

A METÁFORA DO PINTOR EM PLATÃO, *REPÚBLICA* 10¹

THE METAPHOR OF THE PAINTER IN PLATO, *REPUBLIC* 10

Maria do Céu Fialho
Universidade de Coimbra
(Portugal)
mcfialhofluc@gmail.com
ORCID 0000-0003-2115-9638

RECIBIDO: 10/9/2022

ACEPTADO: 15/11/2022

RESUMEN

A elaborada construção da *República* progride, passo a passo, até uma conclusão final, irrefutável para os interlocutores de Sócrates, na edificação da cidade ideal: a mimese e, em particular, o teatro trágico não têm lugar nessa cidade, pelo seu vazio ontológico e pela ilusão e consequente desvio da razão. Todavia, o Sócrates platónico argumenta com frequente recurso a metáforas, a alegorias. A própria estruturação do livro 1 sugere, por antecipação poética, o curso da ‘acção’ dialógica. Ou seja: o leitor ou ouvinte vai apreciando como o Filósofo recorre àquilo que rejeita, rendido ao seu encanto e consciente da sua carga persuasiva. Proponho-me, pois, em matéria de compreensão de como o teatro (a tragédia) é excluído da cidade perfeita, seguir o fio da discussão e os passos de argumentação que parecem conter deliberado vício e contradição para se chegar à eliminação da arte mimética (versus teatro) da pólis perfeita, apoiada num argumento de analogia decisivo: o da desvalorização ontológica da pintura, como mimese de aparências. Em todo o percurso dialógico, porém, se o poder da persuasão decorre do apelo à inteligência (*noesis*) e ao entendimento (*dianoia*), pela lógica argumentativa, decorre, também, da força da sugestão de recursos poéticos. É, afinal, este mesmo processo de persuasão que leva Sócrates a admitir na cidade a retórica epidíctica da poesia de encómio a varões ilustres e a heróis. Ora esse constitui o espaço paradoxalmente aberto àquilo, precisamente, para que Sócrates alerta como perigo: o encanto do impreciso, que escapa à avaliação judiciosa. Eis o caso e a função do recurso à metáfora desenvolvida da pintura, preparada a desvalorização desta arte pelo recurso ao argumento comparativo do espelho. Afinal, a imagética artística deleita e reforça a adesão do leitor à proposta platónica, numa dinâmica que facilmente se condensa em *delectare, mouere, docere*.

Palavras-chave: *República*, *mimesis*, persuasão, paradoxo, prazer estético.

1 Este estudo, que retomou parcialmente Fialho (2012/2013), e desenvolvido agora em outro âmbito, é fruto da investigação feita no âmbito do Projecto *Rome our Home: (Auto)biographical Tradition and the Shaping of Identity(ies)* (PTDC/LLT-OUT/28431/2017).

ABSTRACT

The elaborate construction of the Republic progresses, step by step, to a final conclusion, irrefutable for Socrates' interlocutors, in the construction of the ideal city: mimesis and, in particular, the tragic theatre have no place in that city, for its ontological emptiness and for the illusion and consequent deviation of reason. However, the Platonic Socrates argues with frequent recourse to metaphors, to allegories. The very structuring of book 1 suggests, by poetic anticipation, the course of the dialogical 'action'. In other words: the reader or listener will appreciate how the Philosopher resorts to what he rejects, surrendering to its charm and aware of its persuasive charge. I propose, then, in the matter of understanding how theatre (tragedy) is excluded from the perfect city, to follow the thread of argument and the steps of argumentation that seem to contain deliberate vice and contradiction to arrive at the elimination of mimetic art (versus theatre) from the perfect polis, supported by a decisive argument of analogy: that of the ontological devaluation of painting, as mimesis of appearances. In the whole dialogical journey, however, if the power of persuasion derives from the appeal to intelligence (*noesis*) and understanding (*dianoia*), through argumentative logic, it also derives from the force of the suggestion of poetic resources. It is, after all, this same process of persuasion that leads Socrates to admit in the city the epideictic rhetoric of poetry of praise to illustrious men and heroes. Now this constitutes the space paradoxically open to what Socrates warns about as a danger: the charm of the imprecise, which escapes judicious evaluation. This is the case and the function of the recourse to the developed metaphor of painting, prepared to devalue this art by resorting to the comparative argument of the mirror. After all, artistic imagery delights and reinforces the reader's adherence to the Platonic proposal, in a dynamic that is easily condensed into *delectare, mouere, docere*.

Keywords: *Republic*, *mimesis*, persuasion, paradox, aesthetic pleasure.

RESUMEN

La elaborada construcción de la *República* avanza, paso a paso, hasta una conclusión final, irrefutable para los interlocutores de Sócrates, en la construcción de la ciudad ideal: la mimesis y, en particular, el teatro trágico no tienen cabida en esta ciudad, por su vacío ontológico y por la ilusión y consiguiente desviación de la razón. Sin embargo, el Sócrates platónico argumenta recurriendo frecuentemente a metáforas, a alegorías. La estructura misma del libro 1 sugiere, por anticipación poética, el curso de la 'acción' dialógica. En otras palabras: el lector u oyente aprecia cómo el Filósofo recurre a lo que rechaza, rindiéndose a su encanto y consciente de su carga persuasiva. Por tanto, en función de comprender cómo el teatro (la tragedia) queda excluido de la ciudad perfecta, propongo seguir el hilo de la discusión y los pasos de la argumentación que parecen contener el vicio y la contradicción deliberados para llegar a la eliminación del arte mimético (versus teatro) de la polis perfecta, sustentada en un decisivo argumento de analogía: el de la devaluación ontológica de la pintura, como mimesis de las apariencias. A lo largo del recorrido dialógico, sin embargo, si el poder de persuasión se deriva de la apelación a la inteligencia (*noesis*) y al entendimiento (*dianoia*), a través de la lógica argumentativa, también se deriva de la fuerza de la sugerencia de los recursos poéticos. Es, después de todo, este mismo proceso de persuasión el que lleva a Sócrates a admitir la retórica epidéctica de la poesía en elogio de los hombres ilustres y los héroes de la ciudad. Ahora bien, esto constituye el espacio paradójicamente abierto a precisamente lo que Sócrates advierte como un peligro: el encanto de lo impreciso, que escapa a una

evaluación juiciosa. Este es el caso y la función de recurrir a la desarrollada metáfora de la pintura, preparando la desvalorización de este arte recurriendo al argumento comparativo del espejo. Al fin y al cabo, la imaginería artística deleita y refuerza la adhesión del lector a la propuesta platónica, en una dinámica que se condensa fácilmente en *delectare, mouere, docere*.

Palabras clave: *República*, *mimesis*, persuasión, paradoja, placer estético.

I.

A máxima, sintetizada em poesia, no verso de Horácio “ut pictura poesis” (*Ars Poetica*, 361), no século de Augusto, a época de esplendor das artes visuais em Roma,² viria a conhecer, na teoria poética posterior, abonada fortuna. Inspirada, certamente, em poéticas helenísticas que, por sua vez, retomaram Aristóteles, ela tem, atrás da tradição aristotélica, com a qual Aristóteles polemiza, raízes que lhe são antagônicas – as da desvalorização da poesia dramática através do recurso ao argumento analógico, por parte de Platão, na *República*.

A elaborada e engenhosa construção da *República*, por parte de Platão, progride, passo a passo, pressuposto a pressuposto, para preparar uma conclusão final que se depara irrefutável para os interlocutores de Sócrates, na edificação da cidade ideal “em palavras”: a mimese e, em particular, o teatro trágico não têm lugar nessa cidade, pelo seu vazio ontológico e pela ilusão e consequente desvio da razão que arrastam consigo.

Todavia, Platão argumenta, pela boca de Sócrates, com frequente recurso a metáforas simples ou complexas, a alegorias, à própria estruturação de abertura do diálogo com uma dimensão significativa que passa para além do objectivo e sugere, por antecipação poética, o curso da palavra-acção. Ou seja: o leitor ou ouvinte vai apreciando como o Filósofo recorre àquilo que rejeita, rendido ao seu encanto e consciente da sua carga persuasiva. Buscarei, pois, em matéria de compreensão de como o teatro (a tragédia) é excluído da cidade perfeita, seguir o fio da discussão e os passos de argumentação que parecem conter deliberado vício e contradição para se chegar à eliminação da arte mimética (versus teatro) da pólis perfeita, apoiada num argumento de analogia decisivo: o da desvalorização ontológica da pintura, como mimese de aparências.

A escolha da comparação, posta na boca de Sócrates, de comparação da razão à brisa condutora do navio (*República*, 3, 394d, 8-9), quando se propõe lançar-se à magna tarefa filosófica de construir, no discurso, dialogicamente, a cidade ideal, é bem expressiva. Não se trata da pura e dura razão, mas de uma doce razão condutora do homem no seu batel discursivo. É a riqueza da sugestão poética da imagem que traduz o convite de toda essa entrega dos interlocutores ao rumo do diálogo e, mais ainda, ao deleite e persuasão didáctica que a argumentação condutora propicia. E no decorrer do diálogo podemos verificar até que ponto, *pari passu*, a imagem, a comparação extraída de actividades do quotidiano humano, convergem para conferir não só vida, mas força à argumentação, como que apelando ao homem todo ou, em termos platónicos, às quatro proprie-

² “A comparação entre a poesia e a pintura constitui um tópico que, olhado desde a distância do presente, se apresenta quase como intemporal. Desde o velho símile simonídeo até às poéticas mais recentes, passando pelo ataque platónico, pela formulação horaciana e pela reiterada utilização que dele fez o Renascimento, o cotejo entre as duas artes foi realizado sob diferentes ópticas.” (Mora, 2004, p. 7)

dades da alma (*pathemata*), correspondentes a cada um dos seus estratos (*tmemata*) ('operações', 'segmentos'): *noesis* (inteligência), *dianoia* (compreensão), *pistis* (convicção) e *eikasia* (suposição) – 6, 511d-e. Função determinante é reservada à metáfora desenvolvida da pintura, no início do livro 10.

Atente-se ao livro inicial do diálogo: aí se procede à contextualização temporal da discussão que se vai seguir, à justificação do encontro daquelas personagens, num momento festivo da colectividade, em casa de Polemarco, e à caracterização, mais ou menos vincada, dos elementos do grupo, a partir das suas reacções na dinâmica discursiva. Presentes estão, para além de Sócrates, o pai de Polemarco, Céfalo, o ancião cuja perspectiva crematística é típica de quem se sente como um elo na cadeia geracional de uma família, Lísias e Eutidemo, irmãos do dono da casa, Glauco e Adimanto, irmãos de Platão e interlocutores da longa discussão que se segue e que constitui o corpo da *República*, Trasímaco, o sofista que, visivelmente incomodado pelas perguntas de Sócrates, reage como se estas o provocassem e se retira, animoso, da discussão sobre a justiça, e alguns outros atenienses.

Este livro 1 apresenta já, condensadas, diria, à maneira dos prólogos dramáticos, alusões temáticas que virão a ser retomadas e desenvolvidas no decorrer do diálogo, ou que justificarão que do diálogo se arredem personagens, caracterizadas directamente por outros intervenientes como tipificadas quanto às suas opiniões. E estas últimas, como acima se referiu, são verbalizadas num contexto reactivo de cólera. Estamos, pois, perante um quadro muito próximo da dramatização com as turbulências que lhe são próprias.

Assim, a presença de Céfalo propicia que a discussão se centre, num determinado momento, no tema da acumulação e dissipação da propriedade de particulares (1, 330b-c), bem como no da velhice, com suas queixas e as suas vantagens que superam as primeiras (1, 328e sqq.). O passo, como é sabido, inspirou Cícero, para o seu *De senectute*. Dois tópicos de discussão são abordados e mais tarde serão retomados, já no contexto da discussão sobre o modo de organização da cidade perfeita, a saber: o da adequação dos melhores entre os guardiões mais velhos para governar a cidade (3, 412c) e o da inconveniência da acumulação de riquezas próprias e de manutenção de propriedade privada, que percorre o livro 4 e que é tida como um dado adquirido no início do livro 8, 543b. A preocupação de Céfalo com a proximidade da morte e da grande incógnita que constitui o Além (1, 330d-e) tem resposta no final da *República*, com o mito de Er. Por seu turno, a reflexão do ancião sobre a sua vida, se acaso ela está repleta de justiça ou de injustiças, abre a discussão que percorrerá todo o diálogo acerca da natureza e da definição de justiça, discussão essa no seio da qual surge uma segunda questão, já no livro 2: a justiça não é apanágio de um só indivíduo, mas de toda a pólis (2, 368e). O diálogo terá, pois, de ter em conta a cidade ideal, concebida como justa, de acordo com a Justiça.

Trasímaco, o sofista, reage, irado, à discussão sobre a justiça. As perguntas de Sócrates afastam-no, após defender que a supremacia, na vida, é do homem injusto. Esta reacção leva Sócrates a apresentar a justiça como uma virtude da alma, que a predispõe para governar (e para se governar a si mesma) em harmonia e de acordo com a sua natureza (1, 353e). Este nexos é determinante no futuro paralelismo que vem à luz, progressivamente, e se assume no livro 4, entre a alma justa e virtuosa, bem governada, e a pólis bem governada e perfeita.

Que representa esta personagem a quem o tema da justiça faz afastar?... Representa a voz do vulgo, reconhece Glaucon (2, 358c 7-8): "...ao ouvir Trasímaco e milhares de outros falar da justiça..." ou representa a voz dos Sofistas que "nada mais ensinam senão as doutrinas da maioria..." (6, 493a). De facto, pouco antes, Trasímaco tomara de novo voz para falar em

nome da “opinião geral” (5, 450a 5-6), lembrando o argumento do demagogo, escudado na obscura e imprecisa ‘voz do povo’. Para este tipo de homem não há lugar numa discussão que se assume como um processo de construção da cidade perfeita através do *logos* filosófico. Trata-se de uma alma desgovernada, para a qual não há lugar na construção desta cidade pela palavra filosófica. Permanecem, assim, como interlocutores de Sócrates, Gláucon e Adimanto, participantes numa discussão que confluirá, no final da obra, num mito posto, à boa maneira de Platão, na boca de uma figura ausente e estrangeira – o mito de Er, recontado, numa longa narrativa, por Sócrates, que remata com a promessa de uma feliz vitória, celebrada aqui e no Além, recorrendo à imagem dos atletas nos jogos de competição, para quem procurou construir a cidade justa.

Verifica-se, assim, que o livro I, pela sua condensação de referências temáticas antecipadas, integradas num quadro ficcional que imita a realidade possível do quadro de um encontro e discussão, em que se destacam intervenientes dotados de um carácter e um perfil verosímil e particular, possui, já em si, uma valência poético-representativa que ultrapassa um conceito de *mimesis* paulatinamente estreitado, até que à posterior discussão sobre aquela arte que já nem é designada por *mimesis* mas por *mimetike*, no livro 10, e que compreende a actividade do pintor da cama e a poesia, muito especificamente, a poesia dramática dramática.³

A discussão inicial está matizada de abonações de poetas, espelhando claramente uma discussão de época, num contexto em que a poesia lírica, épica, o espectáculo dos Festivais fazia parte do quotidiano do ateniense e, conseqüentemente, da sua linguagem cultural. É essa linguagem cultural e o estatuto do discurso poético – que entra pela discussão filosófica – que Sócrates e os seus interlocutores futuros porão em causa, nos livros 2, 3 e 10. Vale, assim, para o pórtico da *República*, o princípio metodológico de leitura proposto por McCabe (2008) e também por Monserrat Molas (2011), extraindo as consequências hermenêuticas do caminho apontado pelo livro de L. Brisson (1982): quando lemos, a nossa atitude não deve ser passiva, mas activa e criticamente comprometida, já que nada é deixado ao acaso e existe uma relação profunda entre o que é dito e o modo como é dito, tendo esta relação valência filosófica. Acrescentarei, poético-filosófica, já que por aí entramos do domínio do dito no domínio do sugerido.

Do livro 1 para o livro 2 toma, pois, forma, o que será o objecto complexo da discussão filosófica: a procura pela natureza, ordem, constituição e governo da cidade perfeita, pautada pela justiça, que é harmonia e consonância com o Bem, a que corresponde a própria organização e governança da alma justa e virtuosa. Esta procura é verbalizada sob a forma de uma metáfora global, como, de resto, se verifica em outros diálogos⁴. No caso presente, essa metáfora é a da fundação (Sócrates considera-se, e aos seus interlocutores, como οἰκισταί), associada, por sua vez, à metáfora da modelagem e a metáforas náuticas. Veja-se, a título de exemplo (2, 369c 9)⁵:

3 Note-se que esta utilização da arte figurativa bidimensional, de aparências ilusórias, para fazer ponte argumentativa para a refutação do teatro, destaca-se, por oposição, do desenho dos géometras (6, 510 d-e), cujo movimento é oposto: partindo das formas e imagens do plano do sensível, quotidiano, eles apuram, no desenho, formas mais nítidas – figuras geométricas – a fim de procurarem enxergar o que não é avistável a não ser pelo pensamento (*dianoia*).

4 Veja-se, a título de exemplo, *O Político*, em que Sócrates recorre a outra actividade do quotidiano, a tecelagem, para conduzir a sua pedagogia. Vide Monserrat Molas (2011, pp. 50-54); Soares (2016, pp. 29-30).

5 A edição do texto grego utilizada é a de Burnet (1962) vol.4.

Τῷ λόγῳ ἐξ ἀρχῆς ποιῶμεν πόλιν.

Criemos, em discurso, desde a origem, uma cidade.

Ou (2, 374a 4-5):

...εἰ σύ γε, ἦν δ' ἐγώ, καὶ ἡμεῖς ἅπαντες ὡμολογήσαμεν δέ που καλῶς, ἥνίκα ἐπλάττομεν τὴν πόλιν.

...se está certo o princípio em que tu e nós assentámos, quando modelámos a cidade.

Ou ainda (2, 378e 7- 379a 1), em que Sócrates tem a preocupação de assinalar que a criação em curso, pelo *logos*, não dá aos intervenientes o estatuto de *poietai*:

ᾧ Ἀδείμαντε, οὐκ ἐσμέν ποιηταὶ ἐγώ τε καὶ σὺ ἐν τῷ παρόντι, ἀλλ' οἰκισταὶ πόλεως. Οἰκισταῖς δὲ...

Ó Adimanto, de momento nem tu nem eu somos poetas, mas fundadores de uma cidade. E como fundadores...

Ou ainda (4, 420c 1-2):

Νῦν μὲν οὖν...τὴν εὐδαίμονα πλάττομεν...

Ora presentemente ...estamos a modelar a cidade feliz...

Estes excertos deixam o leitor perceber que a cidade perfeita vai surgindo, paulatinamente, por etapas, na discussão, como é próprio da dinâmica dialógica, até ao momento em que se pode concluir, no final do livro 9, que talvez essa cidade corresponda a um *paradeigma* existente no céu, já que na terra ela parece não existir – e foi esse o percurso ascensional, de esclarecimento, que se seguiu. Assim, nesta progressiva construção, as conclusões intermédias são parciais, a elas se volta com frequência, para as confirmar ou infirmar, para as ampliar ou recordar, no momento em que o grupo avança nas etapas do raciocínio, como é próprio do registo oral que se reproduz em ficção. Este é, por isso mesmo, como se sabe, um denominador geral e sumamente relevante em toda a obra de Platão, que retoma, pela boca de Sócrates, a imagem da actividade dos ‘fundadores’ pela palavra (9, 592a, 10-12):

...ἐν ἣι νῦν διήλθομεν οἰκίζοντες πόλει λέγεις, τῇ ἐν λόγοις κειμένη, ἐπεὶ γῆς γε οὐδαμοῦ οἶμαι αὐτὴν εἶναι.

...referes-te à cidade que edificámos há pouco na nossa discussão, àquela que fundámos em palavras, pois estou convicto de que ela não existe em parte alguma da terra.

Atente-se, a título de exemplo, ao passo que, além do mais, contém, quanto ao ‘padrão’ relativo à imagem dos deuses, implícita, mais uma vez a metáfora da modelagem (*typos*) (2, 380c 6-9):

Οὗτος μὲν τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, εἷς ἂν εἴη τῶν περὶ θεοὺς νόμων τε καὶ τύπων, ἐν ᾧ δεήσει τοὺς τε λέγοντας λέγειν καὶ τοὺς ποιοῦντας ποιεῖν, μὴ πάντων αἵτιον τὸν θεὸν ἀλλὰ τῶν ἀγαθῶν.

Esta seria pois – prossegui eu – a primeira das leis e dos moldes relativos aos deuses, dentro da qual deverão perorar os oradores e poetar os que fazem poesia: que Deus não é a causa de tudo, mas somente das coisas que são boas.

E mais adiante (3, 394d 1-9):⁶

Τοῦτο τοίνυν αὐτὸ ἦν ὃ ἔλεγον, ὅτι χρεὶ διομολογήσασθαι πότερον ἐάσομεν τοὺς ποιητὰς μιμουμένους ἡμῖν τὰς διηγήσεις ποιεῖσθαι ἢ τὰ μὲν μιμουμένους, τὰ δὲ μή, καὶ ὅποια ἐκάτερα, ἢ οὐδὲ μιμεῖσθαι.

Μαντεύομαι, ἔφη, σκοπεῖσθαί σε εἴτε παραδεξόμεθα τραγωιδίαν τε καὶ κωμωιδίαν εἰς τὴν πόλιν, εἴτε καὶ οὐ.

Ἵσως, ἦν δ' ἐγώ, Ἵσως δὲ καὶ πλείω ἔτι τούτων· οὐ γὰρ δὴ ἔγωγέ που οἶδα, ἀλλ' ὅππῃ ἂν ὁ λόγος ὥσπερ πνεῦμα φέρη, ταύτῃ ἰτέον.

- Ora, o que eu dizia era precisamente isto: ser necessário decidir se consentiríamos que os poetas compusessem narrativas imitativas, ou que imitassem umas coisas e outras não, e quais de cada espécie, ou se nada deveriam imitar.

- Antevejo – disse ele [Adimanto] – que queres examinar se havemos de receber na cidade a tragédia e a comédia, ou não.

- Talvez – respondi eu – até ainda mais do que isso. Ainda não sei ao certo; mas por onde a razão, como uma brisa, nos levar, é por aí que devemos ir.

Eis, pois, dois momentos de reflexão filosófica sobre a pertinência da presença dos poetas na cidade perfeita, de acordo com o que se apura ser a natureza e os efeitos da sua arte sobre os cidadãos, julgada essa pertinência a partir de critérios e ângulos diversos, consoante a cidade vai sendo 'fundada' ou 'moldada'. Por seu turno, a educação das crianças é, também ela, verbalizada como 'modelagem' (2, 377 b, 1-2): por ela se forma o futuro cidadão que, por si e em si, deve ser uma cidade ideal e fazer parte do todo da *politeia* utópica (Buarque de Holanda, 2012/2013, pp. 70-71).

Assim, os motivos que levam a uma posição de restrição da poesia na cidade nos livros II-III vão sendo aprofundados e alargados, de acordo com a própria expansão da cidade e a expansão do *logos* sobre ela, até à posição radical, tomada no livro 10.

Note-se que a imagética subentendida na construção da cidade em palavras a aproxima da escultura. Ao *logos* é, pois, reconhecido o poder de criar uma tridimensionalidade plástica que não é apanágio de todas as artes, como se verá. Essa tridimensionalidade da escultura é retomada, no final do livro 9, e aplicada à educação das crianças – os futuros adultos a quem é desejável desenvolver e aperfeiçoar a 'cidade' interior

Assim prepara Sócrates o terreno para utilizar, no final, o argumento da pintura no contexto da desvalorização da actividade mimética do teatro.

6 Este passo prepara 5, 473c (a terceira onda) e a grande alegoria do navio em 6, 488a -489a. Vide Cornelli, (2014).

A parte racional, na qual reside o amor à sabedoria e a sensatez, como mais adiante se focará, deve assumir o controle da alma, assim como o da cidade deve ser assumido pelos melhores dos guardiões – aqueles em quem o ‘instinto de filósofo’ (φιλόσοφος τὴν φύσιν) ressalta entre os demais (2, 375e 10-11) (veja-se, por exemplo, 5, 475, ou os livros 6 e 7), por diferenciação dos que o não têm e que amam as aparências e a imoderação, os φιλόδοξοι, uma segunda questão se levanta, indissociável desta: a da educação, para que seja possível despertar e formar a alma do indivíduo para a sua função na pólis perfeita e para a sua própria harmonia justa: exercitar e dominar o corpo pela ginástica, exercitar a alma pela harmonia da música e das suas proporções, torna-se de utilidade evidente (2, 376e 3-5). A música, no entanto, pode andar associada à palavra poética, ser seu suporte. Sócrates utiliza, aqui, para ‘palavra’ o termo λόγος (2, 376e 10), mesmo quando leva os dois interlocutores a reconhecer que há dois tipos de palavra, λόγοι (2, 376e 12), associados à música: a que é verdade (τὸ ἀληθές) e a que é mentira (τὸ ψεῦδος).

O grupo chega, assim, à questão crucial da poesia, ainda de uma forma benevolente. Logo de seguida, Sócrates abandona a designação de λόγος para tomar a de μῦθος para assinalar a palavra que veicula a mentira (2, 377a 4-7):

Οὐ μανθάνεις, ἦν δ’ ἐγώ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδία ἢ γυμνασίοις χρώμεθα.

Não compreendes – disse eu – que primeiro ensinamos fábulas às crianças? Ora, no seu conjunto, as fábulas dizem mentiras, ainda que contenham algumas verdades. E nós recorremos a fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para o ginásio.

O reconhecimento deste carácter de ψεῦδος dos μῦθοι não leva Sócrates a arredá-los, para já, da educação das crianças. Ele parece reconhecer que há mentiras que veiculam verdades e outras que se tornam perigosas, por transmitirem δόξαι falsas e perturbadoras (2, 377b 5-9).⁷

A solução – transitória, diga-se – será vigiar os poetas e selecionar os μῦθοι que forem bons, rejeitando os que forem maus (2, 377 b 10 – c 2). A questão reside, pois, no conteúdo, e a discussão parece demonstrar que Homero e Hesíodo, os educadores da Grécia, podem ser aceites na cidade perfeita, aplicando-lhes um crivo criterioso que permite aos jovens familiarizarem-se com certos trechos escolhidos e que leva os responsáveis pela educação a proibirem outros, como todos aqueles que apresentarem o Hades como espaço tenebroso, o que levará a desenvolver o terror da morte (3, 386a sqq.). De resto, os mencionados poetas são utilizados com frequência, bem como Ésquilo, para abonarem juízos morais correctos – o que não ocorrerá no livro 10.

Temos, assim, que ao μῦθος é reconhecido, no contexto platónico, um bizarro estatuto, sob o ponto de vista ‘onto-lógico’: uma mesma coisa pode ser, simultaneamente, verdadeira e mentirosa. Mais ainda: a formulação do convite, por parte de Sócrates, para que o grupo se centrasse na questão da educação, não foi deixada ao acaso (2, 376d 9-10):

Ἴθι οὖν, ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές τε καὶ σχολὴν ἄγοντες λόγῳ παιδεύωμεν τοὺς ἄνδρας.

7 Sobre a crítica de Platão aos sofistas, mestres das *doxai*, em particular a Górgias vide Kamtekar (2011, pp. 336-345)

Ora vamos lá! Eduquemos estes homens pela razão, como se estivéssemos a inventar uma história e como se nos encontrássemos desocupados.

Mῦθος e λόγος associam-se, aqui, como se o primeiro estivesse e, por isso, pudesse estar, ao serviço do segundo. Prerrogativa do filósofo?...Quer isto dizer que, postos em confronto filósofo e poeta, ambos recorrem ao mito, sendo o do filósofo mentiroso mas fidedigno e o do poeta nem sempre?...Poderão coexistir ambos na cidade perfeita?...

O contágio mitopoético, aos ouvidos do receptor, do educando, revela-se, no livro 3, portador de novos perigos que se anunciam de passagem: há que banir da poesia gemidos e lamentos de homens ilustres, já que estes não podem considerar terrível a morte ou a desgraça de quem lhe está próximo, e deverão suportar com πραιότης os reveses que o atingem (3, 387e 6). E a conclusão sobre a discussão sobre a música deixa vislumbrar o caminho que tomará, mais tarde, a discussão sobre a poesia. Ficam, no entanto, no ar, algumas perplexidades (3, 403c 4-7):

Ἄρ' οὖν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ σοὶ φαίνεται τέλος ἡμῖν ἔχειν ὁ περὶ μουσικῆς λόγος; οἱ γοῦν δεῖ τελευτᾶν, τετελεύτηκεν· δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἔρωτικά.

Pois não te parece, comentei eu, que a nossa discussão acerca da música alcançou o seu fim? ...Acabou onde devia pois que a música deve acabar no amor ao belo.

A distinção entre poesia narrativa – *diegesis* ou *apaggelia* – e poesia dramática, identificada com a *mimesis*, parece operar uma espécie de operação de resgate da épica depurada de determinados temas, como se viu, e do discurso directo de personagens – o que a aproxima perigosamente do teatro e a converte num género misto entre o diegético e o mimético. O suporte argumentativo, de ordem epistemológica e ontológica reside na incapacidade de conciliação entre o uno e o múltiplo, disperso: ninguém é capaz de exercer bem funções diversas, para além daquela para que é vocacionado; poeta algum pode narrar, assumindo-se como narrador, para depois pôr personagens a falar, como se se convertesse nelas. O pecado da épica consiste em aproximar-se, então, da poesia imitativa, isto é, do teatro. E é este o motivo pelo qual aos guardiões deve estar vedada a imitação: cada qual pratica um ofício e cultiva a sua vocação, sob a égide da razão. A expressão que introduz esta apresentação da tragédia e da comédia como *mimesis* faz ecoar a frase de Sócrates quando se propõe centrar a discussão no tema da educação: a *mimesis* constitui um âmbito da ποίησις καὶ μυθολογία (cf. 394b 10). E sob forma vaga se anuncia que, ainda que a discussão sobre esta matéria fique em suspenso, pelo menos a tragédia e a comédia não terão lugar na cidade perfeita, tal como o não tem um qualquer imitador de todas as coisas, que chegasse à cidade, pois é incompatível com a sua organização e a sua harmonia – logo, seria elemento causador de desordem da alma. O critério que prevalece, por enquanto, é o critério da utilidade das narrativas ficcionais (3, 398b) e esta utilidade salvaguarda a pertinência moral da ficção como ‘nobre’ (γενναῖον) – tendo como função ajudar a despertar no cidadão o amor ao Bom e ao Belo imutável (“...uma nobre mentira, daquelas que se forjam por necessidade...”, 3, 414b 9-c1).

Como forma eficaz de prender os discípulos ao decurso do pensamento, Sócrates serve-se do apelo à razão, mas assume fazê-lo como se de uma μυθολογία em construção se tratasse, num momento de pausa do quotidiano – σχολή – tal como ocorre com a ida ao teatro. E esta μυθολογία é construída dentro de outra, que representa o próprio diálogo, diversificando personagens, numa imitação do que poderia ter acontecido. A fim de deixar bem clara a diversificação, por natureza

intrínseca, das classes de cidadãos (e das partes constitutivas da alma, como se perceberá), o Sócrates platónico mitologiza de novo, recorrendo ao imaginário colectivo grego, de que os poetas são voz: o motivo da autoctonia, tão arreigado no Ateniese e traduzido em vários mitos (alguns deles dramatizados, como no *Íon* de Eurípides), recorrente em Platão, como se vê em *Protágoras* 320d e *Político* 269b, e aqui associado ao mito hesiódico, perfeitamente identificável, das várias idades da história da Humanidade (3, 415a-417b). É como intróito justificativo da utilização deste mito que surgira a categoria da ‘nobre mentira’.

A cidade não está ainda completa, mas em formação e Platão tem consciência de que a poesia faz parte do património da cidade efectiva em que vive, construiu a sua linguagem cultural. As referências aos poetas e o recurso ao património poético fazem parte do legado da cidade histórica da qual se está a transitar para a cidade perfeita, ainda em construção.

Uma outra questão fica em suspenso: a do recurso a toda uma rede imagética complexa, de que a ‘construção’ da cidade, afinal, parece fazer parte, se cabe na μυθολογία. Em que reside a força comunicativa desta estratégia? É ela *erotika*, como a música, despertando o amor ao belo (Buarque de Holanda, 2012/2013, pp. 77-79). Certamente que é sedutora e reforça os vínculos de atenção e interesse dos discípulos, certamente que apela para algo mais que a razão, ao recorrer à poderosa força da sugestão, para ensinar e esclarecer, comprazendo: conta-se indirectamente, afinal, com os processos conjugados de *delectare*, *movere*, *docere*.

Ora é este ‘algo mais’, para além do *logos*, que envolve também a *mimesis*, tolerada enquanto tiver como objecto o que convém aos cidadãos (naturalmente o mesmo objecto da música: o belo imutável, que é bom, traduzido nas quatro virtudes políticas e da alma: ἀνδρεία, σωφροσύνη, όσία, έλευθερία, 395c).⁸ É que esta arma de dois gumes, ao iniciar-se na infância, pode converter-se num hábito (έθος) e numa segunda φύσις (395d 2). E como se chega, então, a ela? Aristóteles ultrapassa esta tensão: a *mimesis* é conatural (*symphyton*) ao homem, faz parte da sua φύσις. Ela constitui uma força que o leva, desde criança, a agir, aprendendo, e tal processo de aprendizagem é acompanhado e estimulado pelo prazer (*Poética*, 1448b5-9).

O livro 4 prossegue o processo de ‘modelação’ da cidade, inscrevendo a pergunta sobre a felicidade dos cidadãos numa outra: a do equilíbrio da cidade, encontrado na sua relação com os bens materiais. A comunidade de bens liberta o homem de perturbações e propicia que a cidade cresça σοφή, ἀνδρεία, σώφρων, δικαία (427e). Estas quatro virtudes políticas permitem: retomar, em 432 b-c, a pergunta primordial – “o que é a justiça” – e propiciar a evidência de que há uma correspondência entre cidade e indivíduo, logo, tornar inevitável a questão sobre a constituição tripartida da alma, correspondente à constituição tripartida da cidade. Estando a alma, quanto à razão, referenciada ao que verdadeiramente é, pode concluir-se que política e ‘psico-logia’ se revelam, aqui, subordinadas à ontologia. O que, tratando-se de aspectos peculiares ao pensamento platónico, deve ser retido em mente para a discussão sobre a *mimetike* no livro 10.

De certo modo aparentemente desconcertante, ainda que constitua uma marca do discurso filosófico-literário de Platão, esta procura pela natureza e definição de justiça é verbalizada sob a forma de alegoria inspirada na prática venatória, formando os ‘caçadores da verdade’ um círculo à volta da moita (4, 432 c 8sq), ou apanhando o rasto da justiça, para a perseguirem (4, 432 d

8 Buarque de Holanda (2012/2013) apresenta-nos uma interessante e fundamentada aproximação entre esse ‘algo mais’ da *mimesis* da República e a constante interpelação de *eros* no Banquete.

2-4), e a dificuldade de todo este complexo de questões é expressa sob a forma de uma metáfora que flui e aflora, ao longo do diálogo, do *mare magnum* e agreste que se impõe que se acesse a nado, com dificuldade, encontrando resposta em cada etapa, como quem vence uma alta onda (4, 441c 4).⁹ A primeira das metáforas surge precisamente quando Sócrates reconhece que o introito à questão é pesado, mas necessário. O procedimento é, afinal, análogo ao do emprego dos símiles pelo poeta épico. Não basta, afinal, o mero amor à verdade, num exercício racional, mas este justifica que se recorra ao prazer estético de aproximações de realidades diversas, passando de uma a outra, por transposição. Retenhamos este aspecto, bem como o pequeno episódio de dramatização, no início do livro V, quando Polemarco e Adimanto forçam Sócrates a falar do estatuto das mulheres e dos filhos da comunidade.

O perfil do filósofo torna-se fulcro das atenções, como aquele que se revela adequado para o governo da cidade, pelo seu amor à sabedoria e à verdade. Os filósofos são os verdadeiros “amadores do espectáculo da verdade” (τούς τε ἀληθείας ...φιλοθεάμονας, 5,475e 4), distanciados dos φιλοθεάμονες das artes performativas. Em comum permanece esse olhar, que nos filósofos é o da inteligência e do entendimento, que Platão refere no contexto da alegoria da caverna (7, 518c). Esta analogia vai minando o terreno do teatro, ainda que se alimente dele, porquanto verdadeiro é o espectáculo da verdade, reservado ao filósofo, e qualquer outro só pode ser espectáculo de aparência, como o dos sonhos, não do belo em si. E este amor ao espectáculo da aparência, terreno dos φιλόδοξοι (5, 480a), distancia, definitivamente, filósofos e poetas dramáticos ou amantes da poesia dramática. O prazer de aprendizagem destes mantém-se assim no múltiplo, individual, variável, não existente verdadeiramente, já que só o Ser é verdadeiramente (5, 477a sqq.). O filósofo frequenta o terreno do uno, do inalterável – a descrição transborda para o livro VI e será esclarecida e aprofundada, mais uma vez de modo *sui generis*, após recurso a comparações, a uma vigorosa e complexa alegoria, já no livro 7: a tão célebre alegoria da caverna.

II

O filósofo vê porque o Bem, tal como o sol, viabilizam a visão, iluminando os objectos, mas também conferindo solaridade ao olhar (ou seja, apurando, pelo exercício, a visão da parte racional da alma). O filósofo é, por isso, aquele em quem repousa a competência exclusiva de levar os outros, pela educação do olhar da alma, a sair da caverna da ignorância, do múltiplo, do variável e aparente. Da poesia não se fala agora, mas é evidente que o juízo refutativo sobre ela se robustece, subjacente à discussão. E o caminho aponta para a incompatibilidade de coexistência do poeta e do filósofo na cidade perfeita. O peso do critério epistemológico e ontológico vai caindo, surdo mas reprovador, sobre a poesia. A alegoria da caverna está em relação estreita com o desenvolvimento do livro 10: ela sublinha, assim, a dificuldade dos homens de passar do plano do sensível ao do inteligível (Scott, 2011, pp. 378-379).

Aquilo que os olhos humanos podem ver, na limitação dos seus movimentos e da sua visão, sejam as sombras projectadas na parede da caverna ou o resultado da mimese do pintor, são *eidola*, mas, mais ainda, numa progressiva educação para encarar a luz, o homem passaria das sombras

9 Cf. 5, 453d; 5, 457b-c et al.

para a contemplação das imagens projectadas num espelho de água (τὰ τῶν ἀνθρώπων εἶδωλα), ainda de costas viradas para a luz e incapaz de suportar o sol e a visão à luz do Sol. Ora, no livro 10, Platão utiliza uma comparação condicionante para introduzir a analogia da pintura, enquanto *mimetike*, à arte de aparências que constitui o teatro: e essa comparação é a do espelho. Circular com um espelho corresponde a mimetizar todo o cosmos visível circundante, na sua multiplicidade, num plano fantasmático – se utiliza *phantasmata* para referir as sombras da caverna, *phainomena*, aparências enganadoras, são as imagens do espelho (596d-e), como confessa o seu interlocutor (596e 5-6):

Καλῶς, ἦν δ' ἐγώ, καὶ εἰς δέον ἔρχηται τῷ λόγῳ. Τῶν τοιούτων γὰρ οἶμαι δημιουργῶν καὶ ὁ ζωγράφος ἐστίν.

Atingiste perfeitamente o ponto que eu precisava para o meu argumento. Com efeito, entre esses artífices conta-se também, penso eu, o pintor.

Se não pode deixar de ser irónica a designação de ‘demiurgo’ para quem segura o espelho, essa ironia cobre também o pintor e prepara o distanciamento pretendido na comparação com o artífice que fabrica a cama. Para além do argumento utilitarista a dar consistência à cama material, escorada na ideal, os três interlocutores têm presente o efeito sugestivo da alegoria da caverna. A cama reproduzida na pintura só pode ater-se a uma perspectiva sobre o objecto – um olhar de quem está condicionado a uma posição no espaço, tal como os homens acorrentados, crendo ver na projecção de sombras a verdadeira realidade. Ambos – pintor e homens acorrentados na caverna – estão acorrentados às suas próprias impressões, com a agravante, para o pintor, que este ‘passa’ essas suas impressões para a tela e transmite-as como realidade. Haverá outro tipo de pintura?...a Sócrates interessa, na sua argumentação, focar-se na pintura mimética da cama material para desenvolver a sua argumentação. Assim, o recurso à comparação depreciativa com a imagem reproduzida pelo espelho representa um passo decisivo para a argumentação final de Sócrates.¹⁰

O autor dessa reprodução é, finalmente, apodado de *mimetes*, por diferença do marceneiro, referido à cama ideal, criada pela divindade. Finalmente, Sócrates entende que se chegou ao ponto de ordenar a hierarquia onomástica: a divindade é o *poietes* da cama (597d), o marceneiro será o seu *demiourgos*. E o pintor? Nem *poietes* nem *demiourgos*, mas *mimetes* daquilo que outros criaram. E assim está completo o esvaziamento desta *mimetike techne* como arte da ilusão, criação de sombras da caverna, promotora do engano e redutora na perspectiva – pela pintura na sua bidimensionalidade.

Se existe um modelo de cidade ideal, os três interlocutores tinham já assentado antes que iriam lançar-se à tarefa de lhe dar forma como modeladores ou escultores, isto é, artesãos do tridimensional.

10 Comenta Asmis (2007) cuja distinção é de registar, na exegese do diálogo: “Plato’s mirror simile has had an overwhelming influence on the interpretation of his aesthetics and on aesthetic theory in general. It stands as a compelling symbol of the view that it is the job of the artist to copy nature. But Plato’s use of the simile needs to be interpreted with some care. In the first place, Plato thinks that copying things of the sensible world is a perversion of the poet’s function, it is what the mimetic poet does. In the second place, the mimetic poet does not aim to give faithful representations of the sensible world: he gives impressions of it” (p. 352)

Rematada, pois, a construção da cidade no discurso - "...estivemos a fundar a cidade do modo mais recto (μᾶλλον ὀρθῶς) de todos..." (10, 595a 1-3). Sócrates tem pressa em retomar o grande assunto pendente – pendente mas amadurecido, como ele mesmo reconhece, pelos resultados da discussão sobre a cidade, a alma e o filósofo. Por isso a transição é abrupta, como nota White (1979). Não é utilizado o termo *mimesis*, para retomar a discussão sobre a poesia, mas o termo *mimetike*, que voltará a ser utilizado para designar, sem mais rodeios, o teatro (10, 595a 5):

Τὸ μηδαμῇ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὅση μιμητική·

Não aceitar, de modo algum, a poesia de carácter mimético...

E fá-lo sempre escorado na metáfora da pintura: tal como o *mimetes* por excelência (o pintor), não conhece nem pode ter critério sobre a natureza e qualidade do que imita, assim também o não pode ter um outro *μιμητῆς εἰδῶλου*, o poeta, Homero, e sobretudo, os poetas dramáticos, que imitam o múltiplo e aquilo que não são e não podem conhecer, que imitam o que é mais fácil e impressionável nos homens – o sofrimento e a exacerbação de paixões e acções por elas comandadas. Assim, a alma dos cidadãos, perante esse espectáculo, é levada a cair na *tarache* (10,602^a), lembrando a distinção do livro 5, entre os φιλοθεάμονες τῆς ἀληθείας e os φιλόδοξοι.

A vacuidade ontológica do palco, lembrando uma reflexão de Scolnicov, corresponde, assim, à parede da caverna.

Como resposta às preocupações de Céfalo, no Livro 1, como contraponto à situação dos aco-rrrentados na caverna e rasgar de horizontes aos cidadãos presos ao fascínio do palco, Platão finaliza apontando o eterno fluir da vida das almas, mediante recurso a um mito, contado por um estrangeiro, ausente e reproduzido por outrem, como lhe é peculiar – o mito de Er.

Em todo o percurso dialógico, porém, se o poder da persuasão decorre do apelo à inteligência (*noesis*) e ao entendimento (*dianoia*), pela lógica argumentativa, esse poder recorre, também, à força da sugestão de recursos poéticos, que actuam sobre a *pistis* e apelam à *eikasia*. É, afinal, este mesmo processo de persuasão que leva Sócrates a admitir na cidade a retórica epidíctica da poesia de encómio a varões ilustres e a heróis.

Ora esse constitui o espaço paradoxalmente aberto àquilo, precisamente, para que Sócrates alerta como perigo: o encanto do impreciso, que escapa à avaliação judiciosa. Eis o caso e a função do recurso à metáfora desenvolvida da pintura, ao serviço da persuasão, pela imagética artística - também ela deleita e pretende reforçar a adesão do leitor à proposta platónica. O poder do recurso narrativo-argumentativo à μυθολογία, que condensa uma tensão, mas também um nexo de complementaridade profundo para Platão entre a função filosófica de μῦθος e λόγος, fica, de todo, estabelecido no final da *República*. Talvez por isso Platão, já no final da sua vida, situe, dramaticamente, o desenvolvimento do diálogo ficcional de *Timeu*, tão fortemente escorado no mito, logo após a discussão que aquele outro diálogo encena (*Tim.* 17c).¹¹

11 Lopes (2009), na sua valiosa discussão introdutória à tradução de Platão, *Timeu*, que integra a sua tese de mestrado (publicada em 2010 *Timeu. Críticas*, introd. trad. notas. Coimbra: Imprensa da Universidade), aponta a relação ambígua de Platão com o mito e como este desempenha um "papel fundamental nas suas obras, a ponto de ser parte integrante do saber filosófico que tenta sistematizar" (p. 44). O autor apoia-se na leitura de Brisson: o μῦθος difere do λόγος pelo seu carácter não-argumentativo e não-verificável, enquanto o segundo vive do discurso

REFERÊNCIAS

- Asmis, E. (2007, 19 ed.). Plato on poetic creativity in Kraut, R. (ed.); *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: University Press. 338-364.
- Brisson, L. (1982). *Les Mots et les Mythes*. Paris: François Maspéro.
- Buarque de Holanda, L. S. (2012/2013). Mimesis e utopia na *República* de Platão. *Kleos. Revista de Filosofia Antiga*, 16-17. Rio de Janeiro. 69-80.
- Burnet, J. (Ed.). (reimpr. 1962). *Platonis Opera*. vol.4. Oxford: University Press.
- Cornelli, G. (2014). Platão contra a corrente. A imagem do navio na *República*. *Studia Philologica Valentina* 16. Valência. 5-30.
- Fialho, M. do C. (2012/2013). A tragédia na pólis perfeita. *Kleos. Revista de Filosofia Antiga*, 16-17: Rio de Janeiro. 81-101.
- Kamtekar, R. (2011). Plato on education and art in FINE, Gail (ed.); *The Oxford handbook of Plato*. Oxford: University Press. 336-345.
- Lopes, R. (2009). *O Timeu de Platão: mito e texto*. Dissertação de Mestrado em Cultura Clássica. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Lopes, R. (2014). *A tensão mythos-logos em Platão*. Dissertação de Doutoramento em Poética e Hermenêutica. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Mccabe, M. M. (2011). Plato's Ways of Writing in FINE, Gail (ed.). *The Oxford handbook of Plato*. Oxford: University Press. 88-113.
- Monserrat Molas, J. (2011). Transgressão da norma como forma de manter a ordem. Uma nota sobre o *Político* de Platão in Soares, C., Fialho, M. do C. et al. (eds.), *norma & transgressão ii*. coimbra: imprensa da universidade. 39-58
- Mora, C. M. (2004); Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*. *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, 6: Universidade de Aveiro. 7-26
- Scott, D. (2011); *The Republic* in Fine, G. (ed.); *The Oxford handbook of Plato*. Oxford: University Press. 360-382.
- Soares, C. I. L. (2016). *A paideia de Platão: o Político* in Soares, Carmen, Casadesús Bordoy, Francesc, FIALHO, Maria do Céu (eds.), *Redes culturais nos primórdios da Europa. 2400 anos de fundação da Academia de Platão*. Coimbra: Imprensa da Universidade/Annablume eds. 23-33.
- White, N. (1979). *A Companion to Plato's Republic*. Indianapolis: Hackett Publishing.

argumentativo e verificável, sendo ambos interdependentes. Lopes (2014) retoma, de forma inovadora, esta investigação na sua dissertação de doutoramento, que peca por não estar publicada.