A antiga querela entre a filosofia e a poesia, e a nova querela de *República* X

Ivana Costa

O último livro da *República* começa com a euforia dos saldos positivos: "No tocante à *pólis* – diz Sócrates – por muitas razões entendo que a fundamos da maneira mais reta". Essa retidão concerne diretamente "ao assunto da poesia", isto é, à firmeza que se teve ao "não admitir de nenhum modo o que há de imitativo nela". Por isso, pode surpreender o leitor desprevenido que, depois desse sinal de aquiescência e plena conformidade com o que foi dito sobre a poesia, toda a primeira metade do livro X (595a-608b) seja dedicada a desdobrar uma vez mais o mesmo assunto ao qual já se lhe dedicou a maior parte de, ao menos, dois livros inteiros. O foco do livro X tem, não obstante, algo de novidade, porque integra aspectos teóricos não desenvolvidos na primeira conversa sobre a poesia dos livros II e III, isto é: uma ontologia que inclui Formas, as quais são mencionadas pela primeira vez no livro V, e uma psicologia moral capaz de articular aspectos éticos e cognitivos, que é introduzida no livro IV, e que concebe a alma como sede que unifica três diferentes princípios de ação em conflito. Ora, apesar do "afeto e respeito" que Sócrates diz sentir por Homero (e Platão volta aqui, com insistência, a essa admiração),[1] a objeção à poesia que se

levanta em *República* X é mais radical do que a expressa nos livros II e III, quando se censurava, criticava e expulsava os poetas da *pólis*.

Sua radicalidade não deriva em maior medida da ontologia que distingue realidades em si de realidades instáveis, mas de uma reflexão mais profunda sobre o impacto emocional que têm a poesia e seus efeitos na forma em que nos vemos a nós mesmos e no assentimento que concedemos a agir desta ou daquela maneira. Platão tem consciência do poder cáustico das suas observações: ele diz que está oferecendo a "maior acusação" contra a poesia (605c6), mas, ao mesmo tempo, volta a exortar, agora de maneira mais explícita,[2] outros "amantes da poesia" a responderem a essas objeções e "que digam sobre ela [a poesia]... que não só é agradável, mas, também, benéfica para as organizações políticas e para a vida humana" (607d6-e2). Já os antigos leram a *Poética* de Aristóteles como resposta a essa exortação.[3] No entanto, as questões cruciais levantadas em *República* X sobre a ameaça potencial da poesia estão longe de terem sido resolvidas. De fato, essas questões reaparecem cada vez que retorna, e hoje com renovado ímpeto, a demanda pela censura ou correção, e o repúdio às expressões que são inconvenientes à pedagogia política considerada como a mais reta, a mais justa, a mais natural para a *pólis* presente.

Os argumentos de República X

No começo de *R*. X se retoma a noção de *mímesis*, que se estende agora a toda poesia (e não só a um estilo de narrativa)[4] e à pintura, e a ela se dirigem quatro argumentos críticos de diferente relevância teórica. O primeiro argumento introduz as Formas e diz que, uma vez que os produtos da arte poética ou pictórica são imitações, eles têm um estatuto inferior e estão mais distantes da verdade e da realidade (598a-599a). A distinção entre Formas que existem "na natureza", criadas pela "divindade" (como a Ideia de Cama), os artefatos que existem entre nós, produzidos por artesãos (qualquer cama em que alguém possa se deitar), e as imitações (a cama pintada no quadro),

permite situar as imitações a "três graus" de distância quanto à natureza (o que é *mais real*) e da verdade. Sobre essa base afirma-se que os poetas criam "aparências, não realidades" e, portanto, sua produção é um εἴδωλον que engana "crianças e homens insensatos" (598c2). Junto com essa objeção, que aponta para o nível da *produção* artística, o argumento inclui uma advertência aos *receptores* da *mímesis*: àquele que pensa que os poetas (Homero ou os trágicos) conhecem em profundidade aquilo de que falam em suas obras, é preciso explicar que são enganadores e imitadores (598c-d).[5] Se se observam as obras poéticas desprovidas de maquiagem – diz Sócrates –, ficarão parecidas "com esses rostos que são jovens mas não belos, tal como se veem quando deixaram para trás a flor da juventude" (601b7).[6]

O segundo argumento insiste sobre a insuficiência do saber dos poetas. Homero, diz-se, não foi um professor de destaque (599a-601b) porque "que discípulos deixou?". A objeção não leva em conta os herdeiros *artísticos* de Homero – é evidente que ali seu magistério foi imenso –, mas, sim, o fato de que, ainda que a poesia pareça conhecer todos os assuntos, ela não transmite nada relativo às técnicas que "fazem melhores ou piores os homens no privado e no público", tais como a medicina, a estratégia militar, a formação para o governo. Homero, com sua obra, não *fez melhores* as cidades, tal como Licurgo com Esparta e Sólon com Atenas (599d-e).[7] Uma vez mais, como em *R.* III, a perspectiva é pedagógico-política, indiferente à especificidade da arte poética. Sócrates vai mais além e sustenta, inclusive, que, se o poeta conhecesse de verdade essas coisas que imita, "ele se dedicaria seriamente muito mais a criá-las do que a imitá-las" (599b3-5). É o reconhecimento expresso do quão estranha se revela esta perspectiva a uma consideração propriamente poética; se a aceitasse, Sócrates teria que admitir que Homero *é* criador de "inventos múltiplos e engenhosos próprios de um homem sábio" (600a4-5), como Tales e outros.

No tocante ao seu conhecimento, os imitadores são inferiores tanto aos artesãos, quanto aos usuários de algo: esse é o centro do terceiro argumento

crítico (601b-602b). Sócrates distingue três operações técnicas: a de quem faz uso de algo, a de quem o fabrica, e a de quem o imita. Essa classificação se ilustra com os exemplos do flautista e do cavaleiro. O pintor pode pintar rédeas e arreios, embora sobre essas coisas saibam mais os seleiros e ferreiros que os fabricam, mas quem realmente *conhece e instrui* os artesãos é "aquele que sabe usá-los [as rédeas e arreios], isto é, o cavaleiro" (601c10-13). Como costuma acontecer nos diálogos, as analogias não são tão diáfanas e precisas como se esperaria, e sua interpretação é paradoxal em alguns sentidos.[8] Em todo caso, a incumbência especialmente cognoscitiva da distinção entre usuário, fabricante e imitadores não é incompatível com uma ênfase crescente que situa este terceiro argumento na relevância crítica da *recepção* da poesia (o usuário) acima do fabricante (a *vida real*, em seu variegado devir) e dos imitadores (sejam pintores, poetas ou intérpretes). Precisamente ao nível da recepção se dirige a atenção ao formular "a maior acusação" contra a poesia, o quarto e último argumento, que segue na continuação.

O quarto argumento é o mais incisivo, filosoficamente falando. Aqui se retoma a questão do poder da poesia mimética, seu impacto emocional e cognitivo, algo que aparece já em *República* II e III, onde se avança na necessidade de empregar algumas ficções com fins pedagógico-políticos, e onde inclusive se apresenta uma concreta, à qual se dá o título honorífico de *nobre mentira*.[9] Nesta nova elaboração (que se estende até 608b), o poder da poesia mimética é considerado mais prejudicial do que benéfico, porque se dirige não à melhor parte da alma, a parte racional, mas, sim, àquela que é "companheira e amiga do que não é razoável" (603b1). Assim, alimentando-a e a excitando, "o poeta imitador instala na própria alma de cada homem um mau governo" (ou uma má constituição: πολιτεία, 605b7-8). É "mais grave", contudo, o fato de que, mesmo nas pessoas sensatas, o gozo que introduz a poesia relaxa a custódia racional e a debilita frente às emoções (sejam de pesar, júbilo ou lascívia) quanto às quais deveria estar alerta: não

se pode permitir que a dor e o prazer governem na *pólis*, tomando o lugar que corresponde à lei e à razão. Vejamos as partes do argumento em maior detalhe.

A gravidade da mímesis

A "maior acusação" contra a poesia introduz uma nova definição de *mímesis,* consoante aos renovados objetivos da crítica: "a poesia mimética... imita os homens que levam a cabo ações compulsivas ou voluntárias e que creem que por essa atuação se comportaram bem ou mal, e assim, em todos os casos, se entristecem ou se alegram." (603c). Em *R.* III, a respeito dos diferentes tipos de dicção, a *mímesis* foi descrita como o discurso "que se apresenta como se fosse outra pessoa que falasse... que assemelha tanto quanto possível sua própria dicção à de cada personagem", uma narrativa na qual o poeta, de alguma maneira, se esconde (cf. 393c11). O livro X se aparta desse enfoque narratológico: agora, o ponto de vista é o das ações,[10] sua moralidade e o estado afetivo que resulta desse agir. Sobre estes eixos avança a última objeção, que propõe uma quantidade considerável de problemas escalonados. O primeiro passo reivindica a análise prévia da alma como unidade de partes em conflito. Sócrates alude a uma das premissas nas que se baseia a distinção de partes na alma em *R.* IV: "Não dizíamos que é impossível para a mesma parte da alma emitir ao mesmo tempo opiniões contrárias sobre a mesma coisa?" (602e8-9).[11] Há, não obstante, uma mudança de enfoque: em *R.* IV a ênfase da tripartição era motivacional: "uma mesma coisa nunca produzirá, nem padecerá, efeitos contrários no mesmo sentido, no que se refere ao mesmo e ao mesmo tempo" (436b8-c1; e também 436e8-437a2); enquanto em *R.* X a ênfase é cognitivo-prática:[12] nossa alma se depara com opiniões contrárias acerca do curso de ação a tomar. Assim como as aparências visuais, que enganam a parte inferior da alma e levam a pessoa a entrar em contradição consigo, por ter "em seu interior, ao mesmo tempo, opiniões contrárias sobre os mesmos

objetos,[13]*assim também nas ações luta contra si mesma*" (603d5-7; o grifo é meu).

Sócrates vai mais além da pintura e seus efeitos visuais e introduz um exemplo relativo às imitações que ingressam pelo ouvido, a saber, a poesia, e particularmente a tragédia (que supõe, como antecedente, a épica homérica) e a comédia. O exemplo é o seguinte: se uma pessoa sofre uma pena por um infortúnio, "a perda de um filho ou alguma outra que doa muitíssimo", ela pode oscilar entre ceder ao exagero emocional, regozijando-se com seus lamentos, ou resistir à dor com temperança. Em um caso "a aflição se torna um obstáculo", e no outro se age da maneira que agiria uma pessoa razoável.[14] Afirma-se então que "a parte que nos leva às recordações da dor e aos lamentos" é a "insaciável", "irracional, estéril e amiga da covardia" (604de8-10), ao passo que a que nos leva a resistir à conduta queixosa o faz em nome "da lei e da razão" (604a10), pois aporta, ademais, uma argumentação detalhada acerca do porquê de, em circunstâncias penosas, ser melhor não cair em desespero (604b-c). Os poetas, no entanto, não costumam imitar este tipo de atitudes, as da parte racional da alma. Ao contrário, a que encontra habitualmente "imitação variada e colorida" é

> a parte irritável [ἀγανακτητικός], enquanto o caráter sensato e calmo que é sempre similar a si mesmo não é fácil de imitar, nem, quando é imitado, é fácil de compreender, especialmente para uma multidão variada reunida no teatro, em meio a uma festa. Sem dúvida, lhes parece a imitação de um estado humano desconhecido (604e1-6).

Com estas observações, Sócrates aponta para vários alvos de uma só vez, com diferentes graus de acerto: afirma primeiro que a sensatez e a calma são difíceis de imitar. Mas *difícil* não quer dizer *impossível*: de fato, na extensa conversação de *R*. II, quando Gláucon e Adimanto elaboram o argumento de Trasímaco sobre a superioridade da injustiça para submetê-lo à prova, eles mesmos evocam as palavras de Anfiarau, um dos *Sete contra Tebas*, a cuja sobriedade faz referência Homero e a quem Ésquilo elogia em detalhe em sua tragédia; entretanto Gláucon o cita para ilustrar a conduta contrária,

a do homem injusto. Por mais que a poesia imite modelos de temperança ou sensatez, diz agora Sócrates em *R.* X, elas não conseguiriam ser compreendidas na atmosfera festiva e de massa da representação teatral: esse é o tipo de poesia que Platão tem em mente aqui,[15] e é sabido que sua confiança na sutileza da multidão é escassa. Ademais, o que esperar da multidão de festa, se até os interlocutores de Sócrates, os fundadores que desenham a *pólis* e projetam a educação de seus futuros governantes e guardiões, não podem deixar de evocar o nobre Anfiarau de Ésquilo de maneira irônica.[16] Sócrates se queixa de que a tragédia não deve ser levada a sério,[17] mas ainda quando imita a alguém *a sério*, até os sérios viram objeto de chacota.

No mesmo quarto argumento de *R.* X se sustenta, por outro lado, que a sensatez é difícil de imitar para os poetas que não estão "naturalmente relacionados" com a parte da alma que se inclina para o razoável; eles não orientam seu saber para o racional e a pretensão deles é "ser popular entre a multidão" (605a2-6).[18] O poeta, se disse antes, é em parte ignorante e em parte enganador, mas, ainda que não fosse, ele o deveria ao seu público. Este é um ponto central da objeção: o poeta imita o que mais facilmente atrai o gosto da multidão, e não há dúvidas de que, do século IV a.C. até aqui, os exageros emocionais relacionados "com o caráter irritável e variegado" do mais irracional da alma têm altíssimo nível de impacto e aceitação. Como observou Lessing, a propósito dos personagens mais sofredores de Sófocles, "Alles Stoische ist untheatralisch" (todo estoicismo é antiteatral).[19] A ideia implícita é que *esse irracional é o que atrai*; ainda mais: isso é o que torna atraente, em geral, a poesia, o que a torna *especificamente poética*. O ponto já tinha sido levantado na primeira conversa do livro III, quando Sócrates pediu a Homero e aos demais poetas que não se encolerizassem quando eles, os fundadores, remendassem seus versos: censurá-los não implica considerá-los maus poetas, ao contrário: eles são silenciados "não porque não sejam poéticos ou porque não agradem à multidão, mas, sim, porque,

ao contrário, quanto mais poéticos (ἀλλ᾽ ὅσῳ ποιητικώτερα), tanto menos convém que os escutem as crianças e homens que têm de ser livres e temer mais a escravidão do que a morte" (387b2-6). O último ponto da objeção afirma que, por sua própria natureza, a poesia imitativa estimula o irracional da alma "e, ao fortalecê-la, destrói a parte racional" (605b2-5); desta forma "o poeta imitador instala na própria alma de cada homem um mau governo, favorecendo a parte carente de inteligência" (605b7-8).

Uma boa parte das críticas formuladas em *R.* X estavam já na primeira conversa sobre poesia, no livro III. Lá foi relembrado que os futuros guardiões da *pólis* não devem se habituar às imitações que incitam ao riso violento, e que, cedo ou tarde, inspiram reações violentas (cf. 399e). Advertiu-se que, assim, uma pessoa pode acabar "dominada pelo riso" (388e9-389a1), mas não se explica o mecanismo dessa dominação. Também se exigiu evitar, na formação musical, as harmonias lamentosas que incitam à moleza, à embriaguez e à preguiça (398e). E se demanda que esses jovens, as promessas filosóficas, sejam eximidos de realizar determinadas imitações inconvenientes como as dos personagens servis. Considerados nesse contexto, não apenas como espectadores, mas, também, como autores ou intérpretes de poesia mimética,[20] se prescreve para os aprendizes de guardiões: "Se imitarem, que seja só o valente e nunca o servil" e que "não se comprazam na realidade" dessa classe de caracteres (395c7-d1), já que isso produz hábitos "na natureza corporal, na voz e no pensamento" (d1-3).

Uma vez que os jovens que serão educados para virarem guardiões devem chegar a ser autossuficientes (αὐτάρκης, em 387d12), tampouco devem se acostumar a "imitar, nem em palavras, nem em atos, aqueles que enlouquecem", nem aos maus. Aprenderão por meio da imitação a reconhecê-los,[21] mas não lhes será permitido "agir como eles, nem imitá-los" (396a4-6). E assim como "não lhes será permitido enlouquecer ou que imitem os loucos", tampouco imitarão "os relinchos dos cavalos, os mugidos dos touros, o murmúrio dos rios, o estrépito do mar, os trinos e outros

ruídos similares" (396b5-7). Exige-se, por fim, evitar tudo o que produza uma inclinação à baixeza (392a), assim como as imitações dos deuses e heróis corruptos, que acabam sendo perniciosas para quem as escuta, porque "perdoará a si mesmo", caso se convença de que as divindades sempre agiram desse modo (391e5). Em descrições desse tipo, os efeitos não desejados da poesia mimética são resultado de algum tipo de identificação com certos modelos negativos,[22] e provocam o relaxamento das barreiras morais erigidas sobre uma série de valores compartilhados. Ora, na exposição de *R.* III não existe um marco que explique como se produz esse relaxamento, qual é o mecanismo interno, psicológico desse assentimento que se dá ao *convencer-se* de que algo vil não é tão mau e que termina no *perdoar-se a si mesmo* por cometer baixezas. Sócrates antecipa a ideia chave da vergonha, mas sem aclarar sua vinculação necessária com a dinâmica psicológica tripartite, na qual a parte intermediária deveria se aliar à parte superior para impor o controle racional, censurando os apetites da parte inferior. Em outras palavras: não se explica esse *perdoar-se a si mesmo* como ilustração do fracasso da parte da alma que deve vigiar as tendências mais irracionais e insaciáveis. Isso é o que o raciocínio derivado da "maior acusação" contra a poesia em *R.* X vem a esclarecer. Vou me dedicar, na seção seguinte, à explicação que – a meu ver – fornece a psicologia moral tripartite.

Na última seção vou considerar a outra diferença importante que propõe *R.* X sobre todas as objeções prévias à *mímesis*, que é uma diferença no foco da questão e que me parece relevante para compreender por que os interlocutores de Sócrates admitem como *necessário* expulsar a poesia (seja épica, trágica ou cômica) da *pólis*. Em *R.* X, a argumentação já não se dirige à multidão ignorante ou às jovens promessas da filosofia, ainda carentes de educação, que têm que ser formadas e examinadas por um grupo de professores severos. Essa mudança de foco permite a Platão escapar da ênfase repetitiva da pedagogia política, do tom de manual de instruções que

tenta tirar da multidão alienada os efeitos nocivos dos versos maléficos. Ceder, sem remédio, ao efeito da poesia impostora, diz agora Sócrates, *acontece com todos nós*, inclusive com os que foram melhor educados, os cavaleiros da elite fundadora. Todo o argumento se inspira em experiências em primeira pessoa. Uma pessoa que sente o feitiço das boas ficções miméticas, que se deleita com Homero, e que se regozija escutando os bons poetas. De tal modo, a resposta ao dilema levantado em sua acusação, Sócrates terá que encontrá-la seguindo o modelo estrutural das melhores tragédias.

A parte do θυμός em República X

Na "maior acusação" contra a poesia se alude a duas partes da alma. Este dado – somado à imprecisão que é própria de uma analogia, na qual se personificam operações complexas com múltiplas variáveis: miméticas, psicológicas, cognitivas, práticas – levou a afirmarem que Platão se afasta em *R.* X do modelo tripartite de *R.* IV para adotar, em vez disso, uma distinção mais básica no interior da alma: razão e desejos. Nenhum dos papéis atribuídos aqui à parte racional e à parte mais baixa da alma, como se disse, "tem qualquer conexão com os papéis vistos anteriormente"; a parte racional parece, ela mesma, *dar ouvidos* à razão e à lei, e por isso se parece mais com a parte que caracteriza os guardiães auxiliares, isto é, com o θυμός. Tampouco é claro "como se ajusta ao novo esquema" o θυμός; ao passo que as emoções, às quais se há de resistir, como a aflição, "nem se parecem com os apetites, nem têm a complexidade da indignação, que é a emoção primordial no θυμός" (Annas, 1981, p. 339). Em *R.* X parece impossível distinguir o θυμός da razão, e igualmente impossível distingui-lo do desejo (Penner, 1971, p. 112).[23] Mas mesmo entre aqueles que consideram que em *R.* X está envolvida a tripartição da alma (a posição que tento sustentar aqui), costuma surgir um mal-entendido quanto ao papel que cabe ao θυμός nas operações mencionadas.

Em geral, quem admite que, em *R.* X, existe tripartição da alma considera que as emoções que partem dos personagens trágicos, e que deveriam ser rechaçadas – a aflição, o pranto insaciável –, devem ser atribuídas "à parte irascível ou colérica" da alma, já que o sentir irritação (ἀγανακτεῖν, 604b10) e o que se atribui a um elemento irritável (ἀγανακτητικόν, 604e2) "entrariam plenamente na parte colérica da alma".[24] Entretanto, ao longo de *República*, o verbo ἀγανακτεῖν se emprega mais de uma vez para fazer referência às pulsões da parte apetitiva. Em *R.* I, Céfalo conta que alguns de seus amigos, anciões como ele, rememoram prazeres sexuais, bebedeiras e festins passados "e se irritam como se se vissem privados de grandes prazeres" (329a), irritação que corresponde evidentemente à parte apetitiva (a que agora se vê privada daquilo) e não ao θυμός. Da mesma maneira, em *R.* VII, na alegoria da caverna, ao imaginar a situação do prisioneiro repentinamente liberado e arrastado à força pelo caminho escarpado até a saída, se diz que ele sofreria dores e "se irritaria" (516a1), e a aversão à dor é outra reação da parte apetitiva.[25] Também em *R.* VIII, quando se ilustra a gradual transformação do homem democrático em tirânico, se alude à alma anárquica que se irrita (ἀγανακτεῖν, em 563d6) quando se lhe impõe uma mínima norma ou lei, atitude que, outra vez, é mais própria dos apetites reprimidos que do θυμός.

No nosso argumento de *R.* X, afirma-se que a tragédia impacta diretamente em uma parte irracional da alma que está "faminta (πεπεινηκός) de lágrimas e gemidos", que "busca se satisfazer (ἀποπλησθῆναι) com essas coisas, porque desejá-las (τούτων ἐπιθυμεῖν) é sua natureza" (606a3-b5); ela é descrita, ademais, como "amiga da covardia" (δειλίας φίλον, em 604d10), e seria um contrassenso que a parte impulsiva, competitiva, ambiciosa, amante das honrarias, que "lança suas armas à favor da razão" (440a8-b4) fosse covarde. Por isso, a parte da alma "que os poetas satisfazem e deleitam" (606a6-7) é a parte apetitiva ou "uma ampliação da parte apetitiva" de *R.* IV (Burnyeat, 1997, p. 225), e não o θυμός.

Quanto a esta terceira parte da alma, a que, de acordo com *R*. IV, é aliada da razão, ela aparece no argumento final de *R*. X de forma "menos proeminente", mas manifesta (Burnyeat, *ibid.*). O θυμός costuma se expressar como irascibilidade, mas, sobretudo, como sentimento de vergonha ou pudor, como indignação ante uma ofensa à justiça, ou como desejo de reconhecimento social.[26] No contexto do argumento de *R*. X, Sócrates assinala a diferença que implica sentir ou não vergonha na conduta de quem atravessa uma calamidade ou uma pena muito amarga: "Se está sozinho, se atreverá a pronunciar muitas coisas que, se fossem ouvidas, faria com que se envergonhasse" (αἰσχύνοιτ᾽ ἄν). Mas, estando sozinho, "fará muitas coisas que não admitiria que alguém o visse fazer" (604a6-8). O sentimento de vergonha implica o olhar dos outros: quando a pessoa que sofre "é vista por seus pares, lutará e resistirá mais contra a pena" (604a1-4).[27]

De certa forma, com a figura intermediária do θυμός, Platão recria – em um molde filosófico novo – o que na poesia arcaica se representa como a tensão entre αἰδώς e νέμεσις. Nos poemas homéricos, a νέμεσις intervém quando alguém leva a cabo algo vergonhoso, algo que o pudor ou a vergonha deveriam ter evitado, e que, segundo o contexto, pode incluir "desde horror, desprezo e malícia, até uma raiva e uma indignação justiceiras" (Williams, 2011, p. 134). Não é uma reação irascível puramente individual: a νέμεσις é um tipo de ira "mediado pelo sentimento social", um sentimento de *justa indigna*ção frente a um comportamento "não apenas irritante, como, também, incorreto" (Redfield, 1992, p. 92). Αἰδώς é "a emoção ética mais generalizada na sociedade homérica", ou, caso se prefira: a "base emotiva da virtude", a "norma social ideal" internalizada, e se manifesta como emoção que surge da "percepção do próprio lugar na estrutura social e das obrigações que acompanham esse lugar". Ambas constituem "um par reflexivo" (Redfield, 1992, p. 93 e 91).

Em *Ilíada* XIII 122, Possêidon chega atravessando o mar, em meio às piruetas dos monstros marinhos, para tirar os gregos de sua tranquilidade; acusa-os de serem fracos e lhes exige que "levem no peito αἰδώς e νέμεσις": pudor por estarem ali paralisados, em covarde retirada, e ira justiceira que os faça reagir e devolver o golpe aos troianos. Em seu discurso ao resto dos deuses, em *Ilíada* XXIV 44-53, Apolo denuncia que, na sua sanha com o corpo de Heitor, Aquiles "perdeu toda piedade e já não tem respeito (αἰδώς)"; frente a isso, pede aos Olímpicos que mostrem sua indignação (νεμεσάω). Hera defende Aquiles, baseando-se na sua "honra e fidelidade"; Apolo se distancia da moral heroica, conservadora: reivindica uma forma diferente da honra que pressupõe "respeito a ele antes dos demais" (Williams, 2011, p. 135),[28] e fustiga o comportamento antissocial de Aquiles: como um leão selvagem que abusa de sua força por seguir o seu "altivo θυμός".

Seguindo uma linha de longínqua inspiração apolínea, Platão reformula o lugar do θυμός na dinâmica das motivações para a ação: no interior da ψυχή, o θυμοειδής segue sendo sede do sentimento de vergonha e da irascibilidade própria de toda indignação moral, mas a retidão e a justiça dessa indignação especificam a garantia do racional, cuja natureza avaliativa é capaz de "calcular, medir, pesar" (602d6) e, por isso mesmo, é a que deve decidir o que é bom em geral e a longo prazo. Ao mesmo tempo, na concepção platônica de uma mente tripartite, que quando está em sua melhor forma segue o critério da razão, a parte racional "não tem o monopólio do juízo, da avaliação e da formação das crenças"; além disso, as aparências enganosas envolvem, para Platão, algum tipo de operação judicativa (Burnyeat, 1997, p. 227-228). E isto é relevante para compreender o argumento crítico contra a poesia mimética de *R.* X.

A resistência que exerce o θυμός (como sede da vergonha e da justa indignação) às *emoções* e às *opiniões* que transmite a tragédia será crucial para que a racionalidade consiga se impor ou não aos arrebatamentos da

parte mais irracional. A psicologia moral de *R*. IV é ampliada agora em *R*. X para que se possa observar por meio dela não só a fonte motivacional da ação, mas, também, a dimensão judicativa, envolvida na dinâmica de nossa identificação (ou nossos sentimentos de compaixão) com os personagens elaborados poeticamente,[29] permitindo entender melhor por que a tragédia pode ser, para Platão, uma ameaça tão grave na *pólis* saudável, culta e educada. O que "afrouxa a vigilância da parte queixosa" (apetitiva) é o θυμός, e o faz por duas razões: porque não foi "educado suficientemente pela razão, nem pelo costume" (606a8), e porque confia que "o que contempla são aflições alheias" (606b1); e então prossegue Sócrates:

> não vê nada vergonhoso [αἰσχρὸν] em elogiar e se compadecer de outro que, dizendo-se homem de bem, se lamenta de modo inoportuno, mas acha [ἡγεῖται] que extrai dali um benefício, o prazer, e não aceitaria se ver privado dele por ter desdenhado o poema em seu conjunto. (606b1-5)[30]

Como elemento intermediário da tripla constituição da alma, o θυμοειδές tem uma dupla direção: espera-se que se alie à parte racional porque, mesmo tendo uma natureza irracional,[31] é movido por um sentimento de vergonha internalizado que o torna capaz de *escutar* a razão e se unir aos seus propósitos, contendo os apetites. *Deve fazê-lo* para que haja justiça na alma, entendida como a dinâmica em que cada parte faz o que *deve* fazer. Mas isso não significa que sempre o faça. Precisamente, a anedota de Leôncio em *R*. IV, a partir da qual se busca diferenciar o θυμοειδές dos apetites e da razão, destaca um caso em que aquele fracassou. Motivado por sua parte apetitiva, vencedora no conflito psicológico que produziu a visão distante, Leôncio corre para olhar de perto os cadáveres recém-executados, ainda sangrando, enquanto, motivado pela parte vencida, repreende seus olhos: "Saciem-se, malditos!". Ali, o θυμός não conseguiu se impor aos apetites, nem sustentar sua aliança estratégica com a razão, e o resultado é a conduta mórbida, vergonhosa, de Leôncio. No argumento crítico à poesia em *R*. X, esta mesma duplicidade está latente. No lugar de cadáveres, tem alguém que vê e escuta poesia mimética e recebe o impacto de cenas de

profunda dramaticidade. (Platão parece ter em mente situações como as da *Ilíada*, citadas em *R*. III, ou outras cenas de exagero emocional que são frequentes nos personagens trágicos de Sófocles, e seguramente de muitos outros – autores, obras – que hoje desconhecemos.) Sua dimensão razoável sabe que o melhor seria manter a calma, mas seu θυμός *chega a crer que não é vergonhoso* elogiar e se compadecer daquele que irrompe em pranto e gritos, *julga* inclusive que isso que experimenta é benéfico e prazeroso, e, então, *afrouxa a vigilância* da parte apetitiva.

A psicologia tripartite permite distinguir no argumento de *R*. X (1) a razão que argumenta por que, frente ao infortúnio, é melhor não cair no desespero e buscar a temperança (604b-c); (2) a parte apetitiva, que deseja e desfruta do espetáculo do pranto e do lamento; (3) o θυμοειδές que levanta suas barreiras de contenção porque *se convence* de que essa conduta queixosa não tem nada de mau (606a-b). A poesia mimética, épica ou trágica, nos leva a sentir e a pensar contrariamente ao nosso bom senso (Burnyeat, 1997, p. 323). A dimensão judicativa do θυμός é a variável que permite entender por que a vergonha cede, e revela então por que a boa poesia é capaz de tomar de assalto a nossa própria acrópole.[32]

Vergonha e repugnância

Triunfo social

O criado me entregou o sobretudo e o chapéu e, como em uma dança de íntima complacência, sai para a noite. "Uma deliciosa farra", pensei, "a gente mais agradável. O que eu disse sobre as finanças e a filosofia os impressionou; e como riam quando imitei o grunhido de um porco". Mas pouco depois, "Meu Deus, que horror", murmurei: "Queria estar morto".

Logan Pearsall Smith, Trivia (1918)[33]

Desfrutar das grandes obras da arte dramática – e os protagonistas de *R*. X são grandes admiradores de Homero –,[34] entregar-se ao feitiço de suas ficções, isso não só remove a firmeza dos nossos sentimentos de vergonha.

Associado a essa *décalage,*[35] desaparece também o sentimento de repulsa ao que é moralmente inaceitável. Depois de admitir seu apego à poesia épica e elogiar os grandes autores trágicos, depois de confessar sua empatia com esses personagens doloridos, que irrompem em pranto e se estendem em falatórios de profundo patetismo, Sócrates pergunta a seus interlocutores: "Mas acaso é justo este elogio, a saber, que ao ver um homem deste tipo, que é tal como alguém não aceitaria ser mas se envergonharia, não sinta repugnância (μὴ βδελύττεσθαι), mas que se deleite e o elogie? (605e4-6)". Não sentir repulsa pela representação artística do que se sabe inconveniente ou prejudicial pode ser outro sintoma de que o veneno da poesia, essa maçã vermelha, já está fazendo estragos dentro de si.

O tema do desagradável na arte, em associação com a vergonha, é colocado já na primeira discussão sobre a poesia, em *R.* III, no contexto dos parâmetros para a confecção e interpretação de obras miméticas de diferentes gêneros. Não é abordado, contudo, como indício de um problema mais vasto (uma ameaça não só para os que ainda não têm educação, mas, inclusive, para os que *já* a têm); tampouco é mencionado como um elemento relevante que explica em parte a mecânica do impacto nocivo da poesia mimética. Em *R.* III afirma-se que se educarão os futuros guardiões de maneira tal que *lhes desagrade que se pareçam* com os que agem pateticamente (388a1).[36] Também se diz que quem tiver formação musical saberá reconhecer a beleza e também a deficiência, tanto nas obras de arte como nas naturais, e assim "sua repugnância (ὀρθῶς δὴ δυσχεραίνων) será correta" (401e4). A propósito dos diferentes tipos de dicção, a questão do desagrado se propõe de maneira mais ampla e em relação direta com a vergonha; Sócrates sustenta que

> quando um varão comedido chega, na narração, a alguma frase ou ação próprias de um homem de bem, ele estará disposto a interpretar a dita passagem sem se envergonhar [οὐκ αἰσχυνεῖσθαι] de tal imitação, principalmente se imita o homem de bem que age de modo firme e sábio; mas estará menos disposto, e em menos ocasiões, caso se trate de imitar alguém vítima de enfermidades, ou de amores, ou de

> ebriedade ou alguma outra desgraça. E no caso de o imitado ser indigno de tal varão, este não estará disposto a representar seriamente [σπουδῇ ἀπεικάζειν] alguém inferior a ele, salvo nas escassas oportunidades em que o imitado faça algo de valor; e de todo modo se envergonhará [αἰσχυνεῖσθαι], em parte por carecer de prática na imitação de tais personagens, em parte por sentir desagrado [δυσχεραίνων] em se moldar, ele mesmo, e se adaptar aos piores; desdenhará estas coisas, exceto como jogo [παιδιᾶς χάριν]. (396c5-e2)

O μέτριος ἀνήρ imita com vontade um personagem nobre como ele mesmo, mas se detém ante a imitação de algo indigno; não só por *sentir vergonha* (isto é, porque – como vimos na seção anterior – se sente observado pelos outros, reais ou imaginários, em uma atitude rasteira), mas, também, por *sentir desagrado* no moldar-se e fazer-se alguém de baixa condição. Sentir desagrado parece ser um corolário da vergonha. Isto é, nos termos da psicologia tripartite: se a vergonha não é vencida pela tendência mais irracional, então se abre caminho para o repúdio. O mesmo verbo δυσχεραίνω se emprega em *República* para expressar desagrado ou escrúpulo em contextos inequivocamente morais,[37] mas aqui, mais do que alguma abjeção moral, expressa um certo mal-estar estético relativo à experiência propriamente mimética: para o homem educado, lhe desagrada ter que se moldar, imprimir-se (ἐκμάττειν) em algo indecoroso e se ver projetado nesse retrato incômodo. Só poderia chegar a fazê-lo se a imitação fosse exclusivamente de algum aspecto valioso do personagem, ou se o fizesse de brincadeira (παιδιᾶς χάριν), já que não admitiria fazê-lo seriamente (σπουδῇ). Ao contrário, um relator que não cumpra esses parâmetros virá a imitar a sério qualquer coisa, por mais anódina que seja:

> quanto mais vulgar [φαυλότερος] seja esse relator, ele preferirá imitar tudo e não considerará nada indigno de si, de modo que tratará de imitar seriamente [μιμεῖσθαι σπουδῇ], e diante de muitos, tudo o que acabamos de mencionar: trinos, ruídos de ventos e granizo, de eixos de rodas e polias, trombetas, flautas, siringes e sons de todos os instrumentos, vozes de cães, ovelhas e pássaros. (397a1-7)

O final da discussão sobre a boa poesia mimética e sobre os padrões a seguir na formação literária e musical das gerações mais jovens, no livro III,

deixa a impressão de que os guardiões da *pólis* futura, educados com esmero, sob o olhar atento dos fundadores, não vão cair jamais nesse tipo de imitação vexatória. Nunca vão experimentar o mesmo que o protagonista e narrador do breve conto de Logan Pearsall Smith citado como epígrafe e mencionado por Borges e Bioy Casares. Nenhuma imitação da flauta, ou do galo, ou do porco no horizonte. Não obstante, ao chegar ao livro X, especialmente à "maior acusação" contra a poesia, as coisas já não estão tão claras.[38] No último argumento crítico, Platão retoma a questão do desgosto com maior ênfase, tanto na gradação do repúdio, quanto na sua importância teórica. E também diria que o tema do desgosto é o que leva toda a colocação da "maior acusação" contra a poesia a sua forçosa e ineludível conclusão.

Em *R*. X, o tópico é proposto nos seguintes termos: ao escutar os bons poetas, Homero ou os trágicos, que representam os heróis como gente exagerada e patética, "nos regozijamos e, abandonando-nos, os seguimos, com simpatia e seriamente (σπουδάζοντες)"; entretanto, sabemos que a conduta desses personagens é inapropriada; é correto, então, se deleitar e não sentir repugnância? (605e, citado mais acima). O verbo que Platão emprega aqui não é δυσχεραίνω, *sentir desagrado*, como em *R*. III, mas, sim, um muito mais áspero: βδελύττεσθαι, sentir nojo ou repugnância.[39] Na *Crítica do juízo*, Kant define a repugnância ou nojo (*Ekel*) como um sentimento que se assenta exclusivamente na imaginação e no qual o objeto é representado *como se se impusesse ao nosso prazer*, quando, na verdade, *o repudiamos com força*.[40]

Há uma diferença, para Kant, entre o desagradável e o que produz repugnância: este último é de uma feiura que não admite sequer esse prazer que até as coisas mais desagradáveis são capazes de causar quando são representadas como belas nas obras de arte. Ao juízo de Kant, "as Fúrias, as enfermidades, as devastações da guerra"[41] são coisas desagradáveis que, não obstante, em uma representação artística podem causar algum tipo de

prazer. Diferentemente delas, o que provoca repugnância aniquila "toda satisfação estética": a *representação* de algo repulsivo tem em nós o mesmo efeito que a *apresentação* da coisa repulsiva, não produz prazer nem pode ser considerada belo. Mais ainda, como na repugnância atua um instinto natural para se livrar de algo especialmente feio, ela é chamada também de nojo ou náusea, por analogia com o que ocorre no âmbito fisiológico.[42] Para Kant, o nojo é *o* único limite que se impõe à capacidade da arte para tornar belas as coisas que naturalmente são feias.

Platão também parece intuir uma diferença de matiz entre sentir desagrado (δυσχεραίνω) e sentir repulsa (βδελύττεσθαι), no entanto, a partir da perspectiva em que situa as coisas em *República* X, a dos que "somos de verdade conscientes da fascinação que exerce sobre nós" a boa poesia mimética, a noção kantiana de repulsa não se mostra de grande ajuda, porque o problema de Sócrates e seus interlocutores (gente culta que conversa, entre cavalheiros, sobre o bom e o mau, o justo e o injusto) é que eles mesmos admitem que *não podem deixar de sentir prazer* diante de certas imitações que reconhecem como indignas. O drama de Sócrates e seus amigos é que a barreira da vergonha já foi vencida em dois níveis – o do desagrado e o da repugnância – pelo prazer sensível que produz a comiseração (ou também – como se indica mais adiante – o engraçado, a ira, o prazer sexual e todos os demais apetites, tanto penosos como agradáveis). Isto é, a observação kantiana torna mais urgente o problema teórico do impacto das boas ficções, mas sem dar uma resposta à questão de fundo: é *justo* elogiar essa obra de arte? De acordo com a noção kantiana de repulsa, deve existir um limite estético-fisiológico para esse prazer, mas a tragédia de Sócrates em *R*. X é que o limite *já foi ultrapassado*. O enfoque teorético da filosofia kantiana se esquiva do drama filosófico que propõe Platão em primeira pessoa: o da conexão das esferas emocional, cognitiva e moral com o feitiço que produzem as boas ficções. A filosofia pode evitar o

assunto, trocando o enfoque ou com uma extensa argumentação sobre a *autonomia* da estética, porém o problema segue ali.[43]

Platão adverte que essa mesma fascinação que faz com que nos coloquemos no lugar do herói sofredor (ainda que saibamos que sua conduta é inapropriada), que neutraliza nossos sentimentos de vergonha, que faz com que nos convençamos de que *isso não é tão ruim assim*, também impacta outras condutas, como o riso malicioso:

> Acaso o mesmo argumento não se aplica ao engraçado? Porque, se te envergonhas de fazer piadas, mas desfrutas muitíssimo escutando-as em uma imitação cômica ou na conversa privada, e não as abomina porquanto daninhas, não fazes o mesmo que nos atos de compaixão? Pois, de novo, o desejo de fazer piadas que reprimias em ti mesmo por meio do raciocínio, temendo a fama de palhaço, depois o relaxas, e ao fazê-lo vigoroso muitas vezes, te deixas arrastar nas conversas sem te dares conta até virares um bufão. (606c2-9)

Como o cavalheiro evocado por Borges e Bioy, que acaba de sair à rua, o do diálogo platônico, que deslumbra com seus argumentos sobre economia ou filosofia, também poderia descobrir em qualquer momento que – por efeito da boa poesia – esteve imitando um porco. Se o vexame foi público ou privado, para Platão não importa grande coisa a diferença.[44]

A tragédia, esse amor atormentado

A maior acusação de *R.* X contra a poesia é formulada como a reflexão de um homem apaixonado pela literatura homérica. Há explícito reconhecimento (ou exagero) da admiração ao poeta, "o primeiro dos trágicos", tanto no começo do livro como, sobretudo, no argumento decisivo. A familiaridade de Platão com a imaginação literária e com os avanços do gênero dramático de seu tempo não chama atenção: os diálogos são povoados de alusões teatrais e metáforas sobre a maquinaria cênica, com especulações de notável complexidade.[45] Há personagens sobrenaturais (como as Leis, que aparecem para Sócrates no *Críton*), bestiais (como o monstro de *R.* VI, os cavalos do carro alado no *Fedro*), ou humanos. E entre

esses, uns legendários (como Giges em *R.* II), outros históricos (como Protágoras no *Teeteto*) ou inventados para a ocasião (como Leôncio em *R.* IV, ou como as escolas filosóficas que se enfrentam na *gigantomakhía* do *Sofista*), sempre invocados para suscitar algum salto na trama argumentativa. Nos diálogos também há uma audiência implícita que celebra ou desaprova as palavras dos interlocutores principais como "rudimentar analogia com o coro da tragédia" (Tarrant, 1955, p. 86). E uma pronunciada preferência pelos finais teatrais, nos quais Platão experimenta diferentes estilos. O aquelarre no final de *Lísis*; um arremate com algo de teatro do absurdo no *Crátilo*; geografias infernais e celestiais nos mitos escatológicos com os quais se encerra a conversa no *Górgias*, no *Fédon* e na *República*. Ou o registro detalhado da partida de Sócrates, no momento em que se põe o sol e se calam as vozes, com "a sobriedade da tragédia ática", no final do *Fédon* (Tarrant, *ibid.*). Neste caso, por exemplo, não é apenas uma questão de estilos: o relato sobre as últimas horas de vida de Sócrates alude explicitamente à tragédia. Quem viveu desdenhando dos prazeres do corpo – diz ali Sócrates –, preservando a excelência da alma, estará disposto a marchar ao Hades "quando o destino o chamar"; e segue:

> Também vós, Símias e Cebes e os demais, em vossas horas, em um determinado momento, marchareis todos. Mas agora justamente chama a mim o destino, como diria um homem trágico [ἀνὴρ τραγικός]. E é quase hora de me encaminhar ao banho. Pois me parece ser melhor que me banhe e beba logo o veneno para não deixar às mulheres o trabalho de lavar um cadáver. (*Phd.* 115a3-9)

Alguns viram na alusão ao *homem trágico* uma referência a *Alceste* de Eurípides,[46] ainda que pareça mais plausível uma remissão ao final de *Édipo em Colono*, no qual – como no *Fédon* – se relatam os últimos momentos de um ancião, rodeado pelos seus.[47] A peça de Sófocles constitui a descrição mais completa que conservamos sobre os rituais prévios à morte de um herói, e é justamente com o herói da épica e da tragédia que Platão busca medir seu herói filosófico. O rito de lavar o corpo é atestado por algumas tragédias e pelo *Fédon*,[48] mas apenas no *Fédon* (116a), no *Édipo em Colono*

(1598 e ss.) e em *Alceste* (158 e ss.) a pessoa lava a si mesma *antes* de morrer. Contudo, entre outras importantes diferenças que Platão enfatiza quanto ao patetismo desse Édipo terminal, *seu* Sócrates não delega aos outros a tarefa: se banha sozinho e esclarece: "para não deixar às mulheres o trabalho de lavar um cadáver".[49]

No *Górgias* Platão pega uma tragédia inteira: *Antíope* de Eurípides, que funciona "como subtexto de seu próprio drama filosófico" (Nightingale, 1995, p. 71-72). Essa detalhada reescrita da tragédia é uma "paródia deliberada" (*ibid.*), que permite a Platão colocar em cena seu próprio herói – Sócrates, uma vez mais – em oposição ao herói trágico. Agora, além da contraposição entre duas maneiras de entender a excelência do ser humano, Platão toma de Eurípides aspectos estruturais:[50] o mito final parece tomar como modelo a defesa de Anfião por parte do Hermes de *Antíope*, e assim "a perspectiva divina que a tragédia expressa na figura dos próprios deuses é alcançada no diálogo platônico através do veículo do mito" (Nightingale, 1992, p. 137).[51] A presença de múltiplos elementos formais da tragédia e da comédia no *Banquete* é tão avassaladora que não precisa ser detalhada aqui. Com esses exemplos, tento voltar a sublinhar, como outros antes, que a atenção de Platão à literatura mimética não se volta apenas para o conteúdo, mas, também, para a forma, e sua resposta não é mais crítica do que fascinada, sobretudo pelas possibilidades argumentativas derivadas dessa forma. Minha sugestão, em relação às objeções de *R.* X que estou analisando, e em particular com a "maior acusação" contra a poesia, a que, ao que parece, termina com uma nova expulsão dos poetas da *pólis* futura, é que o mecanismo que faz progredir a argumentação tem a mesma estrutura de uma tragédia ática, na qual ao herói – Sócrates, como paradigma de qualquer ἀνὴρ ἀγαθός seduzido pelo feitiço da poesia – não resta outro remédio senão levar a cabo um sacrifício.

Quanto mais *poética* é a boa poesia, "tanto menos convém" que a escute quem deve ansiar pela liberdade "e temer mais a escravidão do que a morte",

afirma Sócrates no começo do livro III. A "maior acusação" contra a poesia, no livro X, parte da suposição de que toda poesia busca agradar, e isso é ineludível; assim, o prazer que instaura a representação mimética leva a não se abominar nem os exageros do herói chorão, nem as piadas daninhas, nem as cenas sexuais mais depravadas.[52] Seduzido pela eficácia das boas "imitações de ações", o homem de bem (o herói de *R.* X), tendo se regozijado com tudo isso, chegou a vê-lo no fim das contas como algo nem tão mau, nem tão vergonhoso. Admitiu como boas as atitudes e sobretudo os juízos subjacentes do herói trágico, sem se importar se era imprudente, temerário ou ímpio. Agora, o raciocínio o leva a se dar conta de que isso atenta contra o mais justo e o mais razoável, e compreende que "seria sacrílego trair o que se nos mostra como verdadeiro" (607c7-8). Resulta que essa convicção, inspirada pelas emoções que surgem do feitiço da ficção, não era inócua: "Quando compartilhamos uma emoção com um personagem em cena, ingressamos (apesar do nosso bom senso) na perspectiva moral da qual surge essa emoção" (Burnyeat, 1997, p. 322). Essa comiseração, esse prazer malsão, esse riso malicioso que tinha admitido nas criaturas da poesia, se tornam, em parte, condutas suas.[53] Ao chegar a esta singular *anagnórisis*, consciente da "fascinação" que exerce sobre ele e os demais admiradores de Homero (607c8-d1), o herói platônico da *República*, o fundador da *pólis* sã, encontra-se na situação de um herói trágico. Ele sentiu a fascinação, compreendeu até que ponto (emocional, intelectual, moral) está subjugado, e entende, então, que está submetido a uma dupla necessidade: a poesia não pode deixar de apelar ao prazer irracional, e ele não pode deixar de sentir algum tipo de prazer, com tudo que lhe vem somado, porque, enamorado como está da poesia, não pode senão profanar o mais sagrado, o que considera o mais justo, o mais verdadeiro.[54] Já não pode encarar o olhar dos demais. E uma vez que ficou destacada a sua vergonha – como Ájax, quando se descobre que ele esteve soltando as vacas e cabras do rebanho; como Djanira, quando entende que envenenou Héracles com seu manto protetor;

como Édipo, ao se dar conta de que é ele mesmo a mácula de Tebas –, o herói já não pode seguir o mesmo. Algo há de ser sacrificado, mutilado, expulso para sempre.

"Os personagens homéricos, trágicos, em particular os de Sófocles, são representados experimentando uma necessidade de agir de determinada maneira" (Williams, 2011, p. 167), e sua convicção de que têm que fazer isto ou aquilo está condicionada por algo forçoso, que vem, em última instância, do sentimento de vergonha. "A origem da necessidade se encontra no agente, em um outro interiorizado, cuja opinião o herói trágico pode respeitar", porém, não se trata só de um respeito quanto às suas próprias convicções, como, também, de que esse outro interiorizado é "a personificação de uma expectativa social real" (*ibid.*). De alguma maneira, esta ideia – a analogia entre o reconhecimento do herói trágico de seu próprio sofrimento inevitável e o reconhecimento que tem o herói platônico quanto ao efeito corrosivo das boas ficções – tinha sido antecipada há oitenta anos.[55] De minha parte, não estou segura de que, como se concluía ali, ambos os tipos de reconhecimento sejam "etapas consecutivas de um processo evolutivo", porque não estou segura de que essa tenha sido una dinâmica *necessária*. Nem tampouco creio que a dependência de Platão das estratégias dos melhores autores de seu tempo seja tão absoluta, nem tão fiel. Porque, no fim das contas, como termina a tragédia que propõe Platão nesta passagem da primeira parte do livro X? Qual é o final que lhe é dado, nesse argumento, ao menos ao dilema de Sócrates? A meu ver, Platão tinha previsto um desenlace menos traumático do que os mais habituais neste gênero.

Quando, no livro III, se colocava pela primeira vez o compromisso ineludível que tem a poesia com o patetismo ou com a baixeza de certas situações e personagens, se resgatava, não obstante, a possibilidade de contemplar e, inclusive, de participar da representação com distância crítica. Não é o mesmo, quanto aos prejuízos que poderia ocasionar a poesia,

“imitar seriamente” ou “só por brincadeira” (396d-e). Igualmente se alertava para uma diferença relevante entre “escutar seriamente” cenas de patetismo de deuses ou heróis e “se deixar rir” delas porque foram reconhecidas como “palavras indignas” (388d2-7): a primeira conduta é inaceitável, mas a segunda, não; o reconhecimento de personagens e atitudes vis é, inclusive, benéfico. Agora, em *R.* X, essa distância crítica parece ter sido desfeita. E, contudo, ela está presente de forma implícita em duas passagens: na reivindicação (quase uma súplica) para que ela mesma ou algum outro seja capaz de assumir a sua defesa e “justificar” por que é necessário que “a poesia imitativa orientada ao prazer” exista em uma cidade bem legislada (607c3-8), e no comentário com o qual Sócrates dá por encerrado o tratamento da poesia.[56] Se a poesia pudesse defender seu caráter benéfico, ou se algum outro trouxesse uma justificação argumentada, “admiti-la-íamos com prazer”, diz Sócrates, mas se não chega esse remédio para a origem de todas as vergonhas, obrigado pela densidade probatória do argumento,[57] ele terá que proceder à maneira dos heróis.

Entretanto, a predisposição de Platão para salvá-los, tanto o herói amante da poesia, como a fonte de seus problemas, está muito evidente no final desta tragédia. Sócrates, o acusador, pronunciou sua “defesa” por ter proposto a expulsão da poesia;[58] agora exige que ela mesma se justifique, ou que o faça algum outro dos seus admiradores. Para isso, umas linhas mais abaixo, Sócrates invoca algum protetor – outro *deus ex machina*? – para que venha em auxílio:

> Poderíamos dar uma oportunidade também aos seus protetores, os que não sejam poetas, mas, sim, amantes da poesia, para que falem sobre ela em prosa que não apenas é prazerosa, como, também, benéfica para as organizações políticas e para a vida humana. Realmente os escutaremos com a melhor disposição, pois ganharemos seguramente caso se demonstre que não é só agradável, como, também, benéfica (607d6-e2).

Se aparecesse detrás da cena alguma reflexão mais aguda que nos permitisse seguir vivendo e nos regozijando com a boa poesia, isso seria

suficiente para deter a engrenagem trágica. Um final feliz para os heróis e para a origem do seu tormento. Mas resta a possibilidade de que não exista tal justificativa. As divindades da filosofia têm que chegar, como o Possêidon que infunde ânimo aos aqueus, em um carro fabuloso, e serem capazes de atravessar o mar de raciocínios. Mas se não chegarem, "há de se rechaçá-la", evocando "a antiga querela entre poesia e filosofia" (607b5-6).

É possível que essa "querela" seja muito antiga, como pretende Sócrates. Os versos que exibe no libro X, como prova do rancor dos poetas contra os filósofos, não puderam ser identificados; talvez pertençam a obras perdidas. Entre os filósofos, as únicas acusações contra os poetas que hoje conhecemos, anteriores a Platão, são uns poucos fragmentos de Xenófanes e Heráclito, que não criticam a poesia, mas algum poeta em particular.[59] A outra possibilidade é que essa querela seja uma invenção de Platão, por associação com sua própria querela interna, que segue aqui latente, e que constitui o segundo final para a tragédia inconclusa de *República* X.

Queria fazer notar que o *destino* da poesia aparece neste contexto em expressões condicionais:[60] *se não for possível defendê-la, terá que se abandoná-la,* mas *se alguém conseguir mostrar que é benéfica, poder-se-ia seguir escutando-a*. O primeiro já estava previsto em *R*. III, e tinha sido reafirmado no começo de *R*. X: a expulsão. O segundo destino é paradoxalmente o que encerra o tratamento da poesia, que inclui tanto uma confissão amorosa, como uma renovada reivindicação da distância crítica na nossa aproximação das ficções:

> Se não, meu querido amigo, faremos como os que estavam enamorados, mas entendem que esse amor não é para o bem, e, ainda que lhes doa, finalmente se afastam, assim também nós, levados pelo amor a essa poesia nascida da educação nestas belas instituições políticas, admitiremos contentes que seja considerada como a mais bela e verdadeira, mas, até que não seja capaz de se defender, escutá-la-emos repetindo-nos o mesmo argumento como uma invocação, para evitarmos não tornar a cair nesse amor infantil e próprio da multidão. Escutá-la-emos, mas sabendo que *não há de se levá-la a sério, como se dissesse a verdade e fosse séria*. (607e-608a, o grifo é meu).

Reconhecer a capacidade de contemplar a poesia mimética sem a levar a sério é uma forma de reabilitar a distância crítica.

Agora, depois de escutar a "maior acusação" contra a poesia, apresentados todos os encargos, e com a possibilidade de uma defesa ainda pendente, resulta que o veredito foi bastante menos severo do que era esperado, ao menos entre os leitores do livro X, convertidos em público que segue a ficção de um julgamento no teatro platônico, disfarçado de tribunal. Ainda não está, de todo, claro qual é o final desta tragédia filosófica: foi dito que se teria que se livrar da poesia e também se especulou uma defesa que poderia salvá-la, e o final do julgamento contra a poesia deixa aberta esta possibilidade. Talvez não apareça nenhum protetor, talvez fracassem todos os mecanismos – teatrais e filosóficos – e tenha que se expulsar os poetas da *pólis*; a todos, ou quiçá algum em particular, especialmente nocivo. Contudo, como revela a última passagem, isso não significa que Sócrates e os homens de bem não continuarão escutando essas boas ficções feiticeiras. Isto é, teria que expulsá-la, mas, de todo modo, seguir escutando-a. Platão é melhor filósofo do que poeta: sua indecisão quanto à hora de pôr o ponto final, que seria repudiável em cena, pode ser indício de que algumas razões valiosas ainda restam a ser exploradas. Quem quiser fazer uma defesa da poesia não poderá se desvencilhar da chave teórica que Platão indica aqui: por mais eficaz que seja o artifício ficcional, por mais impacto que tenha sobre os nossos mecanismos de controle, terá sempre do outro lado, como último vigia, a capacidade crítica dos bons espectadores.

Tradução de Felipe Ayres de Andrade

---

1 Sobre essa admiração, confira-se mais adiante, n. 34. De minha parte, gostaria de fazer explícitos meu afeto, respeito e admiração pela Profa. Maria das Graças Moraes de Augusto, a quem conheci graças ao seu trabalho conjunto com a Profa. María Isabel Santa Cruz, minha orientadora de doutorado na UBA. Minha paixão pela *República* deve mais do que se pode imaginar ao talento, à generosidade e à hospitalidade delas, e lhes sou imensamente agradecida.

2 Em *R*. 388e2, ao mesmo tempo em que rechaça a poesia pelo impacto negativo que pode ter na audiência, Sócrates admite que toma esse caminho porque "isso nos diz o argumento", mas acrescenta: "até que alguém nos convença com um melhor" (388e3); isto é, matiza sua posição abrindo-a à discussão racional que poderia persuadi-lo a adotar outro enfoque e levá-lo à outra conclusão.

3 De acordo com M. Nussbaum (2001, p. 203), quem aceita o desafio é o próprio Platão, no *Fedro*. Além da *Poética*, Aristóteles trata do tema levantado em várias das objeções em escritos de diferente densidade, sobretudo na *Política*, nas *Éticas* e na *Retórica.*

4 Em *R*. III, foram distinguidos três tipos de narração (*diégesis*): uma simples, outra mimética (ou *mímesis*) na qual o poeta "se esconde" e *faz falar, imitando,* os seus personagens (cf. *R*. 393b-c), e outra mista. No começo de *R*. X, retoma-se a ideia, sugerida em *R*. II, de que a *mímesis* é a operação típica das artes visuais e musicais (cf. 373b), mas logo se oferece uma definição de *mímesis* que vale sobretudo para a tragédia.

5 O horizonte dessa advertência é, uma vez mais, a alta estima da qual goza a figura do autor de tragédia: "Escutamos de alguns que os poetas trágicos conhecem todas as técnicas, isto é, todos os assuntos humanos relativos à perfeição moral e ao vício, e também os divinos" (598d7-e2). Os autores de tragédia parecem formar parte também do leitor implícito de Platão em *R*. X: após afirmar que os imitadores arruínam a mente do público e, enquanto avança com as críticas, Sócrates murmura: "Vocês não vão me denunciar aos poetas trágicos..." (595b3-5).

6 A degradação dos rostos que nunca foram belos e já nem sequer são jovens, metáfora do esgotamento da palavra poética, recorda a fugacidade dos jardins de Adônis aos quais, segundo a metáfora do *Fedro* 276b, dirige-se o lavrador de *lógoi* superficiais e efêmeros.

7 A colocação sobre a capacidade de ensinar a arte política reflete o que formula Xenofonte no *Hier.* XIII 5: "Quem é capaz de dar forma à arte de comandar os homens evidentemente pode ensinar a outro a arte de ser um bom professor; quem é capaz de ensinar a arte de ser um bom professor pode dar forma também à arte de ser um bom rei".

8 Sobre a aparente contradição implícita na passagem e a controvérsia interpretativa, veja-se Vegetti, 2007, p. 50; confira-se também a análise de Casertano, 2013, p. 294-300.

9 Confira-se a análise de Calabi, 1998, p. 452-457.

10 A proximidade da noção aristotélica de tragédia (Arist. *Po.* 1449b27-31) com esta definição de *mímesis* já foi assinalada (cf. Halliwell, 2002, p.111); segue sendo prudente voltar a destacá-la.

11 Outras referências à tripartição de *R*. IV em *R*. X: 595a e 603d, e a menção da "alma que raciociona" (τὸ λογισάμενον) em 602d9.

12 M. Burnyeat (1997, p. 224) sublinha esta diferença de enfoques, embora aluda à perspectiva de *R*. X como "cognitiva", já que as três partes – argumenta – exercem funções cognitivas, segundo suas características (1997, p. 227-228). Eu diria que o ponto de vista é cognitivo-prático, já que as opiniões e juízos que formam as partes da alma interessam aqui na medida em que inibem, ou não, determinados cursos de ação e forjam o caráter.

13 Sócrates exemplifica com o objeto que, parcialmente afundado na água, aparece à vista como torcido ou recortado, e com as coisas que à distância nos parecem e nos fazem crer que são de um

tamanho que, na verdade, não têm. Em ambos os casos, há uma percepção e um juízo ou crença derivados.

14 A exteriorização do pesar e a autocompaixão com gritos e lamentos, a que se refere o exemplo (603e-604e), corresponde ao comportamento que, em *R*. III 388b, se reprovava nos personagens da poesia homérica: Aquiles mostrando seu desespero e espalhando cinzas sobre seus cabelos ao se inteirar da morte de Pátroclo (com uma citação de *Il.* XXIII 23-24), Príamo suplicando e se atirando à lama, chorando pelo seu filho, Heitor (com citação de *Il*. XXII 414-415).

15 Cf. *R*. 604e. Como no livro III, grande parte do que é dito está em função da tragédia e da comédia entendidas como espetáculos visuais de massas.

16 Ao começo da discussão positiva sobre a justiça, Platão cita em duas ocasiões versos da descrição que faz Ésquilo de Anfiarau em *Sete contra Tebas*. Diferentemente dos outros seis guerreiros situados nas muralhas da cidade, Anfiarau não traz ornamentos em seu escudo "pois não quer parecer o melhor sem o ser" (v. 592, em *R*. 361b7-8). Gláucon, que encarna a opinião corrente de que o injusto vive melhor que o justo, propõe imaginar o homem injusto que age sem dissimular nem adornar sua atitude, e compará-lo com o justo. Assim, os que elogiam a injustiça terão que admitir que o injusto é quem, na realidade, ocupa-se do que lhe é próprio, fiando-se na verdade, e não vivendo segundo a aparência: "não quer parecer injusto sem o ser, *colhendo nos sulcos profundos que atravessam seu coração, de onde brotam seus nobres propósitos*" (v. 593-594, em *R*. 362b5-8). Certamente, os versos de Ésquilo são invocados com sarcasmo: no contexto original aludem a um homem justo, e em vez disso, aqui, estão a serviço do injusto cuja posição defende Gláucon.

17 602b6-10: "A imitação é como um jogo que não deve ser levado a sério, e os que se dedicam à tragédia...”; também 608a7-8: quanto à poesia, é preciso escutá-la "sabendo que não se tem que levá-la a sério, como se dissesse a verdade e fosse séria...”; retomo isso na última seção.

18 A mesma opinião sobre a incapacidade dos poetas e também dos sofistas é expressa pelo Sócrates de *Timeu* 19d-e: "A raça do imitador imitará mais facilmente e melhor aquelas coisas para as quais foi educado; por sua vez, todas aquelas que ficaram de fora da sua formação resultam difíceis de imitar bem, tanto nas ações como – mais difícil ainda – em palavras".

19 A frase que Halliwell recorda neste mesmo contexto é de *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Ali G. E. Lessing imagina como Sófocles teria modelado o herói de sua obra perdida: "Estou seguro de que não teria descrito a Laocoonte mais estoicamente do que a Filoctetes e a Hércules. Todo estoicismo é antiteatral; e nossa compaixão é sempre igual ao sofrimento que expressa o objeto de interesse. Se o vês suportar sua miséria com grande ânimo, esse grande ânimo certamente despertará nossa admiração, mas a admiração é um afeto frio...".

20 Além dos intérpretes profissionais, há de se que recordar que o que foi recitado era parte da educação corrente das crianças (cf. Pl. *Ti.* 21b1-7), e as observações de *R*. III sugerem que devia sê-lo também na educação especial que projetam os fundadores da *kallípolis*. Por outro lado, a coincidência de êxito teatral com atividade política e militar é frequente nos grandes trágicos. Sobre os cargos públicos e postos militares de relevância de Sófocles, cf. Arist. *Rh*. III 18, 1419a26 e também o que assinala, na introdução à versão castelhana de suas obras, Lasso de la Vega (em Aramillo, 1981, p. 10-14).

21 Cf. Casanova, 2013, p. 333: "Não só se permite uma sobrevivência residual da *mímesis*, como, também, se lhe confere um valor educativo".

22 Halliwell (2002, p. 75-81) identifica cinco possíveis atitudes do receptor frente à poesia imitativa: (1) a identificação, ou seja, uma assimilação psicológica, não superficial, que implica emulação na conduta; (2) a resposta compassiva à situação fictícia, colocar-se no lugar do outro e, de certo modo, entregar-se (cf. "nos abandonamos", em 605d3) ao ponto de vista da personagem; (3) o reconhecimento, que revela certa distância crítica (por exemplo, *reconhecer* os loucos e malvados em cena, mas não imitá-los; cf. 396a4-6); (4) o estatuto de quasi-participante: o espectador percebe que "necessariamente os padecimentos próprios são aumentados com os alheios, pois, depois de ter alimentado com força a compaixão dirigida a outros, não é fácil reprimi-la" em si mesmo (cf. 606b1) e supõe um grau maior de distância; finalmente (5) a conduta completamente racional (ilustrada em 402b-c e *Lg.* 816c-d). A atitude (5) não aparece sugerida em *R.* X. Sobre a distância crítica em *R.* III e *R.* X, confira-se aqui a última seção.

23 Cf. também os argumentos contrários de Burnyeat, 1997, p. 225-229.

24 Cf. Vallejo Campos, 2018, p. 318-319 e Gastaldi, 2007, p. 131-134.

25 Cf. Cooper, 1984, p. 9 e 20. Em sua análise da teoria platônica da motivação, Cooper adverte que, embora se costume limitar a parte apetitiva aos desejos de comida, bebida e sexo, ela dispõe de uma grande variedade de objetos para seus apetites.

26 Cf. Cooper, 1984, p. 16. Boeri (2010, p. 299) mostra que o θυμοειδής está motivado, no exemplo de Leôncio de *R.* IV, por sentimentos de vergonha. No raciocínio de *R.* X que estamos analisando, se apela à vergonha em 604a, 605e e 606c.

27 "Vergonha" traduz o grego αἰσχύνη. "Sentir vergonha" (αἰσχύνω) supõe o olhar dos outros. Embora esse olhar seja representado como se estivesse presente no momento de concretização da conduta reprovável (no exemplo de *R.* X: o olhar de quem observa o outro cair no exagero emocional em vez de manter a temperança), para muitas situacões de vergonha basta o olhar imaginário de um outro imaginário, desde que existam emoções e valores compartilhados "em uma comunidade de sentimento" (Williams, 2011, p. 135; confira-se também mais adiante). Platão emprega a noção mais arcaica de αἰδώς em *R.* VIII 560a, quando explica que um jovem acostumado ao descontrole dos apetites "recupera seu ordenamento" porque surge em sua alma "um certo pudor (αἰδώς)". O pudor (αἰδώς) junto com a δίκη (justiça) são as condições que fazem possível a vida em comunidade e o ponto de partida da política (Pl. *Prt.* 322c-d).

28 Na moral heroica, a coragem se prova pela força para "superar os impulsos egoístas que poderiam conduzi-lo a ser autoindulgente, miserável ou covarde". Essa é a posição "conservadora" (Avezzù em Ciani; Avezzù, 1998, p. 1043) à qual se opõe o discurso de Apolo. Provavelmente, também Ésquilo, que, em sua obra perdida *Os frígios* ou *O resgate de Heitor*, afirma: "A Justiça repara o ressentimento do morto" (καὶτοῦθανόντοςἡΔίκηπράσσειεκότον).

29 Em sua análise de *R.* IV, Boeri sugere que a dimensão judicativa está de certa forma implícita no argumento que ilustra o exemplo de Leôncio. A passagem 440a8-b4 "claramente indica que o que avisa que os apetites estão forçando o agente a ir de encontro a sua razão é o colérico (ou o racional através do colérico), que se enoja, irrita e mostra resistência ao apetitivo" (Boeri, 2010, p. 299).

30 O sujeito que leva a cabo as duas ações, ἀνίησιν ("afrouxa a vigilância") e ἡγεῖται ("estima"), é sempre o θυμοειδές, o que "é por natureza o melhor em nós": não melhor do que a razão, mas, sim, melhor do que a parte apetitiva, que é o outro termo da comparação nesta passagem.

31 A natureza irracional da terceira parte da alma não só é indicada com toda claridade no *Timeu*, em que se distinguem duas partes mortais (não racionais) e uma divina, como também está implícita nos argumentos que, em *R.* IV, distinguem o θυμός da razão, em 440e-441c.

32 A dimensão racional como acrópole da alma: *R.* 560b7-8.

33 Citado em Borges; Bioy Casares, 1957.

34 As duas argumentações críticas, em *R.* III e *R.* X, são acompanhadas por desabafos em que se reivindica a qualidade da poesia homérica e o prazer que provoca. O reconhecimento do afeto e do respeito (φιλία ... καὶ αἰδὼς) que Sócrates diz ter "desde criança" por Homero (595b9-10), assim como o regozijo que *nos* produz (em primera pessoa: χαίρομεν, 605d3) sua poesia, e a convicção compartilhada de que é "o mais poético e o primero dos autores de tragédias" (607a2-3), são invocados como motivos que inibem, de certa forma, a censura aos poetas. Em *R.* III, depois de criticar a falta de moral de Fênix (em *Il.* IX) e a avareza de Aquiles (em *Il.* XIX), Sócrates admite certas dúvidas só "porque se trata de Homero" (391a3). De todo modo, as objeções se formulam, uma por uma. Não menos do que Aristóteles, Platão sabe que "não se deve honrar mais a um homem do que à verdade" (595c2-3 e 607c7-8).

35 Jean Piaget introduz a noção de *décalage* (desajuste) para explicar as experiências nas quais uma criança fracassa ao aplicar a mesma maneira de discorrer que antes sabia aplicar. Poderíamos dizer, em linguajar platônico, que as ficções nos encantam, mas provocam em nós um certo *décalage*: por causa delas, o θυμός, que antes sabia como inibir ou reprimir as tendências mais irracionais, agora cede a elas e fracassa.

36 O exemplo é o de Aquiles, vagando sem rumo, arrastando-se no chão, ao se inteirar da morte de Pátroclo; contudo, os versos de *Ilíada* XXIV.10-12 aparecem citados de maneira diversa do que nos manuscritos, porque cita Homero de memória, porque na transmissão, até se chegar ao texto presente, houve variantes, ou – como sugere Paul Shorey (1942, *ad loc.*) – porque Platão buscou o efeito "burlesco".

37 Em *R.* II, se fala de "agir injustamente sem ter escrúpulo" (μὴ δυσχεραίνειν τὸ ἀδικεῖν, em 362b) e de que a alguns "desagrada cometer injustiça" (366c). No mesmo sentido, em *Leis* se fala de "cometer todo tipo de ações ímpias, as mais infames, sem se enojar em absoluto" (831d) e também do "repúdio à injustiça" (908d). Há ocorrências em que δυσχεραίνω expressa, tanto na *República* como nas *Leis*, um repúdio simultaneamente moral e estético, sempre em contextos em que se discute a educação (estética) para a ética da pólis; por exemplo, as citações de *R.* 388a e *R.* 401e, e *Lg.* 654d. Em *R.* IV, no exemplo de Leôncio, diz-se que ele sentiu desejo de olhar os cadáveres e, ao mesmo tempo, desagrado (ἅμα μὲν ἰδεῖν ἐπιθυμοῖ, ἅμα δὲ αὖ δυσχεραίνοι, 439e).

38 No começo do livro X, o argumento é que os poetas trágicos e demais imitadores, com suas obras "são a ruína da capacidade reflexiva dos que escutam", os quais não têm "como antídoto [φάρμακον] o saber de como realmente são" as coisas (595b); mas, no fim, a fascinação pela tragédia termina sendo a ruína de todos: os que não têm antídoto e, inclusive, os que o têm. Aqui reside a gravidade da "maior acusação".

39 Halliwell, 2002, p. 81-82 chama atenção para esta aspereza. O termo ocorre uma única vez no *corpus platonicum,* mas é frequente na comédia aristofânica.

40 I. Kant, *Crítica do juízo* §48: "Só um tipo de feiura não pode ser representado conforme à natureza sem lançar por terra toda satisfação estética e, por isso, toda beleza artística, a saber, o que desperta asco".

41 *Ibidem.*

42 Kant, *Antropología pragmática* §42 (citado por V. Verra, em Kant, 1972, p. 396).

43 A discussão atual sobre como representar na literatura, no cinema, nas artes plásticas, e sobre se se deve censurar as obras, inclusive as elaboradas há séculos, de acordo com as diversas agendas (de gênero, de minorias raciais etc.) que surgem diariamente, tem muitos pontos em comum com a colocação geral de *R.* X, ainda que ao debate atual falte a insistência propriamente platônica na busca de um argumento superador; confira-se mais adiante.

44 A insistência no que uma pessoa faria ou não na frente de outros, em 604a, tem por objetivo salientar o mecanismo da vergonha que ativa o θυμός, mas o sentimento de vergonha é, também, *esse outro internalizado* que não precisa de um *outro real* para se manifestar (cf. Williams, 2011, p. 135, citado na seção anterior).

45 Como a imagética da caverna, em *R.* VII, similar ao teatro de sombras, ou como o "criador admirável" de *R.* 596c, que gira com um espelho à maneira de um praxinoscópio humano, notável antecipação dos aparatos precursores do cinema de animação.

46 D. Sansone (1996, p. 47) invoca, em apoio a esta hipótese, a autoridade de U. von Wilamowitz-Moellendorff (cf. sua edição de *Euripides. Herakles*, Berlin, 1959, I 25n.). Confira-se os argumentos de Sansone, 1996, p. 47-53. S. Halliwell (1984, p. 69) assinala que a expressão ἀνὴρ τραγικός não necessariamente alude a um personagem, mas, também, "a um autor de tragédia, ou, ainda, a alguém que emprega um linguajar trágico". Confira-se também M. Martínez Bermejo, 2017, p. 107-108.

47 Y. Kanayama (2019, consultado e citado aqui desde o esboço, p. 1-22, 2014) alerta para essa proximidade, em relação à elaboração platônica da *personagem* Sócrates.

48 *Ájax* (1404), *Fenícias* (1667) e *Fédon* 115a (cf. Garland, 1988, p. 88).

49 Cf. Kanayama, 2014, p. 6. De minha parte, encontro, além da cena do banho, uma quantidade considerável de alusões cruzadas: as palavras de Sócrates sobre a chamada do destino parecem aludir, com certa ironia, à repetida insistência de Édipo (cf. *Édipo em Colono* 1460, 1472-3, 1511-2, 1548-9); também se podem ver paralelamente o pedido de ajuda para Antígona e Ismênia (*EC* 1631-1635) e o pedido de garantia para Críton (*Phd.* 115e); o pranto das filhas de Édipo (*EC* 1663-1665) e o dos discípulos-órfãos (ὀρφανοὶ, em *Phd.* 116a8) de Sócrates, entre outros.

50 O *deus ex machina* de *Antíope* "oferece o modelo estrutural para o mito escatológico do final do *Górgias*"; Nightingale, 1995, p. 73.

51 No ensaio em conjunto que a autora publicou mais tarde, a questão estrutural parece reduzida a uma "mudança de registro", a uma modulação "da linguagem do mito" (cf. Nightingale, 1995, p. 86). Em todo caso, ainda que seja ao nível dos diversos registros expressivos, é manifesta a inspiração não só polêmica, como, também, formal.

52 Em *R.* IX 571b-d, ainda que não sejam atribuídos à poesia os "prazeres e apetites" que se manifestam durante o sono (fantasias "contranaturais" de incesto, morte, canibalismo, zoofilia; cf. Adam, 2009, p. 319-320), eles são os de uma alma dominada pela sua parte apetitiva, a mesma para qual apontam os poetas. A recepção do motivo *edipiano* em S. Freud foi notada muito cedo. Cf. Shorey, 1942, p. 334-337 e a bibliografia ali citada.

53 *R.* 606b5-8: "Poucos podem compartilhar a reflexão de que o que experimentamos das aflições alheias volta necessariamente para nós mesmos, pois depois de ter nutrido e fortalecido a comiseração quanto aos outros, não é fácil reprimi-la em nossos próprios padecimentos".

54 Kuhn, 1942, p. 63: "Na tragédia, o protagonista é obstinado, e sabe que o que faz desobedece à lei moral, ou à ordem de *thémis*, ou da natureza. Isto, para Platão, é como dar à maldade um assento entre os deuses. Todo desdobramento da resistência do herói trágico é um exemplo de *hýbris*".

55 Kuhn, 1942, p. 58: "Na tragédia, o agente responsável adquire autoconsciência frente ao sofrimento e à destruição. Em Platão essa consciência provém do reconhecimento da questão moral que reduz o sofrimento e a morte a coisas relativamente sem importância".

56 Segundo A. Casanova (2013, p. 334), em *R.* X "abandona-se por completo" a consideração de alguma distância crítica quanto à *mímesis*. De minha parte, creio que está presente nas passagens citadas na sequência.

57 Cf. 607b3: ὁγὰρλόγοςἡμᾶς῎ρει.

58 Cf. ἀπολογέομαι, em 607b1 e d3.

59 Sobre a desproporção entre a massividade da poesia e a audiência da filosofia, muito mais reduzida, diz Nightingale (1995, p. 60-61): "Dois rivais que nem sequer jogam na mesma divisão". Sobre a identidade dos poetas e dos filósofos que talvez tenha Platão em mente, confira-se Adam, 2009, p. 417-8 e Halliwell, 2002, p. 42, que menciona Xenófanes (B1, 11-12, 14-16) e Heráclito (A22-3, B 40, 42, 56-7, 104 DK).

60 Confira-se 607c: "se a poesia pudesse formular um argumento...", εἴ τινα ἔχοι λόγον εἰπεῖν...; e 607e: "mas se não, querido amigo..."; εἰ δέ γε μή, ὦ φίλε ἑταῖρε...).