

Platão contra a arte*

Fernando Muniz

(publicado em **Haddock-Lobo, R. Os Filósofos e a Arte. RJ: Ed. Rocco, 2010, pp 15-42.**)

“Platão: o mais poético dentre os filósofos.”

Shelley

“Platão: o maior inimigo da arte que a Europa
jamais conheceu.”

Nietzsche

Introdução

Entusiasmo e *Mimesis* são dois conceitos fundamentais para a compreensão do fenômeno artístico em Platão. Embora ambos sejam produtos da mesma vontade de exclusão da poesia, pertencem a estratégias diferentes. Com a doutrina do *Entusiasmo*, Platão retira dos poetas o direito de falar à Cidade em nome de um pretenso conhecimento; com a *Mimesis*, ele caça a cidadania da própria poesia. Veremos no decorrer do texto que *Entusiasmo* e *Mimesis* são conceitos mutuamente excludentes e que aparecem nos *Diálogos* sempre em diferentes contextos dramáticos. A despeito do fato de terem sido cunhados com o propósito firme de combater a poesia, tornaram-se, paradoxalmente, pilares da estética moderna. Este parece ser o destino de Platão - seja em relação à arte, seja em relação aos demais tópicos filosóficos: as regras do jogo reflexivo estabelecidas por ele mostram-se tão definitivas que, ainda que se queira reverter o jogo platônico, o resultado parece sempre previsto na trama dos *Diálogos*. Talvez por isso, influentes pensadores contemporâneos da arte

-
- À Maura Iglésias em sinal de admiração e amizade. Parte deste texto foi apresentada no X Simpósio da Sociedade Brasileira de Platonistas.

¹ renovem a crença na célebre sentença de Alfred Whitehead, de que a filosofia ocidental não fez mais do que colocar “notas de pé de página nos *Diálogos* de Platão”. Se tomarmos como exemplo a filosofia da arte, seremos forçados, ainda que perplexos, a concordar com ele.

Partamos, então, do ponto mais extremo da crítica platônica à arte: o livro 10 de *A República*. Dali poderemos, retrospectivamente, seguir os passos necessários para que do *Entusiasmo* Platão tenha chegado à *Mimesis*, e da *Mimesis*, à sua palavra final sobre a arte.

Na sua grande obra sobre a Justiça, *A República*, Platão constrói dialeticamente, ao longo de dez livros, uma Cidade (“de palavras”²) justa que corresponde ao Indivíduo justo. Cidade e Indivíduo espelham-se como macrocosmo e microcosmo, são estruturas complexas de partes hierarquizadas em função do Bem e da Verdade.

A importância da educação nesse processo coloca a poesia - entendida aqui num sentido bem amplo³ - no centro da cena dramática de *A República*. A tradição grega, desde suas mais profundas raízes orais, sempre reconheceu na poesia sua principal fonte de conhecimento - uma “enciclopédia tribal” como propõe Havelock⁴ - e, nos poetas, suas autoridades supremas. Do ponto de vista de Platão, a pretensão da poesia de responder às grandes questões sobre a vida humana, em outras palavras, de disputar com a filosofia no terreno ético-político-metafísico é absolutamente injustificável. Eis por que ele apresenta um acurado exame da natureza da poesia, do seu modo de funcionamento e do tipo de experiência que ela promove para demonstrar a sua total incapacidade de guiar a vida humana na direção do Bem e da Verdade. Além desta pretensão infundada ao conhecimento profundo da realidade, Platão detecta na arte algo bem mais grave: uma ameaça inseparável de seu próprio modo de operar, pois os prazeres que proporciona destroem as condições de acesso ao conhecimento. Dotada de uma potência corrosiva, a arte arruína o intelecto; instaura, dentro da alma do indivíduo e, fora dela, na Cidade, o reinado injusto de “déspotas selvagens”.

Ao privar desse modo a arte de sua independência e de seu valor próprio, Platão ataca o aspecto mais fundamental do que modernamente entendemos por arte: a autonomia, ou seja, a arte tomada como valor separável dos valores éticos, políticos ou de qualquer outro tipo de valor. Levados muitas vezes por essa crença profundamente enraizada de que a arte se autojustifica, alguns amantes da arte - poetas e pensadores - tomaram a crítica platônica como uma visão equivocada e seus argumentos, irrelevantes, não merecendo, portanto, nenhuma resposta séria⁵. Alguns, movidos pelo espanto ou pela indignação, tentaram defender a arte das acusações de Platão. Outros quiseram ainda defender Platão dele mesmo, salvando a arte e o filósofo-poeta - mesmo que para isso tivessem que esquecer seus textos⁶. Tais atitudes mantiveram tenso o campo de batalha da

“antiga disputa entre a Filosofia e a Poesia” (607b7) de que nos fala Platão no final de *A República*. Ali, julgando acertar um golpe de misericórdia na arte agonizante, faz Sócrates proclamar uma das sentenças mais perturbadoras de toda história da filosofia: “Nosso argumento nos força a expulsar a poesia da Cidade”. Longe de ser um gesto isolado, esse decreto representa o ápice de um movimento que percorre os *Diálogos* do início ao fim.

Acompanhar esse movimento nos vários contextos epistemológicos e dramáticos dos *Diálogos* não é uma tarefa simples. Os modos de abordagem são vários, os conceitos distintos, os contextos diversos, as estratégias diferentes; em suma, seguir atentamente o fio da teia em que essa questão se equilibra implica observar seus múltiplos aspectos sem perder de vista a motivação persistente que a sustenta. Nos primeiros diálogos compostos por Platão, a estratégia de exclusão da poesia já se manifesta de modo inequívoco. A visão predominante desse período é fornecida pela doutrina do *Entusiasmo*, ou seja, a poesia entendida como resultado de intervenção divina. Dos diálogos do período mediano em diante, a *Mimesis* substitui o *Entusiasmo*. A contradição entre as duas interpretações pode ser esquematicamente colocada da seguinte forma: o *Entusiasmo* neutraliza a participação efetiva do poeta no processo de criação, e a *Mimesis*, ao contrário, apresenta uma visão positiva desse mesmo processo, atribuindo ao artista uma atividade produtora que responde pela “autoria” da obra. Por serem doutrinas incompatíveis, Platão tem o cuidado de não as associar em nenhum contexto⁷. Mas essa incompatibilidade deve ser relativizada. Cada doutrina responde a um tipo específico de estratégia de exclusão da poesia e a contextos epistêmicos diferentes, e, como veremos, estão, de certo modo, coerentemente articuladas.

Entusiasmo

Nos primeiros diálogos, como já foi dito, a doutrina do *Entusiasmo* domina a reflexão sobre a poesia. Sócrates faz referência explícita a ela na *Apologia* (22 a-c) e no *Mênon* (99c-d), mas só a apresenta em toda a sua complexidade no pequeno e difícil diálogo *Íon*⁸.

O diálogo narra o encontro entre Íon, o rapsodo, e Sócrates, o filósofo. Íon está chegando de Epidauro, onde venceu uma competição de rapsodos. Sócrates manifesta de imediato sua “inveja e admiração” pelos rapsodos. Não apenas por estarem sempre “tão belissimamente vestidos”, mas por “conviverem com os grandes poetas, especialmente, o mais divino de todos, Homero”. Difícil não perceber a ironia nessa confissão de inveja de Sócrates. A menção às vestimentas e aos adornos coloca sob suspeita não apenas esses, mas também os outros objetos da inveja de Sócrates, inclusive, e principalmente, o valor da convivência com os poetas. Mas, com essa confissão de inveja, Sócrates ganha a atenção

vaidosa de Íon e pode, assim, desenvolver seu argumento.

De saída, Sócrates explicita a razão de sua inveja: os rapsodos precisam “saber de cor” não apenas os versos, mas também “o pensamento” do poeta: “É impossível que ele possa desempenhar belamente sua atividade se não entender o sentido das palavras do poeta” (430c). Sócrates oferece então uma primeira explicação para a suposta habilidade do rapsodo: ele é um *hermeneús*⁹, um “tradutor” do pensamento do poeta para a audiência. Platão utiliza esse termo chave em sua estratégia para desqualificar a pretensão do rapsodo de falar em nome da poesia. E, já na abertura, Sócrates convence o confuso rapsodo de que ele é um *hermeneús*, um tradutor do pensamento de Homero para um público que – como devemos pressupor – não entende a linguagem de Homero. O modelo, como vemos, é linguístico: o tradutor conhece o sentido dos versos – na realidade, fala a língua do poeta e traduz o sentido dos versos para a audiência. Com isso, Platão faz do artista performático uma espécie de “crítico literário”¹⁰ que fundamenta sua prática numa hermenêutica da decifração do sentido. Tal operação cognitiva exige um processo de compreensão intelectual do sentido dos versos cuja expressão se completa na performance do rapsodo. O próprio Íon (em 530c) afirma: “foi isso o que me deu mais trabalho na minha *téchne*”. E acrescenta um ponto crucial. Ele se diz detentor de um conhecimento *sobre (peri)* Homero. Colocada assim, em termos cognitivos e intelectuais, a questão deve ser resolvida dialeticamente. Em outras palavras, Íon não pode, para resolvê-la, fazer uma exibição, mas precisa, sim, fazer uma demonstração por meio do exame socrático, o *elenchos*. Neste exame, a pretensão de Íon é facilmente refutada por Sócrates: se a questão da poesia for colocada em termos cognitivos, Íon deve ser dotado de um conhecimento rigoroso (*téchne*) sobre toda a poesia, e não apenas sobre Homero. Mas Íon insiste: “só falo bem Homero, qualquer outro me deixa sem ter o que dizer”.

Somos conduzidos, então, à questão decisiva. Se Íon não canta Homero por *téchne*, se não tem um conhecimento especializado, o que efetivamente acontece com ele? Para responder esta questão, será preciso antes saber, afinal, o que é uma *téchne*. A tradução deste termo costuma provocar mais confusão do que esclarecimento, como no caso da tradução usual por “arte”. Uma *téchne* nada tem a ver com o que chamamos de arte¹¹. *Téchne* é um saber organizado, transmissível didaticamente, produtor de efeitos práticos, dotado de procedimentos racionalmente justificáveis. A carpintaria e a medicina são bons exemplos de *téchne*¹². O leitor moderno, obviamente, rejeita a discussão da poesia em termos de conhecimentos práticos como a carpintaria e medicina. Estaria Platão atacando a poesia naquilo que ela nada tem de poética?¹³ Ao acusar Íon de não ter competência técnica sobre os assuntos de que trata Homero, Platão não estaria ignorando os traços mais

relevantes do que chamamos experiência estética? Teria Platão destacado e reconhecido essa dimensão própria do fenômeno da arte? Voltaremos a estas questões mais a frente.

Uma ideia de inegável pertinência, no entanto, é proposta pelo diálogo: se a poesia não se reduz a aspectos intelectuais característicos dos conhecimentos produtores de objetos ou de eventos, como explicá-la? Como explicar que o rapsodo, esse ingênuo e confuso interlocutor de Sócrates, possa executar à perfeição a poesia homérica, eletrizar a plateia e transportá-la para a espacialidade e a temporalidade dos eventos narrados? E ainda mais profundamente, por que essa experiência é valorizada pelo público?

Platão, longe de ignorar essas questões, responde a todas elas com a doutrina do *Entusiasmo*. Na verdade, Sócrates apresenta a doutrina com pretexto de dar conta do fato enigmático de Íon ser dotado de uma especialidade não-técnica. Este fenômeno é explicado em termos de intervenção divina. Quando canta, Íon está possuído pelas Musas, está *estusiasmado*, *éntheos*. *Éntheos* significa literalmente “ter um deus dentro”, e o substantivo *enthusiasmós*, o estado resultante desta intervenção psíquica. O emprego usual dos termos - *éntheos*, *enthusiasmós* - no contexto grego arcaico não implica necessariamente perda de consciência, possessão ou transe. Platão inventa um novo sentido para esses termos, criando, assim, um grau extremo de *Entusiasmo* que altera a visão de sua época sobre a poesia¹⁴.

Em 533-d-e:

o que te move é uma potência divina, como a pedra “magnética”. Esta pedra não apenas atrai anéis de ferro como transfere sua potência a eles de modo que passam a fazer o mesmo que a própria pedra: atrair outros anéis... E a potência que está em todos eles depende unicamente da pedra. Do mesmo modo, a Musa torna pessoas *entusiasmadas*, e através delas, forma uma cadeia de *entusiasmados* pendurados uns nos outros... [os poetas], portanto, se são bons, não são por terem *téchne*, mas porque estão *entusiasmados*, possuídos. É desse modo que cantam todos esses belos poemas.

Aqui, Platão irá retomar o termo *hermeneús*, não mais no sentido de “tradutor”, mas, sim, no de “transmissor”. Vendo o rapsodo como o elo de uma cadeia de transmissão - de acordo com metáfora da pedra magnética - deslizamos, então, sub-repticiamente, do modelo linguístico para o modelo eletromagnético. De uma hermenêutica da decifração do sentido

para uma hermenêutica da intensidade, em que um fluxo magnético percorre um circuito que vai da Musa à audiência.

Desde o início, a performance poética (*epídeixis*) está na mira da discussão; ela é o acontecimento poético por excelência. Em grego, *epídeixis* nomeia a ação de mostrar algo diante de um público, de fazer uma exibição - a performance que, em certo momento do diálogo, Íon se propõe a fazer para Sócrates, mas que este recusa. O desprezo de Sócrates pela performance é um dos tópicos centrais da crítica platônica à arte e permanecerá no foco da discussão até *A República*. Quando, na única oportunidade, Íon recita Homero, Sócrates o interrompe bruscamente com um “basta!”. A impaciência de Sócrates não parece estar de acordo com seu reconhecimento dos aspectos valorosos da poesia. Apesar do efeito poético eletrizante da performance, o direito que a poesia tem de falar em nome das “muitas coisas admiráveis” de que fala a poesia é o objeto da disputa. Sócrates contrapõe performance a *elenchos* (seu método de exame e refutação). Como tradutor hermenêutico, o rapsodo é reprovado no teste, não demonstra saber do que fala. É capaz de fazer uma *epídeixis* (performance), mas não uma *apódeixis* (prova, demonstração)¹⁵.

Podemos extrair da conversa socrática no *Íon* duas formas de comunicação entre deuses e homens: a comunicação intensiva, eletromagnética, da qual poetas e rapsodos são os transmissores; e outra, dialética, mais afinada com a prática filosófica, construída a partir de operações da inteligência. Através da comunicação intensiva, os deuses transmitem “muitas coisas belas” (*Íon*, 533e, 534d, 534e), no mesmo ato em que impedem que haja um acesso discursivo às suas significações primeiras; através da comunicação dialética, a demonstrativa, eles fazem com que os homens saibam que os verdadeiros autores da poesia são eles, os deuses.

A motivação do *Íon*, portanto, é clara: tornar ilegítima a pretensão dos poetas e rapsodos ao conhecimento “das muitas coisas admiráveis” de que, por intervenção divina, cantam. Nele não há nenhuma menção à *Mimesis*¹⁶. Se Platão, naquele momento, já refletia sobre ela, não há como saber. Sabemos, entretanto, que a entrada da *Mimesis* na cena dos *Diálogos* se dá em um diálogo considerado por muitos *transicional*¹⁷: o *Górgias*. A doutrina da *Mimesis* pressupõe um procedimento de fabricação de imagens, portanto um processo em que o poeta está engajado, como produtor, e pode ser responsabilizado por isso. Resta saber qual é a natureza e o modo de funcionamento desse procedimento que, embora se assemelhe a uma *técnica*, não passa, segundo Sócrates, de *empíria*, de falsa-*técnica*.

Transições

Não há, como vimos, no *Íon*, nem uma compreensão do modo de fabricação da poesia, nem uma rejeição explícita da poesia e da arte em geral. Se a poesia representa um perigo, é apenas indireto: a ameaça implícita na autoridade infundada atribuída a pessoas como Íon para responder a questão fundamental sobre como devemos viver e conduzir as nossas vidas.

Mas se, por um lado, poetas e rapsodos são excluídos da discussão sobre as coisas valorosas - sob o pretexto de não terem conhecimento do que falam -, por outro, a evidência de que a poesia produz, por seus próprios meios, certos efeitos, permanece inabalável. Não sendo pela *técnica*, por qual procedimento seriam então produzidos? Íon fala de seu grande esforço para desenvolver o que chamou de sua *técnica*, e demonstra ter consciência dos efeitos que produz na audiência. Nesse sentido, o *Górgias* dá um passo adiante. Um passo que marca uma transição epistêmica que permitirá a passagem da postura meramente negativa e *aporética* para a interpretação positiva da performance em geral. A retórica será seu modelo exemplar. Enquanto no *Íon* o efeito eletrizante da exibição poética é explicado em termos de intervenção divina, no *Górgias*, a ênfase recairá nas habilidades naturais do *performer*. Capacidades e aquisições cognitivas passam a desempenhar a função de condições necessárias para o exercício desse gênero de produção (463a): (i) “alma perspicaz e arrojada”; (ii) “habilidade natural nas relações humanas”; (iii) “experiência”; e (iv) “dedicação”.

Trata-se, portanto, de explicar “naturalmente” o modo de funcionamento da retórica e, por extensão, da própria poesia¹⁸. O poder extraordinário de ambas manifesta-se através do mesmo modo de comunicação, a *epideixis*, a performance pública. Sócrates pergunta a Cálicles, em 502b: “E quanto a augusta e maravilhosa poesia da tragédia, terá outro objetivo senão fornecer prazer aos espectadores?” Cálicles concorda. “Então”, segue Sócrates, “se alguém retirar de todas as composições poéticas a melodia, o ritmo e o metro, não sobrariam apenas palavras?”... E conclui: “Não é retórica, então, o que fazem os poetas nos teatros?” Obviamente, a motivação agora é outra. Trata-se de mostrar como artistas e retóricos conseguem fazer o que fazem. Que tipo de coisa fazem. E, principalmente, como fazem, qual o modo de produção das “práticas de prazer”¹⁹.

Para dar conta da existência dessas “práticas de prazer”, Platão apresenta, pela primeira vez nos *Diálogos*, a distinção inequívoca entre corpo e alma²⁰. A distinção é elaborada a partir da noção de saúde e permite a discriminação das diversas espécies de *técnica*. Para tal, Sócrates parte do seguinte argumento: como há um corpo e uma saúde do corpo (464a-b), e uma saúde da alma. Há *técnicas* que dizem respeito ao corpo e

outras que dizem respeito à alma: para o corpo, a Ginástica e a Medicina e, para a alma, a Legislação (que corresponde à Ginástica) e a Justiça (que corresponde à Medicina). Tendo estabelecido, assim, uma série divergente de elementos, Sócrates passa a expor a gênese das práticas de prazer na passagem a seguir:

Existem, então, quatro tipos de *técnicas* que cuidam sempre, umas do maior bem do corpo e outras, do maior bem da alma. A *Kolakéia* [o gênero das práticas de prazer] dando-se conta disso - quero dizer, não por conhecimento, mas por suposição, divide-se em quatro, travestindo-se de cada uma das partes, e atua como se fosse a parte da qual se travestiu, e se, por um lado, não se preocupa com o melhor dos bens, por outro, persegue o que é mais prazeroso e engana a falta de inteligência, desde que parece ser valiosíssima. Assim, a Culinária, tendo-se travestido de Medicina, atua como se fosse quem conhece os melhores alimentos para o corpo (464c3-464d5).²¹

A partir dessa gênese das *práticas de prazer*, Sócrates introduz uma nova expressão para caracterizar a Retórica. Ela seria não uma *técnica*, mas “o *eidolon* de uma parte da política” (463d). A reação de perplexidade dos interlocutores prova a novidade do emprego da palavra: “Por Zeus, Sócrates, nem eu estou conseguindo acompanhar o que estás dizendo”, diz Górgias, “dize-me em que sentido estás falando da Retórica como um *eidolon*²² (*fantasma ou aparição*) de uma parte da política?” - insiste Górgias (463e). A escolha dessa palavra para designar a natureza desses procedimentos terá implicações para o desenvolvimento da *Mimesis* em *A República*. Platão oferece à imagem um novo papel, um “status fenomênico particular”, uma semelhança que não mais diz respeito ao real, mas à irrealidade²³.

Na sequência, Sócrates indica o aspecto formal do risco que está implicado na existência desses domínios diferenciados. A indicação não deixa espaço para dúvidas: o perigo está no desaparecimento dessas delimitações e na indiscernibilidade entre os domínios. A semelhança aparente teria o poder de eliminar diferenças como as que existem entre o médico e o cozinheiro. Uma ameaça que fará com que o Estrangeiro, no *Sofista* (231a), alerte: “Tal como entre o lobo e o cão, entre a fera mais selvagem e a mais dócil, a segurança está, sobretudo, em manter as semelhanças sob vigilância constante.”

O *Górgias* explicita a grande ameaça que pairará sobre a conversa de *A República* do começo ao fim: o embaralhamento dos domínios que implica a ruína do

projeto filosófico socrático do estabelecimento do discurso racional como o condutor da vida.

O *Górgias* prepara, portanto, o campo de batalha para o confronto entre filosofia e a poesia em *A República*. Fornece os meios para que a exclusão seja realizada a partir de argumentos éticos, políticos e metafísicos. Alguns pontos relevantes dessa preparação são os seguintes:

1. A análise da natureza fantasmática das falsas-*técnicas* e das condições naturais para o exercício profissional das práticas de prazer fornece uma explicação positiva para aparência de conhecimento que a poesia exhibe.

2. Entendida, assim, de forma positiva, a performance poética, como prática de prazer, poderá responder pela “cumplicidade tão íntima que faz passar, para a alma do público, os sentimentos figurados pelo *performer*, alimentando e fortificando as suas paixões” (*A República*, 606b).

3. A afecção psíquica que resulta das práticas de prazer é sintoma de uma transformação dos desejos, atitudes e crenças. O prazer tem, portanto, função cognitiva: faz crer, cria convicções, promove uma visão do mundo. No *Fédon*, este ponto está bem estabelecido (*Fédon*, 83c-d): “Consiste numa inferência inevitável que se impõe à alma de todo homem, no instante mesmo em que experimenta uma sensação intensa de prazer ou dor: é-se levado a tomar a causa da afecção como a coisa mais evidente e verdadeira, ainda que não o seja - já que se trata de coisas visíveis”. Na sequência, Sócrates não deixa dúvidas: “são afecções desse tipo que irão encadear cada vez mais estreitamente a alma ao corpo. De modo que cada prazer ou cada dor funciona como pregos que prendem a alma ao corpo, fixando-a nele e dando a ela uma forma corporal, “a ponto de fazer com que ela tome por verdadeiro tudo o que o corpo afirma ser”. Em suma, é o prazer, por sua capacidade de gerar crenças, que apaga a diferença entre as dualidades, corpo/alma, sensível/inteligível, arte/filosofia.

Mimesis e Ética

Em *A República*, Platão está preparado para enfrentar a arte com novas e velhas armas. Nos livros 2 e 3, Sócrates dá uma detalhada explicação sobre o papel da poesia na formação dos jovens, especialmente, daqueles que devem desempenhar uma função de governantes na Cidade justa. A poesia e as outras artes desempenham função extremamente positiva e indispensável para a formação do caráter dos futuros governantes. Afinal, eles serão os Guardiões da Cidade e devem ser treinados como “cães de guarda”. A metáfora indica a

formação de um “caráter refinado” e raro, combinação de bravura e docilidade, impulsividade e natureza filosófica. Mas como, à sombra do cão, descansa sempre o lobo, a tarefa educativa estará permanentemente ameaçada pela produção de efeitos indesejados: a criação de lobos em vez de cães de guarda, déspotas selvagens em vez de guardiões justos. Esta fronteira perigosa que confunde as semelhanças, como vimos no *Górgias*, precisa ser vigiada e controlada. Eis por que a poesia e as artes em geral, como *práticas de prazer*, precisam passar pelo rigoroso crivo de análise que avalia seus efeitos sobre os jovens.

Não há, nos livros 2 e 3, nenhuma condenação explícita à arte. Pelo contrário, Sócrates prevê uma educação tradicional em que elementos artísticos – simetria, proporção, ritmo - são importantes na formação do caráter. Fica claro que, para Platão, uma sociedade não pode prescindir do valor formativo das artes. Em 401c, a mensagem é clara: é necessário que os jovens sigam as pegadas que nos conduzem na direção do belo e da forma graciosa. Para isso, belas obras devem atingir seus olhos e ouvidos, como uma brisa salutar, e “levá-los, sem que se deem conta, desde a infância, à semelhança, à amizade, à harmonia com a beleza da razão”. Que a educação pelas artes (*mousiké*) seja capital, explica-se pelo fato de que “o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma, e afetando-a, assim, mais fortemente, dando-lhe uma graciosa forma” (401d). Fica reconhecida assim a potência transformadora da arte, sua função na formação ética e as consequências políticas dessa formação.

Este reconhecimento é, como já vimos, ambivalente. A *mousiké* tanto pode produzir os referidos efeitos de criação dos cães de guarda, como pode criar os lobos. Como diz Sócrates em 401b, “podem produzir tanto a ausência de forma graciosa, o mau ritmo, a desarmonia, irmãs do discurso mau e do mau caráter, ou produzir qualidades opostas, irmãs e imitações do caráter temperante e bom”. A vigilância deve atingir não apenas os poetas, mas também os outros produtores. Qualquer que seja a obra – “seja em imagens de seres vivos ou edifícios ou qualquer tipo de produção” - deve ser proibida de tratar do vício, da licença, da baixeza, da ausência de forma graciosa. Para que as imagens do mal não sejam assimiladas – pouco a pouco e inadvertidamente - e acabem por acumular um grande mal na alma.

Este programa de vigilância e controle platônico, decorrente da crítica dos livros 2 e 3, apóia-se basicamente em uma análise tanto do conteúdo quanto da forma da performance poética. No que diz respeito ao conteúdo (ou seja, sobre o que deve ser dito), a análise expõe uma série de aspectos eticamente negativos da representação poética dos deuses e heróis. Principalmente os traços distintivos da divindade como a metamorfose, os disfarces. Segundo Sócrates, tais traços não combinam com a perfeição das divindades. A imobilidade

e a unidade, sim, dizem respeito à perfeição. Os heróis, por sua vez, não podem ser representados experimentando emoções intensas e entregando-se a elas de um modo descontrolado. Tal análise sugere, assim, uma reforma religiosa, uma nova teologia, e uma correspondente censura que corrija a natureza e a imagem ética dos deuses e heróis. Quanto à forma (ou seja, sobre o modo como essas coisas devem ser ditas), Sócrates apresenta três modos de expressão. A narrativa simples, a mista e a mimética. A narrativa simples é aquela em que o relato não envolve a adoção do ponto de vista dos personagens; a mimética, em que o autor desaparece e os personagens assumem o papel narrativo; na mista, os dois modos de expressão são empregados. A forma do discurso direto²⁴, em que o autor aparece escondido, simulando ser cada um dos personagens, ganha atenção especial aqui. Ao contrário do *Íon*, em que a performance poética é explicada pelo magnetismo, Sócrates pretende agora explicar racionalmente este efeito. O magnetismo surge agora como o resultado de uma atividade mimética, um procedimento que envolve uma série de habilidades naturais, procedimentos de simulação calcados em uma base psicológica sólida.

*Mimesis*²⁵ - esse um termo equívoco em Platão - ocupa, agora, o centro da sua reflexão sobre a arte. Neste contexto, vincula-se diretamente à performance. *Mimeisthai*, o verbo, significa agir como alguém, agir na forma de emulação. O foco da discussão, portanto, concentra-se na performance artística. Mas qual seria agora a ameaça? Vimos, no *Íon*, que a ameaça implícita era deixar que a questão sobre como devemos viver fosse respondida por quem não sabe do que fala. Agora, temos outro contexto: a força da performance estaria na capacidade de envolver o espectador no processo de emulação. O espectador, ao se entregar às emoções que estão em jogo na cena, sofre, através da imaginação, uma identificação empática com o personagem. O prazer intenso que experimenta com a performance é inseparável da metamorfose que ele mesmo sofre. Um espectador incapaz de simular alteridades, emoções e modificações, não desfruta do prazer da cena. É nesse sentido que Platão atribui ao prazer da representação a expressão de um instinto profundo do ser humano, uma espécie de apetite enraizado na alma humana - não, porém, na sua melhor parte - que exige ser saciado. Mas qual seria esse instinto e qual o malefício por ele gerado? Que mal pode haver no jogo imaginativo e lúdico que faz o espectador experimentar ser outro? Para sermos justos com Platão, é preciso recolocar a questão em termos platônicos: quais hábitos, atitudes, crenças e desejos estão sendo treinados com a *Mimesis* das ações? Se a *Mimesis* modela o caráter, é preciso saber, em primeiro lugar, que tipo de caráter ela modela, qual o tipo de atitude que ela estimula, que espécie de crença ela forja; não podemos julgar a *Mimesis* sem responder essas questões. Respondê-las, no entanto, para Sócrates, significa reconhecer que o treinamento artístico

que a *Mimesis* oferece é um treinamento para a vida, e que, “pouco a pouco e inadvertidamente”, os espectadores passam a desfrutar do mesmo prazer intenso em agir da mesma maneira na vida real” (395d). Para Platão, portanto, a arte (pelo menos a que interessa) não é um mero jogo, um divertimento inofensivo, mas um modo poderoso de transformar a vida.

Daí Sócrates condenar de modo tão severo o tipo de coisa que se imita e o prazer que se desenvolve a partir do hábito da imitação. O problema estaria centrado na “imitatividade”²⁶ – a capacidade de tudo imitar, o prazer de imitar o que quer que seja. A “imitatividade”, esse prazer da metamorfose e da variação, gera inevitavelmente um caráter dotado de versatilidade. Esta é maior objeção política de Platão à “imitatividade”. Ela faz variar a especialização, abole o princípio que prescreve para cada cidadão o exercício de uma e apenas uma função dentro da cidade.

O espetáculo poético, quando funciona bem, não pode deixar de produzir variação das emoções nem uma experiência com a alteridade²⁷, mas qual o pressuposto geral desse argumento? Platão não distingue qualitativamente emoções e prazeres estéticos e não-estéticos. As emoções despertadas pela arte não se distinguem das emoções da vida real. Se ele está certo, devemos acreditar que a poesia envolve imaginativamente nossa vida emocional, e aceitar também que ele tem razão em afirmar que esse engajamento emocional funciona como um canal (similar à cadeia transmissora do *Íon*) por onde valores, atitudes e crenças são transferidos da obra de arte para a mente do espectador. A performance pública produziria, desse modo, indivíduos internamente múltiplos e versáteis, repletos de capacidades e, portanto, incompatíveis com o ideal da cidade organizada em uma hierarquia fundada na especialização.

Mas os argumentos contra a performance mimética, embora sejam muito mais eficientes que os apresentados no *Íon*, são ainda insuficientes para levar a cabo projeto platônico de exclusão da arte. O anúncio dessa exclusão, em vários momentos dos livros 2 e 3, indica-nos, na realidade, que essa promessa só será completamente cumprida quando todos os argumentos forem apresentados. Por enquanto, Sócrates contenta-se em ensaiar o veredicto em 397d-e: “Se um homem que tivesse a habilidade de transformar-se em muitas pessoas e imitar todas as coisas chegasse a nossa Cidade e quisesse fazer uma performance de seus poemas (...) diríamos a ele que esse não existe esse tipo de homem em nossa Cidade e nem sequer é permitido que haja. Depois de derramar mirra em sua cabeça, e coroá-lo com louros, mandá-lo-íamos para outra Cidade.” Cabe na Cidade ideal apenas um tipo de poeta, o “austero”, aquele que só imita os modelos prescritos pela própria Cidade²⁸. Mas quem de nós, modernos, o chamaria ainda de poeta?

Mimesis e Metafísica

O livro 10 é o principal texto platônico sobre a arte desde que seja lido como o cume de um processo, o resultado conclusivo de uma investigação iniciada nos primeiros diálogos. Neste sentido, os livros 2 e 3 de *A República* devem ser tomados como pressupostos incompletos para que os argumentos contra a arte do livro 10 sejam entendidos em toda sua complexidade. Já na abertura do último livro de *A República*, Sócrates deixa claro esse processo acumulativo quando garante que a necessidade de recusar a poesia mimética fica evidente “desde o momento que definimos em separado as partes da alma” (595a).

Calcado em uma profunda análise da dinâmica da alma no livro 4, cujas consequências políticas são desenvolvidas nos livros 8 e 9, e na Metafísica apresentada nos livros 5-7, Platão pode apresentar uma noção geral da *Mimesis* e, a partir dela, dar a sua palavra final sobre a arte. O tema central do livro 10 retoma o conceito de *Mimesis* dos livros 2 e 3, mas desta vez não mais do ponto de vista ético-político ou educacional. A *Mimesis* aparece agora com um sentido novo e, até certo ponto, surpreendente.

Para que possamos avançar na direção dos novos argumentos, é preciso responder antes à questão central: qual é esse novo sentido da *Mimesis*? Nos livros anteriores, focalizados especialmente na performance artística, a *Mimesis* está diretamente associada à atuação dramática. No livro 10, ela é apresentada com outro sentido, mais geral e mais ambicioso que engloba o anterior e o qualifica. Inventando uma espécie de compreensão rudimentar da representação artística, Platão desenvolve a ideia de que a *Mimesis* é representação da aparência. Tal representação fundamenta-se em uma semelhança com aspectos secundários e superficiais da coisa representada. Desse ponto de vista, a *Mimesis* teria, como que inscrita na sua própria natureza, a impossibilidade de mostrar as coisas como realmente são, limitando-se a mostrar apenas como aparecem. Como representam a aparência das coisas, as artes miméticas mantêm com o original - do qual pretendem fornecer a cópia - uma relação tênue, forjada por uma semelhança superficial.

Essa mudança em relação ao sentido da *Mimesis* faz com que muitos comentadores²⁹ vejam uma contradição insolúvel entre os livros 2 e 3 e o livro 10. Afinal, vimos que a *Mimesis* não é rejeitada na sua totalidade nos primeiros livros. Algumas exceções são permitidas (396b-398b). No livro 10, ao contrário, toda poesia é *Mimética* e deve ser banida (595a). Mas, na verdade, o que parece ser uma incoerência é um aprofundamento da crítica e do desdobramento lógico das críticas anteriores. O que foi

rejeitado nos livros 2 e 3 - a performance dramática prazerosa - continua sendo rejeitado. O ataque agora, muito mais radical e profundo, toma a *Mimesis* como um procedimento de fabricação de imagens que responde por toda produção poética audiovisual.

Uma analogia permite a passagem de um sentido a outro. Utilizada de um modo peculiar, a doutrina das Formas dá apoio à revelação da natureza das artes miméticas. A intenção de Sócrates, desta vez, não é fazer uma aplicação rigorosa da doutrina das Formas, mas usá-la analogicamente de modo a funcionar como exemplo esclarecedor. A analogia é a seguinte: quando um carpinteiro constrói uma mesa, podemos claramente separar a ideia, em que o artesão fixou sua atenção para construir a mesa, e a mesa, produto da criação do carpinteiro. Sócrates supõe aqui que a ideia não é criada pelos artesãos, mas pergunta sobre a possibilidade da existência de um artesão que pudesse criar todas as coisas. A maneira mais simples, diz Sócrates, seria mover um espelho produzindo aparições de todas as coisas existentes. Dentre esses produtores de coisas desprovidas de existência real, ainda que dotadas de aparência, encontramos o pintor.

A analogia está pronta para funcionar. O pintor cria um terceiro elemento da série: a imagem pintada da cama. Temos então o trio: a Forma da cama; a cama, objeto sensível; a cama, imagem-aparência. A cama real, a Forma, é separável da cama sensível, mas mantém com ela uma relação de profunda semelhança. Essa semelhança dá ao objeto sensível certo grau de realidade. Já a cama pintada, por ser uma imitação a partir da aparência, encontra-se ontologicamente degradada. É isto o que define o imitador: “produtor” de imagens, mas imagens afastadas a dois graus da realidade³⁰. Permanece assim o sentido parasitário da “técnica” poética. O imitador distingue-se do produtor, como o pintor distingue-se do carpinteiro. Como no *Górgias*, a mimética é sobretudo falsa-técnica (República, 597c).

Resultado: os artistas miméticos produzem aparências sem qualquer grau de semelhança profunda com a coisa imitada. A questão passa, portanto, do campo ético-político para o metafísico-epistemológico: que tipo de coisa a arte produz? Que tipo de conhecimento seus praticantes possuem? Conhecimento para ser verdadeiro precisa ser conhecimento da Forma. E como não há caminho contínuo do sensível à Forma, a imagem mimética só pode ser imagem da imagem: aparência da aparência. Mas se, por um lado, isso explica o estatuto ontológico dos produtos artísticos, por outro, não dá conta do modo como funcionam e obtêm o seu êxito. É nesse ponto capital que o estudo da natureza da arte avança³¹.

A arte potencializa a experiência sensível, intensifica as emoções a ponto de impedir a descoberta da natureza do sensível como imagem imperfeita da Forma, ou seja, impedir que sua deficiência seja exposta. A arte oculta a deficiência do sensível. Mas de que

maneira? Tornando-o autossuficiente. Daí, a educação artística produzir massas de plateias fanáticas pelo audiovisual, fanáticas pelos espetáculos de imagens e sons. É nesse sentido que a arte é um treinamento para a estetização da experiência humana. Aqui, onde nós, modernos, poderíamos ver a fresta de uma luz apolínea, Platão vê as trevas da Caverna. Os prazeres intensos que a arte produz fomentam nas massas a crença de que só coisas belas merecem crédito. As ditas coisas belas são produtos da força cognitiva dessas experiências de prazer intenso. São elas que permitem que a Imagem seja tomada como o Original. Na verdade, a arte apaga a fronteira entre a imagem e o Original. Muito distantes da Beleza em si, os espectadores “extasiam-se com as cores, as formas, os sons e com todas as obras feitas com esses elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do Belo em si.” (476b4-c7) Neste ponto, revela-se a cumplicidade congênita entre a imagem e o sensível. O sensível é imagem; ambos, a imagem mimética e o fenômeno sensível, têm a marca de uma deficiência ontológica. A filosofia começa exatamente no reconhecimento da deficiência do sensível e acaba no seu esquecimento³². O mundo sensível concebido como imagem tem a deficiência como um fator inerente à sua condição e necessário para a compreensão de seu estatuto ontológico de realidade segunda. Apagar a deficiência do sensível é abolir as fronteiras entre as dualidades: inteligível e sensível, *episteme* e *doxa*, corpo e alma, prazer e bem. Aqui reside a grande ameaça metafísica das artes miméticas: as imagens miméticas escondem suas próprias deficiências, fazem-se plenas e autossuficientes, pretendem valer por si mesmas.

Vemos, portanto, que a arte não se reduz à mera fruição, mas permite a valorização da própria experiência enquanto tal. Por esta valorização, o fruidor perde a capacidade de julgar por si mesmo o que experimenta, deixando que ela, a própria experiência, modele suas atitudes, crenças, desejos e emoções³³. A causa eficiente dessa transformação psíquica, como já anunciara Sócrates no *Fédon*, é o prazer. Por meio de uma estranha afinidade entre a parte irracional da alma e a arte, o prazer promove a ruína do intelecto.

Conclusão

[Para Platão] “A Beleza é um assunto importante demais para ser tratado por artistas. ”

Iris Murdoch

O leitor moderno, diante do gênio literário de Platão, tem dificuldade de aceitar as posições defendidas por ele em relação à arte. Dificilmente poderíamos supor que ele não reservasse

para a arte um lugar de honra no processo de acesso à Beleza e à Verdade. Mas, ainda que isso possa parecer chocante pra nós, Platão não reservou lugar algum para a arte na busca pela Beleza. Como diz Beardsley sobre o *Banquete*: “É estranho demais que Diotima e Sócrates não atribuam um papel para as artes no processo de despertar da Beleza...”

A Beleza para Platão está muito distante do nosso conceito moderno. Como valor estético, em primeiro lugar, ela é entendida como algo inteiramente separável dos outros valores. Quando dizemos que uma obra de arte é bela, não queremos implicar nesse juízo nenhum valor ético, ou epistêmico, ou útil. Em segundo lugar, o valor estético está sempre ligado ao modo como experimentamos certas coisas, ao tipo de sensação, emoção, satisfação, elevação, prazer, que no próprio ato de experimentação revela seu valor intrínseco. Platão, sem dúvida, nega os dois pressupostos principais da Estética moderna. Daí, ser tomado por muitos por Filisteu³⁴, obcecado pela Verdade e pela Ética. Alguns comentadores, porém, buscam uma reconciliação forçada entre Platão e a arte. Movidos por uma “relutância natural”, como diz Havelock, “em tomar de maneira literal o que ele diz”, esses “admiradores de Platão”, ainda Havelock, “normalmente tão atentos aos mínimos detalhes, quando chegam a um contexto como o mencionado [o da recusa da arte] começam a olhar em volta à procura de uma porta de emergência e encontram uma que julgam ter sido fornecida pelo autor.”³⁵ Uma das portas de emergência mais célebres é a imagem do poeta ou artista como uma espécie de criador-divino, um homem com poderes especiais de imaginação que teria a capacidade de dar forma a ideias intuitivas e visionárias. Desde a Renascença, o modelo do artista que tem acesso privilegiado a um plano de realidade que ultrapassa os limites da experiência humana tem tido um lugar cativo nas discussões sobre o valor da arte³⁶.

Certos aspectos negativos da crítica platônica à arte são extremamente discutíveis: a motivação política que estabelece um princípio de especialização contra a experimentação e a diversidade dificilmente pode ser defendida; uma ética desenvolvida a partir de um ponto de vista perfeito de um bem transcendente não é adequada para corresponder à fragilidade inerente à vida humana³⁷; o conhecimento concebido como *técnica* não é o mais pertinente para avaliar o papel cognitivo da arte; compreender o prazer envolvido nas experiências emocionais sempre como desvio da razão acaba por extirpar da vida humana aspectos essenciais.

Mas os aspectos positivos exigem, sim, resposta. Quando Sócrates solicita dos admiradores da arte uma defesa, ele parece bastante sincero. Mas o que seria uma defesa eficiente do ponto de vista de Platão? Defesas negativas, como as que afirmam que Platão vê uma ameaça que não existe porque a arte não representa perigo algum, respondem a

questão anulando-a. Pois se a arte é inofensiva, pura distração, não teria nenhum valor significativo. Não altera a vida, não tem importância alguma. Mas se aceitamos sua função transformadora, temos um problema. E Platão tem razão, sim, em perguntar: além do prazer imediato, qual o benefício que ela oferece para a vida humana? Não temos respostas tão boas para esta questão. Se afirmarmos a utilidade da arte como o benefício além do prazer, aceitamos a função social e política que Platão atribui a ela, o que nos leva de volta aos *Diálogos*.

Uma posição que faça mais justiça a Platão e sua visão da arte deve reconhecer que ele não deixou de perceber a força do fenômeno estético, as emoções que ela desencadeia, o prazer intenso que ela fornece. Platão entendeu perfeitamente que esse prazer disputa com a razão a função de medida para a vida, que a alma humana é atraída por objetos belos: palavras, formas, sons etc. O enigma histórico, na expressão de Havelock, foi o fato de, a despeito de reconhecer o poder da arte, ele tenha decidido resistir a ela. Vimos as razões que Platão apresenta ao longo dos *Diálogos* para reconhecer na arte um perigo. Mas, além dos riscos mencionados, a corrupção do caráter e a destruição do intelecto – a ameaça maior, pressentida por Platão desde o *Górgias*, deve ser reconhecida no risco que corre a própria existência da filosofia³⁸: a abolição das fronteiras entre os planos de realidade, o fenomênico e o inteligível, o prazer e o bem.

Bibliografia

Annas, J. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: UOP, 1981.

Beardsley, M. C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. Alabama: University of Alabama: 1966.

Belfiori, E. "Plato's Greater Accusation against Poetry". In: "*New Essays on Plato*", *Canadian Journal of Philosophy, Supplementary*, vol IX, 39-62, 1983.

Burnyeat, M. "Culture and Society in Plato's *Republic*". *Tanner Lectures on Human Values*, 20, 217-324, 1999.

Collinwood, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: UOP, 1938.

Dorter, K. "The Ion: Plato's Characterization of Art", *JAAC* 32: 65-78, 1973.

Danto, A. *A Transfiguração Do Lugar Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: CUP, 1986.

Ferrari, G. R. F. "Plato and Poetry". In: *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I: Classical Criticism. Cambridge: CUP, 1989.

- Gentili, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*. Transl. Thomas Cole. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Gosling, J. C. B. and Taylor, C. *The Greeks on Pleasure*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Grube, G. *Plato's Thought*. Indianapolis: Hackett, 1980.
- Guthrie, W. *A History of Greek Philosophy, vols. IV/V*. Cambridge: CUP, 1975.
- Havelock, E. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- Halliwell, S. "The Importance of Plato and Aristotle for Aesthetics". *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, 5, 321-48, 1989.
- . *Plato: Republic 10*. Oxford: Arts & Phillips: 1988.
- . *The Poetics of Aristotle*. Chicago: UCP, 1998.
- Janaway, C. *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*. Oxford: OUP, 1995.
- Muniz, F. *O Prazer e a deficiência do mundo sensível. O que nos faz pensar* 15. Rio de Janeiro: PUC-RIO, p. 185-196, 2002.
- . "Mimesis e Analogia na Crítica à Retórica do Górgias de Platão". *Gragoatá - Revista do Instituto de Letras da UFF*, vol. 8, p. 129-140, 2000.
- Murdoch, I. *The Fire and the Sun*. Oxford: OUP, 1971.
- Murray, P. "Poetic Inspiration in Early Greece", *JHS* 101: 87-100, 1981.
- Nagy, G. Early Greek views of poets and poetry in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I: *Classical Criticism*. Cambridge: CUP, 1989.
- Nehamas, A. "Plato on Imitation and Poetry in Republic 10". In: *Moravcsik and Temko* (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. Devon: Ed. Rowman & Littlefield, 1982.
- Nussbaum, M. *Fragility of the Goodness*. Cambridge: CPU, 1986.
- Burnet, J. *PLATONIS OPERA*. Oxford: Oxford University at Clarendon Press, 1944.
- Plato. *Complete Works*. Ed. J. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997.
- Stern-Gillet, S. "On (mis) interpreting Plato's Ion". In: *Phronesis: A Journal for Ancient Philosophy*, 49(2), pp. 169-201, 2004.
- Tigerstedt, E. N. "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato". *Journal of History of the Ideas*, 31, 163-78, 1970.
- . "Plato's Idea of Poetical Inspiration". *Commentationes Humanarum Litterarum* 44:18-20, 1970.
- Verdenius, W. "L'Ion de Platon". *Mnemosyne* s.3 11: 233-62, 1943.
- Vernant, J-P. *Mito e política*. São Paulo: Edusp. 2001

¹ Danto, A. (1986), p. 13, p. 16. Ver também Murdoch (1971) e Janaway (1995).

² *República*: 592a10: “nossa Cidade de palavras”. Todas as traduções são baseadas na edição de John M.Cooper: *Plato: Complete Works* (1997), com modificações.

³ Poesia, nesse sentido amplo, traduz o termo grego *mousiké*, artes das Musas. A poesia grega antiga é fundamentalmente oral, composta e executada em função de determinadas situações da vida sociopolítica, como festivais, banquetes etc. Pressupõe sempre um auditório; implica a performance de um cantor que se faz acompanhar de um instrumento musical, seja a lira, a flauta ou a cítara. Responde, enfim, às exigências de uma prática social específica. Difícilmente, portanto, poder-se-ia compreendê-la a partir de critérios da nossa tradição literata ocidental, de onde vieram a se desenvolver uma série de gêneros narrativos de apelo meditativo, confessional, reflexivo etc. Para isso ver Gentili (1988).

⁴ Havelock (1998), cap. 4: *A enciclopédia homérica*: em que a narrativa oral é vista “como uma espécie de ‘utensílio’, usada como valise literária, coleção de costumes, convenções e procedimentos técnicos” (p.81).

⁵ Contra a ideia pronta de que os gregos não tinham noção de arte, afirma Halliwell (1991), p. 323: “A alegação constantemente repetida de que os Gregos não tinham um conceito de arte “no nosso sentido” é injustificadamente drástica...”. Ver também Janaway (1995), p. 51.

⁶ *Poiesis* (poesia) designa qualquer tipo de fabricação, e *Poietés* (poeta), qualquer tipo de produtor. Os românticos quiseram ver nesses termos gregos a presença da criação e do criador estético. Os textos, entretanto, não confirmam as aspirações deles. No *Banquete* 205b-c, lemos: “*poiesis* é uma coisa múltipla. Tudo que faz algo passar do não-ser ao ser é *poiesis*...” e os que fabricam algo são, todos, *poietai*”.

⁷ Platão nunca menciona os dois conceitos num mesmo contexto dramático. Em *A República* não há uma só referência ao *Entusiasmo*, assim como a *Mimesis* está completamente ausente do *Íon*. Será preciso entender em que sentido a *Mimesis* produz efeitos mais drásticos que o *Entusiasmo* na estratégia de neutralização da poesia. Na verdade, *Téchne* e *Entusiasmo* aparecem associados uma única vez nas *Leis* (719 c1-d3). Nada de novo, no entanto, é acrescentado. Ver Halliwell (1988), p.4.

⁸ Alguns intérpretes querem ver no *Fedro* uma reabilitação da poesia via inspiração. Ver para isso Nussbaum (1986). Uma visão mais cautelosa não iria tão longe. Em 284d, o poeta é classificado em 6º lugar na hierarquia, depois de mestre de ginástica e do médico. Para uma crítica dessa visão, ver Nehamas (1982), p. 60.

⁹ *Hermeneus*, intérprete, de onde deriva hermenêutica, interpretação.

¹⁰ Guthrie (1975)p. 201 afirma que não há nenhuma evidência de que os rapsodos faziam, além da exibição, comentários ou críticas. Trata-se, pelo visto, de mais um artifício do drama platônico.

¹¹ O fato de não haver em Platão – ou na Grécia antiga - uma palavra que traduza o que nós entendemos por arte não significa que os Gregos não tivessem uma experiência artística. Realmente Platão não conhecia a Arte com A maiúsculo, mas sabia muito bem do que estava falando. Nós, pelo contrário, temos o conceito, mas já não sabemos, com certeza, quais objetos ele reúne. Danto (1986), 1-21, resume mais ou menos assim a situação contemporânea: não sabemos exatamente o que é arte, muito menos o valor que devemos atribuir a ela.

¹² Levando em conta esses aspectos, passo a traduzir, daqui em diante, *téchne* por técnica.

¹³ Curiosamente, Collinwood (1938) acusa Platão de fazer da arte uma *técnica*, ou seja, um “poder de produzir um resultado preconcebido por meio de uma ação direta e conscientemente controlada (“the power to produce a preconceived result by means of consciously controlled and direct action.”) Entretanto, segundo ele, duas características da *técnica* não podem ser atribuídas à arte: (i) a *téchne* produz coisas que resultam de processos; (ii) e tal resultado está previsto no próprio planejamento. Como afirma Janaway (1995,p.38), “a visão de Platão está mais próxima da de Collinwood do que ele pensa”.

¹⁴ A inspiração como invenção platônica: ver Tigerstedt (1970) e Murray (1981).

¹⁵ Para a *apódeixis* e a prosa ver Nagy (1989), p. 8-9.

¹⁶ “De fato, não existe nenhuma referência direta à *Mimesis* poética ou artística (em qualquer sentido) nos primeiros diálogos. Mas, das obras do período médio adiante, encontramos uma crescente aplicação da linguagem da *mimesis*.” Halliwell (1988), p.5.

¹⁸ Para o caráter “transicional” do *Górgias* ver Gosling e Taylor, p.82: “Gorgias is ‘transitional’”.

¹⁸ A frequente manifestação de hostilidade de Platão em relação ao fato de a poesia satisfazer os desejos das massas pode ser observada nos seguintes exemplos: *Apol.* 18 c-d, *Górgias* 501d-2d, *A República* 6.493. Sobre a teatrocrazia e o teatro como prática de adulação das massas, ver *Banquete* 175e. Ver comentário de Halliwell (1988) para *A República* 602b3.

¹⁹ Janaway 28: a transparência da matéria da poesia e a sua não-transmissão de conhecimento permanecem fundamentais para a crítica platônica da arte: está no centro do livro 10.

²⁰ Dodds (1990), *ad loc*: “a antítese platônica... aparece aqui talvez pela primeira vez” (c8-d7).

²¹ Para ressaltar o papel dessa proto-*Mimesis* no processo genético das práticas de prazer, é importante justificar a nossa tradução de dois verbos dessa passagem *hypodýo* e *prospoiéo*. A leitura da passagem sugere a acentuação do caráter teatral desses dois verbos, daí, a escolha por travestir-se em *hypodýo* e por atuar em *prospoiéo*.

²² Na *República* os poetas produzem apenas imagens, nunca a verdade. Em 600e, “todos os poetas, começando por Homero, enquanto imitadores produzem apenas *imagens (eidola)* de virtudes”, nunca apreendendo a verdade. No *Banquete* 212a, “O amante da Forma não vai gerar *imagens (eidola)* da virtude, já que ele não apreende meras imagens, mas a verdadeira virtude; apreende a verdade”.

²³ Vernant (2001), p.297: “A teoria da *mimesis*, elaborada de forma totalmente sistemática por Platão, marca o momento em que, na cultura grega, a versão de uma presentificação do invisível à imitação da aparência foi realizada”. “Não foi sem provocar inquietação e crítica que a imagem, deixando de encarnar o invisível, o além, o divino, pôde constituir-se como imitação da aparência.”

²⁴ No livro 10, há uma radicalização: toda poesia, dramática ou não, promove a simpatia em relação aos personagens descritos, e essas emoções promovem um efeito permanente na vida mental da audiência do poeta (606b5-8). O aprofundamento desse aspecto psicológico explica o retorno de Platão a esse tema no final de *A República*.

²⁵ Imitar (*mimēisthai*) alguém é “tornar-se semelhante a alguém na voz ou no aspecto (393c). O maior equívoco em relação à *Mimesis* é tomá-la como reprodução mecânica, mero reflexo, cópia fotográfica. Sobre isso ver Halliwell (1986), cap.4.

²⁶ A “imitatividade” (desejo e habilidade de imitar qualquer coisa) é um termo usado por Janaway, Belfiori (1984), que utiliza a expressão “imitação versátil” (“versatile imitation”); Ferrari adota a mesma expressão. Ver em 395a2 definição implícita no termo *mimetikos*.

²⁷ Para a função cognitiva de emoções e desejos, ver Burnyeats (1999).

²⁸ Austeridade, que significa subordinação da poesia à busca racional pela verdade. Segundo Janaway (1995), p.183: “Plato’s own portrayal of philosophical dialogue and his mythical Word-painting exemplify the right kind of subordination...”

²⁹ Vários comentaristas recusam a visão da arte apresentada no livro 10. Parte dessa reação deve-se à aparente contradição entre as teses sobre o banimento apresentadas nos livros 2 e 3 e as novas teses do livro 10. Ver Annas (1981), por exemplo: “No livro 2 e 3 a poesia era apenas uma das artes, embora a mais importante. Aqui [no 10], Platão a destaca para o ataque que de um modo impossível de conciliar com o livro 3.” Contra Annas, veja as análises de Nehamas (1982), Halliwell (1986), Janaway (1995).

³⁰ “Dois graus de distância” é uma metáfora retirada da linguagem da sucessão nas linhagens nobres. Em grego, conta-se três. Há que se notar que não há continuidade entre os três elementos da série. Apenas entre os dois primeiros.

³¹ Agora, a performance poética do livro 3 é uma instância da *Mimesis* do livro 10: quem se faz de outro imita uma aparência.

³² Ver Muniz (2002).

³³ A poesia é um modo de treinamento de estetização da vida. Ferrari (1989), p.138.

³⁴ Ver sobre isso Janaway (1995).

³⁵ Havelock (1996), p. 21.

³⁶ Halliwell (1986), p. 16.

³⁷ Ponto de vista defendido por Martha Nussbaum (1986).

³⁸ Halliwell (1988), p. 91: “Se Platão não tinha uma teoria estética, isso não quer dizer que ele falhou em buscar uma, mas por que tinha razões para realmente negar tal necessidade”.