que se percebe o valor poético dos textos platônicos, considera-se que seus textos, por serem diálogos, utilizam recursos poéticos que

A única possibilidade de representar o real por semelhança, relatando a coisa como "algo que é tal qual o que é", é por meio de uma apreensão do modelo, isto é, por uma *tékhne* ou por *episteme*. Segundo Marques (2006, p. 93), para Platão o conhecimento é uma operação pela qual o homem pensa as diferenças e as semelhanças entre as coisas. As idéias, nesse caso, permitem distinguir ou perceber diferenças. Por sua vez,

A teoria das idéias, ao fornecer a Platão parâmetros e valores simples e absolutos, lhe permite relativizar os valores humanos, os pontos de vista (*dóxai*), a validade dos *lógoi* que se contrapõem, através de uma medida que lhes é exterior; ele pode, assim, limitar as pretensões humanas ao poder e ao saber de que os humanos são capazes (MARQUES, 2006, p. 123)

Nesse sentido, o único pretendente que consegue concluir o passo a caminho do conhecimento é o demiurgo. A poesia, por outro lado, está alheia à *tékhne*: a poesia apenas acessa ao *empírico*, que já é por si mesmo uma representação. Nesse sentido, a poesia, ou a *mímesis* em geral, é uma representação da representação, uma cópia da cópia, isto é, nas palavras de Deleuze, um simulacro. Sócrates deixa claro que, de um modo geral, a poesia tem o intuito de se passar por "conhecedora de todos os ofícios" (X, 598c-e), mas sem possuir real conhecimento sobre qualquer coisa, pois, no plano da representação, o discurso poético se faz como a pintura: um falso sem semelhança com a verdade (para usar a terminologia do livro II). Os poetas, diz Sócrates, são enganadores, que se passam por especialistas, mesmo que, na verdade, sejam apenas produtores de simulacros: "O criador de imagens vazias, digamos, o imitador, não entende nada do ser, mas entende da aparência"(X, 601b-c). Ou seja, do ponto de vista

---

possuem uma característica intimamente mimética, uma vez que são textos dramáticos, nos quais a forma estilística se constitui do mesmo modo que uma tragédia: "Portanto, na verdade, não existem diálogos de Platão *propriamente* narrativos. Todos são dramáticos. A mera utilização da narração no interior da cena dramática, não transforma uma obra em narrativa. A própria tragédia grega clássica utiliza freqüentemente a narração através da figura do coro. Como diversos personagens dos *Diálogos*, o coro da tragédia é um narrador mergulhado na própria dramaticidade da cena" (BENOIT, 2002, p. 23). Por isso, geralmente se coloca uma questão sobre o estatuto dos diálogos: quando Platão considera a poesia como *mímesis*, condenado-a por estar três vezes afastada da realidade, será que ele, ao mesmo tempo, coloca em jogo o valor de seus textos? Penélope Murray tem uma solução interessante sobre esse problema: Platão não expulsa toda *mímesis* da cidade-justa, mas apenas aquela que mimetiza coisas *tecnicamente* (*tékhne*) errôneas. Os diálogos de Platão são precisamente o tipo de produção mimética que seria *tecnicamente* correta, pois, apesar de serem textos extremamente poéticos (miméticos), não representam uma produção pautada somente no colorido: os diálogos, dialeticamente, possuem uma de *paideía* de cunho racional, como exercício e culto do pensamento. Os diálogos representam uma *paideía* baseada na filosofia, que pode substituir a literatura homérica. Segundo Murray, Platão quer substituir os poemas homéricos por seus diálogos em uma proposta renovada da *paideía*, na medida em que considera seus diálogos como textos literários (ficcões) que resguardam uma semelhança com a verdade, ao contrário da literatura homérica (MURRAY, 1995, p. 14-22). Nesse sentido, o Mito de Er seria o verdadeiro modo de narrar uma "mentira semelhante à verdade".

epistemológico, o poeta é um enganador, que se faz passar por competente (*tékhnikós*) sem o ser, ele produz "algo que não é tal qual o que é":

O imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira e não uma coisa séria, e os que se dedicam à poesia trágica em versos jâmbicos e épicos são imitadores tanto quanto se pode ser. (X, 602b).

A segunda significação é referente à *areté*. A poesia, diz Sócrates, "imita homens quando agem" (X, 603c). Isso quer dizer que a poesia representa os homens, no seu agir político e, sobretudo, ético, fazendo uma imagem de como os homens *devem* ser. A poesia institui um modo de vida, "um certo roteiro homérico de vida" (X, 600b), do qual retira-se uma visão da *areté*. Mas o poeta não é um demiurgo da virtude, porque não conhece o modelo, não conhece as Idéias de justiça, coragem, temperança; ele não está em segundo lugar, como os outros demiurgos, mas em terceiro, a três graus da verdadeira virtude. Na verdade, o poeta não possui uma *tékhne*, um conhecimento das virtudes.

Para provar isso, Sócrates distingue três modos de ação sobre as coisas: o uso, a fabricação e a mimetização. O fabricante de cada objeto produz algo para ser utilizado por outra pessoa, o usuário. Tudo que é produzido pelo fabricante tem o intuito de servir especificamente ao usuário, de acordo com suas necessidades. Nesse sentido, o usuário é quem dita ao fabricante *como* ele deve produzir a coisa, cuja razão é a utilidade. Por sua vez, diz Sócrates, aquele que sabe utilizar algo é, também, aquele que sabe como devem ser as coisas; ou seja, o usuário é aquele "quem entende como devem ser" as coisas, ao mesmo tempo em que dita aos demiurgos os princípios de sua produção. Dito de outro modo, o usuário é quem possui a ciência (*epistéme*). Nessa relação entre demiurgo e usuário, o primeiro representa a opinião correta e o segundo a ciência. Entretanto, o pintor não se encontra em nenhuma esfera, ele está fora, destoadado dessa relação. Assim como o poeta, o pintor se encontra afastado de qualquer possibilidade de conhecimento: ele não é nem usuário e nem fabricante. O que o pintor faz não serve nem para ser utilizado nem para construir os utensílios. Não é possível utilizar uma cama pintada e nem mesmo permitir que o pintor diga ao demiurgo como fazer uma cama. Isto é, a *mímesis* não é nem um saber fazer e nem um saber como fazer: nem opinião correta e nem *epistéme*: ela está completamente fora daquilo que se poderia definir como *tékhne*.

No caso da *areté*, Sócrates quer mostrar, com isso, que a poesia possui uma imagem empírica do homem, cuja base não é um modelo eidético, e sim o modo como

os homens se comportam cotidianamente, assim como a pintura não acessa ao modelo de cama, mas a sua cópia empírica. De um modo geral, a poesia não pode ser nem ciência, definindo como os homens *devem* ser, assim como não consegue fornecer parâmetros de como fazer os homens melhores. Ou seja, Sócrates quer provar que a visão mimética da virtude está também três vezes afastada da verdadeira virtude:

Então, estabelecemos que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade. Ao contrário, como a pouco dizíamos, o pintor, ainda que ele próprio nada entenda de sapataria, criará uma figura com a aparência de um sapateiro, destinada a não-entendidos que a vêem apenas a partir das cores e das formas. (X, 600e-601a).

A terceira significação pode ser caracterizada como "psicológica". Por ser enganadora, a poesia é um veneno para a alma, que se faz passar como algo que traz algum benefício, ou conhecimento, sendo que, na verdade, leva nossa alma a um apreço para o som, a voz, o ritmo, valorizando sua parte mais baixa, "o caráter irascível e volúvel que é mais fácil de imitar" (X, 605a). Em suma, a *mímesis* não permite que a alma desenvolva a sua capacidade racional, porque não a deixa livre das perturbações dos sentidos. A *mímesis* é uma forma de ludibriar; como uma imagem refletida na água, que confunde a nossa inteligência, a *mímesis* encanta nossa alma, levando a julgar que é correto, algo que é na realidade incorreto. Por isso, diz Derrida:

O encantamento é sempre o efeito de uma *representação*, pictural ou escultural, capturando, cativando a forma do outro, sobretudo em seu resto, na sua face, fala e olhar, boca e olho, nariz e orelhas: *vutlus* (1991, p. 90).

A quarta significação, para a qual converge todas as outras três, é a poesia considerada enquanto *paideía*. Em primeiro lugar, se Sócrates considera que do ponto de vista epistemológico a *mímesis* não possui um valor expresso, certamente, para ele, ela também não tem valor nos âmbitos ético e, por sua vez, no psicológico; sendo assim, obviamente ela será considerada como deficiente do ponto de vista educacional, a saber: se a *mímesis* é deficiente nestes três modos, necessariamente ele é um impedimento para uma *paideía* correta, que deve se pautar especificamente no conhecimento da *areté*, para promover uma harmonia na alma.

Diante dessas quatro acusações contra a poesia, podemos voltar à nossa questão inicial: por que Sócrates expulsa os poetas da cidade-justa? Inicialmente, podemos responder da seguinte maneira: se para fundar uma cidade-justa é preciso, primeiramente, possuir homens justos, que são consequência de uma *paideía*, cuja base

se encontra no equilíbrio da alma, isto é, na justiça, então devemos expulsar os poetas da *República*, porque eles levam a alma a um desequilíbrio, pois ensinam uma *areté* completamente deficiente, pautada numa concepção basicamente empírica da justiça. Os poetas não possuem uma *tékhne* da justiça e, por isso, devem ser expulsos da cidade-justa, pois senão eles transmitiriam uma visão incorreta da justiça. Ou seja, a *paideía* deles é baseada em representações epistemológica, ética e psicologicamente deficientes, o que justifica expulsá-los da cidade-justa.

Entretanto, a resposta não se resume a isso. Pois, na medida em que o problema da *República* diz respeito à justiça e, por conseguinte, à fundação da cidade-justa, vimos que durante todas as análises feitas por Sócrates, sobre a poesia homérica e tradicional, o principal objetivo era rebater uma concepção homérica do justo e do injusto; ou seja, a justiça em nenhum momento deixou de ser o carro chefe da crítica de Sócrates aos poetas. Isso quer dizer que o texto da *República* cumpre o papel de colocar, nas palavras de Macintyre, "justiças em rivalidade", pois, a partir do momento em que encontramos posições sobre justiça tanto dos poetas quanto dos sofistas, é possível entender que o texto se propõe a colocar em jogo posições conflitantes sobre a natureza da justiça.

Responder à questão da justiça, constitui conseqüentemente uma imagem da *pólis*. Na verdade, o personagem Sócrates tem o papel de defender a justiça do ponto de vista filosófico para rejeitar os outros dois, fundando, assim, uma nova visão de *pólis* (MACINTYRE, 1991, p.45-90). Como sabemos, o ideal de *paideía* homérico é duramente criticado nos livros II e III. Mas, no livro X, pode se dizer, ele é completamente rejeitado. Por que podemos dizer que há essa diferença de intensidade? Basicamente porque Sócrates mostra, através do conceito de *mímesis*, no livro X, que os ideais homéricos de homem, ação, guerra, cidade, estão três vezes afastados da realidade.

Para dizer de um modo mais simples, é possível ter como hipótese que o ideal de herói homérico serviu de constituição para um ideal de cidade, principalmente na cidade de Atenas. No dizer de Macintyre, o *éthos* homérico fundou e fundamentou as políticas atenienses, mesmo que tenha adquirido um novo conteúdo democrático. A política de Péricles, diz ele, define a cidade de Atenas como um herói homérico:

Assim, o membro individual do *demos* ateniense teria, sem dúvida, considerado impossível compreender-se como um herói homérico, mas o que Péricles lhe oferecia era uma visão da própria cidade de Atenas como figura heróica e de sua cidadania como algo que lhe proporcionava a sua parte naquela *areté* que outrora pertencera apenas aos reis (1991, p. 60)

Nesse sentido, Sócrates, com a expulsão dos poetas, teria o desejo de expurgar de sua cidade-modelo esse ideal homérico de *paideía*, para excluir da cidade o modelo de política ateniense. Por conseguinte, os livros II e III, ainda não possibilitavam tal expurgação, pois a discussão ainda estava fundando a cidade. Sócrates, nesses livros, não podia ainda lançar mão de uma argumentação que lhe possibilitasse mostrar o perigo eminente de uma concepção homérica de cidade. O que fica implícito nisso é que Platão dispõe o seu personagem Sócrates, que foi um dos condenados à morte pela *pólis* ateniense, como o defensor de um modelo de cidade, que exclui quase totalmente os hábitos tipicamente heróicos da política ateniense. Ainda mais, Sócrates parece ter em alta suas considerações sobre a cidade-modelo, mesmo que elas representem algo totalmente estranho à maior parte de seus interlocutores. Nesse sentido, ao rejeitar Homero e expulsá-lo de sua cidade-justa, Sócrates sabe que toda uma cultura helênica está em jogo. Em suma, Sócrates pretende rejeitar as pretensões homéricas de se fundar uma *pólis*.

Mas, a respeito dos temas mais importantes e mais belos sobre os quais Homero tenta falar, as guerras, os comandos bélicos e o governo das cidades, a educação dos homens, é justo, penso, que lhe peçamos informações e perguntemos: "Se, caro Homero, em relação à virtude, não estás em terceiro lugar, se não és um demiurgo de imagens vãs que definimos como imitador, mas estás em segundo lugar e se foste capaz de discernir que ocupações tornam melhores ou piores os homens em sua vida privada ou pública, como a Lacedemônia, graças a Licurgo, e muitas outras cidades, grandes e pequenas, graças a muitos outros. Que cidade reconhece que foste bom legislador e lhe prestaste serviço? Como bom legislador, Itália e Sicília têm Carondas e nós, Sólon... E a ti que cidade tem como bom legislador? Serias capaz de citar uma?" (X, 599D)

Além disso, desde o livro II, Sócrates chama constantemente a atenção para o fato de que sua cidade-modelo é fundada a partir de uma divisão e especialização das funções, mostrando que, para haver justiça em uma *pólis*, esta deve ser fundada a partir de uma especificação das *tékhnai*; ou seja, a cidade-justa é fundada sob o modelo de uma divisão das *tékhnai*. Nesse caso, o princípio de fundação da cidade-justa estabelece que cada cidadão deve ter uma *tékhne* que determine sua função, justificando, assim, o seu lugar e papel dentro da cidade. Por isso, quando Sócrates se propõe julgar o poeta e o pintor, ou os mimetizadores em geral, a partir do modelo da arte (*tékhne*) dos demiurgos, na verdade, ele está insistindo em comprovar a inabilidade técnica do poeta: durante várias passagens o filósofo procura caracterizar a *mímesis* como algo

completamente alheio à *tékhnē*. Para ele, comprovar que o poeta não tem uma *tékhnē* significa o mesmo que lhe definir como alguém inútil, que não tem uma função demarcada dentro cidade, justificando, assim, a sua ausência nesta. Ou seja, o poeta não é um demiurgo (alguém que produz para o *démos*), que possua um conhecimento específico, cujo exercício determine e justifique a sua função e seu papel dentro da cidade. A poesia, por outro lado, tem como único intuito gerar o prazer em seus ouvintes, sem se preocupar nitidamente com o conteúdo do que está sendo dito. Basicamente, isso quer dizer que poeta não conhece aquilo que diz: ele apenas sabe pronunciar seu *lógos* de modo agradável e colorido. Então, questiona Sócrates, por que ter homens mimetizadores na cidade se eles são aparentemente inúteis?

Mesmo assim, fique dito que, se a poesia imitativa que visa ao prazer pudesse apresentar um argumento que prove que é necessário que ela tenha um lugar numa cidade bem administrada, prazerosos, nós a acolheríamos porque temos consciência de que ela exerce um encanto sobre nós (X, 607c)

Mas, mesmo sendo rígido, Sócrates ainda deixa uma possibilidade em aberto: o poeta (ou os amantes da poesia) pode tentar justificar o lugar e o papel da poesia dentro da cidade, desde que forneça uma justificativa argumentativa, um *lógos*, uma razão que procure demonstrar em que medida a *mímesis* poderia ter alguma função na cidade, seja para melhorar a vida dos homens ou até mesmo para torná-los mais justos e melhores.

Na verdade, na medida em que para Sócrates a *paideía* é um meio através do qual pode-se tornar os homens melhores ou piores em *areté*, é possível entender que a crítica de Platão aos poetas, na *República* pelo menos, tem o intuito de mostrar a ineficiência do discurso homérico para aprimorar a saúde da *pólis*, já que o seu discurso inclina-se para a parte mais apetitiva da alma. Por conseguinte, há um psiquismo apresentado aqui que justifica a condenação da poesia perante uma cidade-justa: em nenhum momento Homero é útil para tornar os homens melhores (saudáveis), fazer com que eles tenham uma alma equilibrada e, portanto, justa. Sendo assim, as esferas ética e política fundem-se com as esferas pedagógica e psicológica, uma vez que, nesse caso, todas elas estão pressupostas uma na outra, assim como resume Marques (2006, p. 93):

A justiça ou a saúde psíquica é concebida como uma qualidade estrutural; para ser maximamente humano, virtuoso, o indivíduo deve ser educado para construir uma sintonização das diferenças que o habitam; e esta sintonia não é 'apenas' interior, na medida em que para Platão o psíquico é o campo de confluência do ético e do político. A excelência do indivíduo é perfeitamente congruente com a excelência da cidade.



Enfim, a conclusão que temos é que a crítica aos poetas apresentada por Sócrates durante toda a *República* propõe uma conexão entre *tékhne*, *psykhé*, *paideía* e justiça<sup>79</sup>, para provar que a concepção de *pólis* oriunda de Homero é equivocada na medida em que não possui uma capacidade epistemológica de compreender a justiça, não fundamentando, por isso, uma *paideía* adequada para a *psykhé* dos cidadãos, que constituiria uma *pólis* que seria um paradigma para as demais.

Em vista disso, podemos dizer que o texto se encontra imerso em um contexto cultural específico – a literatura tradicional dos poetas, em particular de Homero e Hesíodo – a partir do qual ele emerge como crítica: ele traz ao tribunal da filosofia esse ambiente cultural no qual ele se insere. Desde o primeiro livro, através dos seus personagens e do seu contexto dramático, o texto nos coloca diante de uma situação: concepções tradicionais da velhice, da morte, da vida, da riqueza, da justiça, da relação entre pais e filhos e etc. Basicamente, no seu decorrer, ele nos indica quais são os problemas que seus personagens devem enfrentar para construir uma visão diferente da comum sobre os temas discutidos. Por isso, demos-lhe o nome de ficção situada. Comprendemos que o texto possui uma forma de colocar os problemas e as suas possíveis soluções a partir do seu próprio contexto histórico e social, além de que nos coloca diante disso por meio de uma dramatização literária, isto é, tomamos conta dos problemas inerentes à sociedade grega a partir dos personagens presentes no texto. Sendo assim, o conteúdo do texto de Platão, assim como foi definido por Sócrates no interior do texto, é indissociável de sua forma.

---

<sup>79</sup>Essa conexão seria estabelecida da seguinte forma: para que uma *paideía* possa ser adequada à formação dos jovens, ela deve ser fundada a partir do conhecimento específico (*tékhne*) do conteúdo expresso pelo *lógos* e pela dialética, de tal modo que os jovens possam se tornar homens justos, possuindo um equilíbrio na alma.

## CONCLUSÃO

*Sou o poeta na cidade*  
*Não da cidade*  
Roberto Piva

A princípio, parece que postura platônica acerca da poesia na *República* parte de um ponto de vista mais político do que aquele apresentado no *Íon*. Ao longo do diálogo, um conjunto de argumentos parece rejeitar a poesia homérica, com o objetivo de auxiliar na fundação de uma cidade-justa. Por outro lado, no *Íon*, a questão da *pólis* e da justiça (em si e por si mesma) não está nitidamente delineada, nem mesmo contextualmente.

Como tentamos mostrar, a *República*, ao ter como tema norteador a *pólis*, propondo-se fundá-la sobre a base da justiça na alma, rejeita a poesia homérica, com o intuito de eliminar uma concepção de *pólis* baseada na "visão homérica das coisas". Nesse sentido, o *Íon* parece não ter qualquer relação com este tipo de temática, apresentando uma proposta simples de separar o par poesia/rapsódia das atividades técnicas. Na verdade, como se vê, a maior parte da tradição interpretativa do *Íon* o coloca como um diálogo aporético, de temática exclusivamente socrática, que tem como tema norteador a *tékhnē*.

Entretanto, o que tentamos mostrar é que o caminho da *República* segue de perto os parâmetros de crítica à poesia desenvolvidos no *Íon*, apesar dos dois diálogos parecem distantes conceitualmente. Nesse sentido, tentamos encontrar, na leitura dos dois textos, o seguinte percurso comum de argumentação:

1) Os dois diálogos parecem constatar o mesmo problema: os poetas (semelhantemente aos sofistas) pretendem falar sobre (conhecer) todas as coisas, uma vez que acreditam possuir uma capacidade de representar (mimetizar) pelo *lógos* todas as coisas do mundo humano, sejam as atividades técnicas, sejam os princípios éticos e pedagógicos.

2) A partir dessa constatação, os dois diálogos mostram que é impossível que alguém seja capaz de conhecer ou falar (bem) sobre todas as coisas, pois falar (bem) ou conhecer algo é resultado da especialidade ou atividade racional e, humanamente, é impossível que alguém se dedique com saber efetivo a todas as atividades humanas significativas.

3) Por isso, ambos os diálogos estabelecem que falar (bem) ou conhecer algo pressupõe uma capacidade técnica, ou seja, a posse de uma *tékhnē*.

4) Por sua vez, a *tékhne* é definida, em ambos, como uma atividade específica, que limita o conhecimento de alguém a uma única coisa: o médico à saúde e à doença, o aritmético aos números, o sapateiro à habilidade de fazer sapatos, etc. Logo, quem quer possuir o conhecimento de todas as coisas não possui uma *tékhne*, porque desobedece ao princípio básico de sua realização, a especificidade que vem de um objeto determinado.

5) As *aretái* são similares às *tékhnai*, uma vez que obedecem a esse rigor de especificidade. Nesse sentido, o que se observa é que as constantes analogias feitas por Sócrates entre as *tékhnai* e as *aretái* servem de parâmetro para concluir que, em ambos os diálogos, ambas devem ser propostas e compreendidas a partir de fundamentos racionais definidos; por sua vez, determinam, enquanto modelos, as ações éticas e as produções técnicas na cidade. Mesmo que, na *República*, a justiça seja definida (juntamente com as outras *aretái*) como uma excelência psíquica, é pelo princípio de especificidade, estabelecido no início da fundação da cidade-justa, que ela recebe suas condições de possibilidade. Além disso, apesar de no *Íon* não aparecer explicitamente a questão das *aretái*, no confronto com outros diálogos (a saber: *Górgias*, *Protágoras* e *Eutidemo*) fica claro que a questão da *tékhne* para Platão (e Sócrates) é fundamental para a definição das *aretái*.

6) O que funda a possibilidade de se ensinar as *aretái*, isto é, de estabelecer uma *paideía* baseada na excelência humana, é a posse de uma *tékhne*.

7) Em ambos os diálogos, constata-se que Homero (e seus seguidores) não possuem uma *tékhne* das *aretái*.

8) Por isso, a *paideía* fundada em uma "visão homérica das coisas" deve ser rejeitada, em nome de uma melhor constituição da *pólis*.

9) Portanto, rejeitar Homero enquanto fundador de uma *paideía* é, ao mesmo tempo, eliminar um modo (errôneo) de se conceber a *pólis*.

Por sua vez, apesar de o *Íon* não possuir qualquer reflexão explícita sobre a relação entre poesia e *pólis*, é perceptível que esse tema aparece como pano de fundo do diálogo, na medida em que Sócrates promove uma argumentação na qual rejeita a capacidade técnica da poesia; pois, ao analisarmos a relação entre poesia e *tékhne* em outros diálogos (principalmente o *Górgias* e o *Protágoras*), fica evidente que para se pensar a habilidade técnica da poesia, é preciso refletir sobre as *aretái*, o que culmina em uma preocupação com a *paideía*, sendo que todos os passos direcionam-se para uma tentativa de definir uma *pólis* saudável. Ou seja, os diálogos de Platão, principalmente a

partir de Sócrates, mesmo que não apresentem explicitamente uma concepção de *pólis*, (ou referências diretas às questões políticas) sempre estão voltadas para se pensar o homem na cidade.

Portanto, concluímos que justificar o *Íon* e a *República*, embora sendo diálogos totalmente diferentes do ponto de vista dramático, lidam com as mesmas questões, tendo como ponto de partida de suas reflexões a crítica à poesia, que se desenvolve através da articulação argumentativa entre *tékhne*, *areté* e *paideía*.

## BIBLIOGRAFIA

- PLATONIS. *Opera*. Texto grego editado por Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- PLATÃO. *Diálogos*. trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1972 e seguintes.
- PLATÃO. *Íon*. trad. Henrique Graciano Murachco. In: *Educação e Filosofia*, vol. 5 e 6, no. 10 e 11, pp. 97-113, 1991.
- PLATÃO. *Ménon*. trad. Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio e Loyola, 2001.
- PLATÃO. *Protágoras*. Lisboa: Ed. Inquérito, 1994.
- PLATÃO. *República*. trad. de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATO. *The Dialogues of Plato*. tradução inglesa de Benjamin Jowett e J. Harward. United States of America, Encyclopaedia Britannica, Inc., reimpressão de 1952.
- PLATO. *Ion*. trad. W.R.M. Lamb. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1990.
- PLATON. Cratyle. trad. de Catherine Dalimier. Paris: GF Flammarion, 1998.
- PLATON. Euthydème. trad. de Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.
- PLATON. Gorgias. trad. de Monique Canto. Paris : GF Flammarion, 1987.
- PLATON. Ion. trad. de Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.
- PLATON. La République. trad. de George Leroux. Paris: GF Flammarion, 2002.
- PLATON. Le Banquet. trad. de Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1998.
- PLATON. Le Politique. trad. de Luc Brisson ; Jean-François. Pradeau. Paris: GF Flammarion, 2003.
- PLATON. Le Sophiste. trad. de Nestor-Luis Cordero. Paris: GF Flammarion, 1993.
- PLATON. Lettres. trad. de L. Brisson. Paris: GF Flammarion, 1987.
- PLATON. Ménon. trad. de Monique Canto-Sperber. Paris: GF Flammarion, 1991.
- PLATON. Phédon. trad. de Monique Dixsaut. Paris: GF Flammarion, 1991.
- PLATON. Philèbe. trad. de Jean-François Pradeau. Paris: GF Flammarion, 2002.
- PLATON. Phèdre. trad. de Luc Brisson. Paris: Paris: GF Flammarion, 1989.
- PLATON. Protagoras. trad. de Frédérique Ildefonse. Paris: GF Flammarion, 1997.
- PLATON. Théétète. trad. de Michel Narcy. Paris: GF Flammarion, 1994.
- PLATON. Timée. Critias. trad. de Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1987.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Texto grego e tradução francesa. Paris: “Les Belles Lettres”, 1920. (Collection des Universités de France)

PLATON. *Oeuvres complètes*. tradução francesa de Léon Robin e M.-J. Moreau. Paris: Éditions Gallimard, 1950.

PLATON. *Lachès*. trad. Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

PLATON. *Les Lois*. trad. E. des Places. Paris : Les Belles Lettres, 1951.

ARISTÓFANES. *As Nuvens, Só Para Mulheres, Um Deus Chamado Dinheiro*. trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. trad. Gilda Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1988.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Paris: GF-Flammarion, 1965.

HESÍODO. *Teogonia*. trad. e de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HESÍODO. *Trabalhos e os dias*. trad. de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. *Ilíada / Odisséia*. trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001/2002.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS: *fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza; dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen. trad. de José Cavalcante de Souza et al. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção: Os pensadores).

PROCLUS. *Commentaire sur la République*. trad. e notas de A. J. Festugière. Paris: Vrin/CNRS, 1970.

PROCLUS. *Commentary on Plato's Parmenides*. trad. G. Morrow e J. Dillon. Princeton: Princeton University Press, 1987.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1986.

XENOFONTE. *Apologia de Sócrates / Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. trad. Lívero Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANNAS, Julia. *An introduction to Plato's Republic*. Oxford University Press, 1981.

ARENDT, H. *A Dignidade da Política*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

- ASMIS, Elizabeth. Plato on poetic creativity. In:\_\_\_\_\_. *Cambridge Companion to Plato*.
- BELFIORE, Elizabeth. A theory of imitation in Plato's Republic. In: *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 114 (1984), pp. 121-146.
- BENOIT, Hector. Platão e a negação dialética da poesia. In:\_\_\_\_\_ e FUNARI, Pedro Paulo A. (orgs.). *Ética e Política no mundo antigo*. Campinas: Ed. Unicamp/FAPESP, 2002. (Coleção IDÉIAS 3).
- BLOOM, Allan. An interpretation of Plato's Ion. In:\_\_\_\_\_ *Giants and dwarfs: essays*. New York: Simon and Schuster, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2002. Vol. 1, 2 e 3.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2005.
- BRISSON, Luc. *Platon les mots et les mythes: comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* Paris: Éditions la Découverte, 1990.
- CAMBIANO, G. La méthode par hypothèse en République II. In: Dixsaut, Monique. *Études sur la République de Platon*. Paris: Vrin, 2005.
- CORNFORD, F. M. *Antes e depois de Sócrates*. trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Felix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, J. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DESCLOS, Marie-Laurence. Socrate, poète et rhapsode. Quelques remarques sur l'Ion. In: *Recherches sur la Philosophie et le Langage*, 18, 1996, pp. 131-155.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. trad. Andréa Daher, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. trad. Leonor Santos B. de Carvalho, Lisboa: Gradiva, 1988.
- DUNCAN, Thomas Shearer. Plato and Poetry. *The Classical Journal*, vol. 40, número 8. (Maio, 1945). p. 481-494.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. trad. de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007
- FRIEDLÄNDER, P. *Plato - an Introduction*. (Translated from the german by Hans Meyerhoff), New York: Bollingen Series LIX - Pantheon Books, 1958.

- GADAMER, Hans-Georg. *L'éthique dialectique de Platon: interprétation phénoménologique du Philèbe*. trad. Florence Vatan e Véronika von Schenck. Paris: Actes Sud, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg. *L'idée du bien comme enjeu platonico-aristotélicien et Le savoir pratique*. trad. David Pascal e Dominique Saatchian. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- GRUBE, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1987.
- GUTHRIE, W.C.K. *Historia de la filosofía griega*. Madrid: Gredos, 1990. Vol. 4
- GUTHRIE, W.C.K. *Os sofistas*. trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.
- JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. trad. Artur M. Parreira. 3ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- JASPERS, Karl. *Plato and Augustine: From The Great Philosophers, Volume I*. New York: Harvest Book. 1962
- JOSÉ VIVES, S. J. *Gênesis y evolución de la ética platónica: estudio de las analogías en que se expresa la ética de Platón*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- KAHN, C. *Plato and the Socratic dialogue*. Cambridge: C. U. P., 1996.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACINTYRE, A. *Justiça de quem? Qual racionalidade?* trad. Marcelo P. Marques. São Paulo: Loyola, 1991.
- MARQUES, M. P. *Platão, Pensador da Diferença: uma leitura do Sofista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MARQUES, M. P. Os Sofistas. In: FIGUEIREDO, V. (Org). *Filósofos na sala de aula Vol. 2*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2007.
- MURRAY, Penelope. *Plato on Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAPPAS, Nickolas. *Plato and the Republic*. London: Routledge, 1995.
- PARTEE, M. H. Inspiration in the aesthetics of Plato. In: *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 30, no. 1 (autumn, 1971), 87-95.



- PRADEAU, Jean-François. Les Formes et les réalités intelligibles. L'usage platonicien du terme *εἶδος*. In: PRADEAU, Jean-François (Org). *Platon: les formes intelligibles: sur la forme intelligible et la participation dans les dialogues platoniciens*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. p. 17-54.
- ROSS, David. *Teoría de las ideas de Platón*. trad. José Luis Díez Arias. Madrid: Catedra, 1993.
- TATE, J. Plato and 'Imitation'. *The Classical Quarterly*. v. 26, n. 3/4, p. 161-169, jul./oct. 1932.
- TATE, J. 'Imitation' in Plato's Republic. *The Classical Quarterly*, v. 22, n. 1, p. 16-23, jan. 1928.
- TIGERSTEDT, E. N. Furor poeticus: poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato. *Journal of the History of Ideas*, vol 31, n. 2 (Apr-Jun, 1970), pp. 163-178).
- VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos da psicologia histórica*. trad. Haiganuch Sarian, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, J. P. *As origens do pensamento grego*. trad. de Ísis Borges B. da Fonseca. 14<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004. 144 p.
- VILLELA-PETIT, M. Platão e a Poesia na República. *Kriterion*, Belo Horizonte: UFMG, v. 44, n. 107, p. 51-71, jun. 2003.
- VLASTOS, Gregory. Elenchus et mathématiques: um tournant dans le développement philosophique de Platon. In: CANTO-SPERBER, Monique (Org.). *Les paradoxes de la connaissance: essais sur le **Ménon** de Platon*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1990.
- VLASTOS, Gregory. Que pouvait bien entendre Socrate par la question: "qu'est-ce que F?". In: CANTO-SPERBER, Monique (Org.). *Les paradoxes de la connaissance: essais sur le **Ménon** de Platon*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1990.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)