

A POESIA EM PLATÃO: A *REPÚBLICA* E AS *LEIS*

ALESSANDRO ROLIM DE MOURA*
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
da Universidade Federal do Paraná

RESUMO: *Fundamentado numa leitura de Platão que atenta para o dialogismo interno dos escritos do filósofo, o artigo propõe uma revisão das teorias platônicas a respeito da poesia, dando uma ênfase especial aos juízos sobre a tragédia que se explicitam nos diálogos. Duas obras de Platão são estudadas mais de perto: a República e as Leis. Observa-se que a poética platônica é mais ambígua e nuançada do que normalmente pensamos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Platão; diálogo; poesia; tragédia.*

Neste trabalho procuro descrever as concepções sobre poesia presentes na *República*, que são defendidas por Sócrates nos livros II, III e X, e em seguida compará-las com as idéias sobre esse mesmo assunto apresentadas pelo Ateniense nas *Leis*. Pode-se notar, no caminho da *República* às *Leis* (uma das últimas obras de Platão), uma nítida alteração no que se refere aos projetos políticos e aos pressupostos filosóficos – como, por exemplo, o surgimento de um esboço de análise histórica¹. Minha intenção é verificar se há mudanças significativas no que concerne à visão de poesia em Platão. Também recorrerei, quando for necessário, a outros diálogos.

Antes, contudo, é preciso expor, em linhas gerais, a leitura da obra de Platão em que me baseio para postular a transição referida acima².

A interpretação tradicional dos escritos platônicos caracteriza-se, em primeiro lugar, por encarar os diálogos como se fossem monólogos. Em outras palavras, tomam-se praticamente todos os conceitos e raciocínios desenvolvidos nos textos como “idéias de Platão”, sem que se atente para o fato de que temos várias personagens em jogo e de que estas podem representar posturas que o filósofo, num discurso monológico, jamais defenderia (Benoit, 1994, p. 101;

Berrichon-Sedeyn, 1990, p. 19; Koyré, 1984, p. 9-16). Desconsiderando tal fato, os estudiosos partem em busca da coerência doutrinária da obra e têm enormes dificuldades para alcançá-la. O que se faz, então, é eleger alguns diálogos como, digamos, “canônicos”, e tentar submeter aos pretensos dogmas desses textos privilegiados todas as teorias expostas nos outros escritos. A *República* é, nesse sentido, considerada o principal documento da filosofia de Platão. Ali estão a teoria das formas (fortemente secundada pela alegoria da caverna), a polêmica condenação da poesia, a tese sobre a imortalidade da alma (que, por sua vez, tem como auxiliar o impressionante mito de Er), etc.

Ocorre que nem todos os textos platônicos se prestam a aproximações com o que se diz na *República*. Entre os que oferecem maiores problemas estão *Parmênides*, *Sofista* e *Filebo*. Inclusive a teoria das idéias vê-se profundamente questionada em várias passagens (como a que se inicia em 246b no *Sofista*). Diante de tais obstáculos, tentou-se considerar alguns desses diálogos como apócrifos. Essa saída, no entanto, revelou-se falha quando as obras foram submetidas, no final do século XIX, à análise estilométrica de Lutoslawski (estudo que procura caracterizar o estilo de um autor através da quantificação de traços lingüísticos recorrentes). Outra tentativa de solução foi considerar o *Parmênides*, por exemplo, uma obra que representaria uma espécie de decadência da filosofia de Platão. Finalmente, alguns se contentam com a análise de cada diálogo em separado, sem preocupação com o conjunto da obra (Benoit, 1995, p. 79-93). Tal posicionamento tem certamente um defeito semelhante àquele apontado por Hegel (apud Benoit, 1994, p. 95) ao comentar as leituras que alguns de seus contemporâneos faziam de Platão: em vez de pôr em movimento um processo especulativo rico que procurasse abarcar a totalidade dos diálogos, tais intérpretes, constrangidos em meio à variedade e à diferença, acabam simplesmente por “amontoar algumas noções enquanto mortas determinações ontológicas”.

Essas posturas exegéticas fundamentam-se, como vimos, no desprezo por aquilo que Benoit (Benoit, 1994, p. 100) chama de “temporalidade dramática” dos diálogos, temporalidade esta baseada na *léxis*, ou seja, no modo de exposição do texto filosófico. Trata-se, *grosso modo*, de levar em conta todo o conjunto de elementos sensíveis evocados nas obras (as personagens, a idade com que aparecem, seu gestual durante a conversa, os cenários em que se encontram, etc.). Ora, dentre esses elementos podemos destacar o tempo, o que permite ordenar os textos conforme o momento em que os diálogos se passam, às vezes com uma precisão que indica o dia em que supostamente se deu a conversa.

Há muito que essa temporalidade é percebida pelos leitores de Platão, e diversas vezes serviu de critério para a ordem em que se editavam os textos (certamente já na edição de Aristófanos de Bizâncio, do séc. III a. C.). Mas, embora evidente no corpo da obra, esse tempo dramático logo passa a ser considerado desimportante. Um testemunho significativo a esse respeito é o de Albinus (séc. II d. C.). Depois de dizer que Dercílides e Trasilo classificaram os diálogos *d'après les personnages e les circonstances de leur vie*, afirma que isso *peut être utile pour un autre but, non pour celui que nous voulons atteindre maintenant, car nous voulons chercher le commencement et l'ordonnance de l'enseignement selon la sagesse* (Le Corbe, 1956, p. 35)³. Desde Albinus os estudiosos têm preferido uma ordenação “filosófica” para os escritos platônicos, segundo as diversas interpretações possíveis para a evolução do pensamento do autor, mas sem que se deixasse de privilegiar alguns textos (sobretudo, como já foi dito, a *República*) em detrimento de outros. É o império do “tempo lógico” (Goldschmidt, 1963, p. 139-47).

A interpretação a ser seguida aqui, entretanto, implica uma mudança de perspectiva. Pode-se entender, de fato, que o desenvolvimento conceitual de um sistema filosófico não se separa do modo de exposição. É o que afirma Goldschmidt (Goldschmidt, 1963, p. 142), classificando de “ilusão retrógrada” a idéia de que a doutrina precede à sua expressão verbal. Assim, podemos avançar a hipótese de que a ordenação dos diálogos de acordo com a temporalidade dramática foi algo planejado por Platão, que, dessa forma, teria dado as pistas sobre o caminho de sua reflexão. Como uma espécie de “filosofia em drama”, a sua obra põe em ação os conceitos e torna-os vivos pela encarnação destes em personagens situadas social e historicamente: o pré-socrático Parmênides, o sofista Trasímaco, os irmãos de Platão, o discípulo mais ingênuo, o lacedemônio orgulhoso de sua cidade, etc.; toda uma galeria de figuras que não são simples emanções de uma voz monológica, mas que têm certa autonomia discursiva. É interessante citar o que entende Bakhtin (Bakhtine, 1970, p. 154-8) a propósito dessa questão. O teórico russo vê naquilo que chama de “diálogo socrático” (gênero em que inclui a obra de Platão) um dos precursores do romance polifônico de Dostoiévski. Entre as características que atribui a essa espécie de diálogo, destaca-se a idéia de que a verdade é algo que surge *entre os homens*⁴. O autor afirma ainda que as personagens do “diálogo socrático” são ideólogos, e que em tal gênero *l'idée se combine étroitement avec l'image de l'homme qui la véhicule* (Bakhtine, 1970, p. 157). Finalmente, o ensaísta chama a atenção para o fato de que o contexto dramático do diálogo por vezes determina a trilha a ser percorrida pelo debate (Bakhtine, 1970,

p. 157): *Dans le Phédon, la conversation sur l'immortalité de l'âme [...] est directement déterminée par la situation prémortuaire.*

A forma diálogo, portanto, não é apenas uma convenção literária exangue e desprovida de sentido. Além disso, as especulações ali desenvolvidas estão situadas num tempo que não é apenas lógico, mas também radicalmente sensível e concreto. Tomemos um exemplo simples. É possível observar que não é por mero acaso que o *Sofista* se passa no dia seguinte àquele em que Sócrates toma conhecimento da acusação que o levaria a beber a cicuta. Ora, esse é justamente um diálogo que, de um lado, não mais é conduzido pelo filósofo inspirado pelo *daimónion*⁵, e, de outro, traz teorias que atacam frontalmente muito do que ele defendera. Não haveria aí a sugestão de que a condenação de Sócrates, no universo dos diálogos, representa também a derrota de seu modelo filosófico? Raciocínios dessa espécie, completamente estranhos à tradição da exegese platônica, foram sugeridos num artigo publicado recentemente por Vidal-Naquet (apud Benoit, 1994, p. 100-1): “Qualquer um que hoje deseje, como historiador, tratar de Platão, deve levar em conta não somente a data de redação dos diálogos, mas também suas datas dramáticas, estranhamente esquecidas, na maior parte das vezes, pelos comentadores. Não existe aí, contudo, uma indicação do *sentido* que Platão dá a seus textos?”⁶.

Mas como lidar com esse fenômeno? Uma sugestão de Benoit (Benoit, 1994, p. 100-1; cf. id., 1995, p. 88 sqq.) é tomar todos os diálogos em conjunto e, ordenando-os pelo tempo dramático, ver neles o movimento dialético que, ao incorporar as doutrinas dos pré-socráticos, dos sofistas, de Sócrates, acaba por superá-las e constituir um conjunto que não é mera justaposição das partes ou um amontoado de “mortas determinações ontológicas”, mas um momento superior que se evidenciará, sobretudo, no primeiro ato do drama (o *Parmênides*, que se passa na época em que Sócrates era jovem) e nos últimos, entre os quais desempenham um papel capital o *Sofista*, o *Político* e as *Leis*⁷.

A discussão sobre a poesia na *República* está inserida no contexto do debate sobre a educação dos guardiões. Que tipo de poesia será adequada à boa formação dos membros dessa casta?

Em 376e-377d, Sócrates afirma que a poesia pode contar verdades ou mentiras. Deve-se proscrever, segundo ele, a poesia que transmite mentiras sem nobreza (*eán tis mē kalōs pseúdetai*)⁸, já que há uma mentira necessária (*tōn pseudōn tōn en déonti gignoménon*), conforme se explica, mais adiante, em 414b sqq. Essa mentira sem nobreza consistiria em representar os deuses, os heróis e tudo que com eles se relaciona de maneira incorreta. Seguem-se então vários exemplos

desse erro (retirados dos mais diversos poetas, entre os quais se destaca, pelo número de citações e pelo respeito com que é tratado, Homero): apresentar os deuses como vingativos, caprichosos ou violentos; imaginar que eles possam produzir o mal, transformar-se, enganar os mortais, ou, ainda, se deixar levar por sentimentos como a tristeza (388b sqq.). Também considera-se que a representação da morte como motivo de lamentações excessivas e desespero é um erro. Por outro lado, introduzir nos poemas homens célebres (isto é, heróis) lamentando-se e gemendo, ou em qualquer outra situação de fraqueza, constitui falha grave.

Obviamente, todas essas censuras se baseiam em preceitos morais. O indivíduo, e sobretudo o guardião, deve se comportar com temperança e autocontrole. Ora, ouvindo os poetas falarem dos deuses e heróis do modo como se descreveu acima, os cidadãos deixar-se-iam influenciar e passariam a agir de modo impróprio para a cidade: feita desse modo, a obra dos poetas “é prejudicial para quem as ouve. Efetivamente, cada um arranjará desculpa para sua maldade, na convicção de que assim procedem e procederam também ‘os descendentes dos deuses’” (391e)⁹. O risco é maior devido ao efeito encantatório que se atribui à poesia. As palavras incorretas que ela trouxer têm de ser apagadas, “não que não sejam poéticas e doces para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres” (387b). Admite-se que as imagens condenadas na poesia possam ter valor alegórico, mas isso não muda o veredito: elas devem ser banidas, como se diz em 378d-e, “quer [...] tenham sido inventadas com um significado profundo (*en hyponoiais pepoieménas*), quer não. É que quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é”. Assim, fica vedado a todos o acesso a esse tipo de produção poética, exceto a uns poucos, que escutá-la-iam em segredo (378e). Essa é a nota obscurantista que marcará, aliás, o conjunto da condenação à poesia que encontramos na *República*. A um conceito utilitarista de arte unem-se uma moral da gravidade e do ascetismo digna de um Catão (e, até certo ponto, quase castradora, pelo modelo pálido e quase maquinal de comportamento que pressupõe) e uma visão do homem comum muito próxima daquela que norteia a composição da maioria dos livros *infanto-juvenis* (a idéia do leitor como um sujeito incapaz de refletir sobre o que se lhe apresenta).

Que essa condenação, no entanto, não abrange todas as manifestações poéticas, deixa claro um trecho como o 389d-e, em que se tomam dois exemplos de Homero para mostrar como a poesia *deve ser*. Isso será discutido mais tarde, quando estivermos instrumentados com mais evidências.

Passemos agora à segunda série de argumentos usados por Sócrates para criticar os poetas. Esse segundo momento aparece no livro III, e serve de preparação para o golpe final, a ser desferido, como veremos adiante, no livro X. Trata-se, agora, da discussão sobre o estilo (*léxis*) que se utiliza na poesia (392c sqq.). Estabelecendo uma distinção semelhante à que, séculos depois, o estruturalismo faria entre *significante* e *significado*, Sócrates afirma que até então os interlocutores tinham discutido sobre os *lógoi*, isto é, *o que* a poesia diz; é preciso verificar também a *léxis*, ou seja, a maneira *como* a poesia diz seu *lógos*. Haveria, assim, dois procedimentos básicos na poesia: a simples narrativa e a imitação (em 392d: *hapléi diegései e dià miméseos gignoménei*, respectivamente). Este corresponde aos momentos em que o poeta faz as personagens falarem; aquele, aos trechos em que fala por si mesmo – diríamos, hoje, utilizando diretamente a voz do narrador. Na epopéia, teremos a mistura das duas modalidades; na tragédia, só a imitação.

O problema, para Sócrates, está no modo imitativo. Não deverão os guardiões praticá-lo, exceto se se tratar da imitação de homens sensatos, corajosos e puros. Imitar mulheres, escravos ou homens fracos pode ser moralmente nefasto: “Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?” (395c-d) Portanto, o filósofo defende uma forma poética em que prevaleta a narração; a imitação, se estiver presente, deverá ser a imitação do homem de bem.

Mas há outra deficiência na modalidade imitativa. Na cidade idealizada no diálogo, há uma radical divisão do trabalho. Cada homem tem de se ater a uma única ocupação; tinha ficado definido, num trecho anterior da obra, que isso é o mais eficiente e produtivo para a comunidade, já que ninguém seria capaz de realizar bem várias tarefas distintas (369e sqq.). O poeta que se propõe a imitar um ferreiro, um sapateiro ou qualquer um dos outros profissionais, não pode fazê-lo corretamente, pois não conhece todas as artes. Esse problema, como já sugeri, será melhor desenvolvido no livro X, mas aparece também num diálogo menor e, talvez, apócrifo: o *Íon* (Wimsatt Jr.; Brooks, 1970).

A discussão sobre arte no livro III se encerra com considerações a respeito das melodias e dos ritmos na música. Só são aceitos na cidade o modo dório e o frígio, por razões morais semelhantes àquelas evocadas quando do debate que se restringia à arte da palavra. O que nos interessa mais de perto, no entanto, é o fato de Sócrates estender às outras artes as críticas que faz à poesia (cf. 401a sqq.).

Parece-me que uma leitura cuidadosa da obra mostra que, se a poesia é a arte que mais preocupa os debatedores (por razões que logo explicarei), ela acaba, na verdade, servindo também de paradigma para uma teoria geral dos fenômenos artísticos.

No livro X a discussão sobre a poesia é retomada num contexto diferente. Aqui, mais do que as questões moralistas apresentadas nos livros II e III, vai importar a relação da arte com a teoria do conhecimento e, mais especificamente, com a teoria das formas¹⁰.

É a poesia mimética que receberá novos ataques. Ela (assim como qualquer arte mimética) é, segundo Sócrates, prejudicial à inteligência. A questão, aqui, é a distância da verdade. Primeiramente, é retomado o argumento do livro III: aborda-se com ironia o fato de o poeta poder representar todas as artes sem conhecê-las de fato. Com essa concepção entrelaça-se o raciocínio conduzido por Sócrates com base no famoso exemplo da cama. O imitador está três pontos¹¹ afastado da verdadeira cama, ou melhor, da cama-*idéia*, criada por Deus (597e). Nesse sentido, é inferior ao artífice que produz as camas sensíveis, mais próximas da *idéia* da cama. Se o poeta tivesse conhecimento profundo a respeito das coisas que imita, não produziria simulacros, mas se dedicaria à criação das próprias coisas. Como não o faz, é mero criador de imagens imperfeitas, deficitárias em relação à verdade.

O argumento final diz respeito à relação entre a poesia e as partes da alma humana. A poesia, por trabalhar com representações defeituosas, fala à pior parte da nossa alma, àquela responsável pela irracionalidade e pelas emoções desencontradas. É o elemento concupiscível (442a: *toû epithymetikoû*), tal como ficou definido no livro IV, na reflexão que se inicia em 435c. A imitação introduz no homem uma imagem imperfeita, e esta entra em conflito com a compreensão racional da realidade. Essa cisão do indivíduo, fonte de desequilíbrio emocional, é tida como inadmissível, já que a instância racional da alma deve governar as outras duas (a responsável pelo desejo e aquela que se irrita). Além disso, a parte irracional, propensa a mudanças súbitas e à expressão de sentimentos exagerados, é mais fácil de se imitar e, feita a imitação, de se reconhecer. Daí ser o objeto preferido dos poetas e seus apreciadores (604e sqq.). A poesia alimenta as piores facetas da natureza humana.

Embora Sócrates freqüentemente se refira aos fenômenos que condena com o nome genérico de “poesia”, creio que não seria incorreto acrescentarmos a essa palavra o adjetivo “mimético”. Um estudioso da importância de Havelock

(Havelock, 1996, p. 42-3) acredita que o conceito de *mímesis* é usado, no livro X, como sinônimo de procedimento geral da poesia, e que portanto toda ela é banida da utopia platônica. Os argumentos apresentados na parte da *República* que discute a *léxis*, todavia, se referem sempre ao caráter imitativo da arte, e não me parece que haja uma alteração tão radical no sentido de *mímesis* quando da chegada aos momentos finais do texto. Aliás, logo nas primeiras linhas do livro X (595a-b), Sócrates alude à necessidade de não se aceitar, na poesia, a *parte mimética* (*autês hóse mimetikê*). Em seguida, passa-se, sem transições de maior importância, à argumentação baseada na teoria das formas. Além disso, é visível a preferência pelos exemplos tirados ao teatro (especialmente a tragédia). Desse modo, penso que é inadequado atribuir à *República* uma condenação à poesia em geral, seja qual for a sua modalidade, embora a crítica acabe por abranger a maior parte da produção literária da época, e, sem dúvida, como Havelock (Havelock, 1996, p. 24-5) observa, não poupe nem Homero nem Hesíodo¹².

Devemos lembrar, porém, que a espécie poética admitida por Sócrates, aquela que elogia os homens nobres e os deuses e incita o público a se dedicar inteiramente à pátria, também existia na Grécia antiga. Para definir se isso correspondia à “melhor parte da alma” grega, seria necessário outro trabalho... Alguns comentários a respeito, não obstante, serão ao menos curiosos, por sugerirem o que foi feito, em termos históricos, da poesia aparentemente apreciada por Sócrates. Basta pensarmos nas elegias de Calino e Tirteu, muito semelhantes, em diversos aspectos, ao paradigma proposto no diálogo. O primeiro poeta, que floresceu por volta de 650 a. C., era de Éfeso, e se notabilizou pelos cantos belicosos com que exortava seus concidadãos à defesa do Estado contra o ataque dos cimérios (Schüler, 1985, p. 37-8). Tirteu, por sua vez, representou o modelo de poeta nacional em Esparta (tendo florescido durante a segunda guerra contra os messênios, de 685 a 668 a.C.) (Murray, 1947, p. 103-4). Tais poetas, ao que tudo indica, perderam a força que tinham nos momentos históricos em que viveram, pois suas obras se achavam por demais dependentes do prestígio das cidades-estado que representavam. Talvez por motivos dessa espécie, nos séculos seguintes Tirteu se tornou, como assinala Murray (Murray, 1947, p. 104), uma figura quase cômica. Mas certamente não é à toa que encontramos em Esparta um poeta tão afeito ao ideal socrático. Lembremos o fato de que o sistema de governo mais próximo do defendido na *República* era, segundo os debatedores, a timocracia vigente na Lacedemônia e em Creta (livro VIII, 544c sqq.). Aliás, parece significativo que, logo no início das *Leis* (629a sqq.) – justamente um diálogo de que participam um cretense e um lacedemônio –, haja uma crítica a

Tirteu. Como já se explicou, esses pequenos detalhes da composição dramática dos textos platônicos muitas vezes são indícios (inseridos propositadamente pelo autor) de movimentos conceituais importantes. Vejamos agora se o que assinalei é realmente um presságio de que as *Leis* vão constituir uma espécie de resposta à *República* no campo da poesia.

Os principais trechos a tratarem da poesia nas *Leis* estão contidos nos livros II e VII. O primeiro fato que neles chama a atenção é a ausência de qualquer alusão à teoria das idéias. A crença de que a arte mimética é necessariamente imperfeita e distante da verdade não se faz presente no diálogo. Isso não quer dizer, entretanto, que o Ateniense não coloque vários postulados estéticos semelhantes aos expostos por Sócrates na *República*.

Tal como ocorrera no diálogo mais famoso de Platão, o debate sobre a poesia entre o Ateniense, Clínius e Megilo se dá no contexto de reflexões sobre a educação ideal para a cidade. Mas aqui temos uma vinculação mais explícita com a música. Como se sabe, a *mousiké* grega, a arte das Musas, abrangia a música, a poesia e a dança. Um trecho que explicita a indissociabilidade entre essas artes é o que se inicia em 669a. Por isso, não se deve estranhar que, em vários trechos do diálogo, os interlocutores refiram-se a “versos”, “melodias” e “meneios” como partes de uma mesma atividade artística. Tampouco devemos nos deixar enganar com o sentido da palavra *mousiké*: quando é utilizada no texto, necessariamente evoca também a esfera que hoje reserváramos à literatura.

Assim, em 655a sqq., à semelhança do que se defendia na *República*, diz-se que os gestos e cantos que imitam os covardes e viciosos são feios; os gestos e cantos dos virtuosos, por sua vez, são belos. Comprazer-se com os primeiros é prejudicial para o indivíduo. A tal ponto isso é importante, que, como nota Strauss (Strauss, 1990, p. 62), o artista medíocre mas justo é tido como preferível ao artista talentoso mas injusto. Por conseguinte, o legislador “obrigará” (*anagkásēi*) o poeta a representar “varões temperantes, destemidos e de todo em todo virtuosos” (660a)¹³. Esse caráter obrigatório das orientações do legislador acaba por se reforçar, em 656d sqq. e em 799a-b, com um significativo elogio da arte egípcia, que se caracterizaria pela definição, num passado remoto, daquilo que é a arte moralmente boa, e pela proibição de se fazer algo diferente. Nesse momento, é inserida mais uma ironia contra Tirteu. Para fornecer um exemplo de como deve ser a poesia que exorte à prática da justiça, o Ateniense recorre a mais alguns versos do poeta dos dórios, mas, deliberadamente, distorce-lhes o sentido, inserindo palavras que não aparecem no original (660e-661a). De fato, Tirteu, em

sua composição, não elogia a justiça, mas apenas a coragem guerreira. Isso serve para mostrar a Clínicas, que até então se mostrava bastante satisfeito com as leis sobre a música que existiam em sua cidade, que elas não são de modo algum suficientes. Ao que parece, não há na Hélade nenhuma constituição que, nesse particular, seja satisfatória. E parecemos estar seguindo, então, no mesmo sentido da *República*: uma hostilidade por quase toda a poesia existente.

Em 658e sqq., contudo, concordam os debatedores em que a boa música é aquela que causa prazer (no texto, *hedone*), mas não a qualquer um: somente a que deleita os melhores cidadãos, os mais sábios e mais virtuosos. À primeira vista, parece que há, em relação à *República*, um pequeno deslocamento de uma estética da imitação, preocupada apenas com a proximidade entre poesia e realidade, para uma estética da sensação (mais próxima, portanto, do sentido original de *aísthesis*), atenta aos efeitos de prazer e desprazer causados pelas manifestações artísticas. Por exemplo, temos, em 659d-e, uma visão positiva do poder encantatório da música, ao contrário do que ocorria no diálogo anterior: “[...] para que a alma da criança não se habitue aos sentimentos [...] contrários à lei [...], inventou-se o que se chama canto, que, em verdade, são encantamentos (*epoidai*) para a alma, destinados a produzir o acordo a que nos referimos” [isto é, o acordo com a doutrina certa].

Mas, em 667c sqq., explica-se de onde adviria o prazer artístico dos homens virtuosos. Em primeiro lugar, observemos uma afirmação importantíssima que se pode encontrar em 668a: “ATENIENSE: E não dizemos que a arte da música, de regra, é imitativa e de representação?¹⁴ CLÍNICAS: Sem dúvida (*ATH. Oukoûn mousikén ge pásân phamen eikastikén te einai kai mimetikén; KL. Tí men,*)”. Aqui, de fato, nos deparamos com toda a poesia identificada com um processo mimético, diferentemente do que se podia verificar na *República*. E nas artes de imitação, diz o Ateniense em 667d, o sinal de qualidade está “na perfeita semelhança com o objeto imitado”. Finalmente, define-se que o belo (*tò kalón*), na arte mimética, é a pouca distância em relação à verdade (668a-b). Daí podermos concluir que o critério derradeiro continua sendo, como para Sócrates, a proximidade entre a representação e o real. A nota distintiva das *Leis* é o fato de em nenhum momento se afirmar que a poesia não seja capaz de propiciar essa aproximação. Na verdade, lêem-se ali trechos em que os poetas são citados como fontes seguras de conhecimento sobre o mundo. Vejamos alguns exemplos: em 680b-d, encontramos uma passagem de Homero utilizada como prova da existência, no passado, do regime patriarcal (poesia como testemunho histórico); em 677e, afirma-se que Hesíodo foi capaz de prever inovações tecnológicas (poesia

como discurso profético); em 719d-e, enfim, o mesmo Hesíodo é referido como fonte de inspiração ética¹⁵.

Além disso, nas *Leis* existe uma maior flexibilidade no tratamento dado à poesia. Ainda que haja o inegável elogio da arte egípcia, com todo o seu culto ao convencionalismo e à imutabilidade, diversos passos apontam para a existência de um certo espaço para o diferente nas atividades artísticas da cidade. Em 800c-e, afirma-se que não deve haver cantos lamentosos e blasfemos durante as festividades religiosas, mas tais cantos podem ocorrer em outras ocasiões, com artistas estrangeiros contratados especialmente para esse fim. Admite-se igualmente a possibilidade de apresentar, nas comédias, situações ridículas e feias (embora, mais uma vez, apenas no caso de serem encenadas por escravos ou estrangeiros), para que se conheça também o que é ruim: “Não é possível conhecer o sério sem ter experiência do ridículo, nem os contrários sem o contrário de cada um” (816d-e). Compare-se essa passagem a um trecho da *República* que faz censuras à comédia: livro X, 606c.

Em vários passos das *Leis* fica claro, contudo, que todas as composições terão de passar pela aprovação dos magistrados competentes, com a especificidade de que, ao contrário do que se observava na *República* (em que não se pensava concretamente como se dariam as proibições relativas à poesia), aqui tais magistrados são escolhidos pelo povo (765a-c). Isso sinaliza, sem dúvida, para uma reconciliação com a democracia ateniense, modelo político duramente criticado no diálogo anterior, já que lá é tido como o segundo pior dos regimes.

Há um ponto, porém, em que os dois textos coincidem: a visão negativa da tragédia. Em ambas as obras, esse é o gênero poético que é tratado com mais desprezo. Os exemplos na *República* são inúmeros. Um deles, bastante curioso, está em 568b-d: Sócrates toma um elogio à tirania feito por uma personagem de Eurípides como a opinião do próprio dramaturgo. Não creio que sejam necessários muitos esforços para provar que o autor de *As troianas* tinha tanto ódio ao regime tirânico quanto o próprio filósofo. Em todo caso, quer essa leitura dos versos de Eurípides seja ingênua, quer seja uma deformação proposital, está a evidenciar que o diálogo se engaja numa luta encarniçada contra a tragédia, e não teme trazer à baila os argumentos mais estranhos. Já nas *Leis*, em 817a-d, logo após a afirmação da necessidade do cômico citada acima, encontra-se um eloqüente discurso contra os trágicos. Se esses poetas, diz o Ateniense, se dirigissem à cidade com a intenção de nela representar suas peças, seriam confrontados com o texto das leis do Estado, que, insinua-se, são a verdadeira poesia séria. Fica claro que as chances dos tragediógrafos serão muito pequenas. Como Maria Helena da Rocha Pereira (Pereira, 1987, p. 408) salienta numa das notas à sua

tradução da *República*, censuras à tragédia são freqüentes em outros diálogos. Ao que tudo indica, tal posicionamento diante do gênero poético em questão é uma das concepções partilhadas por Sócrates e Platão. No *Górgias*, por exemplo, em 502b-d, a tragédia é descrita como mera lisonjaria para com a massa, um discurso sem a menor preocupação com a moral (juízo, aliás, que se estende a quase toda a poesia se considerarmos o diálogo desde o 501e). Lembremos também a célebre anedota segundo a qual, ao conhecer Sócrates, Platão, que era até aquele momento aspirante a poeta trágico, queimou suas peças (Diôgenes Laërtios, III, 5). Como explicar essa ojeriza?

Nietzsche, como se sabe, dedicou a esse tema algumas páginas de sua obra sobre o nascimento da tragédia. O filósofo alemão, vendo Sócrates como uma espécie de iniciador do cientificismo, entende que este não seria capaz de tolerar tudo o que o espírito dionisíaco e musical do drama trágico implicava, e nele não poderia ver “senão algo de irracional, causas que não produziam efeitos e efeitos que não procediam de causas; um tal conjunto de disparates e de confusões, que haveria de perturbar perigosamente as almas ardentes e os espíritos sensíveis” (Nietzsche, 1988, p. 106). Uma das especificidades da tragédia em relação às outras modalidades poéticas está no fato de ela se dedicar justamente à representação do sofrimento, da fragilidade e da loucura de homens que, como os diálogos de Platão não se cansam de repetir, deveriam manter, em todas as circunstâncias, o comedimento, a temperança, a coragem. Como a tragédia – com suas representações da angústia e, sobretudo em Eurípidés (basta pensar na *Medéia*), dos desdobramentos da personalidade e da ruptura interna do indivíduo¹⁶ – poderia parecer correta aos defensores intransigentes de um homem cuja alma está dividida em três partes que devem sempre cantar em uníssono “numa perfeita unidade, temperante e harmoniosa” (*República*, 443e), já que “a pior e a mais vergonhosa das derrotas é ser alguém vencido por si mesmo” (*Leis*, 626e)? A batalha desesperada pela manutenção da inteireza do sujeito na ética platônica não seria o que obriga a assumir que ninguém pode sentir emoções contrárias na mesma parte e em relação ao mesmo objeto (cf. *República*, 439b), o que conduz necessariamente à teoria dos três elementos da alma? O gênero trágico carregaria em si, portanto, um elemento irreconciliavelmente oposto à visão de mundo de Sócrates e Platão. A grande comoção social provocada pelos festivais dionisíacos no século V só vem a mostrar o quanto essa poesia poderia atingir os cidadãos e a *pólis* grega, e, sem dúvida, não porque fosse uma modalidade artística apegada ao efeito fácil, composta por interesseiros desejosos de acariciar as mentes ignorantes, como, entre outras passagens, aponta aquela do *Górgias* referida há pouco... Não é estranho, portanto,

que qualquer projeto político idealizado nos diálogos exclua necessariamente a tragédia.

Em suma: ambos os diálogos têm uma concepção moralista e utilitarista da arte. Mas nas *Leis* há, sem dúvida, uma visão mais positiva da poesia. Existe também uma diferença importante no que se refere às relações entre poesia e teoria do conhecimento (o que estaria ligado a uma crítica da teoria das idéias por parte de Platão). Se tomarmos outros textos platônicos, a questão se complica ainda mais. No *Fedro*, por exemplo, há um inequívoco elogio da poesia (244e-245a), fundamentado, inclusive, no caráter irracional desta, elemento que, segundo Nietzsche, era tão insuportável para Sócrates. Temos, porém, de recorrer mais uma vez a Nietzsche para encontrarmos uma pista que pode esclarecer um pouco o problema. Apelando a uma passagem do *Fédon* (60c-61c), o autor de *A origem da tragédia* mostra que Sócrates, num dado momento de sua vida, sentiu a “falta que lhe fazia a arte” (Nietzsche, 1988, p. 109-10). Como se sabe, no *Fédon* Sócrates é apresentado um pouco antes de sua execução. Conversando com Cebes, que lhe perguntava por que o filósofo tinha resolvido, à beira da morte, escrever alguns poemas, responde que durante toda a sua vida tinha tido várias vezes um sonho em que uma voz lhe dizia que compusesse música. Leia-se agora o que aparece em 60e-61a: “E, palavra! sempre entendi que o sonho me exortava [...] a fazer o que justamente fiz em minha vida passada [...]: haverá, com efeito, mais alta música do que a filosofia [...]! Mas sucede agora que [...] a festa do Deus está retardando minha morte. O que é preciso então, pensei, no caso de que o sonho me tenha prescrito *essa espécie comum de composição musical*, é que eu não lhe desobedeça [...]”¹⁷. Uma preocupação religiosa é que incita Sócrates à obediência ao sonho. Mais abaixo, em 61b: “Depois de haver prestado minha homenagem ao Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar *mitos e não raciocínios*.” Nietzsche (Nietzsche, 1988, p. 110) comenta: “Esta narrativa [...] é o único sinal de uma dúvida perante os limites da natureza lógica; talvez dissesse ele para consigo: o que eu não compreendo não será tão somente o incompreensível? Haverá talvez um reino da sabedoria que não admita o lógico? Quem sabe se a arte não é um complemento, ou um suplemento, necessário da ciência?”¹⁸. Essas linhas do *Fédon*, estrategicamente dispostas, na linha da temporalidade dramática, em um ponto que para Sócrates representa o canto do cisne, não estariam a evidenciar que, no círculo de que o filósofo fazia parte, as posturas diante da poesia não estavam de modo algum definidas? Se unirmos esse dado às informações que os outros diálogos nos trazem, essa conclusão se impõe de modo ainda mais forçoso. Fica claro, se nos mantivermos na

linha de raciocínio adotada neste trabalho, que não é possível tomar as idéias estéticas da *República* e imaginar que são as idéias de Platão, e em seguida, irrefletidamente, propalar os lugares-comuns correspondentes a essa escolha.

Sem dúvida, como adverte Havelock (Havelock, 1996, p. 22-3), é preciso tomar cuidado para que não nos deixemos levar – arrastados pela admiração que nutrimos, de um lado, por Platão, e, de outro, pela poesia – ao outro extremo, isto é, negar a má vontade em relação aos poetas presente nos diálogos. Embora esse comportamento muitas vezes hostil não implique condenação pura e simples, ele existe, e está inscrito na concretude dos textos platônicos tanto quanto a posição oposta. Nesse sentido, não há como recusar que Havelock (Havelock, 1996, p. 27-30) está certo ao perceber que os freqüentes ataques à poesia em Platão se explicam pela competição que se estabeleceu, na Grécia antiga, entre os poetas e os filósofos. Ora, a poesia constituía um dos pilares fundamentais da educação grega, e era a depositária de grande parte das tradições dos helenos. A filosofia, no seu surgimento, coloca-se como uma nova alternativa de formação intelectual, e não é surpreendente que questione muito do que os poetas veiculavam e representavam. Outros exemplos de críticas à poesia formuladas por filósofos são facilmente encontrados nos textos gregos (Heráclito, frag. 42; Boyancé, 1962)¹⁹. Daí a *República* e as *Leis*, diálogos que se preocupam bastante com o tema da educação, reservarem um espaço não desprezível ao fenômeno poético.

Já as discordâncias existentes entre os dois textos no que toca ao tema da poesia, não são explicáveis simplesmente com a suposta natureza “exotérica” das *Leis* (Tannery, 1950, p. 28), ou com a idéia, bastante difundida, de que esse diálogo representa a cidade possível, enquanto a *República* trataria do Estado ideal. Em nenhum momento o Ateniese afirma que suas posturas diante da arte são apenas uma adaptação ao factível, devido a uma eventual impossibilidade de se concretizar a legislação perfeita. Antes, as diferenças entre os dois escritos apontam para o todo contraditório da obra platônica, insinuando que a verdade talvez esteja no espaço do contato entre os homens e na interação entre os diálogos.

NOTAS

* Professor de Língua Latina da Universidade Federal do Paraná e Mestrando em Latim pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP.

1 Para que se verifique essa novidade específica das *Leis*, basta cotejar o livro III dessa obra com o trecho em que, na *República*, se disserta sobre os diferentes modelos de governo (a partir de 544c).

- 2 Na exposição que se segue, utilizei muitas das reflexões formuladas pelo Prof. Dr. Alcides Hector Rodriguez Benoit durante o curso “Platão: as temporalidades dos diálogos” (FFLCH-USP), no âmbito do qual este trabalho foi desenvolvido.
- 3 A tradução para o francês é do próprio Le Corbe.
- 4 Note-se, entretanto, que Bakhtin (Bakhtine, 1970, p. 155) tem ressalvas quanto ao caráter dialógico dos textos platônicos: “Platon, dans les dialogues de la première et de la deuxième période, accepte encore la nature dialogique de la vérité, [...] *bien que sous une forme atténuée*. C’est pourquoi les dialogues de ces périodes ne se transforment pas encore chez lui en une simple méthode pour exposer [...] des idées toutes faites [...]. Mais c’est déjà le cas pour sa dernière période: *le monologisme du contenu commence à détruire la forme du ‘dialogue socratique’*.” Grifos meus.
- 5 É um estrangeiro de Eléia quem comanda a conversa. Sócrates só aparece no prólogo e, docilmente, cede o papel de interlocutor principal ao forasteiro.
- 6 A tradução é minha. O grifo é de Vidal-Naquet.
- 7 Digo “se evidenciará” porque são esses os textos em que aparece com clareza a negação das leituras canônicas. A expressão desse momento superior é, obviamente, o todo.
- 8 O texto grego utilizado é o estabelecido por Émile Chambry.
- 9 As traduções dos trechos da *República* são de Maria Helena da Rocha Pereira.
- 10 É claro que o horizonte moral nunca é esquecido; está sempre à espreita durante toda a argumentação.
- 11 Segundo o método de contagem grego.
- 12 Para aceitar Homero, o Sócrates da *República* teria de mutilá-lo ao ponto de impedir que o reconhecêssemos.
- 13 As traduções dos trechos das *Leis* são de Carlos Alberto Nunes. Já o texto grego utilizado é o estabelecido por Édouard des Places e Auguste Diès.
- 14 Nesse passo, o texto de Carlos Alberto Nunes peca por inserir “de regra”, sugerindo que algumas manifestações musicais poderiam não ser imitativas. Uma tradução mais precisa da frase do Ateniense seria: “Acaso não dizemos que toda a música é representativa e mimética?”
- 15 Essa evidência pode ser cotejada com a idéia, desenvolvida no livro X da *República*, segundo a qual os poetas são incapazes de melhorar o homem no campo da moral.
- 16 Nietzsche (Nietzsche, 1988, p. 102) recorda, muito a propósito, que Sócrates “nunca se misturava com os espectadores quando se tratava de uma nova obra de Eurípidés”. O próprio Nietzsche, é claro, considera Eurípidés um representante do socratismo na tragédia. Mas a lembrança dessa especial aversão do filósofo grego pelo último dos grandes tragediógrafos não estaria a indicar que aquele enxergava neste algo de ainda mais ameaçador do que a força dionísaca, a qual, supostamente, Eurípidés teria começado a matar?
- 17 As traduções aqui transcritas são de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Os grifos são meus.
- 18 Note-se, aqui, como o filósofo alemão está atento àquilo que apontei no início deste trabalho como pertencente ao plano da composição dramática. Nietzsche toma um trecho aparentemente banal do diálogo e a personagem que ali aparece, com seus

sentimentos profundamente humanos, como testemunhos significativos de um problema teórico.

- 19 Não causa admiração, tampouco, o fato de que a tragédia, que viveu seu auge justamente na época de maior impacto da filosofia, tenha encontrado nesta última uma resistência especial. Veja-se ainda o que diz Havelock (Havelock, 1996, p. 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoïevski*. Tradução de Isabelle Kolutcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BENOIT, A. H. R. A dialética hegeliana como superação da dialética platônica. *Idéias*. Campinas, v. 1, n. 1, p. 81-110, jan.-jun., 1994.
- _____. Platão além do dogmatismo. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n. 18, p. 79-93, 1995.
- BERRICHON-SEDEYN, O. Présentation. In: STRAUSS, L. *Argument et action des Lois de Platon*. Tradução de Olivier Berrichon-Sedeyn. Paris: J. Vrin, 1990.
- BOYANCÉ, P. Épicure, la poesie et la Vénus de Lucrèce. *Revue des Études Anciennes*. Bordeaux, t. LXIV, n. 3-4, p. 404-10, 1962.
- DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.
- GOLDSCHMIDT, V. Tempo histórico e tempo lógico na interpretação dos sistemas filosóficos. In: _____. *A religião de Platão*. Tradução de Ieda e Oswaldo Porchat Pereira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. p. 139-47.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Tradução de Ernid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- KOYRÉ, A. *Introdução à leitura de Platão*. Tradução de Helder Godinho. 2 ed. Lisboa: Presença, 1984.
- LE CORBE, R. Le prologue d'Albinus. *Revue Philosophique*. Paris, n. 1 à 3, p. 28-38, jan.-mars, 1956.
- MURRAY, G. *Historia de la literatura clásica griega*. Tradução de Enrique Soms y Castelín. Buenos Aires: Albatros, 1947.

- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. 5 ed. Lisboa: Guimarães, 1988.
- PLATÃO. *Leis e Epinomis*. In: _____. *Diálogos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980. v. XII-XIII.
- _____. *Fédon. Sofista. Político*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. t. III.
- _____. *Mênon. Banquete. Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1950.
- _____. *Górgias*. Tradução de Jaime Bruna. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PLATON. *La République*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1947-1949. t. VI-VII.
- _____. *Les Lois et Epinomis*. Texte établi et traduit par Édouard des Places et Auguste Diès. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1951-1956. t. XI-XII.
- SCHÜLER, D. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- STRAUSS, L. *Argument et action des Lois de Platon*. Tradução de Olivier Berrichon-Sedeyn. Paris: J. Vrin, 1990.
- TANNERY, P. Platão: vida, obra e doutrina. In: PLATÃO. *Mênon. Banquete. Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1950. p. 11-52.
- WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. *Classical criticism*. In: _____. *Literary criticism: a short history*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970. v. 1.

MOURA, Alessandro Rolim de. *Poetry in Plato: Republic and Laws*.

ABSTRACT: *Based on a interpretation of Plato which focuses on the internal dialogism of the philosopher's writings, this article suggests a review of the Platonic theories about poetry, giving special emphasis to the judgements on tragedy which appear in the dialogues. Two works of Plato are examined more carefully: the Republic and the Laws. We can see that Platonic poetics is more ambiguous and full of nuance than we usually think.*

KEYWORDS: *Plato; dialogue; poetry; tragedy.*