UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

BRUNO DRUMOND MELLO SILVA

ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ:
sobre a educação elementar através da música na *República* de Platão

São Paulo
2009

BRUNO DRUMOND MELLO SILVA

ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ:

sobre a educação elementar através da música na *República* de Platão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho

São Paulo

2009

*Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o
senhor por beócio. Uma coisa é por idéias
arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de
carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...*
Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

Agradecimentos

À eloquência sinuosa das montanhas de Minas Gerais, que de tão sublimes se chamam Alterosas;

À janela de Ouro Preto, que todo dia amanhecia os sinos da Conceição e adormecia as torres da Ifigênia;

Aos corredores do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, pois me trouxeram Érica Alcântara, jóia magnífica, luz de todos os meus dias;

À varanda da primeira Paidéia, de vista serena e brisa doce trazendo as nuvens baixas;

À cozinha da segunda Paidéia, testemunha indiscreta da cidade e sede de pantagruélicos debates filosóficos;

Aos paidélicos Edson Carmo Zacarias Júnior e Luiz Henrique de Lacerda Abrahão, amigos para toda vida;

Ao Nobre Thiago de Souza Bittencourt Rodrigues, irmão cuja paixão contagiante pela Antiguidade é parcialmente responsável por estas páginas;

Ao Arthur Klik de Lima, à Alice de Carvalho Lino, à Márcia Rezende de Oliveira e ao Márlcio Barcellos, amigos infames e pensadores vorazes que o acaso sublime trouxe ao meu encontro;

Ao meu avô materno, Willy Antony (*in memoriam*), exemplo eterno de perseverança, quem primeiro ensinou-me que a sabedoria é a riqueza da alma;

À minha avó materna, Marion Antony, para que se registre meu amor e reverência;

Aos meus pais, Roberto e Veronica, e ao meu irmão, André, pelo aprendizado de todos os dias;

Aos professores do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, Dr. José Luiz Furtado, Dr. Mário Nogueira, Dr. Sérgio Ricardo Neves de Miranda, Dr. Hélio Lopes da Silva e Dr. Olímpio Pimenta Neto, mestres generosos e figuras valiosas;

À professora Maria das Graças Moraes Augusto (UFRJ), ao professor Marcelo Pimenta Marques (UFMG), à professora Carolina de Mello Bonfim Araújo (UFF), à Alice Bitencourt Haddad (UFRJ), à professora Mary de Camargo Neves Lafer (USP), ao professor Raúl Gutierréz (PUC-Lima, Peru), à professora Maria Isabel Santa Cruz (UBA, Argentina) e ao professor Samuel Scolnicov (Universidade Hebraica de Jerusalém, Israel), que com extremada gentileza e paciência sempre que possível me dedicaram seus ouvidos e me aconselharam com carinho e prudência;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, que acreditou no meu trabalho e me acompanhou sempre com muita compreensão;

A todos os colegas do Grupo de Estudos, com especial atenção à Maria Eduarda, Sheila Paulino, Marcello Fontes e Nicola Galgano;

E à Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo suporte financeiro que viabilizou este projeto.

RESUMO

SILVA, B. D. M. ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ: sobre a educação elementar através da música na *República* de Platão. 2009. 131f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O objetivo deste trabalho pode ser resumido na tarefa de expor a análise que Platão faz da μουσική nos Livros II e III da *República*, demonstrando o papel central que desempenha na educação dos jovens – e, por conseguinte, na constituição da πολιτεία –, quais seus objetivos, e de que modo serve à relativização dos argumentos dirigidos contra a poesia no Livro X.

Palavras-chave: Platão, *República*, μουσική, educação (παιδεία), poesia.

ABSTRACT

SILVA, B. D. M. THS ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ: on the elementar education trough music in Plato's *Republic*. 2009. 131f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The aim of this work may be reduced to the task of presenting Plato's analysis of μουσική in *Republic* II and III, demonstrating the central role it plays on the education of the young – and thus, on the constitution of the πολιτεία –, which are its objectives, and how it can mitigate Book's X claims against poetry.

Keywords: Plato, *Republic*, μουσική, education (παιδεία), poetry.

SUMÁRIO

Resumo.....	5
Abstract.....	6
1. Introdução.....	9
2. Análise preliminar da concepção poética de μουσική	14
2.1. Função estrutural da μουσική	15
2.2. Os significados de μουσική.....	16
2.2.1. Μουσική como “Arte das Musas”	17
2.2.2. Μουσική και αλήθεια	19
2.2.3. Μουσική como “formação cultural”	20
2.2.4 Μουσική como “educação superior”	26
2.2.5. Μουσική como “palavra persuasiva”	29
2.3. O conteúdo pedagógico da μουσική.....	35
2.3.1. A noção de τέχνη.....	36
2.3.2 A noção de ἀρετή.....	43
2.4. Oclusão.....	47
3. Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ.....	49
3.1. O surgimento da μουσική como tema no diálogo.....	52
3.2. A educação da primeira cidade.....	54
3.3. A primeira ocorrência de μουσική.....	56
3.4. Necessidade e natureza do φύλαξ.....	57

3.5. A primeira análise de μουσική.....	59
3.6. Educar primeiro na μουσική.....	59
3.6.1. O argumento histórico. Léxico das idades.	59
3.6.2. O argumento psicológico.	60
3.7. As partes da μουσική.....	67
3.8. Μουσική και λόγος.....	68
3.8.1. O regime de verdade do μύθος. As duas mentiras.	70
3.9. A crítica da poesia tradicional.	74
3.9.1. Narrativas acerca dos deuses.	75
3.9.2. A tipologia dos deuses.	79
3.9.3. Narrativas acerca do Hades.....	82
3.9.4. Narrativas acerca dos heróis.....	85
3.10. Μουσική και λέξεις.....	87
3.10.1. Os três modos de composição poética.....	88
3.10.2. O exame da μιμήσις no Livro III.....	89
3.11. Oclusão.....	96
4. ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ.....	101
4.1. Το τέλος τῆς μουσικῆς.....	103
4.2. Utilidade e conhecimento.....	108
4.3. Resumo dos argumentos contra a poesia no Livro X.....	111
4.4. A prevalência do aspecto pedagógico na crítica à poesia.....	116
4.5. Conclusão: Τῶν παίδων ἀρχή.....	118
5. Bibliografia.....	124

1. Introdução

Se é correto que o último elemento a ser composto em uma dissertação deva ser a “Introdução”, então talvez seja igualmente apropriado iniciá-la pelo que a antecedeu, isto é, pela consideração do trajeto investigativo que deu origem ao projeto. Inicialmente, nosso objetivo estava centrado na questão conhecida como “a expulsão do poeta”, definida por um conjunto de argumentos que Platão dirige contra os poetas e a poesia, no Livro X da *República*. Trata-se de um tema muito conhecido e a propósito do qual ressalta a divergência interpretativa construída ao longo dos mais de dois milênios que nos separam de Platão, devidamente preenchidos pelos mais variados trabalhos e pontos de vista. Como foi se tornando evidente ao longo da pesquisa inicial, não apenas os argumentos do Livro X representavam um paradoxo, devido à linguagem e aos termos que emprega, mas, sobretudo, pareciam conflitar diretamente com passagens, análises e conclusões presentes anteriormente no *diálogo*, especificamente dos Livros II e III. E, diante disso, pareceu mais apropriado dedicar um trabalho ao exame e à tentativa de esclarecer esse conflito que parecia por em risco a própria unidade lógica da *República*. As questões que se colocavam nesse momento, eram, portanto, de ordem metodológica e interpretativa: como compreender a mudança de posição, aparentemente abrupta, do filósofo em relação à poesia? Por que o conceito de $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$, que num primeiro momento não parecia se destacar no *diálogo*, passa a ter um papel tão fundamental na caracterização da poesia e, nesse sentido, enseja a “expulsão do poeta”? Será que Platão, ao exercitar com tamanha mestria a arte de compor personagens, não está também exercitando a $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$? Se aplicarmos os

mesmos critérios de determinação da arte mimética que Platão utiliza na *República*, não encontraríamos dentre os representantes desta mesma arte os próprios *diálogos*?

Todas estas questões se nos impunham, e de algum modo ainda permanecem no presente trabalho como temática de fundo, que, se não recebem aqui a atenção que merecem, é devido somente à mudança de foco que se operou em seguida. Com efeito, todas as questões que mencionamos acima surgiram da percepção inicial de que Platão divergia quanto ao veredito sobre a poesia, e todos os intérpretes aos quais havíamos recorrido até então davam conta da mesma percepção. Assim, em um primeiro momento nos pareceu plausível e justificado compor uma dissertação sobre a questão da poesia na *República*, nos termos em que era debatida pelos comentadores. Contudo, na medida em que a pesquisa tomava corpo e o convívio com o texto platônico fazia-nos mais familiares ao modo de proceder de seu autor, acabamos por vislumbrar que a poesia, em si, não constituía um elemento presente de maneira relevante no *diálogo*, mas, antes, estava sempre subordinada à finalidade de educar os indivíduos. Desse modo, toda avaliação do tema que não levasse em consideração o privilégio conferido ao aspecto pedagógico, poderia ser facilmente descartada, pois víamos que Platão, em nenhum momento, considerava a poesia por si mesma, mas sempre na medida em que desempenha uma função específica no processo educativo. Além disso, o próprio paradoxo representado pela aparente mudança de registro no exame da poesia deixou de ter sentido, na medida em que concordamos com Tate (1928) que Platão, no Livro X, tão somente retoma o tema da poesia para acrescentar elementos que reforcem a restrição a essa forma discursiva, ou seja, ele não estaria expulsando da *πολιτεία* algo que havia escapado à crítica inicial, mas, sim, expandindo e reforçando os argumentos empregados contra aquela mesma espécie de

poesia rechaçada nos Livros II e III. Por conseguinte, o tema para a dissertação não poderia tratar de um pseudo-problema, isto é, de uma disputa interpretativa, oriunda, em larga medida, da má compreensão acerca de seu objeto, sob pena de converter-se em uma grande resenha de comentadores, distante de oferecer elementos positivos que pudessem, eventualmente, contribuir para uma interpretação mais acurada da *República*.

Nessa altura, a questão com a qual nos deparamos foi também a pergunta crucial para determinar o escopo do projeto: como delimitar um tema que possa demonstrar a subordinação de toda atividade poética à atividade educativa e, ao mesmo tempo, servir como mote para a refutação de interpretações erigidas sobre o que nos pareceu pseudo-problema? Com efeito, precisaríamos, para isso, demonstrar que, no Livro X, Platão não rejeita toda e qualquer poesia, mas que, antes, o filósofo permite que versos pautados nos princípios que estabelecera nos Livros II e III ainda tenham lugar na *πολιτεία*, e que, por conseguinte, a atividade poética permanece como um elemento necessário e constitutivo da experiência humana, mesmo no âmbito idealizado em que se desenvolve o debate da *República*. Tal movimento explicaria e demonstraria o pseudo-problema a que se dedicam e dedicaram vários estudiosos, e no qual identificamos a primeira limitação de nosso projeto inicial. Mas, por outro lado, ainda exigiria a análise dos argumentos no Livro X nos mesmos termos em que a maior parte da tradição interpretativa utilizou e, desse modo, ainda estaríamos presos a um momento analítico que não poderia ser levado a cabo de forma leniente, correndo o risco de por a perder – ou mesmo de não concluirmos – a refutação da perspectiva tradicional. Havia, portanto, o perigo iminente de nos perdermos em argumentações que contribuiriam muito pouco para a demonstração da premência do

elemento pedagógico na *República*, ponto fundamental a que chegamos no desenvolvimento do projeto.

Diante desse impasse, pareceu-nos mais apropriado abrir mão da consideração de tantas e tão divergentes interpretações sobre a questão da poesia, dedicando-nos, de outro modo, a um tema mais claramente delimitado no *diálogo*, mas que ainda assim contribuísse para o debate no qual inicialmente pretendíamos inserir o projeto, a saber, a educação elementar através da μουσική. De fato, o tema da poesia aparece com relevância na *República* a partir da tarefa assumida por Sócrates de educar os cidadãos – mais especificamente os guardiões – com o objetivo de prover a cidade com indivíduos que pudessem, na medida do possível, serem o mais perfeitos quanto sua natureza permitisse. Essa educação, por seu turno, não se distancia do currículo ordinário estabelecido na cultura ateniense, tal como Sócrates faz questão de frisar, composto de ginástica para o corpo e música para a alma. E é, pois, na perspectiva da educação através da música que Platão procederá a crítica da poesia homérica – a qual, na intenção do *diálogo*, inclui igualmente a lírica, a tragédia e a comédia –, culminando na “expulsão do poeta”. Assim, através da análise dos aspectos implicados na finalidade pedagógica atribuída por Platão à poesia, procuramos, neste trabalho, oferecer elementos que sejam úteis à posterior interpretação dos argumentos elencados no Livro X, contribuindo para o estabelecimento de um debate que, diferentemente do que esperamos obter aqui, pretenda-se mais exaustivo e definitivo em relação à letra do filósofo.

Nossa estratégia, nesse sentido, consiste em apresentar inicialmente um panorama geral do que poderíamos entender como o papel estrutural da μουσική no horizonte da cultura e da sociedade helênica, isto é, no contexto em que a oralidade começa a dividir seu

espaço com a palavra grafada, compreendida como meio mais sólido e adequado à manutenção e transmissão do saber. Na falta de terminologia mais adequada, definimos esse momento histórico como aquele em que vigorou a “concepção poética da μουσική.” Neste primeiro momento, dedicamo-nos sobretudo à análise de características gerais atribuídas à poesia épica e à tragédia, e algumas vezes evocamos o texto platônico na qualidade de depoente deste contexto cultural. Em seguida, preparamos um capítulo cujo objetivo é expor na totalidade o modo de análise, a caracterização e os objetivos da educação através da μουσική no Livro II e no Livro III da *República*. Por último, compusemos um capítulo no qual pretendemos discutir brevemente as implicações da educação através da μουσική para a leitura do Livro X, demonstrando que Platão, diferentemente do que a grande massa crítica sustenta, mantém a poesia como um elemento lícito e até mesmo necessário na πολιτεία, pois lhe importa sobretudo sua eficácia como meio de transmissão para princípios morais que, posteriormente, serão fundamentais para o estabelecimento do bem, tanto individual quanto da cidade, ao ponto de sugerir que os responsáveis pela administração da poesia serão os guardiões.

2. Análise preliminar da concepção poética de μουσική

*Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que
jamais se deve confundir uma cidade com o discurso
que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.*

Ítalo Calvino, “As Cidades Invisíveis”

O objetivo deste primeiro capítulo consiste em traçar as linhas gerais do que poderíamos denominar a concepção poética da μουσική. Partindo da análise das obras de Homero e Hesíodo, principalmente, e da tragédia de Sófocles, em menor grau, procuramos desenvolver uma espécie de introdução histórica a nossa questão principal que, *grosso modo*, pode ser resumida na tentativa de compreender a educação através da μουσική, descrita nos Livros II e III da *República*, como um argumento que recoloca a poesia na descrição da πολιτεία, mesmo diante da então suposta “expulsão” no Livro X. Por certo, considerando-se o farto material e as diversas fontes disponíveis, este primeiro capítulo oferece um estudo claramente lacunar e eletivo, e privilegia os autores e aspectos que, julgamos, posteriormente serão de maior relevância para a abordagem do texto de Platão. Não se deve, por isso, esperar que este primeiro capítulo tenha um caráter inteiramente conclusivo, senão, e unicamente, em relação às análises terminológicas, as quais nos servirão para balizar o texto platônico, sem, contudo, se sobreporem à tarefa de significação própria ao autor.

Nesse espírito, em um primeiro momento vamos analisar a concepção de μουσική a partir de sua função estrutural na sociedade, apresentando seu caráter mágico-religioso, a noção de verdade que ela transmite e sobre a qual se assenta, seu poder persuasivo e seu propósito pedagógico, bem como seu papel político e, em certa medida, organizador da cidade grega; e, num segundo momento, a investigaremos

quanto ao conteúdo, isto é, quanto às noções fundamentais que ela transmite e que fundam, por assim dizer, seu caráter utilitário e normativo. Não pretendemos, com isso, de modo algum esgotar este campo de estudos, mas tão somente fixar as linhas gerais de uma das partes do intenso diálogo protagonizado pela filosofia platônica e a tradição literária grega, sobre o qual erigimos nossa pesquisa.

2.1. Função estrutural da μουσική

Ao lado da γυμναστική (ginástica), a μουσική compunha o que os antigos gregos compreendiam pela sua παιδεία (educação) de base, ou, na expressão de Marrou, sua “educação elementar” (1998:216).¹ Num primeiro momento, por volta do séc.VIII a.C., podemos entender por μουσική basicamente as epopéias de Homero: a *Ilíada* e a *Odisséia*, mas também as poesias de Hesíodo e, posteriormente, a lírica, cujo mais notório representante é, talvez, Píndaro. Assim, o termo μουσική indica, em geral, toda a tradição poética que de algum modo estava envolvida na formação do indivíduo, na sua educação, e que, ao lado da ginástica, tinha o objetivo de prepará-lo para a vida em comunidade.

Embora possamos localizar diversos autores associados à concepção poética da μουσική, Homero foi, sem dúvida, “o exemplo mais notável” e a “manifestação clássica” (Jaeger, 1995:61) do que se entendia por um poeta (ποιητής) na Grécia Antiga. Ele foi “o primeiro e maior criador e modelador da humanidade grega” (Jaeger, 1995:62). Havelock, por exemplo, chama o conjunto dos poemas homéricos de “enciclopédia tribal” (1996:110, *passim*), acrescentando que “pertencia à essência da poesia homérica representar na sua época o único veículo de comunicação importante e significativo” (1996:112).

¹ Cf. *infra* III, 1. A afirmação é uma constatação do próprio Platão em *Rep.* II, 376e.

O poeta homérico controlava a cultura na qual vivia pelo simples motivo de que sua poesia se tornou a única versão autorizada do enunciado influente e permaneceu como tal. Ele não precisava discutir isso. Tratava-se de uma realidade aceita pela sua comunidade e por ele mesmo, sem nenhuma reflexão ou análise. (1996:163)

A “autoridade” de Homero, no entanto, não é reconhecida nem advém unicamente do que dizem os autores modernos. A julgar pela célebre passagem de Heródoto (séc.V a.C.), Homero e Hesíodo já eram claramente nomeados como os grandes paladinos da cultura helênica, tendo sido eles quem ensinaram aos gregos os “nomes dos Deuses” (II, 53). Com efeito, se no séc.V a.C. os gregos já estavam conscientes do papel cultural da μουσική, será com Platão que esta consciência se tornará ainda mais explícita e, ademais, será na pena desse filósofo que ela, a μουσική, encontrará o seu crítico mais apaixonado. No entanto, por hora não nos deteremos no que diz Platão. Ele nos servirá, aqui, apenas como um relator, nem tanto como um proponente. Nosso intuito, dessa forma, será o de penetrar mais profundamente no significado da μουσική, fixando alguns elementos cuja compreensão, posteriormente, será fundamental para uma melhor apreciação do texto platônico.

2.2. Os significados de μουσική

O substantivo grego μουσική, que ocorre tanto no gênero feminino quanto no neutro plural, significa “arte das Musas, canto, dança, poesia”, e usualmente, em Platão, é identificado com as noções de “formação espiritual, educação superior, cultura, persuasão.” Desses significados, quatro deverão receber atenção especial: arte das Musas, formação espiritual, educação superior, e persuasão – ou palavra persuasiva. Como veremos, estas

significações subsumem todas as outras acima elencadas e, por assim dizer, traduzem de maneira mais clara a concepção grega em torno do que seja propriamente a μουσική.

2.2.1. Μουσική como “Arte das Musas”

Em primeiro lugar, cabe alertar que utilizaremos μουσική e “poesia” como sinônimos e, uma vez que a recitação poética era, na antiga Grécia, usualmente acompanhada por um instrumento musical, compreende-se também o uso do termo “canto” ou “cantar do poeta.” Dito isso, é importante notar que desde o princípio a μουσική foi conhecida como “arte das Musas”, e é fundamentalmente nesta concepção que reside o princípio (ἀρχή) de autoridade do poeta. Sendo o poema uma “arte divinatória”, ele não é considerado o produto de uma criatividade autônoma, mas sim uma espécie de “palavra revelada”, um dom divino concedido a um homem especial. As Musas, às quais Hesíodo dedica o “Proêmio” de sua *Teogonia*, são chamadas “virgens do grande Zeus verídicas” (29). Filhas do Cronida em união com Memória (Μνημοσύνη), foram geradas “para oblivio dos males e pausa de aflições” (55). Hesíodo caracteriza o homem presenteado pelas Musas nos seguintes termos:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”².

² Cf. Brandão, J. L. “As musas ensinam a mentir (Hesíodo, *Teogonia*, 27-28)”, In: *Ágora – Estudos Clássicos em Debate*, nº 2 (2000), pp.7-20. O autor acaba por concluir um matiz que deliberadamente procuramos afastar de nossa análise: “O que importa realçar é a importância de Hesíodo trazer para a esfera das Musas o

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar. (22-34)

Vemos, então, que se o canto não é fruto de uma inventividade, o que é dito como μουσική não tem um responsável ou um criador ao qual possamos atribuir um “gênio criador”, embora este seja um significado possível para o termo ποιητής. Antes, se a poesia é uma palavra cantada pelos deuses, dom divino, ela não admite a possibilidade de questionamento ou dúvida. Ela é a verdade pela simples forma que assume na sua origem. O poeta-narrador, ao menos em Homero, jamais aparece nomeando a si mesmo. Não há um “eu digo”, pois tudo o que é dito, é dito pelas Musas. O fenômeno do narrador presente é algo observável apenas na lírica, e antes, uma única vez, na abertura dos *Erga* (10), de Hesíodo (2002:14).³ A ausência do narrador, subtraído às Musas, veicula a autoridade do que é dito na poesia que, tomada como um código, um todo estruturado pelas Musas, uma “enciclopédia tribal”, como quer

pseûdos (contra tudo o que se considera presentemente uma perspectiva arcaica que emprestaria ao discurso das Musas, enquanto deusas, uma verdade inerente)”, p.20. Interessa-nos, aqui, o ponto de vista mais tradicional que reafirma a experiência poética como uma fonte de verdade absoluta, e sobre a qual não paira dúvida, justamente em razão de sua raiz religiosa.

³ O debate acerca das autoreferências em Hesíodo é algo a ser deixado de lado aqui. Adotamos talvez a noção mais difundida, segundo a qual, na *Teogonia*, o poeta, motivado pelas Musas, ainda se autoreferencia como uma terceira pessoa, enquanto nos *Erga*, estando pessoalmente engajado no enredo e na finalidade dos versos, ele assume a primeira pessoa. Nesse sentido, consideramos que a experiência poética e o espaço social da poesia correspondam ao cenário arcaico da identificação imediata entre canto e audiência, mas concordando com Havelock (1996:116-7) quanto a Hesíodo aparecer como um tipo mais autoconsciente de poeta, ao contrário do poeta homérico, que, ao invocar as Musas, transferia a responsabilidade sobre o poema. Para essa questão vale a leitura de Nagy, G. “Autorité et auter dans la *Théogonie* hésiodique”. In: *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode*. Cahiers de Philologie, vol. 16, pp.41-52.

Havelock, não pode ser questionada. O poeta “não criou esse código, nem pode alterar sua cor geral, impondo-lhe uma visão pessoal” (Havelock, 1996:106).

2.2.2. Μουσική και ἀλήθεια

A concepção de verdade envolvida na μουσική não é, portanto, a concepção de algo humanamente verificável, que se deixa entrever por “olhos comuns”, mas uma espécie de “verdade revelada” que, no entanto, não deve ser entendida com a verdade do tipo cristã, que se dá, num livro, a todos os homens. Nesse ponto, o fato de as Musas serem filhas da Memória é um elemento de suma importância, pois a palavra grega para “verdade” é ἀλήθεια, que significa, prosaicamente, “não esquecimento”: α = partícula de privação + λήθη = “esquecimento”.⁴

De fato, esta é uma maneira comum de se interpretar a idéia contida no uso de ἀλήθεια. Entretanto, é mister notar sua origem heideggeriana, contra a qual Friedländer se opõe vigorosamente, afirmando que “não é possível decidir se a interpretação de ἀληθής como ἀ-ληθής é linguisticamente correta” (1973:222). A discussão de Friedländer toma lugar em relação ao conceito de verdade como “desvelamento”, tal como propõe Heidegger, e especialmente quanto à interpretação do uso que Platão faz de ἀλήθεια. Contudo, ela torna-se extremamente enriquecedora na medida em que nos permite um leque mais amplo de significações, uma vez que Friedländer afirma que a idéia de ἀλήθεια como uma noção de verdade associada à memória é válida quanto ao texto hesiódico, mas não quanto a Homero ou a tradição poética posterior, onde poderíamos interpretá-la, no

⁴ Cf. Hesíodo. *Teog.* vv. 226-32; Eliade (1994:108-10)

mínimo, de três outros modos, a saber: ἀλήθεια como ἀλέα + θεῖος = “remédio divino”; como ἄλη + θεῖος = “perturbação divina”; e como ἀλής + θεῖος = “unido com o divino”.

Não cabe aqui uma discussão pormenorizada das diversas possibilidades interpretativas, ou mesmo reportar toda a discussão que Friedländer desenvolve em torno do tema, pois quedaria muito distante do nosso objetivo. Ademais, embora seja fundamental o debate acerca da significação de ἀλήθεια, não nos parece que as diferentes leituras aventadas sejam, de algum modo, contraditórias ou mutuamente excludentes. Pelo contrário, afigura-se plenamente viável um entendimento que as reúna buscando uma certa complementaridade, donde poderíamos afirmar – guardadas as devidas proporções – que ἀλήθεια diz-se “verdade” na medida em que evoca não só o ato de rememorar, de recordar, comemorar e, fundamentalmente, de memorizar, mas também todo o aspecto sagrado, terapêutico e, de algum modo, assombroso frente àquilo que é “privilégio dos deuses”, tal como nos canta o próprio Hesíodo.⁵

2.2.3. Μουσική como “formação cultural”

Há ainda um outro significado importante para o termo ἀλήθεια, de grande auxílio na compreensão dos efeitos da poesia sobre a audiência, considerada tanto em relação aos indivíduos isoladamente, quanto à coletividade que de sua reunião se origina, que é “realidade.” Este significado, somando-se ao que já dissemos sobre a autoridade da palavra cantada, nos permite investigar a definição de μουσική a partir do segundo significado que privilegiamos, o de “formação cultural”.

⁵ Cf. Eliade, 1994:109. Segundo Collingwood (Apud., Havelock, p.182, nota 33): O trabalho do poeta “é um trabalho para o qual ele convida a comunidade a participar; isto porque sua função como espectadores não é aceitar passivamente sua obra, mas repeti-la novamente para si mesmos.” Para o ato de recordar como “comemoração”, Cf. Eliade (1994: Cap.III; 2001:70 *passim*.)

Segundo Parry, “o estilo de Homero enfatiza constantemente a atitude estabelecida com relação a cada coisa no mundo e isso produz uma grande unicidade de experiência”⁶, e ainda, conforme Jaeger, “a poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado” (1995:63). Nesse sentido, a força de verdade da *μουσική* coaduna os indivíduos para uma “leitura” unificante da realidade, ela mesma tornando-se uma produtora do real, uma educadora da percepção (Havelock, 1996:169). Assim, na concepção poética *Hélio* é o “Deus-Sol”, aquela bola brilhante, luminosa, suspensa no ar, e não um astro localizado no centro de um sistema, ao redor do qual a Terra desenvolve um movimento determinado passível de ser calculado. *Hélio* é o próprio Sol: um Deus ao qual devem ser rendidas oferendas e louvores; um Deus que num dado momento (ao anoitecer), se esconde num grande fosso, abrindo espaço para o reinado temporário de uma outra deusa: a Noite. Ou seja, do ponto de vista da *μουσική*, a natureza (*φύσις*) é a própria expressão do divino, e o homem grego, na medida em que persegue a natureza como modelo de vida (portanto persegue o divino), acaba por calcar suas relações sociais segundo o mesmo paradigma unificador fornecido pela poesia, donde *a poesia segue não só como uma narrativa de eventos modelares e dignos de ser lembrados, mas sobretudo como uma potência normativa da percepção dos eventos no mundo.*

A performance poética ocupava, desse modo, um espaço central na organização social da civilização grega. Era no canto do poeta que os cidadãos recebiam a instrução necessária para se viver em sociedade. Era nos exemplos primordiais, protagonizados pelas personagens da poesia, que os cidadãos identificavam as diferentes funções que deveriam

⁶ Apud. Havelock (1996:113, nota 1)

desempenhar, e recebiam os paradigmas de conduta que deveriam vigorar nas relações sociais. Isto aparece, por exemplo, no Canto II da *Ilíada*, quando, por ocasião de uma assembléia, nove arautos tentam controlar a multidão alvoroçada, gritando algo como: “que cesse o barulho para ouvir os reis que descendem de Zeus!” (95 ss.). Na *Odisséia* vê-se também a atitude passiva do povo durante os debates entre Telêmaco e os pretendentes à mão de Penélope. Novamente, no Canto II da *Ilíada*, vemos um dos mais significativos exemplos: o famoso episódio de Tersites (210 ss.). Neste episódio, Agamêmnon, o grande rei dos Aqueus e líder da comitiva que deveria resgatar a bela Helena, convoca uma assembléia dos guerreiros para lhes comunicar a decisão de abandonar a guerra contra os troianos. Tersites, um guerreiro comum, por assim dizer, contesta Agamêmnon, sendo prontamente rechaçado por não acatar os desígnios do grande rei. Esta passagem, a exemplo do que preenche os versos da poesia homérica, indica um aspecto geral que marca a peculiaridade do *enunciado parenético*, isto é, que visa comunicar um conteúdo moral e uma regra específica que deve ser aceita como modelo por aqueles que são os ouvintes. A reprovação veemente que se dirige a Tersites mostra, através de um enredo, a regra geral que deve ser observada: os reis têm autoridade sobre os demais membros da comunidade, e suas decisões não devem ser contestadas.⁷

Nesse sentido, a *μουσική* pode ser vista sob o prisma da “formação cultural”, não apenas como a formação de um indivíduo – o que realmente também significava –, mas também, e principalmente, como a formação cultural de todo um agrupamento humano; como a formação que possibilita e fornece uma identidade cultural aos diferentes indivíduos, permitindo que se reconheçam como membros daquele mesmo agrupamento.

⁷ Tersites foi “o único a quem Homero difamou.” (Jaeger, 1995:69)

À época micênica da cultura grega, aquela na qual teriam se desdobrado os eventos narrados na *Ilíada*, a poesia era considerada, em primeiro lugar, “não uma obra de invenção poética, mas uma espécie de manual em verso” (Havelock, 1996:105), que uma vez encenada aos membros de uma sociedade, fornecia o modelo e o estímulo ao comportamento apropriado à manutenção da ordem pública, por assim dizer. Segundo Mossé (1999:15), é na *Ilíada* e na *Odisséia* que surgem “as primeiras manifestações do que se poderia chamar uma ‘vida cívica’.”⁸

Por conseguinte, a poesia relaciona-se intimamente com o exercício do poder político, na medida em que ela é a fonte precípua daquilo que os gregos chamaram νόμος e ἔθος: a norma, ou lei, em sentido estrito, e a cultura, ou conjunto dos costumes e valores que identificam uma determinada forma de vida. É interessante, particularmente em relação ao termo ἔθος, que designa o conjunto dos costumes, o fato de ele estar semanticamente muito próximo de outro termo central na concepção grega da jurisprudência: θεμῖς, que significa na tradição homérica “justiça divina”, mas tardiamente, no séc.V a.C., com o advento da democracia, passou a ser empregado como “costume tradicional” ou “lei divina”, em contraposição ao termo δίκη, traduzido por “justiça”, na acepção do direito positivo, como lei estabelecida pelo homem.⁹ Um claro exemplo do embate entre estes âmbitos aparece encenado na *Antígona* de Sófocles, onde Antígona, a heroína trágica, opõe o *direito divino* de enterrar seu irmão Polínicos, à determinação do rei Creonte que, com base nas *leis da cidade*, proíbe que tenha um túmulo todo homem considerado traidor da

⁸ Em adição, cito Havelock (1996:189) “A vida e os atos do herói constituem o receptáculo no qual os mores da tribo estavam contidos e ilustrados.”

⁹ Peters, F. E. *Termos filosóficos Gregos: um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Edição. “Com o declínio de uma consciência de classe aristocrática a δίκη começou a ser considerada como algo universal na sociedade, aplicável a todos os cidadãos de igual modo, e garantida pelo próprio Zeus. A δίκη agora opera definida no campo estrito da lei escrita, e um novo termo (δικαιοσύνη), ‘retidão’, ‘justiça’, passou a ser aplicado para descrever a qualidade moral de um homem ‘justo’.” Cf. Vernant (1998:65-79)

pátria.¹⁰ Há, portanto, um conflito entre o ἔθος constituído a partir da θέμις, da lei divina, e o ἔθος constituído sobre a δίκη, a lei humana, de sorte que o νόμος, a lei objetiva que dita as práticas efetivas em uma dada situação, por um lado vincula-se à tradição e, por outro, ao que foi determinado politicamente.

Mas a μουσική, tal qual a tratamos, ela mesma não é uma legislação, pura e simplesmente. Sua potência política, por assim dizer, é apenas um dos aspectos que nos permite definir de maneira mais pormenorizada sua principal função: a “formação cultural”, isto é, aquilo que os gregos denominaram παιδεία.¹¹ Com efeito, “a concepção do poeta como educador do seu povo, (...) foi familiar aos Gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância” (Jaeger, 1995:61). Nas palavras de Havelock, “o poeta era antes de mais nada o escriba, o erudito e o jurista da sociedade, e somente num sentido secundário seu artista e homem de espetáculos” (1996:111). Em suma, a μουσική era encarada pelos helenos como o vaso que continha tudo aquilo que os caracterizava como uma cultura uniforme, em oposição às “culturas bárbaras”, e isto incluía principalmente as diretrizes que normatizavam as práticas políticas.

Se retomarmos o termo παιδεία, que significa “educação”, não no sentido de um conjunto de expedientes pedagógicos, mas como denotando um estado de formação cultural interiorizado, encontraremos em Platão uma indicação muito clara do que representava a μουσική na Grécia Antiga. Afora a grande importância que Platão observa com relação à harmonia e à melodia envolvidas na construção do verso poético, que pretendemos

¹⁰ Sófocles, *A Trilogia Tebana*. Trad. de Mário da Gama Kury. 10ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Veja-se os versos 25 a 30 (o edito de Creonte) e o verso 86: a lei que Antígona invoca “é mais cara aos deuses”, aos quais, mais do que aos outros (os cidadãos), “se deve agradar” (100).

¹¹ Em relação ao universo homérico, o termo παιδεία é um tanto impróprio, dado que a ocorrência mais antiga do termo está em Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 18. (Cf. Jaeger, 1995:25, nota 1)

apresentar mais adiante, ele ressalta uma função central desempenhada pela poesia: a alfabetização. Segundo o filósofo, é através da poesia que aprendemos as primeiras palavras e também a reconhecer a imagem (εἰκὼν) das letras (γρόμμα), “na convicção de que não deixaríamos de ser analfabetos antes de atingir essa fase.”¹² O verbo empregado por Platão para indicar a educação fornecida pela poesia não é, como se poderia deduzir, o verbo παιδεύω: “educar uma criança, ensinar”, mas sim o verbo τρέφω¹³, na maior parte das ocorrências, no intransitivo passivo, significando, entre outros, “condensar, cunhar, educar, instruir, formar, ser educado ou criado”, o que remarca um caráter de adestramento ou treinamento, mais do que o de um processo ativo de aprendizado, este sim, reservado ao verbo παιδεύω.

Não se aprendia ética e política, habilidades e diretrizes, mediante sua apresentação como um *corpus* para se estudar silenciosamente, refletir e absorver. Não se pedia que seus princípios fossem apreendidos por meio de uma análise racional. Não se solicitava nem mesmo que se pensasse sobre eles. Em vez disso, era-se submetido ao sortilégio paidêutico. Concordava-se em tornar “musical” no sentido funcional desse termo grego. (Havelock, 1996:176)

Assim, vemos a autoridade que a poesia representa, em termos pragmáticos, no conjunto da formação do homem grego. Se no tempo em que Homero supostamente viveu a cultura era essencialmente oral e a sociedade desconhecia, por assim dizer, a força da palavra grafada, foi também através da poesia que se disseminou o uso da linguagem escrita. Segundo Havelock (1996:112), a poesia “desfrutava de um domínio sobre a

¹² *República*, III, 402b 3-4. Shorey traduz: “we should never be literate and letter –perfect till we could do this.” Para este assunto Cf. *Rep.* III, 401d 3 – 402b 4. Veja-se também uma passagem análoga no *Político*, 277e 3 ss.

¹³ Veja-se sobretudo *República*, II, 373b-c; III, 401d3 – 402b 4. Platão ainda utiliza um outro verbo: τροφέω, que se relaciona com o substantivo feminino τροφή, e que significa, de modo geral, “alimentação, provisões, sustento para viver, educação, modo de vida”, etc. Tanto τρέφω quanto τροφέω são empregados para caracterizar a educação antiga, em oposição à παιδεία filosófica.

educação e sobre o governo que se perdeu logo que a alfabetização foi posta à disposição do poder político”, ao que acrescentaria: alfabetização essa que a própria poesia fomentou, pelo largo de sua disseminação e popularidade. Entretanto, se quisermos compreender melhor a concepção grega da μουσική, cabe que não adiantemos o passo, permanecendo ainda em torno do séc.VI a.C., antes da assim chamada “alfabetização cultural”, ou “laicização da palavra” (Detienne, 1988:45 *passim*). Nesse período, encontraremos de modo mais exato o terceiro significado da μουσική: “educação superior.” Essa educação, ou treinamento nas letras, deve ser entendido sob dois pontos de vista: um que se relaciona com o significado de “formação cultural”, e outro, concentrado na idéia de cidadão, ou seja, na idéia de homem político.

2.2.4 Μουσική como “educação superior”

Os gregos sempre fizeram questão de ressaltar o abismo que separava a sua cultura, e principalmente a sua política, daquilo que era praticado entre os “povos bárbaros”, e Platão é, aqui, mais uma testemunha desse fato. Na *República* é dito, por exemplo, que os gregos não devem “possuir nenhum escravo grego” (V, 469c 3-5), e mais: “a raça helênica é da mesma família e origem, e a dos bárbaros é de família estrangeira e alheia” (470c 2-4); bárbaros e gregos “são inimigos por natureza, e a esta inimizade se deve chamar guerra” (470c 4-7). Esta concepção de sua cultura como “superior”, demonstra que o povo grego tinha lúcida percepção da importância de se preservar a coesão social, mais do que uma certa arrogância que, a olhos mais temerários, tais afirmações poderiam sugerir, isto é, a minoração de uma outra cultura é mais um mecanismo de manutenção da ordem política, através do adensamento e da unificação cultural, do que propriamente uma concepção

acerca de uma suposta natureza superior dos costumes¹⁴. Esta última parece ser tardia e ter partido não dos gregos, podendo ser atribuída aos romanos e ao ocidente renascentista.

No início deste texto, vale lembrar, afirmamos que a μουσική fazia parte do currículo da educação de base dos gregos, o que é verdade, principalmente à época de Sócrates e Platão. Entretanto, a μουσική como “educação superior” é também, como dissemos, algo típico dos últimos decênios do Período Arcaico da Grécia, coincidindo com os primeiros esboços da sociedade democrática. Nesta época, as letras ainda eram privilégio de uma classe mais elevada da sociedade, e o poeta, que não tarda a ser duramente criticado, ainda era “o intermediário privilegiado entre a comunidade e o sistema de explicações e de valores ao qual essa comunidade adere” (Brisson, 2002:21). A alfabetização ainda estava restrita a um círculo aristocrático e, ademais, era símbolo de poder político e cultura elevada, pois coincidia com o ideal do homem heróico cantado nas epopéias homéricas. Mesmo com a democracia dando os seus primeiros passos, este modelo político nunca deixou de ser dominado e conduzido por uma elite cultural e econômica.

Se é verdade que todos podiam ter a palavra nas assembléias, não é menos verdade que só falavam aqueles a quem a educação tinha tornado hábeis no uso da palavra e que eram capazes de se impor a uma assembléia numerosa. (Mossé, 1999:77)

Segundo um documento antigo, cuja autoria é duvidosa, na organização política da antiga Atenas “os magistrados eram escolhidos nas famílias nobres e ricas”.¹⁵ Tal

¹⁴ Lodge (2000:13) parece ser de outra opinião, mas o que diz marca com clareza a importância com que os gregos enxergavam sua própria cultura: “Every Greek child is, by right of birth, a recruit in the army of Hellenism. All his life he must play his part in the unending conflict between Hellenism and Barbarism, between the life of reason and the chaos of mere nature; and it is education which develops the eye of his soul and turns him into an exponent and defender of the Hellenic way of life.”

¹⁵ Pseudo-Aristóteles, *Constituição de Atenas*, III, 1. Apud., Mossé (1999:30)

afirmação confirma a idéia de que, durante muito tempo, a “educação” fornecida pela μουσική era acessível apenas a uns poucos, e por isso mesmo ela se diz “superior”, abrindo o precedente histórico para que a consideremos [a μουσική], no horizonte de uma “educação de base” relativamente universalizada, nada mais do que um ideal. Esta questão, contudo, não está sob a nossa competência, cabendo muito mais aos historiadores do que aos filósofos ou estudantes de filosofia. No mais, cumpre acrescentar que, sendo privilégio de famílias e indivíduos abastados que gozam de maior prestígio social, a μουσική acabava por se tornar um instrumento político muito mais restrito do que era à suposta época de Homero, pois gradativamente, com a instauração da democracia, a verdade deixava de ser privilégio do poeta inspirado pelas Musas para estar nas palavras daquele que pôde se educar e fazer desta educação o mote de justificativa para detenção do poder político. Esta será uma questão candente durante o séc. IV a.C., e será largamente identificada com a polêmica de Sócrates com os Sofistas, pretensos pedagogos da virtude política.

Mas, diante disso, uma questão se impõe. Uma questão que tanto tem a ver com a concepção original de “formação cultural de um povo”, como com a de “educação superior para uns poucos”: como a μουσική pode educar? Como simples versos podem concentrar a atenção e, por assim dizer, moldar um indivíduo? Para tentarmos responder a estas questões, deveremos nos esquecer, num primeiro momento, do que foi dito a respeito da “autoridade” da palavra divina, concedida pelas Musas, e adentrar um outro aspecto importante: a μουσική como “fazer artístico.” Tal abordagem nos servirá à exposição do quarto e último significado que adotamos para o termo μουσική: “palavra persuasiva.” É certo, no entanto, que o fato de a poesia gozar de um estatuto de verdade sobre-humana,

bem como o poder de penetração no real que ela apresenta, justifica e explica seu poder de persuasão, mas apenas se nos mantivermos no horizonte de uma “vivência do divino”, ou seja, na medida em que a poesia já é aceite e pode ser compreendida como fundamento de um determinado *modus vivendi*. Por isso, se retomamos agora aquela faceta “artística”, por assim dizer, inerente ao entendimento contemporâneo da poesia¹⁶, é porque se faz necessário dar um passo a mais, enfocando um desdobramento no entendimento da μουσική, típico dos séc. V e IV a.C., que será considerada, sobretudo, como “persuasão”.

2.2.5. Μουσική como “palavra persuasiva”

A palavra grega para “persuasão” é πειθω, e sua história etimológica está associada com outro termo grego: πίστις, que, de modo geral, significa “crença”. Na história de suas apropriações latinas, este termo dará origem à palavra *fides*: “fé”; e, desse modo, não é de se estranhar que a μουσική, enquanto “palavra persuasiva”, ainda permaneça ligada ao universo dito religioso, portanto nem tão afastada das Musas. Com efeito, se voltarmos ao que Hesíodo depõe sobre o “dom das Musas”, verificaremos que o convencimento, a capacidade de “pôr fim às discórdias” (87), afastando pesares e aflições (103-4), é um elemento central de caracterização do poder de persuasão do discurso ligado à autoridade mítico-religiosa¹⁷. Contudo, podemos dizer que este poder de persuasão não é somente um aspecto ou resultado intrínseco ao caráter sagrado da poesia, e reconhecer que a eficiência

¹⁶ Refiro-me aqui ao entendimento da poesia em geral, e não exclusivamente ao da μουσική, mesmo que, segundo Havelock (1996:108;174; *passim*), a interpretação da μουσική como produto de um gênio artístico autônomo seja, retrospectivamente, uma característica do olhar contemporâneo.

¹⁷ Implicamos aqui dois passos da *Teogonia* (80-93; 94-104). No primeiro Hesíodo descreve o dom das Musas dedicado aos “reis sustentados por Zeus”, e no segundo parece voltar-se ao próprio poeta, agraciado pelas Musas e por Apolo. Como nota Havelock (1996:127) “o poeta está considerando seu assunto de um duplo ponto de vista. Ele descreveu o rei como se este fosse, ele próprio, uma espécie de poeta. (...) O rei exerce poder político; portanto, é filho de Zeus. O menestrel exerce poder sobre as palavras; portanto é filho de Apolo e das Musas. Mas os dois tipos de poder são de certo modo simultâneos, ligados entre si”.

persuasiva, em certa medida, se deve também ao talento artístico do poeta, fundamentalmente à eloquência de seu discurso, o ritmo e a melodia de seus versos¹⁸. Assim, se dissemos anteriormente que o poeta era um artista, um gênio criativo, apenas em segundo plano, isto não significa que o revestimento artístico, o estilo, propriamente, da poesia, deva ser igualmente ignorado como um aspecto menor.

Para esclarecer este ponto será bastante proveitoso retomarmos a análise do termo παιδεία: “educação.” Este termo tem sua raiz semântica ligada ao substantivo neutro παιδίον, que significa “criança”, e também ao feminino παιδία, que difere apenas na acentuação de outro substantivo importante: παιδια, cujo significado é “jogos de crianças.” Com efeito, “as crianças eram as destinatárias por excelência dos mitos”¹⁹, e a conexão desses com as brincadeiras é algo que o próprio Platão procurou ressaltar (Cf. *Fédro*, 265c). A μουσική, então, como “palavra persuasiva”, valoriza em sua intenção a persuasão das crianças, tendo como finalidade sua instrução ou “adestramento”, o que se evidencia ainda mais por πειθω comportar também o significado de “obediência”, isto é, no caso da μουσική, da obtenção da obediência mediante o uso da palavra cantada. Desse modo, *o significado de “formação cultural” se funde na necessidade, anterior ao reconhecimento da autoridade das Musas, de que a μουσική seja construída de tal forma que possa prender a atenção e, parafraseando Platão, penetrar fortemente na alma da criança e enterrar lá a matriz que se queira imprimir* (Cf. *República*, II, 377a-d; III, 415c-d). Para isso, *a composição do verso poético precisa apresentar uma plasticidade atraente, capaz*

¹⁸ Nas palavras de Snell (2001:1), “a interpretação estética, que busca a intensidade da expressão e a beleza da língua”.

¹⁹ Brisson (2003:240, nota 366). Lodge (2000:142) escreve: “The teaching ... of ‘music’, while attendance in the schools is compulsory upon all children of school age, is attractive to children, and takes form of interesting play.”

de persuadir e entreter o ouvinte, como nos jogos e brincadeiras comuns à infância: ele precisa ser eloqüente e prazeroso, o que, “em última análise, era explorado como instrumento da continuidade cultural.”²⁰ O metro, o ritmo e a harmonia têm, segundo Platão, por si só “grande sedução (κῆλησις) natural”²¹, e a poesia, que se caracteriza por tais elementos, uma vez que é transposta para a prosa, não resta dela muita coisa: ela perde seu poder de sedução (κῆλητι), evidente sobretudo quando é apreciada “através de Homero.”²² E perdendo seu poder de sedução, seu elemento vital de persuasão, a poesia deixa de ser eficaz para a educação, isto é, ela deixa de ser capaz de prender a atenção da criança e de lhe transmitir o conteúdo pretendido. Sem dispor da dinâmica do verso, a μουσική abandonaria seu maior instrumento de persuasão e deixaria, ao mesmo tempo, de cumprir seu objetivo precípua, possível somente na equação “instrução de um lado e prazer sensual do outro” (Havelock, 1996:175).

Diante disso, torna-se imprescindível analisar a μουσική em seu aspecto “artístico”, ainda que, como nota Collingwood²³, não houvesse no vocabulário grego um termo sequer que indicasse uma compreensão da “estética” como um sistema de valores aplicável a determinados objetos, logo, para aquilo que nós, hoje, entendemos por “arte” (Havelock, 1996:46). Mas a plasticidade da μουσική, como viemos dizendo, não pode, também, ser dissociada de sua função educativa, formadora da sociedade e do indivíduo, em favor de uma análise meramente estética, pois tal atitude apenas revelaria a incompreensão de que aquele revestimento “artístico” é nada mais do que um recurso a serviço da demanda mais

²⁰ Havelock (1996:175) Para um estudo aprofundado das relações entre “prazer” e “disseminação cultural”, veja-se Lodge (2000), particularmente o Capítulo VIII (p.150 *passim*).

²¹ *República*, X, 601b 4-5. Shorey traduz: “the spell that this adornments naturally exercise.”

²² Id. X, 607d 1-2. A palavra “sedução”, que admite forma nos três gêneros do grego (masc: *ho kelethmós*; fem: *he kélesis*; neutro: *tó keletérion*) é traduzida por Shorey, neste passo, por “magic.”

²³ Apud. Havelock (1996:50, nota 37)

fundamental representada pela educação (Cf. Havelock, 1996:108). Portanto, a concepção da μουσική como “palavra persuasiva” acaba por esclarecer e acentuar a submissão de toda a idéia do “estético” – que uma análise contemporânea fatalmente poderia impor à matéria –, à idéia do “útil” ou “funcional”.²⁴

A “palavra persuasiva” pretende, assim, e antes de tudo, conduzir o indivíduo, e em maior grau a sociedade, ao encontro de sua própria identidade. Jaeger, por exemplo, afirma que “a arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual. (...) Só ela possui ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata e viva, que são as condições mais importantes da ação educativa” (1995:63). Essa “conversão espiritual”, que relacionada ao indivíduo denominamos “adestramento” ou “treinamento”, tardiamente, na cultura grega, foi conhecida como ψυχαγωγία: “condução ou formação da alma”, e que talvez seja o modo mais acertado de entendermos a μουσική na qualidade de “palavra persuasiva.” A desvantagem de utilizarmos este termo, no entanto, repousa no fato de que ele exige uma compreensão sobre a noção de “alma” alheia ao próprio conteúdo poético, e que em si representa uma das grandes guinadas procedidas pelo platonismo.²⁵ Preferimos, por hora, adotar uma outra via interpretativa, e que, ademais, é solidária ao platonismo, sem, no entanto, obrigar-nos à sua análise, algo reservado para mais adiante. Esta análise nos é oferecida por Rouget (1990:364-5), que interpreta a idéia de persuasão envolvida na μουσική como um emprego que acentua a proximidade entre a poesia e o êxtase característico dos cantos báquicos, dos louvores dionisíacos e, particularmente, com o som

²⁴ A relação entre os diferentes ritmos e métricas poéticas com o caráter ou efeito que produzem na audiência é objeto de longa análise por parte de Platão, no Livro III da *República*. Retornaremos à questão, nestes termos, quando discutirmos o Livro III, no próximo capítulo. Por hora, cabe a referência ao livro de Corrêa, P. C. *Harmonia – Mito e Música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2003, onde discute longamente o νόμος poético.

²⁵ Para uma breve mas esclarecedora discussão entre as concepções da alma, em Homero e na filosofia platônica, Cf. Havelock (1996: 213 *passim*); Brisson (2002:12-13); Iglésias (1998:14-18).

produzido pelo aulo (instrumento grego do transe), ressaltando a idéia geral de *movimento*, tal qual o que as crianças experimentam no colo de suas mães e amas.

O êxtase provocado pelo ritmo, enfim, pelo movimento próprio à recitação poética, era conhecido pelos gregos como *μανία* (no ático) ou *μανιή* (no jônico), e significa de modo geral “loucura, inspiração, entusiasmo”, fenômenos característicos ao louvor e às festividades em honra ao deus Dionísio. Mas não apenas este deus era identificado com a *μουσική*. Com efeito, Apolo, por muitos considerado seu antípoda, era representado como portador da lira, e costumava também ser associado à poesia divinatória, particularmente ao oráculo de Delfos²⁶. O próprio Sócrates, na *Apologia*, atribui ao deus o oráculo segundo o qual ele seria o mais sábio dos homens, o que interpretou como uma exortação para que buscasse por aquele que fosse realmente o mais sábio (20e 4 ss). Ou seja, seria um oráculo de Apolo o motivador dos famosos “colóquios socráticos”, posteriormente retratados por Platão e Xenofonte. Há, entretanto, uma diferença fundamental entre o “êxtase persuasivo”, por assim dizer, relacionado a Apolo, e o relacionado a Dionísio. Na *μουσική* engendrada pelo deus da lira, a possessão fica reservada ao portador do oráculo, enquanto no caso de Dionísio o êxtase é experimentado pelos ouvintes, mais até do que pelo executor.²⁷ Esta dicotomia, entretanto, não é tão relevante para nós. A bem dizer, ela apenas ressalta o caráter religioso que permeia a interpretação da poesia em seu aspecto e efeito persuasivo.

²⁶ No *Fédro* (Cf. 264e 5 ss.) Platão diferencia quatro tipos de “êxtase” ou “loucura” (*μανικῶς ... μανίαν* – 265a 9) ligada aos deuses: a profética (*μαντική*), de Apolo; a mística (*τελεστική*), de Dionísio; a poética (*ποιητική*), das Musas; e a de amor (*ἔρωτική*), de Afrodite e Eros.

²⁷ Que o poeta experimente uma espécie de *μανία*, isto é aceite tendo em vista o arrebatamento ocasionado pela presença das Musas. Com relação à alteração do estado psíquico dos ouvintes da *μουσική* dionisiaca, Eurípedes, em *As Bacantes*, parece oferecer a melhor descrição do fato (Cf. v.99 ss). Vale, todavia, conferir o valioso trabalho de Detienne, *Dionísio a céu aberto*. Para a dicotomia entre Apolo e Dionísio, vejam-se os primeiros capítulos de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Para um bom estudo sobre a performance poética de modo geral, veja-se os capítulos 1, 2, 3, 8 e 9 de Buxton, R. *Imaginary Greece – The contexts of mythology*. Cambridge University Press, 1995.

O que nos interessa, sobretudo, é o fato de que o detentor da palavra cantada, ou num espectro mais amplo, aquele cuja educação habilitou à excelência no uso das palavras, tem a seu dispor o “poder” de persuadir outras pessoas, um “poder” invariavelmente identificado com os efeitos provocados pela eloquência poética. À época de Sócrates e Platão, este “poder” aparecerá como um foco importante das discussões filosóficas, uma vez que será “louvado” pelos Sofistas como o objetivo precípua da virtude política (πολιτική ἀρετή). Em resumo, portanto, a μουσική como “palavra persuasiva” não só se define pela plástica da composição poética, pelo ritmo e movimento que a constituem, tornando-a atrativa e eficaz, mas igualmente pelo “poder” que ela representa para quem a executa; ela é “palavra que persuade” aqueles que ouvem e, para aquele que fala, “palavra para persuadir outrem”; a πειθω é um efeito e uma atividade: de um lado ela é provocada, de outro é experimentada. Segundo Havelock, o trânsito entre persuasor e persuadido efetua-se no próprio arranjo em que se dispõem os personagens e ações na poesia: “o panorama é construído e cantado para que sejamos seduzidos de maneira a nos identificar com suas ações, alegrias e tristezas, seus gestos de nobreza e de crueldade, sua coragem e sua covardia” (1996:206).

* * *

Até aqui, visamos o objetivo de apresentar em linhas gerais a concepção que os gregos tinham da μουσική. Nossa análise, entretanto, privilegiou apenas seu papel estruturador, e praticamente não nos pronunciamos sobre o conteúdo do enunciado poético, exceto por alguns exemplos, muito distantes de ilustrar sua totalidade. A razão disso reside no fato de Platão também dividir sua análise e crítica da poesia em duas frentes: primeiro

com relação ao conteúdo, “àquilo que é dito” (ἃ λεκτέον), depois segundo sua forma, “como deve ser dito” (ὥς λεκτέον)²⁸. Nosso objetivo, doravante, com a leitura da *República*, é demonstrar que Platão não abre mão da utilização da poesia, tendo em vista justamente a eficácia atribuída a esta função estrutural: sua autoridade, sua força de penetração social e formação cultural, pedagógica e política, e seu poder de persuasão. *Pretenderemos, dessa forma, fixar a tão famosa “condenação da poesia” nos estreitos círculos da crítica à “pedagogia e epistemologia poéticas”, ou seja, fixá-la numa perspectiva de crítica ao conhecimento – e da transmissão do conhecimento –, mais do que simplesmente numa suposta condenação de fundo ontológico.* Antes, no entanto, apresentaremos de forma bastante resumida o conteúdo da μουσική.

2.3. O conteúdo pedagógico da μουσική

A μουσική, como vimos, destinava-se à educação dos indivíduos. Para isso, ela dependia do sucesso em determinados domínios: necessitava de autoridade, para que fosse totalmente (uniformemente) aceita; estava obrigada a veicular um conteúdo significativo para a instauração e manutenção da ordem social; deveria oferecer um “acréscimo” ao indivíduo submetido a ela; e, além disso, precisaria ser constituída de modo a persuadir seu ouvinte, afastando um eventual senso crítico. Mas o que ela se propunha a ensinar? Que concepções normativas e que espécies de conhecimento compunham a sua pauta? Estas questões não são simples e, por isso, não é nosso objetivo esgotar tal assunto. Bastar-nos-á a apreensão de algumas noções básicas para esclarecer o âmbito do conteúdo poético, sua abrangência e proposições básicas, procurando tornar mais confortável a análise da crítica

²⁸ *República*, III, 398b 7-8.

platônica à poesia, a qual examinaremos posteriormente.²⁹ Com relação à tradição poética, são duas as noções fundamentais a ser transmitidas: a noção de τέχνη e a de ἄρετη.

2.3.1. A noção de τέχνη

Segundo Roochnik³⁰, em Homero já é possível vislumbrar praticamente todo o campo de significação que o substantivo feminino τέχνη irá circunscrever ao longo de seu desenvolvimento semântico. Τέχνη significa, basicamente, “arte, bela arte, ciência, saber, ofício, habilidade, astúcia, engenhosidade, meio ou modo (para realizar algo).” Todos esses significados, no entanto, não resumem as possibilidades de emprego do termo, dada a pluralidade semântica com que se apresenta nos inúmeros textos da tradição literária grega. Todavia, *tek-*, a raiz indo-européia do termo τέχνη, tem um significado bastante específico: construir casas de madeira (Roochnik, 1996:19). Logo, “τέχνη, em seu significado pré-homérico, refere-se ao conhecimento ou habilidade do τέκτων, aquele que *produz* algo com a madeira” (Id. *ibid.*). Como ressalta Roochnik, nos poemas homéricos este termo passará a designar outras atividades produtivas, tais como construir um navio ou fabricar um escudo ou espada (Id. *ibid.*). Tais atividades guardam, ainda assim, um aspecto fundamental presente naquele primitivo significado indo-europeu, o qual Roochnik nos apresenta em seis tópicos.³¹ São eles: (1) τέχνη é o conhecimento de um domínio específico, determinado. O trabalho do carpinteiro é restrito ao uso da madeira: ele não

²⁹ Não nos deteremos na representação dos deuses, dos heróis e do Hades, evocando as figuras narrativas especificamente, o que deixaremos para o próximo capítulo, já no contexto da crítica à poesia apresentada na *República*. Nesta seção pretendemos apenas apresentar em linhas gerais as concepções envolvidas na representação poética.

³⁰ (1996:18) Ao longo da presente explanação acompanharemos mais de perto o capítulo “The Pre-Platonic Meaning of ‘Techne’.” (pp.17-88)

³¹ Para a lista de definições do significado primitivo de τέχνη, cf. pp.20-21.

forja metais; (2) τέχνη designa uma atividade específica, que *produz algo útil*, como as casas de uma comunidade; (3) o produto de tal atividade é confiável, ou seja, o τέκτων é um especialista; (4) o conhecimento do τέκτων é reconhecido e recompensado; é aceite que, como especialista, ele sabe o que faz; o especialista é relativamente raro, sendo cotado como uma pessoa cujos julgamentos os leigos não são aptos a indeferir; (5) a excelência do produto da τέχνη é índice da excelência do τέκτων; (6) a τέχνη é comunicável, transferível. Diferente de alguém que apenas acumulou experiências, o τέκτων pode explicá-la, ou seja, ensinar algo sobre sua atividade a alguém que queira aprendê-la. Ele é capaz de transformar um homem leigo em especialista e, nesse sentido, é um potencial educador especializado.

Nos poemas homéricos, o termo τέχνη aos poucos vai assumindo os significados que lhe serão mais comuns, estabelecendo o τεχνίτης (aquele que detém a τέχνη) como uma autoridade, ou seja, um “homem de respostas”, o qual deve ser consultado em caso de uma dúvida ou impasse (Roochnik, 1996:21). Dúvidas ou impasses que, todavia, não mais dizem respeito exclusivamente à construção de casas, mas também a querelas pessoais, – portanto em relação às leis –, ou no caso da determinação dos cursos de ação –, como “o que fazer para conseguir tal ou tal objetivo?” Exemplos do que queremos dizer nos são fornecidos pela *Odisséia*. No Canto v desse poema (238-265), τέχνη ainda guarda o significado de “construir algo útil”, quando é dito que Odisseu construiu (τεχνήσατο)³² um bom barco para partir da ilha de Calipso, e em outra passagem, pelo epíteto dado ao deus Hefesto, que é κλυτοτέχνης (viii, 286), “famoso por sua τέχνη”, ou seja, pelo trabalho

³² A forma verbalizada de τέχνη denota, aqui, não apenas um “fazer” (ποιέω), mas um “fazer com conhecimento do que se faz.”

com metais; e assim também no Canto vi (229-238), onde é dito que aquele que forja o ouro e a prata, e cujas obras são repletas de beleza, a este Hefesto e Atena presentearam com a τέχνη completa.³³ No Canto viii (266-298), entretanto, um episódio protagonizado pelo próprio deus Hefesto indica um significado mais amplo contido no termo τέχνη. A deusa Afrodite, esposa de Hefesto, mantinha o deus Ares como amante, e Hefesto, então, forja uma armadilha cujas habilidosas³⁴ (τεχνήεντες) cadeias prendem os adúlteros na cama. Por meio de sua τέχνη, o mais lento e fisicamente desprovido dos deuses rendeu a mais bela, bem como o mais agressivo dos deuses. O mais “intelectual” dos deuses é capaz de subjugar o mais forte através de sua τέχνη (Roochnik, 1996:22-3).

Este evento demonstra que τέχνη, à época dos poemas homéricos, não era apenas a designação de uma habilidade para construir casas de madeira, mas também a capacidade de agir ardilosamente, isto é, segundo um plano previamente elaborado, e com o objetivo de atingir um fim específico. Com efeito, imaginamos que é próprio do τέκτων “projetar” a casa antes de construí-la, mas o termo τέχνη, embora denotasse a atividade de construir casas de madeira, ainda não explicitava em seu significado a totalidade implicada em tal atividade, ou seja, ainda não indicava esta porção, por assim dizer, racional, envolvida na “simples” construção de uma casa. Alguns exemplos da *Teogonia* de Hesíodo reiteram este aspecto. No verso 496 é dito: Zeus e Terra dominam Cronos, “vencido pelas artes (τέχναι)

³³ Veja-se também o Canto VII (vv. 91-2): “De ouro e de prata, de cada um dos lados, dois cães se encontravam, / obra de Hefesto, que os tinha com arte extremada acabado”. Para toda esta passagem, Cf. Roochnik, 22-3. Vale notar que no *Protágoras* (321d 7- 322a 3), Hefesto e Atena são representados como deuses “patronos” das artes. O primeiro das artes do fogo (como a forja, por exemplo), e a segunda ao restante delas.

³⁴ A tradução de τεχνήεντες (viii, 297) é particularmente difícil, mas igualmente interessante. Roochnik emprega o adjetivo “artful”, ao passo que Nunes, na tradução brasileira utiliza “artificial”. Nenhuma das duas, entretanto, dá conta de indicar os aspectos estilístico (belo), utilitário (bom), e estratégico (a engenhosidade que leva à própria concepção do objeto). Preferimos, aqui, traduzir por “habilidosos”, alertando o leitor que se trata de valorizar tanto a constituição física da armadilha, quanto o intento que orientou sua composição, e sua eficiência, oriunda da mestria do deus-ferreiro.

e violência do filho”; de Prometeu (540), que com “dolosa arte (δολίε ἐπὶ τέχνῃ)”³⁵ cobriu com gordura e pele os ossos do sacrifício oferecido a Zeus; de Cérbero, o cão que recebe as almas na porta do Hades (770), que “tem maligna arte (τέχνην δὲ κακὴν ἔχει)”: dá boas-vindas àqueles que adentram o palácio dos mortos, mas “devora quem surpreende a sair das portas”(773).

Assim, ainda segundo Roochnik, o significado paradigmático do termo τέχνη permanece sendo o de carpinteiro, pois ele possui habilidades tanto físicas quanto mentais, e por meio delas produz algo útil. Mas na medida em que a habilidade mental é sobrevalorizada, como vimos em seu germe através dos exemplos acima, o caráter produtivo aos poucos foi perdendo seu lugar de destaque. À época pré-citadina, isto é, anterior ao florescimento das grandes cidades gregas, por volta do séc.VI a.C., a palavra τέχνη “referia-se àquelas habilidades extremamente úteis, mas não explicitamente produtivas” (Roochnik, 1996:24). Como nota o mesmo autor, a valorização do aspecto “mental” implícito no termo τέχνη, aproximará, nos autores tardios, o τεχνίτης do δημιουργός, o qual, numa tradução bastante livre, gostaríamos de chamar “aquele que dá forma ao que anteriormente era informe.”³⁶ Sugerimos esta tradução seguindo uma passagem do *Hino Homérico a Hermes* (4.447), apresentada por Roochnik (1996:25), onde a habilidade de tocar a lira e a flauta é descrita como uma τέχνη.³⁷ Efetivamente, uma lira ou uma flauta, sem alguém cuja habilidade delas extraia uma melodia, são instrumentos

³⁵ Para a tradução de δόλος (artifício, stratagema, etc) por “doloso”, veja-se: “O Doloso sentido de *Dólos*”, em Torrano (1996).

³⁶ As traduções mais comuns indicam-no como “servidor do povo; homem que exerce uma profissão pública; mestre em uma arte ou ofício; artífice; adivinho; médico.” Entre os dórios indicava também “o primeiro magistrado.”

³⁷ *The Homeric Hymns and Homerica*. English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914; *Les Hymnes Homériques*. Nouvellement traduites du grec avec une préface et des notes par Louis Dimier. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

inócuos. Qualquer um pode soprar a flauta e dedilhar a lira, produzindo assim alguma espécie de som. A melodia, porém, que se caracteriza por sons consecutivos e concatenados segundo uma determinada ordem, apenas alguém que *saiba dar forma* é capaz de produzir pelo intermédio daqueles instrumentos. Uma flauta sem um flautista não produz um som ordenado, uma melodia, e até então toda música é sem forma. Um δημιουργός, de outro modo, sabe dar forma à música, compor uma melodia e diferenciá-la do puro ruído. Além disso, o próprio termo δημιουργός mantém uma proximidade com o τεχνίτης, na medida em que sua atividade (que não se reduz à execução da lira ou da flauta) se direciona para todo o povo, para o δῆμος. A esse respeito, Benveniste nos informa com precisão que a raiz indo-européia **dem-* indica a unidade domiciliar como “entidade social” e tem importantes relações com outras raízes de significado análogo (Benveniste, 1995: I, 291). Δημιουργός, na tradução apresentada por Roochnik, é “aquele que trabalha pelo δῆμος” (1996:24). A proximidade entre o τεχνίτης e o δημιουργός, vislumbrada no *Hino Homérico a Hermes*, “reflete a tendência da literatura subsequente aos épicos de envolver o conhecimento do δημιουργός homérico sob a simples rubrica de τέχνη.”³⁸

A concepção homérica da τέχνη pode, assim, ser resumidamente apresentada em cinco tópicos³⁹: (1) a τέχνη é uma determinada tarefa ou campo de atuação; (2) ela é útil, mas não necessariamente produtiva; uma habilidade, tal como pilotar barcos, mesmo que não seja explicitamente chamada de τέχνη nos poemas, é descrita usando-se um derivado de τέχνη; logo após os poemas homéricos, também o profeta, o médico, o cantor e o arauto, serão ditos possuidores de uma τέχνη; (3) o conhecimento e a realização das

³⁸ Roochnik (1996:25). Cf. Vernant (1999:154 *passim*) e Brisson (2003: 146 *passim*), que coincidem τέχνη com “técnica *demiourgíca*.”

³⁹ Para a lista de definições do significado homérico da τέχνη, Cf. p.26

atividades associadas à τέχνη devem ser completos. Um construtor naval que sabe como, mas não constrói um barco, não é um construtor naval por completo. Um músico que interpreta mas não compõe, não é um músico por completo; (4) os resultados das τέχναι são benéficos ao povo. As τέχναι pertencem aos δημιουργοί, aqueles cujas atividades beneficiam, são compartilhadas e admiradas pelo δῆμος; (5) a τέχνη requer o conhecimento de princípios racionais, possíveis de ser explicados e apreendidos. O carpinteiro e o navegador, por exemplo, aplicam conhecimentos matemáticos, mesmo que rudimentares. *De modo geral, então, a τέχνη pode ser entendida como um saber, uma racionalidade relativa aos meios: sua atividade visa um produto distinto dessa mesma atividade, sendo o critério de excelência do τεχνίτης a utilidade e o grau de perfeição desse produto.*

Apresentada desta maneira, a τέχνη pode parecer algo um tanto quanto abstrato, como se os poemas fornecessem regras gerais de como executar tal ou tal tarefa. Não se passa deste modo. Como ressalta Havelock,

os procedimentos de navegação, tal como os extraímos da narrativa, não são na verdade como procedimentos universais, mas recitados como ordens para ação ou como atos específicos. (...) O embarque, o carregamento, a viagem, o atracamento, o descarregamento não são descritos por si mesmos como operações gerais, mas como diretrizes particulares levadas a cabo no curso de uma situação ativa. (1996:192)

A própria estrutura da composição poética, formada por episódios com uma coerência interna que os faz independentes do restante do enredo, obriga que o exemplo ou ilustração de uma τέχνη específica seja representado e um limitado âmbito de ação. Ou seja, um episódio, tal como o de Tersites, de Ulisses e as sereias, ou o de Hefesto, pode ser narrado à

parte do restante da *Ilíada* e da *Odisséia*, pois sua estrutura interna permite a transmissão de seu conteúdo, independentemente da relação deste episódio com o restante do poema.⁴⁰ Isso não significa, por certo, que possamos simplesmente extirpar o primeiro Canto da *Ilíada*, onde surge a querela entre Aquiles e Agamêmnon, esperando obter o mesmo entendimento do enredo e dos eventos como um todo. *A cadeia causal que relaciona os diversos episódios, no entanto, não influi no próprio conteúdo “técnico” que o poema pretende veicular*⁴¹. A conexão narrativa entre os episódios não pressupõe uma temporalidade concreta. Os eventos, tal como a chegada de um navio no porto, ou a travessia de uma tormenta, podem ser descritos num âmbito narrativo específico, mas, de todo modo, se aplicam a situações efetivamente diversas (Cf. Havelock, 1996:198).

Os episódios que formam, em sua multiplicidade, a unidade do poema, são, portanto e necessariamente, narrativas de ações, e não de máximas cristalizadas num amálgama universalmente válido. Os próprios νόμοι e ἔθη “são memorizáveis apenas quando são coisas feitas ou coisas que ocorrem. (...) As unidades fundamentais da enciclopédia tribal constituem – por conseguinte – conjuntos de coisas e de acontecimentos” (Havelock 1996:191). É através da ilustração destas ações, tais como a construção de um barco ou o ardil de um deus, que o “conhecimento técnico”, na acepção anteriormente enunciada, era transmitido entre as gerações e perpetuado em sua utilidade e função social. Como vimos acima, tardiamente o próprio poeta será tomado na conta de um τεχνίτης.

⁴⁰ Um exemplo incontestável da unidade sintética dos episódios, no sentido de comunicar uma τέχνη, pode ser visto nos versos 238-265 do Canto v da *Odisséia*, através da descrição minuciosa dos processos empregados por Odisseu na fabricação do barco que utilizou para sair da ilha de Calipso.

⁴¹ Vale a reflexão sobre *Íon*, 538d-b, onde o próprio Sócrates apresenta o que em Homero é relativo à arte da medicina e à arte do pescador. O registro do *diálogo* apresenta uma abordagem crítica – a de que os rapsodos não dominam as artes que são representadas no poema –, sobre o qual não nos iremos aprofundar, mas os exemplos nele apresentados servem para mostrar como a crítica filosófica se deteve na análise do poesia.

2.3.2 A noção de ἀρετή

A segunda noção que constitui o conteúdo pedagógico da poesia é a noção de ἀρετη. Como já foi dito, a μουσική desempenha uma função central na ordenação política da sociedade, o que se deve em grande parte ao fato de ela representar personagens cujas ações sejam ao mesmo tempo inspiradoras e norteadoras de um ideal de vida. Estas personagens devem

ser “políticas” no sentido mais geral desse termo, homens cujas ações, paixões e pensamentos afetarão o comportamento e o destino da sociedade na qual vivem, de modo que aquilo que fazem lance vibrações até os mais longínquos confins dessa sociedade, e toda a organização torne-se viva e execute os movimentos que são paradigmáticos. (...) Para que a saga cumpra sua tarefa na comunidade e ofereça um paradigma eficaz da lei e dos costumes sociais, deve lidar com aqueles atos que são proeminentes e políticos. Além disso, denominamos “heróis” unicamente os atores que podem fornecer esse paradigma nesse tipo de sociedade. (Havelock, 1996:186)

O termo ἀρετη, que identifica a ação e qualifica esse personagem paradigmático, é comumente traduzido por “virtude”, tanto no sentido moral como também denotando “excelência” no desempenho de uma função ou trabalho. Este segundo sentido está muito próximo, como podemos notar, do que se esperava do τεχνίτης, e isto não está incorreto, uma vez que a ele era associada uma espécie de virtude. A excelência moral, de outro modo, é indicada mais especificamente pelo termo neutro composto καλοκαγαθία, formado pela conjunção das palavras καλός e ἀγαθός, com o qual era denominado um ideal bem definido de Homem superior (os heróis dos poemas), ao qual aspira o escol da raça helena (Jaeger, 1995:25)⁴².

⁴² No que segue sobre a virtude e o ideal educativo acompanharemos de perto a leitura de Jaeger, o que significa, em certa medida, adotar o vocabulário do “ideal de Homem” para nos referirmos à influência dos

A ἀρετή, em primeiro lugar, não é apanágio de todo e qualquer homem, mesmo que tenha sido educado na μουσική. No tempo (ao menos narrativo) das epopéias homéricas, a ἀρετή estava associada não só com o comportamento digno e a justeza na aplicação das leis – logo, à educação –, mas era advinda sobretudo da ascendência genealógica do herói (Jaeger, 1995:28). Este herói, este homem virtuoso, nobre, era chamado de ἀριστος, termo superlativo de ἀγαθός. Αριστος, portanto, denominava não simplesmente o “homem bom”, e sim o “excelente”. Tais fatores, por conseguinte, justificavam o alcance e a importância política do indivíduo, isto é, a ἀρετή era a própria caução legitimadora do poder político, o que, de antemão, já nos revela o profundo caráter aristocrático do ideal de formação dos gregos. O καλός και ἀγαθός, aquele que é “belo e bom”, não é um qualquer, um simples Tersites, mas um indivíduo cuja natureza foi forjada seguindo o mais elevado modelo, e cujos feitos heróicos lhe renderam o privilégio de ter seu nome perpetuado no canto das Musas. Ainda com Jaeger, “a força educadora da nobreza reside no fato de despertar o sentimento de dever em face do ideal, que deste modo o indivíduo tem sempre diante dos olhos” (id. ibid.); “na sua forma mais pura, é no conceito de ἀρετή que se encontra o ideal de educação” (p.25). A identidade vivenciada pelo indivíduo, a partir dos paradigmas fornecidos pela educação poética, não é a identidade do “sujeito físico, mas o mais alto ideal de Homem que o espírito consegue forjar e que todo nobre aspira a realizar em si próprio” (Jaeger, 1995:35).

personagens paradigmáticos sobre a audiência. Embora consagrada, a posição de Jaeger pressupõe uma filosofia da história que sugere interpretar este “ideal de Homem” como algo metafísico e atemporal, o que não se coaduna com a visão geral que sustentamos, ainda que concordemos quanto aos personagens serem representados como exemplos para a conduta dos indivíduos.

Tal aspiração revela-nos dois outros termos, importantes para a compreensão do sentido de ἀρετή: θυμός e τιμή. O primeiro significa em geral “ânimo, força, desejo”, próximo do que poderíamos entender como uma concepção de “vontade” ou “impulso”. Não se trata, contudo, de um conceito psicológico (na acepção moderna), nem de algo experimentado conscientemente, mas, especialmente em Homero, de uma espécie de órgão da alma, ou mesmo da alma como um todo (Cf. Snell, 2001:8-9). Com efeito, como veremos adiante, θυμοεῖδες será o nome dado por Platão à parte volitiva, desejosa, que compõe a alma humana. O termo τιμή, por seu turno, indica “honra” ou “valor auferido”, e sua afirmação, no indivíduo, corresponde a um importante elemento vinculado à ἀρετή, que é a bravura. Assim, quando Agamêmnon ofende Aquiles, no início da *Ilíada*, tomando-lhe Briseida – sua parte nos despojos de batalha –, o que se vê é um insulto à τιμή de Aquiles, uma diminuição do valor normalmente auferido a este herói. O θυμός, por conseguinte, traduz-se no ímpeto, próprio aos heróis, de afirmar sua ἀρετή, como vemos claramente no *Ájax* de Sófocles. Nesta tragédia, que encena a morte de Ájax Telamônio, outro herói grego da *Ilíada*, diz-se que este enlouqueceu por lhe terem sido negadas as armas de Aquiles. Pelos desígnios de Tétis, elas deveriam pertencer ao mais bravo e valoroso guerreiro grego, tendo sido entregues a Odisseu. Enfurecido, Ájax dizimou os rebanhos destinados a alimentar os gregos de Salamina; recobrando a lucidez, arrepende-se e põe fim à própria vida. Por se tratar de uma tragédia, a ênfase do relato recai claramente sobre as conseqüências funestas de uma τιμή não reconhecida, e, pois, de um θυμός “magoado”, “ressentido”. É também o θυμός de Agamêmnon que o faz apoderar-se de Briseida, em sinal de superioridade sobre os demais Aqueus, e mesmo de Aquiles.

Se voltarmos, agora, ao que disse Jaeger, a propósito da aspiração individual a um “ideal de Homem”, à luz dos exemplos acima mencionados, veremos que cabe uma observação, ou melhor, um adendo ao que foi dito. Definido como ideal, o homem nobre, identificado com a ἀρετή, no qual se espelham os indivíduos submetidos à educação poética, ele mesmo nem sempre é descrito ou encenado explicitamente como um ideal a ser perseguido. A concepção de “ideal” implica, antes de tudo, a percepção do distanciamento entre a própria condição individual e a compreensão de uma condição outra, distinta e mais elevada que a sua. *É necessário, portanto, um juízo reflexivo, algo que, como dissemos anteriormente, não pode estar contido no enunciado poético em si, pois comprometeria sua força persuasiva, bem como restringiria a multiplicidade dos eventos aos quais faz referência.* O juízo reflexivo precisaria apoiar-se em um uso universalista dos juízos, e não permitiria aquela identificação mais profunda entre o ouvinte e o canto do poeta (Cf. Havelock, 1996:198). Este “ideal”, do qual Jaeger nos fala, só pode surgir *a posteriori* no indivíduo laico, isto é, não identificado como ἀριστος, pois que, aí sim, será possível uma comparação entre seu estatuto e os mores próprios de um herói.

É nesta reflexão, dada *a posteriori*, que surgirão as questões mais importantes do pensamento filosófico, pois, em princípio, o ἀριστος é aquele que possui τιμή e é senhor de uma certa τέχνη, além, é claro, de sua herança familiar, de seu vínculo de sangue com a virtude; também, àquele que possui uma τέχνη é associada alguma espécie de ἀρετή; e se a τέχνη, por definição, é algo ensinável, uma vez que se defina o que ela é, poder-se-á ensinar a τέχνη relativa a sua detenção; isso, pois, se a ἀρετή for mesmo uma τέχνη.

Tais questões serão matéria de reflexão candente nos séculos que perfazem a distância entre a educação eminentemente homérica e a discussão filosófica protagonizada

por Sócrates, Platão e Aristóteles. A definição do que seja propriamente a ἀρετή é, talvez, o objetivo mais explícito e importante a que se dedicaram estas filosofias, e não cabe a nós pretender o encerramento do assunto. Basta que tenhamos aceito a noção fundamental de que ἀρετή equivale à detenção justificada do poder político, e de que ela, afora os direitos familiares, somente pode ser obtida através da educação. As prerrogativas do indivíduo e o caráter pedagógico da παιδεία sofrerão, ao longo do tempo, na cultura helênica, diversas modificações, assim como a própria noção de ἀρετή, ou da prevalência das diversas ἀρεταί. Apenas um aspecto será mantido, e vale sempre reafirmá-lo – pois é o que o torna tão importante: ἀρετή significa justificativa para detenção do poder político.

2.4. Oclusão

Como dissemos, este primeiro capítulo tem caráter meramente introdutório, e visa mapear, a partir dos exemplos dados, uma noção geral a respeito da concepção helênica da μουσική no que poderíamos chamar período poético, ou seja, no período em que a escrita ainda não se havia consolidado como a forma precípua de expressão do conhecimento e da lei, particularmente. Nosso objetivo, desse modo, consistiu em delinear uma definição de μουσική a partir de sua aplicação mais comum e consolidada no vernáculo grego, valorizando sobretudo o aspecto pedagógico. Nesse sentido, esperamos ter demonstrado de que modo o tipo de pedagogia representado pela μουσική – pedagogia da palavra sagrada, dos exemplos míticos dos heróis, que penetra sutilmente na alma das crianças, como um encantamento pacientemente repetido pelas mães e amas – implica toda a concepção fundadora da própria sociedade grega, excetuando-se as idiossincrasias de cada cidade. Em

suma, esperamos ter, em alguma medida, demonstrado que a noção de μουσική corresponde ao que, em tempos mais modernos, convencionou-se designar com o termo “cultura”, isto é, tudo aquilo que caracteriza um determinado agrupamento humano, fornecendo, sustentando, reproduzindo e justificando seus caracteres de identidade.

Contudo, como dissemos no início deste capítulo, um estudo sobre a concepção poética da μουσική, se levado à cabo com todo rigor que o tema demanda, se converteria facilmente em tema para dissertação ou tese, e haja visto nosso objetivo unicamente introdutório, a análise descrita neste capítulo torna-se claramente lacunar e eletiva, servindo apenas ao propósito de fixar os campos de significação de μουσική, o que nos será de grande auxílio quando, nos próximos capítulos, estivermos tratando da educação dos jovens na *República*.

3. Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ

A criança que brinca e o poeta que faz um poema

Estão ambos na mesma idade mágica

Mário Quintana

Como ficou claro a partir do exposto no capítulo anterior, procurar compreender o que o universo helênico entedia por “arte das Musas” exige muito mais do que simplesmente seguir as ocorrências do termo μουσική nos textos que visamos: demanda que examinemos tudo aquilo relacionado ao expediente poético e aos mecanismos de aquisição de cultura. Nosso avanço mais importante, nesse sentido, foi a análise em torno dos quatro eixos de significação de μουσική: “arte das Musas”, “formação cultural”, “educação superior” e “palavra persuasiva”. Não podemos, evidentemente, inferir que nossa compreensão possa ser aplicada indistintamente em todos os contextos do que estamos denominando, não sem alguma arbitrariedade, de “cultura helênica”. Trata-se, na verdade, de um subsídio teórico destinado a balizar nossa incursão pela *República*, realçando aspectos que, sob outros pontos de vista, poderiam quedar-se ocultos.⁴³

Neste capítulo, nosso expediente consistirá na leitura de passagens dos Livros II e III da *República*, relacionadas à educação através da μουσική. De modo geral, elas trazem o cerne da análise de Platão acerca da formação dos indivíduos, particularmente no que se refere à educação elementar, mas, como veremos, aprofundam a discussão sobre a relação entre a construção poética e a estrutura psíquica do ouvinte, levando adiante o exame de

⁴³ Pretende-se, com isso, uma escusa tardia acerca do uso de expressões como “cultura helênica” e “universo espiritual grego”, que podem sugerir uma compreensão generalizada e por demais homogênea da cultura produzida pelas cidades da Hélade, o que não foi intenção e só acontece em razão da perspectiva adotada: a de fixar apenas eixos de significação para a μουσική, não propor traduções ou noções uniformes do ponto de vista de uma leitura histórica.

ambos os termos separadamente. É em torno desta relação que Platão construirá os alicerces da educação ideal, e que lhe permitirão, no Livro VII, erigir o rei-filósofo. E é ainda em torno desta relação – mais do que a relação entre ser e imitação – que Platão justificará a expulsão do poeta no Livro X, justificativa essa que, de acordo com nossa hipótese, se vê prejudicada – ou precisa ser revista – a partir da análise da relação entre a construção poética e a estrutura psíquica nos Livros II e III.

Contudo, antes de atacar o Livro II, cabe, a título de introdução, mapear brevemente o contexto em que surgem, no *diálogo*, as primeiras referências aos poetas e ao pano de fundo cultural ateniense, tentando com isso apreender melhor a extensão e profundidade da crítica platônica à poesia. Considerando-se que a *República* seja talvez a obra mais lida e conhecida de Platão (Rutherford, 1995:206; Jaeger, 1995:750), dispensaremos a apresentação do cenário em que transcorre e o teor específico dos questionamentos desenvolvidos ao longo do Livro I. Decerto a leitura cuidadosa destes temas serviria à análise que empreendemos, mas ainda assim apenas de modo secundário em relação ao exposto no Livro II e também no Livro III.

Nesse sentido, cumpre-nos notar apenas que é Sócrates o primeiro personagem a evocar a figura de um poeta, ecoando uma fórmula homérica numa espécie de encômio à velhice com a qual saúda Céfalos, em 328e. Céfalos é o arquétipo do ancião, e seu debate com Sócrates se desenvolve como se ocupasse um posto privilegiado, a partir do qual pudesse falar em tom professoral, próprio àqueles que começaram mais cedo a jornada da vida, tal como o próprio Sócrates dissera. Até 331e, seja através de Céfalos, Sócrates ou os demais personagens, surgirão ainda referências a Sófocles, Temístocles, Píndaro e Simônides, e parece desnecessário apontar a presença de Homero e Hesíodo, em todo o *diálogo*, seja em referências diretas ou na condição de poetas primordiais. De fato, são

muitas as referências contidas no Livro I, e o intuito de apontá-las é unicamente o de indicar que desde as primeiras linhas do *diálogo* fica bastante evidente quais os vértices que marcam o espaço no qual toda a discussão é desenvolvida posteriormente, quais sejam: por um lado, a sapiência antiga e tradicional, representada por Céfalo e amparada na autoridade dos poetas, e, por outro, a herança direta desta matriz cultural, personificada por Polemarco, Trasímaco, Gláucon, Adimanto, de modo especial o próprio Sócrates, e sobretudo Platão⁴⁴. Portanto, o que estará sempre em jogo durante o *diálogo*, ainda que não esteja enunciado, é a diferença na formação espiritual, na παιδεία de cada personagem. Trata-se, aqui, de aceitar, em termos gerais, a leitura proposta por Carmola (2003:41), que procura ressaltar as “tensões naturais oriundas da diferença de gerações” entre os personagens, como uma linha de força que não só os caracteriza e os diferencia entre si, mas também confere sentido ao debate sobre a justiça e, conseqüentemente, sobre todo o enredo apresentado no *diálogo*. A consequência direta dessa leitura, no que tange ao nosso objeto, diz respeito à tentativa de depreender a transformação operada no universo cultural helênico pela atitude filosófica eminentemente socrática, de modo a compreendê-la como um momento de ruptura em relação ao modelo mítico de explicação e valoração do mundo e também como um produto daquela cultura poética sustentada na autoridade das Musas.

Esta advertência, por assim dizer, tem a finalidade única de apontar que os personagens no *diálogo* são mais do que apenas vozes fictícias a ensejar a exposição platônica; antes, se não podemos aferir sua fidelidade ao personagem histórico, representam aspectos fundamentais da mentalidade ateniense com as quais Platão pretende dialogar e

⁴⁴ Como bem observa Jaeger (1995:760), o próprio Platão era produto daquela antiga educação, ministrada à base dos poetas tradicionais e das autoridades morais, e considerava-se uma vítima desse sistema.

cuja falência, num certo aspecto, pretende expor, submetendo-os a uma reforma fundamentada em critérios dialógicos constituídos à luz da razão filosófica.

3.1. O surgimento da μουσική como tema no *diálogo*

O termo μουσική surge pela primeira vez na *República* em 373b, onde é caracterizado como uma atividade própria aos “imitadores” (μιμηταί) e aos “poetas” (ποιηται). Contudo, a primeira vez em que um elemento que lhe é característico aparece com algum destaque é entre 358d-359b, quando Gláucon apresenta o Mito do Anel de Giges para ilustrar a natureza da justiça e as vantagens da vida injusta, segundo pensa a maioria das pessoas (οι πολλοί – 358a 4): “pensa que não sou eu que falo, ó Sócrates, mas aqueles que honram a injustiça em vez da justiça” (361e). Desse modo, Gláucon explicita com um mito o *status quo* no que concerne à justiça, atribuindo sua origem e justificativa à autoridade dos poetas, que, como vimos, são albergados na cultura grega como mediadores entre os homens e a verdade. Em suma, Gláucon está denunciando a preferência da maioria pela vida injusta, pelo fato de que esta concepção já faz parte da cultura e da formação espiritual dos cidadãos, persuadidos que foram pela autoridade do poeta.

Entretanto, apenas estes elementos não justificam a afirmação de que, a partir de 358d, a μουσική torna-se um tema do *diálogo*. De fato, eles são tão-somente a primeira parte de uma passagem que se estende até 367e, quando Adimanto estabelece que, para defender a vida justa como a mais vantajosa e verdadeira para o indivíduo, Sócrates deverá refutar não só seus interlocutores, mas a opinião que sustentam como representantes daqueles οι πολλοί educados segundo os cânones poéticos, pois há “outra espécie de argumentos sobre a justiça e a injustiça, proferidos quer por leigos (ιδίῳ) quer por artistas

do verso (ποιητον)” (364a). Adimanto mantém a exigência de Gláucon, como se vê no fim de sua intervenção. Cito:

não nos demonstres apenas, com a tua argumentação, que a justiça vale mais do que a injustiça, mas também por que motivo, pelos efeitos que cada uma produz por si mesma em quem a possui, quer passe despercebida a deuses e homens, quer não (367e).

Ora, o que Adimanto parecer desejar – e que talvez Sócrates só realize com o Mito de Er, no Livro X – é o elogio da justiça, agora também à moda dos poetas. Além da prova argumentativa, Adimanto espera ouvir um discurso capaz de convencer aquela maioria que só se deixa persuadir pela autoridade da palavra sagrada, isto é, que só se instrui (ou melhor, só é instruída) através da μουσική. Pois é fato que aqueles defensores da tese contrária, a de que a injustiça é mais vantajosa do que a justiça, “invocam os poetas como testemunhas” (364c 7)⁴⁵. Pode-se argumentar (na medida em que argumentar faz oposição ao convencer ou persuadir) e demonstrar que a justiça mito-poética tradicional é falsa, mas é possível também, e mesmo muito importante, que se formule um discurso mito-poético para aquele argumento, pois

quanto ao que são cada uma em si [justiça e injustiça] e o efeito que produzem pela sua virtude própria, pelo fato de se encontrarem na alma do seu possuidor, ocultas a homens e deuses, ninguém jamais demonstrou suficientemente, em verso ou em prosa (οὐτ' ἐν ποιήσει οὐτ' ἐν ἰδίοις λόγοις – e7-8), até que ponto uma é o maior dos males que uma alma pode albergar, ao passo que a outra, a justiça, é o maior dos bens. (366e)

⁴⁵ E não “os deuses”, como Pereira traduz o termo ποιητάς.

3.2. A educação da primeira cidade

Até este ponto o *diálogo* transcorre no âmbito da justiça circunscrita ao indivíduo, mas para responder a contento, Sócrates propõe examinar o que seja a justiça no âmbito da cidade, “numa escala mais ampla e mais fácil de apreender” (368e) – isto é, da perspectiva da relação entre a formação cultural do indivíduo e o caráter (ἦθος) da cidade –, para depois retornar à esfera individual. Este passo, que chamamos de “inversão macroscópica”, é o primeiro no sentido de responder às objeções de Gláucon e Adimanto, para os quais a expressão οἱ πολλοί parece representar não um coeficiente de verdade da παιδεία tradicional, mas sim o objeto a que Sócrates deve se referir para, além de provar a vantagem da vida justa, elogiar a justiça em si mesma.

Tem início então o debate acerca da “formação de uma cidade” (εἰ γιγνομένην πόλιν θεασαίμεθα λόγῳ – 369a 5-6), o que muitos intérpretes compreendem como um momento antropológico da *República*, pois a cidade a ser formada no *diálogo*, para efeito daquele exame, baseia-se na condição natural do homem, a saber,

no fato de cada um de nós não ser auto-suficiente (οὐκ αὐτάρκης – b7), mas sim necessitado de muita coisa (...). Assim, portanto, um homem toma o outro para uma necessidade, e outro ainda para outra, e, como precisam de muita coisa, reúnem numa só habitação companheiros e ajudantes. A essa associação pusemos o nome de cidade (ταύτη τῇ συνοικίᾳ εθέμεθα πόλιν ὄνομα – c3-4). (369b-c).

Sócrates aponta, desse modo, que o elemento fundante da sociedade mais elementar é a necessidade. Assim, ela é formada por quatro ou cinco homens que cumprem trabalhos específicos, indispensáveis e complementares, e cuja instrução está garantida na cultura.

À parte a discussão sobre se essa “primeira cidade” representa ou não um paradigma no pensamento platônico, questão largamente discutida por muitos intérpretes, cumpre

notar que ela serve à apresentação de um princípio fundamental para todo o argumento da *República*, o de que cada indivíduo deve desempenhar apenas uma função (τά αὐτοῦ πρόκειται – 370a 4), ao que comentadores chamam “princípio de especialização”⁴⁶. Platão fundamenta este princípio na constatação de que “cada um de nós não nasceu igual a outro, mas com naturezas diferentes, cada um para a execução de sua tarefa (οὐ πᾶν ὁμοίως ἐκάστω, ἀλλὰ διαφέρων τὴν φύσιν, ἄλλος ἐπ’ ἄλλου ἔργου πράξει – 370a 8-b2)”. Os habitantes dessa “cidade necessária”, segundo Platão, “passarão a vida em paz e com saúde, morrerão velhos, como é natural, e transmitirão aos seus descendentes uma vida da mesma qualidade – 372d 3-5)”. Trata-se, entretanto, de uma organização muito simples e elementar, ao ponto de provocar protesto por parte de Gláucon, que a classifica como “cidade de porcos” (372d).

Antes de acompanharmos as conseqüências da objeção de Gláucon, é importante notar que mesmo nessa “cidade necessária” já está implícita uma noção de educação que, veremos mais adiante, é indispensável para a compreensão do tipo de influência que a poesia exerce sobre os indivíduos e de que maneira é determinante para o caráter (ἦθος) da cidade. A idéia a ser retida neste primeiro ponto é a de “transmissão aos descendentes” (ἐνγόνους παραδόσουσιν). Há aqui, sem dúvida, implícita uma idéia de educação, e para os intérpretes que discutem se esta “primeira cidade” seria ou não aquela almejada por Platão, vale notar que não há menção explícita a um mecanismo de transmissão do saber, senão o que poderíamos depreender como constituído pelo convívio estreito entre as gerações e oriundo do exemplo diuturno fornecido aos mais novos pelos cidadãos mais velhos. Assim, a noção expressa pelo uso do verbo παραδίδομι, que significa em geral

⁴⁶ Cf. por exemplo, J. Annas (1996).

“transmitir”, pode ser entendida como uma espécie de legado, sem que haja a instituição de autoridades morais ou fontes referenciais para apreensão dos valores comunitários, além do representado pelo exemplo fornecido pelos cidadãos mais velhos.

3.3. A primeira ocorrência de μουσική

Embora Sócrates julgue que esta descrição corresponde à constituição de uma “cidade sã”, Gláucon a considera insuficiente e distante do “costume” (νομίζεται). Sócrates aceita então descrever uma segunda cidade, “inchada” e “luxuosa” (φλεγμαίνουσα, τρυφῶσα), e que, como nota Friedländer (2004:798), caracteriza-se pela presença de novas profissões, isto é, abandona-se a “cidade necessária” para examinar uma “cidade de necessidades”.

Portanto, temos de tornar a cidade maior. A que era sã não é bastante, mas temos de a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontra na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda espécie e imitadores (μιμητοί), muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros da arte das Musas (μουσική), ou seja, os poetas (ποιητοί) e seus servidores – rapsodos, atores, coreutas, empresários –, artífices que fabriquem toda espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos. E, em especial, precisaremos de mais servidores. Ou não te parece que careceremos de pedagogos (παιδαγωγοί), amas (τιτθαί), aias (τροφοί), açaфatas, cabeleireiros, e ainda cozinheiros e marchantes?” (373b2 –c4).⁴⁷

É mister que atentemos para esta passagem, pois, além da primeira referência textual à μουσική, nela Platão congrega, talvez pela única vez numa mesma sentença, todas as figuras diretamente relacionadas ao nosso objeto: o imitador, o poeta, o professor e as criadas de uma criança. Em comparação ao vocabulário do primeiro capítulo, vemos que

⁴⁷ Diferentemente de Pereira, traduzimos τροφοί por “aias”.

Platão inaugura um novo matiz de análise da μουσική, a saber, a μουσική enquanto imitação. Com efeito, a inserção do vocabulário da μιμησις, que gradualmente ganha destaque ao longo do *diálogo*, aparece como um viés analítico inaugurado pelo pensamento platônico e, veremos mais adiante, será fundamental para a leitura que propomos nessa pesquisa, pois, ao passo que muitos comentadores sustentam que é com esse vocabulário que Platão pode expulsar os poetas, parece-nos que há nessa tomada de posição uma má compreensão acerca da análise e do tipo de apropriação que Platão faz da μιμήσις, a qual só vem à luz se compreendida a partir de uma abordagem que a recoloca em seus diferentes contextos de análise ao longo da *República*.

3.4. Necessidade e natureza do φύλαξ

Além daquilo que é relativo à μουσική, haverá na “segunda cidade” a necessidade de outras profissões, e Sócrates coloca duas em destaque: o médico (ιατρός) e o guardião (φύλαξ – 373d). A primeira constitui em si mesma uma analogia muito cara a Platão, presente em muitos *diálogos* como um modelo de análise das τέχναι, e, como ainda veremos, servirá à compreensão da μουσική como um φάρμακον. Porém, interessa-nos agora a segunda das funções ou profissões, a do φύλαξ.

A presença do φύλαξ na cidade ideal é fruto da necessidade orgânica de anexar territórios e defender fronteiras, isto é, em razão da guerra (373d-e). A cidade precisará, assim, de um exército, e, portanto, de soldados especializados, aos quais Sócrates nomeia “guardiões” (374e). A natureza dessa função, como Sócrates definirá no Livro III, é “cuidar dos inimigos externos e dos amigos internos” (τῶν τε ἔξωθεν πολεμίων τῶν τε ἐντος

φιλίων – 414b 2-3)”. Contudo, antes de examinar a natureza da função, é mister “proceder à escolha daqueles [indivíduos] de qualidades e natureza apropriadas para a custódia da cidade (τίνες τε και ποῖαι φύσεις επιτήδειαι εἰς πόλεως φυλακέν – 374e 7-8)”.

Sócrates descreve a natureza do φύλαξ através de uma analogia, comparando a natureza de “um jovem bem nascido” com a de “um cachorro de boa raça” (375a 2-4), pois ambos devem ser perspicazes, rápidos e fortes na presença do inimigo. Essas qualidades são eminentemente físicas, ou seja, só se realizam mediante uma adequada constituição do corpo. Além delas, o φύλαξ deverá possuir também traços de caráter típicos, ao que Sócrates chama qualidade da “alma”, que é o “ânimo” ou “irascibilidade” (τῆς ψυχῆς ... θυμοειδῆ – 375b 7). O “bom guardião (φύλαξ ἀγαθός – 375c 8), afirma, será como os cães de boa raça: naturalmente mansos para com as pessoas conhecidas, mas bravos com os desconhecidos (375e).

Essa característica, tal como sustenta Sócrates, demanda que o φύλαξ acrescente a seu temperamento naturalmente irascível a qualidade do amor pela sabedoria (προς τῷ θυμοειδεῖ ἔτι προσγενέσθαι φιλόσοφος τὴν φύσιν – 375e 10-11), de modo que distinga (διακρίνειν) uma “visão amiga e uma visão inimiga apenas pela circunstância de a conhecer (γνώσις) ou não” (376b 2-4). Portanto, diz Sócrates, o φύλαξ será naturalmente altivo (fugoso), rápido, forte, filósofo e amigo do saber (φύσει φιλόσοφον και φιλομαθῆ ... εἶναι – 376c 1-2), pois “como não terá alguém o desejo de aprender, quando é pelo conhecimento e pela ignorância que se distinguem os familiares dos estranhos?” (376b 4-6).

3.5. A primeira análise de μουσική

Uma vez assentado qual a disposição natural do guardião, Sócrates e as demais personagens do *diálogo* assumem a tarefa de, ἐν τῷ λόγῳ, e como se estivessem a “mitologizar” (ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντές), educá-lo de modo que ele realize plenamente sua natureza e cumpra sua função devida na cidade. Sua primeira παιδεία, ou “educação elementar”, para usar os termos de Marrou (1998:216), consistirá do currículo tradicional: “ginástica para o corpo e μουσική para a alma”, começando antes com a μουσική (μουσική πρότερον – 376e). Sócrates fundamenta a necessidade de se iniciar a educação através da música apresentando dois argumentos, que chamaremos histórico e psicológico.

3.6. Educar primeiro na μουσική

3.6.1. O argumento histórico. Léxico das idades.

O argumento histórico é mencionado logo de início, em 377a, ao constatar que antes mesmo de recorrerem ao ginásio, as crianças começam a ser formadas através dos mitos. Sócrates está, aqui, apontando para uma prática comum da educação ateniense, e tal constatação não causa espanto em Adimanto. Este argumento histórico, longe de ser apenas uma referência aos moldes da educação tradicional que é mantida em bases elementares, é significativo quanto ao léxico que emprega para se referir à criança. De fato, Platão emprega principalmente três termos para se referir à infância, ou ao menos ao que poderíamos chamar “fase pré-adulta” do indivíduo: νέος, παῖς e νεᾶνίας. O primeiro dos termos tem seu significado bem assentado: é formado a partir de raiz com aspecto temporal, e traduz-se, em geral, por “novo”, comportando ainda os sentidos de “fresco” e

“extraordinário”. O uso de νέος, na *República*, não é raro e freqüentemente está relacionado ao segundo termo, *país*, que significa “criança”. Já o terceiro termo, νεᾶνίας, é sistematicamente traduzido por “jovem”, e, de fato, este é seu significado primeiro. No entanto, ainda que compartilhe a mesma raiz de νέος, ele é particularmente freqüente na caracterização dos guardiões, no Livro III, em um contexto no qual a educação elementar através da música e da ginástica aparentemente já estaria completa. Segundo Liddell & Scott, νεᾶνίας indica a fase da vida que antecede à ἐφεβία, ou seja, imediatamente anterior ao período preparatório que credencia o indivíduo a participar ativamente das deliberações políticas, mas, por outro lado, posterior ao período indicado por παῖς. Nesse sentido, *país* denota o período do desenvolvimento da comunicação verbal, implicando a idéia de tutela e, portanto, de filiação, enquanto νεᾶνίας indicaria uma fase, por assim dizer, alfabetizada, e νέος o recém-nascido, a criança em sua fase mais elementar.⁴⁸

3.6.2. O argumento psicológico.

Sócrates identifica nessa fase elementar dois traços psicológicos fundamentais, que lhe servem como segundo argumento para justificar a premência da educação pela μουσική, a saber, 1) que a alma infantil é como uma espécie de matéria informe a ser moldada, e 2) que ela não dispõe do elemento racional suficientemente desenvolvido. Vejamos as passagens:

1) Logo após expor o argumento histórico, Sócrates declara que, como na educação,

⁴⁸ Note-se que este léxico, embora reproduza uso regular dos termos, não adquire função técnica rigorosa, podendo haver casos em que seus significados variam de acordo com a intenção do autor. Contudo, nos parece útil porque opera no argumento psicológico a seguir e serve como um critério de divisão dos estágios da educação.

em qualquer empreendimento, o mais trabalhoso é o começo (ἀρχη), sobretudo para quem for novo e tenro (νέος και ἀπαλός), pois é sobretudo nessa altura da vida que se é moldado (πλαττεται), e se enterra a matriz (τύπος) que se queira imprimir numa pessoa” (377a-b).

Há nesta passagem uma identificação importante: o período infantil é definido como uma espécie de matéria informe, na qual se plasma um tipo qualquer que se queira. O emprego do verbo πλάσσω é significativo, uma vez que comporta a noção de artesanato, como dar forma à cerâmica. As palavras de Sócrates sugerem, desse modo, que a alma infantil encontra-se em estado de total passividade, aberta a todo elemento que de algum modo lhe dê forma, e a preocupação evidente do *diálogo*, neste ponto, passa a ser este “primeiro molde”, ou nos termos apropriados, esta educação elementar que fornece um τύπος primeiro, arcaico, que será matriz de toda posterior formação do caráter. A analogia que nos apresenta em 377b-c é significativa a este respeito:

Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as aias e as mães (τας τροφους τε και μητερας) a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas (πλαττειν τας ψυχας αὐτῶν τοῖς μυθοῖς), com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se.⁴⁹

Em seu contexto, a passagem acima precede a crítica sistemática da poesia tradicional. Tal crítica tem como finalidade a instituição de um novo quadro geral de

⁴⁹ A esse propósito Scolnicov (1996) ressalta que o projeto filosófico-pedagógico de Platão demanda um antecedente de conhecimentos irrefletidos, irracionais, por assim dizer, mas que não sejam contraditórios e, pelo contrário, estimulem o uso da razão, através do qual aqueles primeiros conhecimentos serão superados em prol da constituição do saber filosófico. Ou seja, o conhecimento não é, para Platão, *ex nihilo*; é preciso possuir opiniões para que se possa adquirir conhecimento verdadeiro, mas esta opinião, na medida do possível, não deve atravancar o exercício propriamente filosófico.

representação das virtudes, permitindo situar a ação humana dentro de um horizonte determinado e no qual possa ser avaliada a partir de critérios amparados filosoficamente, e nesse sentido mais do que uma purgação da educação elementar, pretende refutar os exemplos ímpios encontrados na poesia tradicional, erigindo para isso uma teologia e uma tipologia específicas. Examinaremos o teor desta crítica mais adiante, ao tratarmos da análise da μουσική propriamente. Interessa-nos, por hora, notar a ocorrência de *plattein*, não apenas porque reforça o πλάσσω da passagem anterior, mas também, como nota Adam, em comentário ao trecho, por πλαττειν denominar a prática de uma espécie de massagem terapêutica para os recém-nascidos. A referência física, por assim dizer, que Adam evoca para o termo, embora pareça um pouco deslocada devido ao objeto (τας ψυχας), realça a ocorrência de τροφός. Platão refere-se àquela que cuida da criança no primeiro período da vida com dois termos muito próximos: τροφός, a ama-seca ou aia, e τιθη, a ama-de-leite. Embora a função propriamente nutritiva pareça restrita à segunda, nesse ponto a educação elementar como um todo é encarada sob esta ótica formativa análoga à formação do corpo. A educação elementar, portanto, não se restringe à noção de παιδεία, “que tende cada vez mais a designar a cultura intelectual”, mas é encarada como um processo nutritivo, próprio à “fase pré-espíritual do processo infantil” (Jaeger, 1995:792), visível sobretudo pelo uso freqüente do verbo τρέφω, preponderantemente no intransitivo passivo, significando, entre outros, “condensar, cunhar, educar, instruir, formar, ser educado ou criado”⁵⁰.

⁵⁰ “As palavras correspondentes, ‘educação’ e ‘nutrição’, que a princípio tinham um significado quase idêntico, continuam a ser sempre termos gêmeos. É certo que se começam a diferenciar, à medida que o conceito de *Paidéia* vai tendendo cada vez mais a designar a cultura intelectual; a ‘nutrição’ exprime agora a fase pré-espíritual do processo infantil” (Jaeger, 1995:792). Veja-se sobretudo *República*, II, 373b-c; III,

Nesta exposição compreende-se o primeiro aspecto psicológico que Sócrates identifica para fundamentar a premência da educação pela música: em resumo, a total passividade e disposição a receber quaisquer formas. Vejamos agora, em outra passagem, o segundo aspecto do argumento psicológico de Sócrates.

2) Pouco depois de iniciar a crítica da representação que Homero e Hesíodo fazem dos deuses, Sócrates afirma que, quer tenham ou não sido compostas com um significado profundo, não se trata de histórias apropriadas à educação dos jovens, e justifica da seguinte forma:

É que quem é novo (νέος) não é capaz de distinguir (κρίνειν) o que é alegórico do que não é. Mas a doutrina que aprendeu (λάβῃ ἐν ταῖς δόξαις) em tal idade costuma ser indelével e inalterável. Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias (μεμυθολογημένα) que ouvirem sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude (378d 7-e3).

A passagem, em primeiro lugar, caracteriza como próprio da infância a incapacidade de discernir entre o que é ou não alegórico. O termo aqui traduzido por “alegórico” é ὑπόνοια, o que, seguindo Adam (1902:110), deve ser interpretado como “o que tem uma razão, mensagem ou significado subjacente, oculto”. Mas o termo de maior relevo, nesse caso, é o verbo κρίνειν, que desempenha um papel central na caracterização do guardião, em 376b 3-6. Neste passo, Sócrates está delineando as qualidades que a educação deverá incentivar no futuro guardião, e afirma que, como um cachorro, o guardião não “distinguirá (διακρίνει) uma visão amiga e inimiga, senão pela circunstância de a conhecer ou não”. O termo para conhecimento, aqui, é γνῶσις, e cumpre notar que a

401d-402b. Platão ainda utiliza um outro verbo: τροφέω, que se relaciona com o substantivo feminino τροφή, e que significa, de modo geral, “alimentação, provisões, sustento para viver, educação, modo de vida”.

proximidade entre κρίνειν e γνώσις se acentua no decorrer do *diálogo*, conferindo ao verbo um referencial precipuamente racional. Ao longo do texto destacaremos as ocorrências mais significativas, mas já no Livro III, por exemplo, em 399e 1, aparece com o sentido de “distinguir para escolher por preferência”, e no Livro VI, de forma mais específica, é empregado para afirmar-se a necessidade de selecionar as almas de natureza filosófica, mais propícias à educação superior do φύλαξ: και μήν που και τόδε δεῖ σκοπεῖν ὅταν κρίνειν μέλλῃς φύσιν φιλόσοφόν τε και μή (486a 1-2). Contudo, é no Livro VII que encontramos a passagem talvez mais importante para compreendermos o uso do verbo κρίνειν, para o que vale uma breve digressão. O trecho em questão vai de 534d 3 até 534d 10:

Mas, se um dia tiveres de fato de educar na prática (ἔργῳ τρέφοις) aquelas crianças (παῖδας) que educas e instruis em palavras (τῷ λόγῳ τρέφεις τε και παιδεύεις), não consentirás, segundo creio, que sejam como simples quantidades irracionais (ἄλογους ὄντας ὥσπερ γραμμάς), se têm de governar a cidade e ser senhores das altas instâncias. (...) Estabelecerás então para eles a lei de que devem sobretudo aplicar-se à educação pela qual se tornarão capazes de interrogar e de responder da maneira mais sábia? (Νομοθετήσεις δη αὐτοῖς ταύτης μάλιστα τῆς παιδείας ἀντιλαμβάνεσθαι, ἐξ ἧς ἔρωτᾶν τε και ἀποκρίνεσθαι ἐπιστημονέστατα οἰοί τ' ἔσονται;).

O primeiro ponto a ser observado diz respeito à tradução de Pereira, que traz ἄλογους... como “quantidades irracionais”, simplesmente. Shorey é mais específico e, embora também mais fiel à versão original, parece aqui interpretá-la: *as irrational as the lines so called in geometry*. Essa discrepância entre as traduções, longe de ser um problema, é, na verdade, de certo auxílio na compreensão do sentido de κρίνειν, pois

aliado à advertência de que os cidadãos educados não deverão ser ἄλόγος, o verbo indica a habilidade ou capacidade desses cidadãos de “responder da maneira mais sábia”, ou, na tradução de Shorey, *answer questions in the most scientific manner*. De fato, “perguntar e responder de modo rigoroso” pode ser compreendido como uma perífrase da própria dialética, na medida em que constitui matéria a ser estudada pelos guardiões em um estágio superior de sua formação; mas, ainda mais importante, é a noção de que tal capacidade é resultado da ação pedagógica sobre a alma. Ou seja, “responder” (ἀποκρίνειν) parece ser uma capacidade de qualquer indivíduo, mas “responder rigorosamente” (ἀποκρίνεσθαι ἐπιστημονέστατα), em acordo a critérios racionais, é atributo somente daqueles que foram educados e instruídos (τρέφεις τε και παιδεύεις) e, desse modo, não se tornaram ἄλγοι. A referência à geometria que Shorey inclui em sua tradução é valiosa, não só por reforçar o contexto do Livro VII, mas sobretudo por relacionar a maturidade intelectual a um estágio de formação superior – no qual Platão circunscreve a geometria –, isto é, por indicar que o λόγος, como atributo de um indivíduo, é algo que somente se desenvolve e consolida após um extenso currículo de formação, e não está presente nos estágios mais elementares, ou seja, durante a juventude.

Vemos, portanto, que se “responder rigorosamente” é resultado de um λόγος plenamente educado, aquela capacidade de fazer distinções que Platão nega ao νέος não pode ser a mesma capacidade de fazer distinções atribuída ao ἄλόγος: por tratar-se de uma criança, o primeiro ainda tem uma capacidade racional a ser desenvolvida, ao passo que o segundo cresceu sem desenvolva-la. Assim, voltando à passagem inicial de que tratávamos (378d-e), parece possível compreender ὑπόνοια não simplesmente como “alegórico”, mas especialmente como um indicativo da ação e influência da μουσική sobre a alma do

ouvinte. Tratar-se-ia de ler a passagem da seguinte maneira: quem é novo (νέος), como afirma Sócrates, justamente por não dispor do elemento noético, racional, minimamente formado – não sendo, portanto, capaz de fazer distinções baseadas no λόγος –, não é capaz de refletir sobre o conteúdo que recebeu através da educação pela música e, nesta condição, está receptivo a tudo que se lhe ensine, constituindo-se em uma espécie de receptor universal⁵¹, cujo processo de formação, por sua vez, deve ser cuidadosamente estruturado, pois “a doutrina que aprende em tal idade costuma ser indelével e inalterável” (ταῖς δόξαις δυσέκνιπτά τε καὶ ἀμετάστατα φιλεῖ γίγνεσθαι – 378d 8-e1).

Todavia, cumpre notar que, embora a educação elementar seja caracterizada como um instrumento fundador do caráter e da estrutura psíquica individual, Platão não está preocupado com as crianças propriamente, mas com seu posterior desenvolvimento, isto é, com a fase adulta. É por esse motivo que Sócrates, no *diálogo*, afirma a necessidade de educar as crianças “em jogos mais conformes com a lei, pensando que, se eles lhe forem contrários, é impossível que daí se formem homens cumpridores da lei e honestos” (424e-425a). Assim, vemos claramente que Platão está preocupado com a formação das crianças em função do papel político que, mais tarde, como adultos, virão a desempenhar (Cf. Kohan, 2003:18).

Como dissemos anteriormente, a crítica à poesia tradicional tem como finalidade a reformulação dos modelos de conduta, de modo a situar a ação humana em um horizonte no qual a representação da virtude esteja racionalmente fundamentada. A educação elementar

⁵¹ LODGE (2000:150) é taxativo: “Mothers and nurses sing the children to sleep and tell them stories, even before the children are sufficiently developed to appreciate the significance of what they hear.” Cf. Waterfield, 1996:xxiv: “Plato believed that children were not fully rational”.

pela música, por conseguinte, objetiva a disseminação dessa representação, de modo a garantir que seus receptores, as crianças, cresçam

como os habitantes de um lugar saudável, e tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa (401c-d).

3.7. As partes da μουσική

Platão analisa a μουσική sob três pontos de vista ou registros diferentes: 1) a μουσική no que tange às “narrativas” (λόγοι), 2) no relativo ao estilo (λέξις) e, 3) no que tem de propriamente musical, “o canto e a melodia” (περί ᾠδῆς καὶ μελῶν). A primeira dessas partes é apresentada logo de início, ainda em 376e, e é posteriormente subdividida em outras duas partes, a saber, o λόγος ἀληθινῆς e o λόγος ψευδῆς. Essa análise se estende até 392d, quando então Platão passa ao exame da λέξις, atribuindo-lhe três formas: a pura narrativa (ἀπλή διήγησις), a pura imitação (μιμήσις), e um terceiro estilo, composto por ambos, que se poderia chamar misto (αμφοτερως). Em seguida o *diálogo* discute cada um destes estilos, considerando qual o mais apropriado à composição da μουσική ensinada aos guardiões e, em última instância, de que modo os guardiões devem se relacionar com a μουσική. Esse tema segue até 398b, quando Sócrates declara que possivelmente tenham “completado em absoluto o que se refere a discursos e histórias na arte das Musas: o que se deve o como se deve dizer”, restando então o exame do “caráter do canto e da melodia (το περί ᾠδῆς τρόπον καὶ μελῶν λοιπόν – 398c 1-2)”. Nesse passo, Platão visitará os cânones (νόμοι) musicais, harmônicos e rítmicos, analisando-lhes a forma de influência e o caráter que transmitem. No todo, esta abordagem continua até

403e, quando então toma lugar a análise da educação através da γυμναστική. Contudo, já em 400e o filósofo nos anuncia a conclusão: que a beleza dos discursos, das harmonias e a graça do ritmo dependem da qualidade do caráter (εὐηθεια) e da inteligência (διάνοια). Vejamos mais de perto em que termos Platão pontua sua análise da μουσική.

3.8. Μουσική και λόγος

Ainda em 376e, logo após ter postulado a μουσική e a γυμναστική como currículo pedagógico básico, Sócrates pergunta a Adimanto se a música inclui também o λόγος (μουσικῆς δ' εἰπον τιθεῖς λόγους, ἦ οὐ; - 376e 9). A escolha da tradução de λόγος, nesta frase, é particularmente difícil, embora o termo denote um objeto suficientemente claro. Platão, como ficará evidente no que segue, quer indicar com o uso de λόγος toda espécie de discursos proferidos na poesia ou no teatro, isto é, com λόγος Platão refere-se ao conteúdo poético, àquilo que é dito. Como Murray (2004:134) bem observa, por μουσική Platão compreende todas as artes governadas pelas Musas, incluindo a poesia, as canções, a música e a dança, e λόγος, nesse caso, indica o conjunto de histórias, sejam elas fábulas, lendas, mitos, narrativas em prosa ou em verso. De certo modo Murray está correta, ainda que pareça um pouco forçada a distinção entre fábulas, lendas e mitos, uma vez que implica a categorização de domínios ficcionais que não estamos seguros em atribuir à compreensão própria do universo cultural platônico, por assim dizer. Nesse sentido específico, parece-nos que, como sustenta Cornford (1993:68), o termo ψεῦδος é o que melhor se ajusta à nossa compreensão acerca das criações imaginárias e fictícias⁵². Nesse momento, portanto,

⁵² “The words ‘fiction’, ‘fictitious’, are used to represent the Greek *pseudos*, which has a much wider sense than our ‘lie’: it covers any statement describing events which never in fact occurred, and so

λόγος indica de fato e tão somente o domínio da palavra, independentemente de distinções posteriores acerca do caráter dos discursos, e poderíamos compreendê-lo mesmo no sentido de “enredo”, tentando com isso centrar nossa atenção apenas “no que é representado”, uma vez que Platão, aqui, está preocupado com o teor da μουσική na medida em que ela encena as virtudes que devem ser propagadas à coletividade e aprendidas desde cedo, ou seja, com o conteúdo, e não diretamente com os aspectos formais⁵³.

Este ponto a respeito do λόγος é importante, pois Platão denuncia um regime de verdade muito particular ao domínio da palavra. Assim que Adimanto concorda que os λόγοι fazem parte da μουσική, Sócrates aponta que há neles duas espécies, uma verdadeira e outra falsa (λόγων δε διττόν εἶδος, το μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον; - 376e 11), e que primeiro serão ensinados às crianças os enredos falsos. Aqui Adimanto se mostra confuso, ao que Sócrates lhe esclarece:

primeiro ensinamos fábulas às crianças (μανθάνεις ὅτι πρῶτον ποῖς παιδίους μύθους λέγομεν). Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para os ginásios (377a 2-3).

applies to all works of imagination, all fictitious narratives ('stories') in myth or allegory, fable or parable, poetry or romance.”

⁵³ A escolha de “enredo” para traduzir λόγος, ao menos nesta passagem, difere de escolhas consagradas, e como dissemos, tem por finalidade centrar o objeto não em seu aspecto formal, ou seja, a maneira como o λόγος é representado, mas, sim, de que matéria ele se constitui, o que ele representa e transmite. A título de justificativa, cumpre notar a escolha – um tanto generalizadora – de Pereira, que emprega o termo “literatura”; de Prado, que opta por “discursos”; a recente tradução de Waterfield (1996), que reflete o mesmo espírito que atribuímos ao uso do termo “literatura”, contudo estendendo-se também à escolha de traduzir μουσική por *cultural studies*; e ainda Bosanquet e Cornford, que utilizam *stories*, ao passo que Shorey opta por *tales*. A primeira destas opções parece mais próxima da expressão platônica, enquanto Shorey exhibe uma especificidade atribuída posteriormente a uma parte do λόγος, a qual seria aqui um tanto precoce. Uma outra opção razoável para traduzir λόγος nessa passagem seria “narrativa”; contudo, como a narrativa (διήγησις) enquanto estilo será um tema forte no Livro III, parece apropriado diferenciá-la da narrativa (λόγος) enquanto conteúdo.

Com esta passagem, Platão conclui o primeiro movimento de divisão da μουσική compreendida sob o registro dos λόγοι, e cumpre aqui precisar alguma terminologia antes de prosseguir no *diálogo*. Em primeiro lugar, ao separar os enredos em duas espécies distintas: por um lado os enredos verdadeiros (λόγος αληθινής), por outro os enredos falsos (λόγος ψευδής), Platão está, na verdade, traçando uma distinção no interior do campo do mito, ou seja, o μύθος, mentiroso (ψεῦδος) no conjunto (το ὅλον), ainda assim pode ser portador de alguma verdade (ἐνι δε και αληθῆ). Em segundo lugar, diante da constatação histórica de que o início da formação do guardião, naquele período ainda tão precoce da vida, é feito através do μύθος, Platão aponta claramente para a importância de refletir acerca do λόγος a ser ensinado às crianças. No que segue, por conseguinte, Platão terá como objeto os μυθοί (mentirosos no todo, mas portadores de verdades), e é fundamental compreendermos qual o critério de verdade que está sendo aplicado, de modo que a posterior crítica dos enredos possa ser mensurada de modo mais adequado. Com efeito, como vimos em 377b (*supra* p.56), o moldar das almas dos recém-nascidos é operado pelas amas e aias através dos mitos, e é justamente a este objeto que Platão volta sua análise, isto é, ao instrumento por meio do qual as almas são moldadas na infância: o μύθος.

3.8.1. O regime de verdade do μύθος. As duas mentiras.

No início de 377c, numa passagem que já citamos anteriormente, Sócrates afirma que, dada a influência da poesia na alma das crianças, é imperativo “vigiar os autores de fábulas (μυθοποιοῖς), selecionando (εγκριτέον) as que forem boas e proscrevendo (ἀποκριτέον) as más”. Como já ficava evidente, vemos que Platão aceita

que exista, dentre os enredos falsos, alguns que sejam καλοί e sirvam à educação dos jovens. Ou seja, até aqui a mentira (ψεῦδος) é, nalguma medida, não só aceitável, como também necessária a um estágio da formação individual, considerado, senão o mais importante – como vimos –, o mais decisivo na configuração do caráter. Até aqui, portanto, não há nenhum banimento do poeta ou da poesia, mas a necessidade de distinguir (διακρίνειν) aquilo que, na qualidade de enredo falso, serve de fato à formação do cidadão e da cidade. Não dispomos de evidências, nesse sentido, que justifiquem uma aversão irrestrita de Platão à mentira, mas, sim, que o apontem como um censor da “mentira sem nobreza (μη καλῶς ψεύδεται – 377d 9)”, como as que contaram Hesíodo, Homero, e o restante dos poetas depois deles (377d 3)⁵⁴.

Segundo Platão, um κακός μύθος, isto é, uma mentira sem nobreza, é o que aparece “quando alguém delinea erradamente a maneira de ser dos deuses e heróis, tal como o pintor quando faz um desenho que nada se parece com o que quer retratar (377e)”. Contudo, como nos lembra em 382d, “na composição de fábulas... não sabemos onde está a verdade relativamente ao passado”. De que modo, então, poder-se-á falar em λόγος αληθινῆς se o objeto do λόγος está fora do conhecimento humano? Em outros termos, se a nobreza – ou utilidade, como chamará depois – do μύθος reside na correspondência entre o enredo e o objeto, mas os homens são completamente ignorantes quanto ao objeto, onde estão aquelas “algumas verdades” que o mito é capaz de portar, e como ajuizar-lhes, enfim,

⁵⁴ “Plato wants to feature in poetry in ways which portray them [os guardiões] as having the virtues and do not therefore encourage others to behave immorally” (Waterfield, 1996:xxx). Cornford (1993:67) observa acerca da crítica à poesia tradicional: “Plato adopts the system, only removing features which will not help to produce the type of character his Guardians are to have”. Cf. NETTO, F. B. S. *O Problema da Censura no Pensamento Político de Platão*. 337f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1990.

a verdade? O regime de verdade do mito, portanto, não é o da verdade factual, o conhecimento dos fatos do passado.⁵⁵ Trata-se da verdade mítica, não da verdade histórica.

Como vimos em nosso estudo introdutório, o estatuto de verdade do μύθος estava intrinsecamente relacionado a uma hierarquia social que elegia o poeta como um mediador entre os deuses e os homens, atribuindo a seu discurso um caráter mágico-religioso capaz de re-apresentar os eventos primordiais tal qual realmente sucederam. Portanto, ao declarar que o conhecimento desses eventos escapa à capacidade do homem, Platão está relativizando o discurso desse poeta divino, e, com isso, o caráter verdadeiro do μύθος: trata-se de questionar a infalibilidade do relato mítico, associado à ordem dos poetas inspirados. Contudo, mesmo diante da acusação de ser falível, o μύθος é capaz de portar algumas verdades e, nesse sentido, ele é útil e necessário, e há, portanto, algum domínio em que seja possível verificar a verdade contida no discurso falso. Qual seja de fato este domínio, Platão não nos revela explicitamente, mas fica suficientemente evidente, em passagens posteriores e pelo que já expusemos anteriormente, que se trata do domínio da moralidade, ou melhor, da moralidade formada através das virtudes representadas na poesia que, desse modo, tornar-se-á um καλὸς μύθος, cujo caráter verdadeiro define-se pela utilidade dos valores transmitidos (Cf. Belfiore, 1984).

Na *República*, de modo bem compreensivo, o καλὸς μύθος é caracterizado como uma espécie de φάρμακον, uma “mentira inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio (389b 3-4)” e, dessa maneira, “se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade, por causa dos inimigos ou dos cidadãos, para benefício da cidade (389b 6-8)”.

⁵⁵ Cf. Battin, 1977:165, opera a distinção entre verdade factual e verdade normativa ou paradigmática, a primeira como predicado de discursos simples (ἰδιότι), e a segunda, relativa aos enredos poéticos. Cf. também Murray 2004:152

Em resumo, parece-nos que Platão atribui ao μύθος uma dualidade ou ambivalência semelhante ao φάρμακον, que tanto pode se referir ao medicamento quanto ao veneno. O μύθος, desse modo, é invariavelmente falso – pertence à esfera do ψευδός – mas pode transmitir verdades – sendo então um καλός μύθος – ou, de outro modo, apenas encenar mentiras – tornando-se um κακός μυθος.

Essa oposição entre verdade factual e utilidade moral é apresentada por Platão de modo negativo, quando, em 382b-d, distingue entre a “mentira autêntica” e a “mentira por palavras”. A “mentira autêntica é detestada não só pelos deuses, mas também pelos homens (382c)”, na medida em que é “a ignorância que existe na alma da pessoa enganada (382b)”; desse modo, a “mentira autêntica” corresponde, na alma do ouvinte, ao que é apresentado como verdade factual no enredo mítico; todo λόγος ψευδής é, nesse sentido, uma “mentira autêntica”, pois, por exemplo, ninguém pode verificar se Afrodite nasceu mesmo do sêmen de Cronos misturado à espuma do mar. Já a “mentira por palavras” é “uma imitação do que a alma experimenta e uma imagem que surge posteriormente (επει τό γε ἐν τοῖς λόγοις μίμημά τι τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ ἐστίν παθηματος καὶ ὕστερον γεγονός εἶδωλον – 382b 9-10). Não é uma mentira completamente isenta de mistura”, e

em relação aos inimigos e aos chamados amigos, quando, devido a um delírio ou qualquer loucura, intentam praticar qualquer má ação, ela se torna útil como um remédio, a fim de os desviar. E, na composição de fábulas que ainda há pouco referíamos, por não sabermos onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível a mentira à verdade, não estamos a tornar útil a mentira? (αφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ το ψευδός ὅτι μάλιστα, οὕτω χρήσιμον ποιοῦμεν;) (382c 7-d 3).

A última parte dessa passagem é cabal quanto à definição do μύθος como potencial veículo da verdade moral. Uma vez que o μύθος, como dissemos, joga com atores do passado, com uma simbologia primordial, com cenas cujos eventos escapam à verificação, ele pode acomodar a verdade, o que significa que é possível apresentar aqueles mesmos eventos necessariamente falsos do ponto de vista factual, porém de modo a transmitirem exemplos de virtude. Como bem observa Waterfield (1996:xxx-i), “era difícil para a língua grega distinguir entre contar histórias (*story-telling*) e mentir (*lying*). Então, ao perguntar sobre quais histórias são legítimas, Platão está perguntando quais mentiras são aceitáveis”. A tradução do termo χρήσιμος, com o qual Platão indica a utilidade da poesia, é, nesse sentido, reveladora. Na citação utilizamos o texto de Pereira, contudo, a escolha de Shorey por *edifying* parece-nos mais acertada em razão do aspecto moral positivo, ou seja, a “utilidade” é, sobretudo, “útil para apreender a virtude” nesse primeiro momento da educação; com efeito, Platão parecia certo de que, caso fosse educado desde cedo com μύθος χρήσιμος, o indivíduo, “quando chegasse à idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la [a imagem do caráter bom] pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado” (402a).

3.9. A crítica da poesia tradicional.

De posse dos elementos expostos até agora, estamos em melhores condições de compreender a crítica da poesia tradicional que Platão procede nos Livros II e III. Como vimos, a primeira acusação de Platão é a de que Homero, Hesíodo e os demais poetas, compuseram “fábulas falsas (μύθος ψευδής – 377d 4)”, “mentira sem nobreza (μη καλῶς ψεύδεται – 377d 8)”, o que, na distinção das duas espécies de mentira,

significa acusar os poetas de “mentir os fatos” e “mentir por palavras”, ou seja, eles não só são necessariamente ignorantes em relação aos eventos que narram, como também não transmitem uma verdade moral através de seus enredos. É, pois, nesse registro da mentira que pode conter verdades que Platão acusa e censura a poesia tradicional. Para tanto, o filósofo distingue quatro temas principais nos μύθοι, a saber: 1) narrativas acerca dos deuses, 2) narrativas acerca do Hades, 3) narrativas acerca dos heróis e 4) narrativas acerca dos homens⁵⁶.

3.9.1. Narrativas acerca dos deuses.

O primeiro exemplo de “mentira sem nobreza” apresentado por Sócrates em resposta a Adimanto, é também “a maior das mentiras (τῶν μέγιστων ψεῦδος – 377e 7)”, as que se contam sobre os deuses, “as coisas mais importantes” (το μέγιστον – 377e 6). Sócrates recorre à história de Uranos narrada por Hesíodo: seus atos em relação a Cronos, a maneira como este se vingou dele, e depois como o próprio Zeus repetiu o expediente com Cronos. Como afirma Sócrates, “ainda que supuséssemos ser verdade, não deviam contar-se assim descuidadamente a gente nova, ainda privada de raciocínio (αφρονάς τε καὶ νέους – 378a 1-3)”.

Nem deve contar-se a um jovem que nos escuta que, ao cometer os maiores ultrajes, não faz nada de surpreendente, nem tampouco ao castigar por todos os modos um

⁵⁶ Deteremo-nos apenas nos três primeiros pontos, haja vista que, para falar acerca de como os homens devem ser representados na poesia – assevera Platão – é necessário, antes, saber que coisa é a justiça, já que “os poetas e prosadores proferem os maiores dislates acerca dos homens: que muitas pessoas injustas são felizes (...), que é vantajoso cometer injustiças” (392b). Assim, portanto, Platão atrela o último dos temas de que tratam os μύθοι ao próprio tema motivador do *diálogo*, ou seja, determinar como os homens deverão ser representados na poesia implica que se tenha chegado ao termo do debate; ainda, em outras palavras, trata-se de reconhecer a exigência platônica de que o poeta deve conhecer seu objeto para representá-lo de maneira – senão totalmente verdadeira –, ao menos útil para a audiência. Retomaremos este ponto na Conclusão do trabalho.

pai que lhe fez mal, mas estaria a fazer o mesmo que os primeiros e os maiores dentre os deuses (378a 8- b5).

Como já dissemos anteriormente, e a passagem acima corrobora, a crítica de Platão à poesia tradicional, neste momento, não visa destituir a autoridade dos poetas com base na natureza falsa do discurso, mas, antes, mostra-se um movimento de crítica dos enredos falsos na medida em que mentem por palavras, ou seja, não transmitem exemplos morais verdadeiros e úteis. Não cabe ainda destituir a Musa, mas substituí-la – como dirá depois – por uma menos apazível e mais útil; e mesmo que haja, como veremos adiante, uma “primeira expulsão do poeta” da cidade ideal, ela é parcial e necessária para estabelecer os novos cânones poéticos apresentados no *diálogo*.

Nesse sentido, a passagem a seguir completa o quadro platônico no que se refere ao modo como a μουσική se relaciona com o ouvinte. Acima vimos que alguns μύθοι, a exemplo do cantado por Hesíodo a propósito de Uranos, mesmo na suposição de sua verdade, não deverão ser contados às crianças – destinatários precípuos da educação poética –, se não quisermos que esse enredo se instale na alma delas – uma alma tão receptiva e moldável – e entendam depois que a violência dirigida contra os progenitores não é censurável, mas tão só uma imitação dos deuses. E o prejuízo de uma educação dessa espécie não cabe apenas à alma individual, mas especialmente à cidade, na medida em que seu caráter é dependente do caráter dos cidadãos. Na perspectiva da educação dos guardiões, portanto, incutir os exemplos belicosos da poesia tradicional seria justamente dirigir os cidadãos para a cizânia e, por conseguinte, à desagregação da cidade. Por isso, Platão estabelece que de modo algum deve-se contar que

os deuses lutam com os deuses, que conspiram e combatem – pois nada disso é verdade – se queremos que os futuros guardiões da nossa cidade considerem uma grande vileza o odiarem-se uns aos outros por pouca coisa. Não se lhes deve contar ou retratar lutas de gigantes e outras inimizades múltiplas e variadas, de deuses e heróis para com parentes ou familiares seus. Mas, se de algum modo queremos persuadi-los de que jamais um cidadão teve ódio um ao outro, nem isso é sancionado pela lei divina, é isto que deve ser dito, de preferência, às crianças, por homens e mulheres de idade, e, quando elas forem mais velhas, também os poetas devem compeli-las a fazer-lhes composições próximas desse teor (378b 5- d3).

A passagem acima, mais do que aprofundar a crítica de Platão à poesia, apresenta todos os elementos e as motivações que ao mesmo tempo reforçam a premência da educação pela μουσική e exigem a purgação dos versos tradicionais, na medida em que são identificados como causa e justificativa da ordem social. Por ocupar um lugar tão especial na formação dos cidadãos, Platão entende que a imagem da virtude apresentada através da μουσική é em grande parte responsável pela conduta dos indivíduos e, portanto, pelo caráter da cidade; e ao afirmar que a maneira de persuadir os cidadãos de que jamais houve ódio entre conterrâneos é contá-lo preferencialmente às crianças, o filósofo está restabelecendo o valor da educação como legado (Cf. *supra* II. 1), ou seja, está de certo modo recorrendo à educação através do exemplo e da transmissão direta de um modo de vida como mecanismo de transformação poética e social⁵⁷; e note-se que mesmo nesse registro de uma educação elementar transformadora e orientada para originar uma cidade sadia, aqui Platão ainda necessita de composições de teor virtuoso, voltadas àquelas crianças quando estiverem mais velhas, ou seja, Platão ainda necessita do poeta e da Musa,

⁵⁷ Cf. Cornford (1993:88-9), “The ultimate end of all education is insight into the harmonious order (*cosmos*) of the whole world”. A relação causal entre μουσική e ordem social passará gradativamente à evidência enquanto Platão examina os enredos tradicionais, e é um ponto de destaque que ganhará contornos mais precisos quando abordarmos a “história da Fenícia”, no próximo capítulo.

pois é preciso persuadir e formar as almas das crianças através de enredos compostos “com a maior nobreza possível, orientadas no sentido da virtude” (378e 1-3), com base em princípios verdadeiros e úteis.

Quais histórias tratarão de incutir exemplos virtuosos e úteis, isto Sócrates não nos diz, lembrando a Adimanto que

de momento, não são poetas, mas fundadores de uma cidade (οικισται πόλεως). Como fundadores, cabe conhecer os moldes (τύπος) segundo os quais os poetas devem compor suas fábulas (μυθολογεῖν τοὺς ποιητάς), e dos quais não devem desviar-se ao fazerem versos, mas não elaborar as histórias (ποιητέον μύθους – 379e 6- 380a 4).

Contudo, o papel das mães, amas, aias, e cidadãos mais velhos, em geral, é tão ou mais importante do que o do próprio poeta, na medida em que o poeta é o compositor amparado na autoridade das Musas, mas são os familiares e o ambiente social em torno das crianças os responsáveis pela reprodução dos enredos e, desse modo, pela disseminação dos valores morais. Portanto, a relação entre μουσική e ordem social apenas começa e tem seu estandarte na figura dos poetas inspirados, ao passo que opera através de um sistema pedagógico que a renova e reafirma, garantido sua eficácia, efetividade e continuidade. E este sistema, longe de ser algo planejado e bem definido, pelo contrário, mostra-se como um processo natural de transmissão de saberes coletivos, dos cidadãos mais velhos para as crianças, futuros cidadãos. E, nesse sentido, não é relevante que Platão elabore enredos nos quais figuras lendárias e modelares apareçam agindo de modo útil e virtuoso, mas sim que seja capaz de balizar a partir de argumentos o que seja propriamente a ação útil e virtuosa que servirá de modelo para a educação.

3.9.2. A tipologia dos deuses.

No que se refere aos deuses, Platão estabelece duas leis de composição: 1) que “Deus não é a causa de tudo, mas só dos bens” (380c 6-8), e 2) que “Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, e nem ele se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos” (382e 6-8). Tais princípios são, nas palavras de Sócrates, os “modelos respeitantes à teologia” (οι τύποι περι θεολογίας – 379a 5-6); “as leis e os moldes relativos aos deuses” (περι θεους νόμων τε και τύπων – 380c); que devem ser empregados, quer se represente Deus na poesia épica, lírica ou trágica (379a 8-9); “segundo os quais deverão falar os oradores e poetar os vates” (τους λέγοντας λέγειν και τους ποιούντας ποιεῖν – 380c).

Do ponto de vista propositivo, ambos os princípios são muito caros a Platão, na medida em que notamos a estreita relação com a descrição das Formas nos Livros VI e VII da *República*⁵⁸. Um exame com tal escopo, embora profícuo para a compreensão da unidade conceitual que atravessa os diferentes estágios de formação do φύλαξ, seria algo a nos afastar de nosso objetivo mais específico, que é a análise da crítica da poesia tradicional. Nesse sentido, cumpre notar que entre 379b e 383c, onde estabelece a tipologia do discurso acerca dos deuses, Platão dedica-se ao escrutínio de passagens da *Ilíada* e da *Odisséia*, demonstrando como a poesia tradicional dissemina princípios contrários aos estabelecidos no diálogo, e justificando sua censura com base no efeito danoso que tem sobre a alma do ouvinte. Dito de outro modo, Platão recusa a poesia tradicional não apenas por contrariar os paradigmas teológicos assentados por Sócrates, mas sobretudo por sua influência negativa sobre a audiência.

⁵⁸ Compare-se, em especial, a ocorrência de ἰδέαις e εἶδος em 380d 2-3, e ἰδεαν em 508e 3 e em 517c 1, e de εἶδη em 509d 4 e em 530c 8.

No primeiro caso, relativo à divindade ser causa somente de bens, Sócrates declara que qualquer afirmação que contradiga tal princípio

é coisa que se deve combater por todos os processos, para que ninguém faça afirmações dessas na sua própria cidade, se quer que ela tenha uma boa legislação (εὐνομήσεσθαι), nem pessoa alguma, velha ou nova (νεώτερον), ouça contar tais histórias, em verso ou em prosa (μέτ' ἐν μέτρῳ μήτε ἄνευ μέτρου μυθολογοῦντα), pois quem assim falasse diria impiedades (οὔτε ὄσια), sem utilidade (οὔτε σύμφορα) para nós e em desacordo (οὔτε σύμφονα) uns dos outros (380b 6- c4).

Com isso, mais do que simplesmente advertir acerca do τύπος teológico, Platão aprofunda e estende o alcance de sua análise, sustentando que uma cidade bem governada depende diretamente do modo como o imaginário coletivo representa os deuses, que valores, ações e princípios eles inspiram. A acusação contra Homero e os demais poetas, nesse sentido, incide sobre o fato de que os deuses são retratados como protagonistas de ações impiedosas e causadores do mal, o que, além de ser uma inverdade, é também inútil para os cidadãos e a cidade, na medida em que não os inspira a ser piedosos. Na perspectiva dessa análise, mais do que acusar os poetas de ignorância – o que fará pontualmente no Livro X –, aqui Platão está preocupado em garantir a ordem política e, para isso, a utilidade da poesia é ainda mais fundamental do que a própria verdade que ela transmitiria. Com efeito, como vimos acima, se todo μύθος é, na origem, uma forma de ψευδῶς, então sua presença na πολιτεία se justifica, antes, pela utilidade que pode ter para a satisfação de uma necessidade, e não prioritariamente em razão de sua verdade. Tal necessidade, nesse caso, é a instrução dos cidadãos em valores que gerem e, por conseguinte, reflitam uma boa legislação; tais valores, por sua vez, Platão entende que sejam fruto da maneira como os

homens representam os deuses, a qual, por seu turno, é resultado da ação dos μύθοι sobre a alma dos indivíduos; e nestes termos Platão justifica a primeira lei de composição dos μύθοι sobre os deuses: de que eles são causa apenas de bens.

A segunda lei a que devem ater-se os poetas é a de que os deuses são imutáveis, ou seja, mantêm suas características, tanto em palavras quanto em atos. Isso é necessário, afirma Sócrates, para que

as mães, convencidas pelos poetas, não atemorizem os filhinhos, contando-lhes histórias errôneas (μύθος κακῶς), de como certos deuses vagueiam de noite, com a aparência variada de estrangeiros ou forasteiros, a fim de que, ao mesmo tempo, nem blasfemem contra os deuses, nem tornem os filhos mais medrosos (381e 2-6).

Assim, mais uma vez Platão ressalta a relação de causalidade que compreende haver entre os μύθοι e o comportamento dos indivíduos. Para que as crianças não se tornem covardes (δειλοτέροι) é preciso, portanto, que as narrativas não as lancem no convívio de deuses traiçoeiros e enganadores, pois tal coisa, além de ser uma impiedade – como determina a primeira lei – e uma inverdade (μύθος κακῶς) – por representar os deuses de modo contrário ao que deveria ser –, é também inútil para a cidade e pernicioso para o cidadão, pois ao invés de estimular a coragem (ἀνδρεία), infundirá o medo (φόβος).

Portanto, continua Sócrates,

quando alguém disser tais coisas dos deuses, leva-lo-emos a mal e não lhe daremos coro, e não consentiremos que os mestres as usem na educação dos jovens (οὐδε τοὺς διδασκάλους εἰσόμεν ἐπὶ παιδείᾳ χρῆσθαι τῶν νέων), se queremos que os nossos guardiões sejam tementes aos deuses e semelhantes a eles (θεῖοι γίγνεσθαι), na máxima medida em que isso for possível ao ser humano (383c 1-5).

Com esta passagem Platão finaliza a exame dos λόγοι sobre os deuses, e cumpre notar que pela primeira vez Sócrates afirma explicitamente que os guardiões deverão ser semelhantes aos deuses, tanto quanto for possível. Logo, todas as virtudes que se espera encontrar em um guardião bem formado devem ser representadas pelos deuses encenados na poesia. Os μύθοι, dessa forma, aparte à dualidade entre verdade e falsidade, precisarão ser sobretudo úteis à educação dos jovens, que justamente por sua condição psicológica – não são capazes de fazer distinções – precisam ser criados na imagem da virtude, mais até do que na imagem da verdade, se com isso compreendermos a verdade factual, histórica. Mais uma vez, se trata de afirmar que a verdade do μύθος, no que tange à demanda pedagógica da πολιτεία, identifica-se com seu grau de eficácia – e portanto de utilidade – para infundir na alma das crianças as imagens das virtudes que se espera que elas demonstrem no decorrer da vida adulta.

3.9.3. Narrativas acerca do Hades

Ao final do Livro II, portanto, Sócrates termina de enunciar e justifica as regras de representação dos deuses, estabelecendo, assim, quais os moldes da virtude a ser inspirada através daquelas imagens. Platão trata, aqui, de delimitar os valores positivos de sua doutrina ética, por assim dizer, na medida em que os deuses são identificados como horizonte de constituição do caráter individual, demonstrando como devem agir os receptores da educação poética que o diálogo propõe. Mais do que defender um princípio de identidade e imutabilidade – que por certo ganhará contornos mais amplos e uma justificativa mais profunda nos Livros VI e VII – Platão está enumerando os marcos regulatórios da própria ação humana no horizonte da *polis*. A consequência direta disso

recai, em termos políticos, sobre a educação tomada não só como veículo formador da capacidade intelectual dos indivíduos – ponto que também ressalta nos Livros VI e VII –, mas como instrumento fornecedor de padrões comportamentais, tão variados quanto puderem ser, desde que inspirados nos valores representados pela ação e caráter dos deuses representados na μουσική que se está afirmando através da crítica da poesia tradicional, como aparecerá mais adiante em 425b.

Contudo, até o final do Livro II não podemos afirmar, a rigor, que há alguma μουσική sendo proposta como alternativa às narrativas tradicionais. Essa postura só começa a ficar mais clara no início do Livro III, quando Sócrates toma por concluída a tarefa de traçar as características a serem consideradas inerentes aos deuses e que “devem ouvir desde a infância” (ἐκ παιδῶν) os cidadãos, para que “honrem as divindades e os pais” e tenham em alta conta “a amizade uns dos outros” (386a). Nesse sentido, a reiterada comparação dos valores inspirados pelos deuses e o respeito aos pais e aos demais cidadãos da *polis* não é sem propósito. De fato, a representação dos deuses serve, aqui, à missão de elevar as virtudes fundantes da unidade social (κοινωνία), a qual, ao que parece, Platão baseia na φιλία, mas cuja nomenclatura mais exata aponta para a noção de σωφροσύνη.

Embora não se trate de aprofundar a discussão acerca das virtudes, propriamente, é importante guardar a temperança como um primeiro e fundamental valor a que se presta os cânones poéticos que estão sendo construídos no *diálogo*, e, de igual importância, o fato de que ela deve ser estimulada ἐκ παιδῶν, já que, como ficará claro mais adiante, a σωφροσύνη será posta como a virtude cidadina por excelência, ou seja, a virtude sem a qual a própria κοινωνία e, portanto, a própria cidade não seria possível. A segunda virtude a ser

tratada por Sócrates é a coragem (ανδρεία), mas dessa vez não são os deuses as representações a inspirá-la, mas o Hades, o gélido palácio dos mortos.

A crítica da poesia tradicional no que concerne à representação do Hades desempenha papel tão central quanto o objeto anterior, contudo, pode-se inferir que ela é essencial na constituição do caráter do φύλαξ, principalmente, já que Sócrates faz questão de frisar o dever de vigiar

os que tentam narrar estas fábulas que caluniam o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, já que as histórias que nos contam agora não são nem verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate (386b 8- c1).

Platão segue no escrutínio de passagens da *Ilíada* e da *Odisséia*, afirmando que toda representação tradicional do Hades, como lar de almas vagantes e desmemoriadas, reduto que acolhe sem diferença todos os mortais, tenham sido, em vida, virtuosos ou não, deve ser banida da educação da πολιτεία, adotando-se “um modelo contrário a esse, em conversas ou em poemas”.⁵⁹ “Palavras como aquelas, e todas as outras da mesma espécie”, diz Platão,

Pediremos vênias a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria (οὐχ ὥς οὐ ποιητικά καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκουεῖν); mas, quanto mais poéticas (ποιητικώτερα), menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres (ἀκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν, οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι), e temer a escravatura mais do que a morte (387b 2-7).

Nesse ponto, Sócrates declara de modo explícito que, mais do que aproximar-se de uma suposta verdade objetiva em relação aos objetos poético-pedagógicos, por assim dizer,

⁵⁹ A sentença é originalmente interrogativa: Τον δὲ ἐναντίον τύπον τοῖς τοῖς λεκτέον τε καὶ ποιητέον; - 387c 9.

há um *interesse norteador da crítica dos versos tradicionais*, a saber, o efeito que eles têm sobre a alma e a constituição do caráter do guardião; por isso Sócrates adverte que, “quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas”. A autoridade tradicional e o poder persuasivo, tal como são experimentados pela maioria (οἱ πολλοί), fazem da poesia um elemento extremamente importante e influente, capaz mesmo de escravizar os homens. Criados no convívio de Homero, Sócrates teme pelos guardiões (τῶν φυλάκων φοβούμεθα), que, assolados pelos arrepios que inspiram as representações tradicionais, venham a se tornar febris e “amolecidos, mais do que convém” (ἐκ τῆς τοιαύτης φρίκης θερμότεροι καὶ μαλακώτεροι τοῦ δέοντος γένωνται ἡμῖν – 387c 4-5). Assim, é imperativo que se estabeleça, sobre as coisas respeitantes ao Hades, “um modelo contrário a este, em conversas ou em poemas”, de modo que, sendo educado dessa forma, “um homem honesto não considere terrível a morte de outro homem honesto” (387d), nem mesmo de “um filho, ou de um irmão, ou de riquezas” (397e), mas, sim, que “se baste perfeitamente a si mesmo para viver feliz, precisando muito pouco de outrem” (387d) e “suportando com mais doçura uma desgraça destas, quando ela o atingir” (397e).

3.9.4. Narrativas acerca dos heróis

O registro ético e psicológico da crítica platônica à poesia é evidente desde o primeiro momento, e o filósofo faz questão de reforçar a implicação destas duas esferas num mesmo processo, que é o processo de formação dos cidadãos. A παιδεία dos jovens, resultante da crítica aos mitos tradicionais, visa, como dissemos, infundir ou inspirar valores morais positivos, capazes de formar cidadãos “de opinião reta e legítima” (την ὀρθὴν δόξαν – 430b 6). No primeiro caso, em relação à representação

dos deuses, tratava-se de ensinar a piedade (ὅσιος) em relação aos deuses, e, conseqüentemente, fazê-la surgir e vigorar entre os cidadãos (386a). No segundo caso, em relação à representação do Hades, o objetivo foi afastar o medo da morte e estimular a coragem, formando cidadãos mais comedidos e autosuficientes (387d).

Agora, tratando da narrativa sobre os heróis, tratar-se-á de buscar a poesia mais propícia “para ensinar a temperança aos jovens que a ouvem” (σωφροσύνην νέοις ἐπιτήδεια ἀκούειν – 390a 4). Mais uma vez, trata-se de definir a roupagem imagética que devem assumir os exemplos capazes de desencadear – ou estimular – certas virtudes consideradas fundamentais para a formação, não só dos indivíduos, mas também, e por extensão, para a formação da cidade. Para isso, assim como toda representação tradicional do Hades foi deixada de lado, uma vez que não é benéfica nem verdadeira à audiência – que não deve temer a morte – deve-se igualmente banir qualquer decalque que apresente heróis lamentando seus infortúnios (387e), afetados por emoção extrema (388c), acometidos pelo riso (389a), insultando seus chefes (389e), refestelando-se em comida e bebida (390b), apegando-se à riqueza das posses (390e) e insultando os deuses (391b), como o faz Homero⁶⁰. Pelo contrário, continua Sócrates, devem-se forçar os poetas a dizer o oposto do que dizem, para que não convençam os jovens de que os deuses causam o mal e de que “os heróis não são em nada melhores do que os homens” (391d), e assim arranjem desculpa

para sua maldade, na convicção de que assim procedem e procederam também

*os descendentes dos deuses,
parentes de Zeus, a quem pertence o altar*⁶¹ (391e 5-8).

⁶⁰ Note-se, contudo, que em 389e parece ocorrer um dos poucos exemplos elogiosos, ao citar *Ilíada*, IV, 412.

⁶¹ Os versos são referidos à *Níobe* de Ésquilo.

O poeta que introduzir em seus versos representações tais como as de Homero e seus seguidores, deverá ser castigado, pois mente e “introduz costumes capazes de derrubar e deitar a perder uma cidade” (389d), desencadeando nos jovens uma propensão para o mal (πολλὴν εὐχέρειαν ἐντικτωσι τοῖς νέοις πονηρίας – 392a 1).

Nesse ponto, torna-se explícita a intenção platônica de retirar da poesia tudo que possa ser “prejudicial a quem a ouve” (391e 4). Entretanto, ainda que a relação causal entre estímulo psicológico e padrões éticos de comportamento tenha constituído a via crítica do filósofo para demonstrar a inutilidade e, mais grave, as consequências perniciosas da poesia tradicional, ela não está restrita aos λόγοι, “àquilo que é dito” (ὅ λεκτέον – 392c 7), mas estende-se também ao “modo como é dito” (ὡς λεκτέον – 392c 8).

3.10. Μουσική και λέξις

A partir de 392c, Sócrates avalia que, com relação aos λόγοι, o que foi dito é suficiente, e cumpre então dedicar-se à questão do estilo (λέξις – 392c 6) ou, como poderíamos dizer, ao formato a que devem se ater poetas e contadores de mitos. Platão apresenta esse novo registro de análise da μουσική de modo consideravelmente mais rápido do que a análise dos λόγοι, mas suas consequências são decisivas para o *diálogo*, pois nele o filósofo introduz o conceito μιμήσις pela primeira vez com maior relevância, o que, como dissemos de início, marca certa inovação no exame da poesia⁶². O foco agora atinge uma profunda importância ética, porque não se trata de apontar apenas as ações dos personagens e os tipos de referência que elas fornecem, mas de

⁶² Nesse ponto, Adimanto se mostra confuso em relação ao novo rumo da investigação, o que é um modo de Platão ressaltar a originalidade representada pela análise da μουσική segundo a λέξις, pois indica que este não era um modo habitual de se falar da poesia. O argumento é tão estranho a Adimanto, que Sócrates, não sem alguma ironia, declara: “Parece-me que sou um professor ridículo e pouco claro” (392d 8).

compreender como as formas através das quais os λόγοι são contados afeta a alma do ouvinte. Esse mecanismo de ação da poesia sobre a alma, por assim dizer, havia sido apontado apenas de modo vago e sempre estabelecendo o nexos causal da representação com os princípios morais que ela estimula; agora Platão buscará compreender como será o estilo da poesia, para que nela também apareçam as qualidades próprias ao caráter do guardião (Cf. Tate, 1928:16; Pappas, 1991:67).

3.10.1. Os três modos de composição poética

Segundo Sócrates, os prosadores e os poetas narram (μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις – 392d 2-3) acontecimentos do passado, do presente e do futuro, por meio de simples narrativa (ἀπλῇ διηγῆσει – 392d 5), de imitação (μιμήσεως – d 5) ou de ambas (ἀμφοτέρων – d 6), ao que se poderia denominar um estilo misto. A simples narrativa é quando “o próprio poeta fala e não tenta voltar nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele” (λέγει τε αὐτός ὁ ποιητής και οὐδε ἐπιχειρεῖ ἡμῶν την διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός – 393a 6-7), ou seja, trata-se da narração em terceira pessoa, quando o poeta não se coloca no papel de um dos personagens; a imitação, por outro lado, é quando o poeta “profere um discurso como se fosse outra pessoa”, assemelhando-se “o mais possível ao estilo da pessoa” cuja fala representou⁶³, ou seja, trata-se da narração em primeira pessoa, quando o poeta representa, ele mesmo, o personagem. Neste registro o poeta se “transforma” em seu personagem, tentando fazer com que a audiência acredite que é o próprio personagem falando, ao contrário do estilo puramente narrativo. O estilo misto,

⁶³ A sentença é originalmente interrogativa: Ἀλλ' ὅταν γέ τινα λέγη ρῆσιν ὡς τις ἄλλος ὢν, ἀρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτόν φήσομεν ὅτι μάλιστα την αὐτοῦ λέξιν ἐκαστῷ ὃν προείπη ὡς ἐποῦντα; - 393c 1-3

por fim, é aquele próprio das epopéias: é ora narrativo, ora imitativo (394c 4-5). À pura narrativa se atêm os poetas ditirâmbicos, e à pura imitação se dedicam os tragediógrafos e comediógrafos (394c).

3.10.2. O exame da μιμήσις no Livro III

O que se segue desse breve esquema classificatório é uma polêmica contra a μιμήσις, pois Sócrates ressalta que, ao examinar a forma da poesia, pretendia decidir se os poetas deveriam compor através de μιμήσις, ou se deveriam imitar algumas coisas e outras não, e quais espécies de coisas imitariam (394d). Trata-se, enfim, de deliberar “se os guardiões devem ser imitadores ou não” (πότερον μιμητικούς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὐ. – 394e 1-2). A tese inicial é a de que cada pessoa só fará um bom trabalho dedicando-se unicamente a esta atividade, tal como havia sido determinado antes pelo estabelecimento do “princípio de especialização”. Consequentemente, ninguém pode fazer um bom trabalho imitando mais de uma coisa, por exemplo, um ator não pode ser um rapsodo, um poeta cômico não pode ser um poeta trágico, se qualquer dessas coisas pretende-se bem feita. A μιμήσις é, ela mesmo, algo feito por alguém, que, portanto, não pode imitar bem um general, e ainda assim exercer uma atividade como a do ferreiro (394e-395b). Desse ponto de vista, conclui Sócrates,

se conservarmos o primeiro argumento (πρῶτον λόγον – 395b 8), de que nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser os artífices muito escrupulosos da liberdade da cidade (δημιουργοὺς ἐλευθερίας τῆς πόλεως – c1), e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão de fazer ou imitar qualquer outra coisa (ἄλλο πράττειν οὐδε μιμεῖσθαι – c3). Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância (ἐὰν δε μιμῶνται, μιμεῖσθαι τὰ τοῦτοις προσήκοντα εὐθύς ἐκ παίδων – c3-4) – coragem, sensatez, pureza,

liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que não venham a tê-los na realidade, como fruto da imitação (ὡς μη ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν – c7-d 1). 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? (ἦ οὐκ ἤσθησαι, ὅτι αἱ μιμήσεις, ἔαν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνᾶς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; – d1-3)

Segue-se a esta advertência uma série de restrições pontuais, tais como: não deverão imitar uma mulher, nova ou idosa, injuriando o marido, criticando os deuses, gabando-se por sua felicidade ou queixando-se de uma desgraça; nem imitar homens perversos ou covardes, troçando uns dos outros ou proferindo palavras vergonhosas; e nem deverão imitar outros artífices, sons de animais ou fenômenos da natureza (395d-396b). Entretanto, mais do que às censuras específicas, deve-se atentar que Platão, nessa passagem, aprofunda a análise da relação entre a poesia e a educação, no sentido de que a anterior crítica dos λόγοι visava retirar do horizonte das representações exemplos que pudessem inspirar erroneamente a identificação das virtudes compreendidas como fundamento da ação individual; agora, com a crítica da λέξις, Platão demonstra que o perigo representado pela μιμήσις é ainda maior: ela pode fazer surgir no indivíduo hábitos capazes de corromper o caráter, afastando-o da unidade que deve caracterizá-lo (397e).

Diferentemente do que ocorre com a narrativa simples, a μιμήσις representa um perigo psíquico particular, porque a audiência pode tomar o personagem como a pessoa de fato, e à medida que o aspecto ficcional vai sendo esquecido e a identificação entre

audiência e enredo se torna mais forte – no que estava a garantia da eficiência poética, como vimos –, aquele que experimenta a poesia, ou mesmo aquele que representa os personagens, passa a agir, “na vida real”, tal como o personagem agiria⁶⁴. Esta é justamente a força do exemplo mítico e seu objetivo enquanto veículo do padrão moral e da identificação ética dos indivíduos, mas que Platão, como já está bem claro, deseja suplantá-lo, fundamentando-se, primeiro, na impiedade e injustiça do conteúdo poético, e, em segundo lugar, na ameaça à autonomia individual e ao princípio de que cada cidadão deve desempenhar apenas uma função na cidade. Nesta perspectiva, a experiência da *μimḗσις*, durante e a partir da infância, pode tornar-se uma “perversão da cidadania, pois dá a uma pessoa mais do que uma natureza com a qual viver” (Pappas, 1991:69). Não se trata de afirmar que alguém de fato considere *ser* a personagem mítica, mas sim de que o modelo e o padrão de comportamento, as respostas emocionais, a expressão sentimental e a própria forma de pensar passam a ser, de certo modo, “inatas”, dado o convívio estreito com esses padrões imitativos em uma fase tão decisiva na configuração do caráter. A linha, nesse caso, entre representar-se como participante de certa ocasião, ocupando determinado corpo ou reunindo certas características espirituais, e entre ser afetado e moldado por essa atitude, é deveras tênue. Considera-se que quase não há separação entre o que acontece no palco das representações e o que ocorre à alma do espectador, seja ou não na presença do espetáculo, e mais grave ainda quando o acompanha para fora do teatro.

⁶⁴ “The theatricality of poetry does not reside in the poem considered as a stretch of language but in an aspect of the psychology of those who participate in the performance of that stretch of language (a description that includes the audience): namely, in their capacity for imaginative identification with what is to be represented.” (...) “A poetic performance engages its participants ... in the whole ‘feel’ of the human action it portrays; and since emotions and ethical attitudes are a crucial part of that action, by allowing ourselves to identify with what is depicted, we come in some sense to reproduce those emotions and attitudes, that ‘feel’, within ourselves”. (Ferrari, 1898:108-9).

O que fica claro com esta análise, é que Platão avalia a μιμήσις ao menos sob dois aspectos: 1) como um estilo de composição poética, e 2) como um mecanismo de ação sobre as pessoas; ou seja, a μιμήσις é utilizada para demarcar tanto a forma pela qual o poeta se expressa em palavras (μιμήσις como estilo), quanto também a forma pela qual se expressa em atos (μιμήσις como mimetismo); o primeiro aspecto frisa a forma através da qual o poeta se expressa, enquanto o segundo aspecto refere-se àquilo a que o poeta dá expressão, isto é, aos objetos representados na poesia. Nesse sentido, a polêmica em relação à μιμήσις parece restrita ao segundo aspecto, já que ao determinar que os guardiões poderão imitar apenas “o que lhes convém desde a infância” (395c 1), Platão aponta para a existência de objetos que são mais apropriados do que outros à imitação; e assim como em relação aos λόγοι a análise procurou determinar o que era adequado, verdadeiro e útil, também em relação à μιμήσις Platão intenta selecionar o que é ou não apropriado à imitação dos guardiões e, nessa perspectiva, o valor ou a utilidade da μιμήσις será definido pelo valor ou utilidade do modelo imitado (Cf. McKeon, 1975:249-250).

De certa maneira, o estabelecimento deste duplo registro da μιμήσις faz com que o esquema de análise da λέξις sofra uma alteração neste ponto do *diálogo*, pois embora Sócrates tenha distinguido inicialmente três estilos de composição poética, agora ele parece reduzir sua análise a apenas dois tipos de discurso: o próprio ao homem virtuoso e o que se identifica com o homem medíocre. O objetivo do *diálogo*, neste ponto, é determinar qual ou quais os tipos de poesia estarão presentes na cidade ideal (397d), porém, um pouco antes, Sócrates afirmara que, sob condições muito específicas, os guardiões poderão conviver com a imitação em um certo período de sua formação,

desde que seja a imitação da “maneira de falar e de narrar pela qual se exprime o verdadeiro homem de bem” (εἶδος λέξεώς τε και διηγήσεως ἐν ᾧ ἂν διηγοῖτο ὁ τῷ ὄντι καλὸς καὶγαθός – 396b 10-c 1). A poesia desse tipo, declara, será como as epopéias de Homero: “participará de ambos os processos, a imitação e a narrativa simples, mas, em um discurso extenso, haverá pouco lugar para a imitação” (396e 5-7), reservado apenas para “reproduzir atos de firmeza e bom senso” (396d 1). Os guardiões, por outro lado, deverão evitar um poeta e orador de pouco valor, que “imitará tudo e não considerará coisa alguma indigna de si. (...) Todo o discurso deste homem será feito por meio de imitação, com vozes e gestos, e conterà pouca narração” (397b 1-2). Contudo, Sócrates não qualifica essas formas de discurso como διήγησις ou μιμήσις, nem tampouco como o estilo misto, mas, antes, afirma que a poesia do bom orador sofrerá poucas e pequenas alterações (397b), enquanto a do orador medíocre (397a) precisará de todas as harmonias e ritmos, e comportará todas as formas e variações (397c), o que nos permite compreender que a análise enumera três estilos poéticos, mas considera somente dois modelos discursivos, os quais, pelo que foi dito até agora, serão mais semelhantes à epopéia – portanto ao estilo misto – do que a outros estilos.

A questão é um tanto intrincada, e como sugere Tate (1928:18), parece cabível afirmar que aquilo ao que Platão chama de διήγησις comporta alguma μιμήσις, e aquilo ao que denomina μιμήσις contém alguma διήγησις, ou seja, tratar-se-ia de interpretar que, de certo modo, não há, na *República*, a caracterização de um estilo puro, mas sim a determinação da utilidade da poesia a partir da quantidade de μιμήσις e do caráter daquilo que é imitado, bem como do imitador (Cf. McKeon, 1975:251). Como notam Cross & Woosley (1991:273), ao invés de simplesmente dividir os estilos

poéticos em simples narrativa, imitação e estilo misto, Platão passa a considerar os estilos do homem virtuoso e o do homem medíocre, colocando em segundo plano a forma poética, propriamente. Assim, ao invés de ater-se à distinção dos estilos poéticos em um esquema estritamente técnico, Platão estaria, por fim, ajuizando três modelos poéticos, a saber, o mais austero, o mais irreverente, e o que mescla ambos (Cf. Ferrari, 1989:118). Poder-se-ia, deste modo, reformular os três estilos poéticos da seguinte maneira: o estilo pelo qual se exprime o homem virtuoso, utilizando tão pouca imitação quanto for possível – e mesmo assim apenas a imitação de alguns caracteres específicos –, e o estilo que caracteriza o homem medíocre, que utiliza tão pouca narração quanto for possível – representando toda sorte de objetos e preferindo o diálogo direto e a imitação irrestrita (394b); o estilo misto, por fim, permaneceria como a possibilidade de uma mistura entre ambos, ainda que a *República* não o exemplifique⁶⁵ e nem faça menção explícita a ele, e que tanto o estilo mais austero como o mais irreverente contenham διήγησις e μιμήσις.

Todavia, quer sejam de fato três, quer sejam dois operando sempre com alguma quantidade de μιμήσις – sendo, portanto, o que os define –, é preciso decidir quais estilos serão recebidos na cidade ideal (397d). Enquanto Adimanto é da opinião de que seria apenas “a forma sem mistura que imita o homem de bem” (τον τοῦ ἐπαικοῦς μιμητην ἄκρᾱτον – 397d 4-5), Sócrates, de um modo um tanto surpreendente, sugere que o estilo misto é “muito mais apazível para crianças e preceptores, e para a multidão em geral” (πολυ δε ἡδιστος παισί τε και παιδαγωγοῖς ... και τῷ πλείστῳ ὄχλῳ – 397d 7-8).

⁶⁵ PROCLUS (I, 14-15) entende que os *Diálogos* platônicos, e a *República* em especial, também pertencem a um gênero misto de composição: uma mistura de gêneros instrutivos (exemplos, mitos, analogias e parábolas) e gêneros investigativos (o ἐλεγκος e a dialética).

Novamente, o argumento surge de modo obscuro, e torna-se difícil atribuir aos interlocutores uma preferência clara por um estilo determinado, pois enquanto Adimanto pode estar indicando a μιμήσις sem mistura do homem virtuoso, Sócrates pode estar esposando o estilo misto que contém somente a μιμήσις permitida aos guardiões, não necessariamente definido como simples narrativa.

Com exceção de Brandão (2007:364, nota 39), raríssimos comentadores que se detém neste ponto do *diálogo* sustentam explicitamente que Sócrates prefira o estilo misto; antes, procuram caracterizar o estilo sem mistura do homem virtuoso com uma narrativa que contém pouca imitação, permitindo, assim, que a μιμήσις, enquanto gênero de composição, ainda possa ser vista com um elemento presente na poesia dirigida à educação dos jovens; e, ao fazê-lo deste modo, deslocam a análise do valor da μιμήσις para a análise do valor ou utilidade dos modelos imitados, ou seja, deslocam a análise de volta para os λόγοι. Contudo, quer se trate de um estilo misto ou um estilo que admita certa espécie de μιμήσις, o que Platão parece visar é à proteção das almas consideradas superiores, ou melhor, das almas que exibem as qualidades próprias ao guardião e, nesse sentido, é mais importante afastar da poesia, seja qual for seu estilo, as representações que não inspirem a ação virtuosa e que, por se instalarem como hábito, representam o maior perigo para o indivíduo, degradando ao invés de enobrecer sua alma. Assim, Sócrates espera que no processo educativo não se formem homens de natureza múltipla ou variegada, mas que cada um aprenda que deve desempenhar apenas uma função (397e); e é com vista a esse objetivo que se deve compor a poesia empregada na παιδεία dos jovens, tornando-os o mais perfeitos quanto puderem ser (401d). Do contrário, conclui Sócrates,

se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas (παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι πάντα χρήματα – a1-2), ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, (τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρῳ ποιητῇ χρώμεθα καὶ μυθολόγῳ ὠφελίᾳς ἐνεκὰ – a 8-b 1) a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares (ὅς ἤμῃν τὴν τοῦ ἐπικικοῦς λέξιν μιμοῖτο καὶ τὰ λεγόμενα λέγοι ἐν ἐκείνοις τοῖς τύποις οἷς κατ' ἀρχὰς ἐνομοθετησάμεθα, ὅτε τοὺς στρατιώτας ἐπεχειροῦμεν παιδεύειν – b1-4) (398a-b).

3.11. Oclusão

Com esta passagem Sócrates considera “ter completado em absoluto o que se refere a discursos e histórias na arte das Musas” (τῆς μουσικῆς το περὶ λόγους τε καὶ μύθους παντελῶς διαπεπεράνθαι – 389b 6-7). Em geral, considera-se que ela representa uma primeira expulsão dos poetas da πολιτεία, embora empregue para isso termos bem mais polidos do que aqueles usados no Livro X. Nos Livros II e III, Platão ainda entende que o poeta é necessário à formação da cidade, desde que este não seja o poeta homérico tradicional (no que se incluem tragediógrafos, comediógrafos e rapsodos), cujos versos, depois dessa extensa análise que acompanhamos, encontram-se esvaziados de conteúdo, credibilidade e serventia. O que é importante ressaltar, em primeiro lugar, é que Platão, aqui, não recusa o poeta homérico baseando-se em acusações de ignorância, mas, sim, com base na pouca utilidade que representa para a πολιτεία, ou seja, justificando que sua poesia

não contribui para a apreensão da virtude e para o estabelecimento de uma boa legislação. Para que isso ocorra, como vimos, é preciso que haja outra espécie de poeta, diferente da habitual, mais austera e que atenda aos objetivos de constituição de uma educação votada ao benefício do indivíduo e da cidade.

Se procurarmos, agora, realinhar os argumentos apresentados neste capítulo, veremos que na análise da educação elementar, nos Livros II e III da *República*, Platão enfatiza que a infância é um estágio fundamental na constituição do caráter individual, pois nela tem-se a oportunidade única de moldar a alma e influenciar decisivamente o desenvolvimento de uma pessoa. Essa influência momentânea, ao que tudo indica, pode ser negativa ou positiva, dependendo daquilo que é ensinado e de como se ensina, e por isso Platão está especialmente interessado em avaliar o mérito da suposta contribuição que os poetas, na qualidade de autoridades morais e religiosas, representam para o indivíduo e para a cidade. Nesse sentido, ainda que a poesia tradicional seja compreendida como fonte referencial para aquisição de sabedoria, ela raramente exhibe exemplos salutareos, e é preciso selecionar na poesia aquilo que será mantido e o que será expurgado, pois na *πολιτεία*, como Platão insiste mais de uma vez, não será permitido que os jovens escutem histórias construídas ao acaso, recebendo em suas almas opiniões frequentemente contrárias às aquelas que deverão ter quando forem adultos, e nutrindo valores que não atendem às exigências do caráter a ser constituído nos guardiões. Como bem observa Cornford (1993:80), no contexto da performance poética a audiência identifica-se com os personagens representados, e tal “identificação imaginativa”, quando ocorre na infância e juventude, pode tornar-se um traço de caráter permanente. Contudo, Platão não simplesmente rejeita o valor da poesia para a

educação elementar, mas, pelo contrário, reconhece seu potencial formativo e delinea quais os limites da representação poética aceitável, determinando o que deve e o que não deve ser dito, para atender à finalidade posta de constituição da *πολιτεία*. Dentro destes parâmetros poder-se-á elaborar composições mais satisfatórias e capazes de moldar a alma das crianças de modo mais apropriado, e é nesta perspectiva que Platão se dedica a excluir da poesia toda representação das divindades como sendo fonte de maldade e de engano, do Hades como um fosso gélido de esquecimento, e de deuses e heróis assaltados por sentimentos e desejos violentos. A poesia aceitável, por outro lado, tratará de infundir apenas exemplos úteis para a apreensão da virtude, representando os deuses unicamente como fonte de bondade, estabilidade e coerência, e, como os heróis, sempre exibindo emoções e apetite moderados.

Os personagens paradigmáticos, nesse sentido, têm uma importância central na formação das atitudes e em outras dimensões do caráter da audiência, de modo que faz-se necessário introduzir na poesia figuras admiráveis e cujas ações inspirem, desde a infância, a imagem da virtude. A expressão “desde a infância”, que Platão repete diversas vezes, serve não apenas para indicar um período em que a razão ainda não está plenamente formada – e por conseguinte o indivíduo se encontra vulnerável e receptível ao que se lhe apresente –, mas também, e sobretudo, para advertir quanto à exigência de obedecer a um modelo poético que auxilie na correta formação do indivíduo, para que quando a razão se desenvolva ele possa reconhecer e demonstrar o bom caráter da educação que recebeu (402a). Logo, trata-se de salientar que a poesia atenta aos “novos” *τύποι* é capaz de propagar entre os indivíduos modelos de conduta e imagens da virtude, senão totalmente verdadeiros – pois toda poesia é, em certo sentido, uma mentira –,

certamente úteis a eles, pois, em um momento posterior de sua formação afetiva e cognitiva, tenderão naturalmente a imitar e a agir como um indivíduo virtuoso.

Entretanto, Platão não está convencido de que apenas a crítica dos *μύθοι* seja suficiente para estabelecer os cânones de uma poesia boa e útil, é preciso igualmente determinar qual seu estilo de composição, sua *λέξις*, pois isso também tem influência sobre o caráter. Tal influência, afirma, é devido ao duplo registro em que a *μιμήσις* opera: é tanto um mecanismo puramente poético, quanto também um estímulo psicológico, algo que pode tornar-se um hábito comportamental, e que, portanto, representa um perigo. Assim, Platão determina que a poesia direcionada às crianças consistirá de *διήγησις* mesclada à *μιμήσις*, desde que esta última ocorra em pequena quantidade e represente somente aqueles *τύποι* anteriormente descritos. Contudo, parece-nos que, neste momento, Platão ainda não explicitou totalmente a maneira como pretende apropriar-se da poesia, e sua intenção se concentra na recusa do estilo puramente imitativo (identificado, como vimos, com a tragédia e a comédia), pois se os guardiões serão, em alguma medida, imitadores, deverão imitar apenas o que edifique e enobreça, ao invés daquilo que degrada o caráter. Nesse sentido, a *μιμήσις*, ainda que possa representar relativo perigo à introdução de caracteres inadequados para a educação, atende melhor ao propósito de agir profundamente na alma das crianças, tornando-as o mais perfeitas e semelhantes aos deuses quanto for possível (383c; 401d), já que a *μιμήσις* é justamente o elemento que permite a identificação simpática entre o enredo e a audiência, ou seja, a *μιμήσις* parece ser justamente o recurso poético responsável por atrair a alma das crianças para o modelo representado, e que, a serviço de um poeta mais austero e útil, infundirá imagens positivas que contribuirão para que ações virtuosas, ao

invés de viciosas, instalem-se como hábito na alma das crianças e, conseqüentemente, nas leis da πολιτεία.

4. ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΠΟΣ ΤΗΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ

Eu preparo uma canção

Que faça acordar os homens

E adormecer as crianças

Carlos Drummond de Andrade – “Canção Amiga”

Do que foi exposto no capítulo anterior, é possível afirmar que Platão critica a poesia tradicional motivado pela necessidade de regular sua presença na πολιτεία. O papel desempenhado pela μουσική no processo de formação dos cidadãos é crucial na constituição do caráter da cidade e, por conseguinte, no próprio andamento do *diálogo* e da questão que ele investiga, e em nenhum momento Platão afirma, como faz no Livro X, que “as obras dos poetas trágicos e de todos os outros que praticam a μιμήσις são a destruição da inteligência dos ouvintes” (595b). Pelo contrário, no contexto dos Livros II e III, a μουσική, de um modo geral, e a μιμήσις, como estilo poético, deve servir ao desenvolvimento afetivo e cognitivo dos indivíduos, infundindo valores adequados na alma das crianças e, nesse sentido, parece plausível afirmar que Platão pretende apropriar-se da poesia como mecanismo pedagógico, tendo em vista a constituição de cidadãos virtuosos e de uma πολιτεία justa (402a). São estas, afirma o filósofo, “as razões pelas quais se deve fazer a educação pela música” (τῶν τοιούτων ἔνεκα ἐν μουσικῇ εἶναι ἢ τροφή - 402a 5-6).

A poesia aceitável, desse modo, tratará de infundir apenas exemplos úteis para a apreensão da virtude, representando os deuses unicamente como fonte de bondade, estabilidade e coerência, e, como os heróis, sempre exibindo emoções e apetite moderados. Contudo, ainda que Platão tenha explorado profundamente a relação entre a

educação através da μουσική e suas consequências para a formação do indivíduo e da πολιτεία, ele não descreveu especificamente a estrutura e os mecanismos de ação desta nova poesia. De fato, como vimos, Sócrates já havia afirmado que não cabe a ele e seus interlocutores compor essa nova poesia, mas tão somente determinar os modelos a que deverão se ater os poetas; e, partindo desta perspectiva, acompanhamos a análise e crítica da μουσική, pois parecia evidente que a poesia e o poeta tinham seu espaço assegurado enquanto elementos constitutivos da πολιτεία. Entretanto, ao final do *diálogo*, Platão aparentemente muda de opinião, passando a defender uma posição mais radical, contrária a qualquer manifestação poética – ao menos aquela em que há μιμήσις – no interior da cidade ideal. Quedamos, assim, diante de algo que muitos intérpretes tem considerado um paradoxo da *República*, pois se inicialmente a poesia precisava apenas ser reformulada para atender e firmar um paradigma mais apropriado para a educação – o que, do ponto de vista metodológico, não suscita espanto –, cabe perguntar: o que, no decorrer do *diálogo*, teria levado Platão a abandonar essa posição e assumir uma postura mais árida e intransigente em relação à poesia? Dito de outro modo, seria essa nova percepção algo que implicaria, sem restrições, o abandono da poesia como elemento formativo, obrigando-nos a reinterpretar os momentos iniciais do *diálogo* à luz de seus argumentos finais, ou haveria um outro viés de leitura que possibilitaria a articulação desses dois momentos do *diálogo*, aparentemente antagônicos e inconciliáveis?

Essas questões nos colocam no âmago de um dos problemas mais persistentes e relevantes da *República*, a saber, a expulsão do poeta no Livro X. Como dissemos de início, não é nosso objetivo oferecer uma interpretação definitiva desse ponto, mas tão

somente apontar elementos que enriqueçam sua compreensão e possam servir para respaldar uma leitura mais abrangente e fidedigna à letra do filósofo; e embora tenhamos a impressão de que os argumentos do Livro X em nada comprometem a nova poesia exigida para a formação da πολιτεία, deixaremos esse veredito para leituras posteriores e mais acuradas; bastará, para nosso intuito, a tentativa de oferecer alguns apontamentos que, de certo modo, fragilizam, ou melhor, restringem o alcance dos argumentos do Livro X. Tais apontamentos, coerentes com a finalidade pedagógica da poesia, encontram-se no final do Livro III e no início do Livro IV da *República*, e tem sido frequentemente ignorados em trabalhos que interpretam a questão da poesia, a saber, o que Sócrates chama “História da Fenícia” (414c), e o que chamaremos de “preceitos do φύλαξ” (423b – 427d). Essas duas passagens serão objeto de leitura neste último capítulo; antes, porém, veremos de modo bastante breve como Platão conclui o exame da παιδεία elementar, no Livro III, e com que termos enquadra sua crítica à poesia no Livro X, para então demonstrarmos de que modo as passagens acima relacionadas servem à relativização de tais argumentos.

4.1. Το τέλος τῆς μουσικῆς

Após determinar o fim do exame sobre o λόγος e a λέξις, Sócrates observa que ainda é necessário falar do caráter do canto e da harmonia (το περί ᾠδῆς τρόπου καὶ μελῶν λοιπόν – 398c 1-2). Omitiremos o conteúdo desse passo, dedicado sobretudo à consideração dos modos propriamente musicais (em sentido moderno), pois não representam avanços significativos no argumento que visamos. Na realidade, esta abordagem da μουσική, como lembra Cornford (1993:86), refere-se especialmente à

poesia lírica e à trágica, nas quais certos ritmos e harmonias eram associados com disposições de caráter e humores que lhes correspondiam. A posição de Platão ao criticar e selecionar os τύποι musicais segue o mesmo espírito demonstrado nos casos anteriores, ou seja, eles são banidos ou mantidos na πολιτεία tendo em vista sua utilidade para a educação dos jovens, e tal conclusão já é indicada pelo próprio Sócrates logo no início deste debate (398c). Este foco de exame segue aproximadamente até 403c, quando Platão encerra a questão com um corolário relativamente extenso, passando então à análise da educação através da ginástica.

Deve-se notar, entretanto, que em 400d 11-e3 Platão estabelece a ordem da relação causal que identifica haver entre o discurso poético (incluindo aqui todas as três instâncias de análise) e a alma individual.

Logo, a boa qualidade do discurso (εὐλογία), da harmonia, da graça e do ritmo depende da qualidade do caráter (εὐηθεία), não daquele que, sendo debilidade do espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas da inteligência (διάνοια) que verdadeiramente modela o caráter na bondade e na beleza.

Esta implicação aprofunda o sentido inicial da educação através da música, indicando que o discurso (λόγος), como expressão do caráter (ἦθος), deve ser constituído na inteligência (διάνοια), ou seja, Platão parece, neste ponto, submeter todo o critério de utilidade da poesia à natureza da sua matriz de origem: a διάνοια. Dito de outro modo, Platão, ao encerrar sua análise da educação através da μουσική, atribui à διάνοια o papel de critério avaliativo da poesia, bem como a função de regular a nova poesia necessária à πολιτεία, isto é, a nova poesia que o *diálogo* de algum modo invoca, deve ser constituída a partir de critérios racionais, tendo em vista sua utilidade para o indivíduo e a πολιτεία: para o

primeiro, em razão sua condição de infante – e, como vimos, ainda privado do elemento racional em um estágio suficientemente desenvolvido – e a necessidade de infundir-lhe imagens adequadas da virtude, a para a segunda, na medida em que se define seu caráter pelo caráter dos cidadãos que a compõe. Por conseguinte, é nesse sentido que Sócrates afirma que “a fealdade e a desarmonia são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter (κακολογίας και κακοηθείας ἀδελφά) ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom (σώφρονός τε και ἀγαθοῦ ἦθους, ἀδελφά τε και μιμήματα).” (401a 6-8).

Esta última passagem é fundamental para a questão levantada por Sócrates em 394e: se os guardiões serão ou não imitadores (*supra* p.84). A presença da μιμήσις como recurso poético, como vimos, foi admitido na πολιτεία, mas desde que ocorresse em pequena quantidade e obedecendo certos limites impostos pela finalidade de uma παιδεία edificante, ou seja, desde que fossem “imitações do caráter sensato e bom”. Tal aceitação, até então, não implicava que os guardiões, enquanto audiência, fossem eles mesmos imitadores; isso de fato poderia ocorrer, e a restrição do elemento mimético serviria, desse modo, como uma tentativa de garantir a integridade psíquica e moral dos guardiões. Contudo, nesse momento Platão parece confirmar que a imitação, como hábito resultante da educação poética, é algo desejável e profícuo à adequada formação do φύλαξ, se for introduzida e moldada pela διάνοια. Portanto, continua Platão,

só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem do caráter bom (τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἦθους), ou então a não poetarem entre nós? (...) Devemos é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito (τοῦ καλοῦ τε και εὐσχήμονος φύσιν), a fim de que os jovens (οἱ νέοι), tal como os habitantes de

um lugar saudável, tirem proveito de tudo (ἄπο παντος ὠφελῶνται), de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas (τῶν καλῶν ἔργων), como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância (ἐκ παιδων), insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa (εἰς ὁμοιότητά τε καὶ φιλίαν καὶ συμφωνίαν τῷ καλῷ λόγῳ ἄγουσα). (401b-d 3)

A tradução de Pereira para esta passagem pode acarretar em erro interpretativo, pois dá a entender que os guardiões, submetidos à nova educação musical, serão imitadores de caracteres que os levarão, no decorrer de seu desenvolvimento, a demonstrar o bom caráter necessário a πολιτεία. Contudo, não há ocorrência de termos ligados diretamente à μιμήσις, e por isso não é possível afirmar categoricamente que os guardiões serão imitadores do que quer que seja. A rigor, o trecho final da citação acima indica que a nova educação musical irá incentivar os guardiões a tornarem-se “semelhantes” (ὅμοιος) à “bela razão” (καλὸς λόγος), o que nos permite concluir unicamente que a educação pela μουσική tem por finalidade alimentar os cidadãos com imagens (εἰκόνα) que os inspirem à ação virtuosa, quer isso demande ou não a imitação. Assim, podemos afirmar que a educação através da μουσική não tem por objetivo formar imitadores de imagens da virtude, mas sim incentivar nos guardiões comportamentos baseados em exemplos de virtude. Se esta finalidade for alcançada, então parece indiferente que ela se dê ou não através da imitação e, nesse sentido, a μιμήσις, embora de grande importância do ponto de vista analítico, não ocupa um lugar tão central no exame platônico da poesia, ao ponto de ser determinante no que diz respeito à aceitação ou recusa de um determinado modelo pedagógico. A intenção precípua da παιδεία musical, portanto, define-se pelo resultado

positivo no que tange à propagação de imagens da virtude, mais do que pelo método através dos quais tal resultado pode ser obtido. Não devemos, contudo, imaginar que Platão não dê importância ao método pedagógico; de fato, como vimos, toda a crítica da poesia tradicional é votada também à constituição de um caminho mais eficiente para a educação dos guardiões, e que possa, por sua vez, acomodar de modo mais adequado as imagens com as quais se identificam as virtudes. Há, nesse sentido, uma dupla dependência entre a finalidade da educação pela μουσική e o modo de se atingi-la, pois um não pode prescindir do outro, embora a primeiro tenha importância maior do que o segundo. Assim, continua Sócrates, é por este motivo que

a educação pela música é capital (κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή), porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita (ποιεῖ εὐσχήμονα), se se tiver sido educado? E, quando não, o contrário? E porque aquele que foi educado nela, como devia, sentiria mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho ou na conformação natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas, e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito (τρέφοιτ' ἄν ἅπ' αὐτῶν καὶ γίγνοιτο καλὸς τε κάγαθός); ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância (νέος), antes de ser capaz de raciocinar (πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν), e, quando chegasse à idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado (401d 5 – 402a 4).

Com esta passagem, vemos com clareza a preocupação de Platão em educar os jovens com vistas à constituição de bons cidadãos adultos. Mesmo correndo o risco de parecermos repetitivos, vale notar mais uma vez que a infância é considerada pelo filósofo um momento crucial para a ação sobre os indivíduos, devido sua condição extremamente receptiva, e portanto determinante para seu desenvolvimento posterior. A πολιτεία,

enquanto um ente erigido no discurso com a finalidade de servir à identificação da justiça e da injustiça – objetivo motivador de todo o *diálogo* – exige uma população afeita à verdade e à beleza, e a única maneira de atender a tal demanda é através da educação, especialmente a educação através da μουσική, justamente por influenciar profunda- e decisivamente as almas dos indivíduos. Tais indivíduos deverão, na medida do possível, ser καλός τε κόγαθός, ou seja, deverão constituir-se, em sentido estrutural, no mesmo paradigma desenhado pela poesia tradicional. O que Platão reforma, nesse sentido, é o próprio conteúdo, ou melhor, as imagens (εἰκόνα) que identificam esse paradigma, e também a forma de transmissão dessas imagens (a λέξις), para que seja mais eficiente e útil à constituição de hábitos mais adequados ao *modus vivendi* na πολιτεία.

4.2. Utilidade e conhecimento

Até este ponto, no que concerne ao exame da educação pela μουσική, Platão utilizou-se de dois critérios: a utilidade e o conhecimento. O primeiro, como vimos, serviu para nortear as eventuais reformas, manutenções e exclusões da poesia tradicional, enquanto o segundo, de forma explícita, foi invocado apenas uma vez, quando da determinação de como deveria ser representado o elemento humano na poesia presente na πολιτεία (*supra* p.70 n.56). Nesse momento, Sócrates havia utilizado o critério do conhecimento para protelar a descrição de um conteúdo que coincide com o objeto primeiro do *diálogo*; agora, ao final do debate sobre a educação musical, tal critério aparece novamente, recolocando a subordinação da constituição de uma boa poesia ao conhecimento das qualidades que ela deve conter.

Ora pois, pelos deuses! Digo do mesmo modo que não seremos músicos completos (μουσικοί πρότερον), nem nós mesmos nem aqueles que nos propusemos a educar para serem guardiões (παιδευτέον εἶναι τοὺς φύλακας), antes de conhecermos (γινωρίζωμεν) as formas (εἶδη) da temperança, da coragem, da generosidade, da grandeza de alma e de quantas qualidades forem irmãs destas, e por sua vez os vícios que lhes são contrários, onde quer que andem, e de sentirmos a sua presença onde elas se encontram, elas e as respectivas imagens (εἰκόνας αὐτῶν), sem as desprezarmos nas pequenas ou nas grandes coisas, pois acreditaremos que pertencem à mesma arte e à mesma disciplina (ἄλλα τῆς αὐτῆς οἰώμεθα τέχνης εἶναι καὶ μελέτης) (402b 9-c 8).

Com esta passagem, ao que parece, Platão agrupa os dois critérios de avaliação da poesia em um mesmo e único objetivo, a saber, tornar-se, e tornar os guardiões, músicos verdadeiros. Portanto, a utilidade da poesia só pode ser aferida completamente na medida em que sua constituição se dá através do conhecimento das formas e das imagens das virtudes. De fato, até este ponto Platão havia sustentado sua crítica da poesia tradicional segundo o critério da utilidade, isto é, na medida em que reconhecia na performance poética um expediente eficaz para a formação dos cidadãos. Entretanto, não havia mencionado, em termos positivos, como as virtudes seriam definidas, ou seja, como elas seriam representadas através de imagens poéticas; o filósofo não forneceu exemplos da poesia edificante, destinada à formação dos indivíduos, ainda que condenando a forma tradicional com que eram propagadas; e não será agora que Platão se mostrará disposto a fazê-lo, pois lhe basta, neste momento, atrelar o critério de utilidade à necessidade de conhecer as virtudes. Dito de outro modo, Platão estabelece, nesse passo, que a utilidade (χρησιμος; ὠφέλιμος) da poesia não depende apenas de sua eficácia em transmitir um dado conteúdo, mas também, e sobretudo, por ser capaz de transmitir eficazmente um conteúdo

fundamentado no conhecimento (γνώσις) e, portanto, resultante de uma atividade intelectual, que invariavelmente envolve a διάνοια.

Tal posicionamento permitirá a Platão, como veremos adiante, recusar toda a poesia que não seja capaz de demonstrar sua origem em uma matriz racional, isto é, que não seja capaz de oferecer imagens constituídas a partir do conhecimento profundo das virtudes que representa. Logo, se é possível afirmar que a forma poética é útil à educação, justamente pela sedução e pelo poder de ação sobre a alma dos indivíduos – abstraindo, nesse sentido, do conteúdo que ela sustenta –, Platão, agora, ressalta que tal utilidade só será de fato profícua, se a poesia puder acomodar um conteúdo constituído a partir do conhecimento das virtudes. Assim, por exemplo, Sócrates estabelece que haverá uma lei na cidade (νομοθετήσεις ἐν τῇ οἰκισμένῃ πόλει) segundo a qual “o amante pode beijar o jovem, estar com ele, tocar-lhe, como a um filho, tendo em vista ações belas, (...) caso contrário, incorrerá na censura de ignorante e grosseiro (ἄμουσίας καὶ ἀπειροκαλίας)” (403b 4-c 2).

Essa última citação, em seu contexto, está ao fim de uma rápida caracterização daquele verdadeiro músico (μουσικός πρότερον) de que falávamos, capaz de se encantar por indivíduos que demonstrem a boa disposição de sua alma (ο καλός τε κἀγαθός), como afirma Sócrates (Cf. 402d – 403c), por se tratar de um artista “cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito” (401b). Nesse sentido, a tradução de ἄμουσίας por “ignorante”, embora não totalmente correta, já que faz referência direta ao domínio da poesia e da música – e, portanto, não diretamente vinculada ao domínio da διάνοια, como poderíamos esperar –, é apropriada na medida em que aponta o μουσικός não apenas como um compositor e intérprete de versos, mas

também como um sujeito ao qual se atribui, pelo menos até este ponto, o conhecimento das virtudes, e por isso hábil em reconhecer outros indivíduos formados no espírito da virtude. Enfim, parece-nos que nos momentos finais do debate acerca da educação pela música, Platão de algum modo credita ao μουσικός πρότερον algo que o poeta tradicional não detém: o conhecimento real das virtudes que representa, e que habilita sua poesia a tomar parte na educação dos cidadãos da πολιτεία.

Tal caracterização do poeta da πολιτεία, ao menos no que tange às afirmações dos Livros II e III, não parece muito difícil de sustentar: uma vez regulados os termos em que a poesia deverá ser exercida na cidade ideal, Platão de fato estabelece que o poeta deverá ser, ele mesmo, alguém que reúna e conheça todas as qualidades que deverão substanciar a μουσική dirigida aos demais cidadãos. O poeta da πολιτεία, portanto, deverá ser um cantor e um conhecedor das virtudes. Contudo, como veremos a seguir, esta conclusão enfrenta grandes dificuldades ao considerarmos o Livro X da *República*, pois se até agora o poeta permitido na cidade deveria ser sobretudo útil e, por conseguinte, conhecedor das virtudes, ao final do *diálogo* ele será caracterizado como um completo ignorante, desconhecedor de tudo quanto retrata em seus versos, e por isso expulso da πολιτεία.

4.3. Resumo dos argumentos contra a poesia no Livro X

Platão inicia o Livro X afirmando que “não é das menores a doutrina sobre a poesia” (595a 3-4), e que, à luz da tripartição da alma⁶⁶, “parece agora mais evidente a

⁶⁶ A descrição mais elucidativa da tripartição da alma encontra-se no Livro IX da *República*, 580d-e. Platão apresenta-nos a seguinte divisão: (i) λογιστικόν: parte pela qual o homem aprende; (ii) θυμοειδής: parte pela qual se irrita; e (iii) ἐπιθυμητικός: a parte vegetativa, relativa aos desejos mais básicos, tais como os da alimentação. Cf. também 435b-c e 439d.

necessidade de recusar em absoluto a parte da poesia de caráter mimético” (595a 4- b2).⁶⁷

A partir desse ponto, a análise da μουσική estará centrada primordialmente em seu estatuto epistemológico, distanciando-se, ou mesmo ignorando aquela “utilidade” pedagógica vislumbrada nos Livros II e III. De modo geral, a expulsão do poeta pode ser minimamente compreendida a partir da leitura de duas passagens, a primeira delas 595b 5-8, em que Sócrates afirma que as obras construídas pela μιμήσις “afigram ser a destruição da inteligência (λώβη... διανοΐας) dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto (φάρμακον) o conhecimento da sua verdadeira natureza” (595b 5-8); e a segunda, um pouco mais extensa, 605a 9- c4, em que Sócrates sustenta que o poeta “realiza um trabalho de pouca monta em relação à verdade” (φαῦλα ποιεῖν προς ἀλήθειαν – 605a 9)

e teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada (εὐνομεῖσθαι πόλιν), porque [a poesia] desperta aquela parte da alma [a parte irascível] e a sustenta (τρέφει), e, fortalecendo-a, deita a perder a razão (λογιστικόν), tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania (...). Da mesma maneira, afirmaremos que o poeta imitador (μιμητικὸν ποιητὴν) instaura na alma de cada indivíduo um mau governo (φήσομεν κακὴν πολιτείνα ἰδίᾳ ἐκάστου τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν), lisonjeando a parte irracional (ἄνοήτω) (...), que está sempre a forjar fantasias (εἰδῶλα εἰδωλοποιοῦντα), a uma enorme distância da verdade (605b 2- c 4).

Esta expulsão é reafirmada em 606e, e no conjunto pressupõe uma série de argumentos desenvolvidos ao longo do Livro X, que podem ser sintetizados em seis proposições: (1) os poetas não fabricam objetos sensíveis, mas a sensibilidade (percepção)

⁶⁷ Há um grande desacordo quanto à tradução de X 595a 5, onde Platão restringiria sua crítica apenas à poesia de caráter mimético (μιμητική). Maria H. R. Pereira traduz como “parte da poesia de caráter mimético”. Shorey escreve: “as is imitative”. Cornford, especificando o objeto, diz: “poesia dramática ou imitativa”. Cf. Havelock, 1996: 252.

dos objetos (596c-e); (2) os poetas são imitadores, produtores de imagens “três graus afastadas do real” (597e 2); (3) os poetas não possuem conhecimento das artes que imitam, sabem apenas como imitá-las (599c-601a); (4) embora os poetas, e particularmente Homero, se acerquem dos assuntos mais belos e elevados – a imagem da virtude (εἰδώλων ὄρετῆς – 600e 5-6) –, sua poesia não tornou os homens melhores (599d); (5) a poesia não transmite conhecimento, apenas “crença” (πιστεύων ποιήσει – 601e 6); (6) a poesia é avessa à razão (λογιστικόν) e ao bom-senso (602d-603b).

A crítica de Platão à poesia apela repetidamente para critérios de utilidade e conhecimento dos elementos envolvidos na composição dos versos. Todos estes aspectos, como vimos no primeiro capítulo, e também de acordo com o princípio de especialização apresentado no Livro II (*supra* p. 54, 80), são condições indispensáveis para a constituição das τέχναι, e sob certo aspecto, acompanham os argumentos de Platão em todo o curso do *diálogo*. Já no Livro I (347a), por exemplo, a finalidade da τέχνη é definida como a produção daquilo que é melhor (το βελτιστον) em relação à constituição do objeto a que se dedica. Levando este princípio para o âmbito da poesia, Platão afirma que a poesia tradicional procura produzir o prazer na audiência, sem preocupar-se com o que é efetivamente benéfico. Como afirmara Sócrates em 387b, as palavras dos poetas, “quanto mais poéticas (ποιητικώτερα)”, e portanto sedutoras, “menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres (ἀκουστέον παισι και ἀνδράσιν, οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι)” (Cf. *supra* p.24). Conduzindo a análise em níveis mais específicos, Platão sustenta que passagens de Homero e outros poetas que infundem o medo da morte, por exemplo, devem ser expurgadas, não pelo fato de não serem prazerosas à audiência, mas porque não representam vantagem à educação daqueles que

deverão ser os guardiões da πολιτεία. Também versos que descrevam heróis pouco comedidos no que tange aos prazeres da bebida, da comida e do sexo, devem ser apagados, pois enquanto eles de fato tem a capacidade de encantar os ouvintes, eles falham na tarefa de promover o desenvolvimento das virtudes (389e). De modo geral, Platão está preocupado com o fato que, se a poesia tradicional for admitida na πολιτεία, serão o prazer (εδονή) e a dor (λυπε) a governarem os cidadãos (607a).

Esta implicação entre a poesia e seu efeito no caráter dos indivíduos – que é o aspecto propriamente moral da crítica –, como vimos, constitui um elemento profundamente problemático para Platão, levando-o a concluir que, se a poesia tradicional requisitar assento na πολιτεία, será vista como algo sagrado e fonte de prazer (εδυν), mas não será admitida pelo bem da própria cidade (οφελιας ενεκα) (398a, 397d). Assim, qualquer poeta que queira ser admitido na πολιτεία deve mostrar que sua poesia é não apenas agradável (εδεια), mas sobretudo benéfica (οφελιμη) à comunidade (607d), ou seja, deve constituir-se segundo os padrões estabelecidos para uma Musa menos apazível e mais útil (398a; Cf. *supra* 91). Se a capacidade do poeta de promover o bem puder ser demonstrada, só então ele será admitido na πολιτεία. Do contrário, ele deverá ser posto para fora, independentemente do encanto que sua poesia possa exercer sobre os cidadãos.

Nota-se, portanto, que no Livro X o ataque ao poeta procede segundo a análise dos vários aspectos em que se dá a relação entre a poesia, a audiência, a cidade e o conhecimento, demarcando quais os efeitos da ação do poeta sobre a alma individual e, por extensão, à cidade. Mas diferentemente do que havia feito nos Livros II e III, agora Platão volta-se especialmente ao exame da poesia segundo o critério epistemológico, demarcando

a diferença existente entre a μιμήσις e a ciência (τέχνη; γνῶσις; ἐπιστημη) relativamente à verdade. Muitos autores, em particular Julia Annas (1981), identificam naquelas proposições, com as quais resumimos as principais objeções de Platão à poesia, também uma dimensão ontológica, e, de fato, quando afirma que o poeta imita a aparência das coisas e o produto de sua atividade é ainda inferior ao objeto tomado como modelo, Sócrates parece estar falando de um ponto de vista ontológico (Cf. 598b). Entretanto, este é talvez o ponto mais fraco da argumentação de Platão, uma vez que é o primeiro aspecto a ser relevado na hipótese da readmissão da poesia na πολιτεία (Cf. 607c-e). Como o próprio Platão deixa bem claro, “a maior acusação (μέγιστον κατηγορήκαμεν)” contra a poesia se fundamenta muito mais no “dano (λωβᾶσθαι) que ela pode causar até às pessoas mais honestas” (605c), do que em uma deficiência intrínseca às atividades que tem na μιμήσις seu princípio ou recurso precípuo.

Assim, Platão aponta que os poetas não são capazes de atender ao critério da utilidade necessário à τέχνη. O critério epistemológico permite ao filósofo enfatizar sobretudo a incapacidade intelectual dos poetas, concluindo que eles não possuem nenhuma τέχνη (Cf. 598d-602d), embora desfrutem da reputação de detentores de todos os saberes, tais como a arte da medicina e a arte da guerra; os poetas, contudo, não possuem nenhum deles (600e-601b), pois tudo o que produzem através da poesia são “imagens três graus afastadas do real” (597e); e assim, conclui Platão, eles não apenas enganam, mas também corrompem sua audiência, intelectual e moralmente, manipulando palavras (ονοματᾶ), frases (ρεματᾶ), e criando falsas impressões de sabedoria (Cf. 601a-b). E Sócrates conclui:

Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia (Ἑλλάδα πεπαίδευκεν), e que é digno de

se tomar por modelo no que toca à administração e à educação humana (παιδεία τῶν ἀνθρωπίνων), para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais (εἰδέναι δε ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν). Se, porém, acolheres a Musa aprazível (τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν) na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor (ἡδονὴ σοὶ καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῇ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου). (606e 1-607a 8)

4.4. A prevalência do aspecto pedagógico na crítica à poesia

Muitos intérpretes tem apontado que na *República* os dois momentos em que o tema da poesia é abordado com maior destaque não se coadunam. Entretanto, parece suficientemente claro, pelo que vimos na última citação, que embora o filósofo utilize, em geral, termos mais severos para o escrutínio da poesia, ele ainda reserva um lugar para o poeta na πολιτεία. Ainda assim, pode-se replicar que a passagem exhibe certa dose de ironia, e que o espaço destinado a uma Musa “menos aprazível” (398a) é mencionado apenas em razão da dedicação e respeito que Sócrates afirma ter por Homero, desde a infância (φιλία γέ τίς με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδος ἔχουσα περὶ Ὀμήρου – 595b 9-10). Contudo, a insistência de Platão ao sustentar que, “se a poesia imitativa voltada para o prazer (ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις) tiver argumentos para provar que deve estar presente em uma cidade bem governada” (607c 4-5), será bem recebida tendo em conta o “encantamento” (κηλουμένοις – 607c 7) que exerce sobre os indivíduos, é frequente e, segundo nos parece, deve ser tomada seriamente, pois tal encantamento é um

aspecto intrínseco à μιμήσις, definindo-se como aquela identificação simpática entre enredo e audiência, à qual anteriormente nos referimos (*supra* p.94), e da qual Platão, no contexto dos Livros II e III, pretende se apropriar para a educação dos jovens.

Nesse sentido, ainda que o exame da poesia no Livro X expanda o âmbito de compreensão da μιμήσις, e, com isso, recoloque a crítica da poesia segundo o critério epistemológico, Platão em momento algum deixa de reconhecer a utilidade e necessidade do poeta para a formação da πολιτεία, resguardando uma espécie de poesia sobretudo benéfica, ainda que nem tão prazerosa quanto a de Homero. Segundo Levin (2001:153), o Livro X trata essencialmente daquilo que deve ser excluído da πολιτεία, ao passo que os Livros II e III criticam a poesia, sem, no entanto, excluí-la. Pelo contrário, ali Platão procura instrumentalizá-la, ressaltando sua utilidade pedagógica, oriunda, em larga medida, do próprio elemento mimético, que, se no Livro X serve de ensejo à expulsão dos poetas, está presente, ainda que em grau relativo, no tipo de discurso que se espera do poeta responsável pela educação dos guardiões. E por conseguinte, é possível concluir que há, de fato, um lugar a ser ocupado pela poesia na πολιτεία, desde que ela seja capaz de promover o adequado desenvolvimento dos cidadãos e, por extensão, da cidade; e, nesse sentido, não se trata de defender que a poesia possa ser considerada uma τέχνη, mas que o argumento epistemológico dirigido contra a poesia, no Livro X, não é definitivo no que concerne à expulsão do poeta, ou melhor, não é suficiente para sustentar uma expulsão completa e irrestrita de tudo quanto possa ser identificado ou caracterizado como tendo participação na μιμήσις. Desse modo, o ponto em questão é se a poesia pode – e de que modo ela pode – ser útil à constituição da virtude na alma individual (Cf. 608b).

4.5. Conclusão: Τῶν παίδων ἀρχή

Como vimos anteriormente (*supra* p.73), Sócrates se recusa a elaborar as narrativas destinadas à educação dos guardiões, limitando-se a apontar os modelos a que os poetas deverão se ater (379e). De fato, mais de uma vez ele protela a discussão positiva acerca da poesia que estará presente na πολιτεία, indicando apenas em linhas gerais quais serão os objetivos da παιδεία que toma corpo ao longo do *diálogo*. Contudo, a atenção demasiada a esta posição assumida pelo filósofo pode ser enganadora, na medida em que ignora ou desvia a leitura de passagens que podem ser interpretadas como exemplos positivos da poesia ideal, a saber, a “História da Fenícia”, no Livro III.

Após concluir o exame da educação através da γυμναστική, Sócrates afirma que se deverá procurar entre os indivíduos que melhor caldearam a música e a ginástica durante sua formação, “o músico e harmonista mais completo” (τελέως μουσικώτατον και εὐαρμοστότατον – 412a 6). Para isso, o filósofo estabelece que tais indivíduos serão submetidos a testes cuja finalidade é aferir sua adesão à doutrina que lhes foi ensinada (412d-e), para que apenas “os melhores guardiões” (ἀριστοι φύλακες – 413c 5) tomem assento no comando da πολιτεία (412a). O primeiro teste é relativo à memória, e começará a ser aplicado desde a infância (ἐκ παίδων – 413c 8), “de maneira a poder-se escolher quem se lembra e quem é difícil de ludibriar, e excluir quem não o é” (413c 9-d1). Em seguida, ser-lhe-ão impostos “trabalhos, sofrimentos e lutas, através dos quais devem ser observadas as mesmas reações” (413d 4-5) e, por último, serão avaliados quanto à tenacidade moral, para ver se

revelam compostura em todas as circunstâncias, se são bons guardiões de si mesmos e da música que aprenderam (φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθος και μουσικῆς

ἦς ἐμάνθανεν), evidenciando em tudo a boa qualidade do seu ritmo e harmonia, tendo um comportamento tal que será o mais útil a eles mesmos e à cidade (καὶ ἑαυτῷ καὶ πόλει χρησιμώτατος) (413e 2-6).

Apenas o indivíduo que tiver sido colocado “à prova na infância, na juventude e na idade viril” (ἐν τε παισι καὶ νεανίσκοις καὶ ἀνδράσι – 413e 6), demonstrando a excelência de seu caráter, poderá ascender ao lugar de “chefe e guardião da cidade” (ἀρχοντα τῆς πόλεως καὶ φύλακα – 414a 1-2). Assim, conclui Sócrates, “serão guardiões perfeitos os que cuidam dos inimigos externos e dos amigos internos” (φύλακας παντελεῖς τῶν τε ἔξωθεν πολεμίων τῶν τε ἐντος φιλίων – 414b 2-3).

Com estas passagens, vemos que para Platão o conjunto de expedientes necessários à constituição de um bom governo na πολιτεία é bastante claro: deve-se educar na μουσική, para que os cidadãos tenham referências morais adequadas e úteis; deve-se educar na γυμναστική, para que não sejam covardes e moles (μαλακοί); e deve-se submetê-los a testes, para ver se apreenderam profundamente tudo que lhes foi exigido. Contudo, o *diálogo* não fez, até aqui, nenhuma menção explícita ao método através do qual os princípios morais serão difundidos entre os cidadãos, ou melhor, embora tenha afirmado como serão educados os cidadãos, Platão não especificou a função do poeta, não indicou com exatidão seu posto na πολιτεία, nem mesmo confirmou que será ele o responsável pela μουσική pedagógica. Pelo contrário, o filósofo parece ter se esquivado de termos mais definitivos nesse sentido, dando a impressão de que a análise da poesia nos Livros II e III seria apenas uma propedêutica ao exame procedido no Livro X, deixando a questão aberta às mais variadas interpretações.

Nesse sentido, o próprio Sócrates trata de ressaltar certa dose de hesitação e incerteza (414c) ao apontar a necessidade de se elaborar um mecanismo (μηχανη) capaz de propagar aquelas virtudes que estão na base da παιδεία ideal, e do qual deverão estar convencidos tanto os chefes quanto também o restante da cidade. Tal mecanismo, referido como sendo uma “nobre mentira forjada por necessidade” (γένοιτο τῶν ψευδῶν τῶν ἐν δέοντι γιγνομένων – 414b 8-9), tem sua origem na Fenícia, “segundo contam e fazem crer os poetas” (ὥς φασιν οἱ ποιηται και πεπείκασιν – 414c 5-6), e na qual “só se pode acreditar à custa de um sólido poder de persuasão” (πεῖσαι δε συχνης πειθοῦς – 414c 7).

A “História da Fenícia”, em linhas gerais, é um mito cujo objetivo precípuo define-se na tarefa de estabelecer a irmandade entre os cidadãos, de modo que na cidade não haja qualquer espécie de desunião. Com esta narrativa, Sócrates espera persuadir, em primeiro lugar, “os próprios chefes e os soldados, e seguidamente também o resto da cidade”, de modo que acreditem que toda a “educação e instrução” (ἐτρέφομέν τε και ἐπαιδεύομεν) que lhes foi dada, “eles imaginavam e experimentavam, (...) quando, na verdade, tinham sido moldados e criados no interior da terra (γῆς ἐντος πλαττόμενοι και τρεφόμενοι) (...), e que agora devem cuidar do lugar em que se encontram como de uma mãe e ama (...), e considerar os outros cidadãos como irmãos (και ὑπερ τῶν ἄλλων πολιτῶν ὡς ἀδελφῶν ὄτων) nascidos da terra” (414d-e). Além disso, o mito em questão também estabelece a diferenciação entre os cidadãos, pois embora sejam todos irmãos, a uns foi misturado ouro na constituição da alma, a outros prata, e ferro e bronze ao demais, de modo que serão governantes, auxiliares, lavradores e demais artífices, respectivamente. Contudo, como ressalta Sócrates,

uma vez que sois todos parentes, na maior parte dos casos gerareis filhos semelhantes a vós, mas pode acontecer que do ouro nasça uma prole argêntea, e da prata, uma áurea, e assim todos os restantes, uns dos outros. Por isso o deus recomenda aos chefes, em primeiro lugar e acima de tudo, que aquilo em que devem ser melhores guardiões e exercer mais aturada vigilância é sobre as crianças (ὅπως μηδενος οὕτω φύλακες ἀγαθοὶ ἔσονται μηδ' οὕτω σφόδρα φυλάξουσιν μηδεν ὥς τοὺς ἐκγόνους), sobre a mistura que entra na composição das suas almas (ἐν ταῖς ψυχαῖς παραμείμικται), e, se a sua própria descendência tiver qualquer porção de bronze ou de ferro, de modo algum se compadeçam, mas lhes atribuam a honra que compete à sua conformação (ἄλλα τὴν τῇ φύσει προσήκουσαν τιμὴν), atirando com eles para os artífices ou os lavradores; e se, por sua vez, nascer destes alguma criança com uma parte de ouro ou de prata, que lhes dêem as devidas honras, elevando-os uns a guardiões, outros a auxiliares, como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro ou de bronze a defendesse (415a-c).

Toda esta passagem, ao que parece, atende à necessidade de estabelecer a existência de diferenças de natureza entre os cidadãos, sem, no entanto, fazer disso um mote para a desagregação da πολιτεία. Pelo contrário, ao afirmar que a descendência não segue obrigatoriamente a mesma natureza dos progenitores, Platão, de certo modo, introduz uma espécie de princípio de mobilidade social, definindo o processo pedagógico como o mecanismo através do qual se torna possível a identificação das diferentes naturezas individuais. Tal identificação, por sua vez, é fundamental não somente do ponto de vista da constituição de um “governo dos melhores”, mas também, e principalmente, para promover a felicidade dos cidadãos, pois não há, para Sócrates, felicidade maior do que desempenhar a atividade para a qual sejamos mais propensos. Assim,

quando dissemos que, se nascer algum filho inferior aos guardiões, deve ser relegado para as outras classes, e, se nascer um superior das outras, deve ser levado para os guardiões, isto queria demonstrar que mesmo os outros cidadãos

devem ser encaminhados para a atividade para que nasceram, e só para ela, a fim de que cada um, cuidando do que lhe diz respeito, não seja múltiplo, mas uno, e deste modo, certamente, a cidade inteira crescerá na unidade, e não na multiplicidade (Cf. 423c-424b).

Esta última passagem, já no contexto do Livro IV, caracteriza não só os objetivos da educação da πολιτεία, que, nesse sentido, são a obtenção e manutenção da unidade social, bem como a tentativa de encaminhar cada cidadão à realização de sua natureza, através da propagação de princípios moralmente virtuosos, mas delimita, também, uma das funções desempenhadas pelo φύλαξ nesse processo. Pois partindo do pressuposto que foram educados bem e corretamente, os guardiões serão indivíduos capazes de reconhecer nos demais cidadãos as qualidades que lhes são comuns, e por isso Sócrates estabelece que os preceitos a que deverão estar mais atentos são a instrução e a educação (την παιδείαν και τροφέν – 423e 4). Em outros termos, a principal incumbência do φύλαξ será a observância e autoridade sobre as crianças (τῶν παίδων ἀρχή), as quais não deverão ser livres até que se tenha organizado em suas almas, assim como na cidade, uma constituição fundada no cultivo daquilo que tem de melhor (ἕως ἄν ἐν αὐτοῖς ὥσπερ ἐν πόλει πολιτείαν καταστήσωμεν, και το βέλτιστον θεραπεύσαντες – 590e).

Se recorrermos ao Livro VII, veremos de modo suficientemente evidente que a educação não é considerada um mecanismo através do qual se introduz qualidades ou saberes em uma determinada alma, “como se introduzisse a visão em olhos cegos” (518c), mas, sim, o meio através do qual é possível conduzir uma alma ao desenvolvimento de suas qualidades latentes; e, nesse sentido, poderíamos concluir que toda παιδεία é, na verdade, uma ψυχαγωγία que almeja revelar e prover as condições necessárias ao florescimento

das potencialidades individuais; e, ainda, que todo esforço de reforma da educação elementar defini-se na tentativa de conduzir a alma “desde a infância” (ἐκ παιδός – 519a 9), livrando-a dos pesos que porventura interfiram na realização de sua natureza.

Se isto está correto, pouco resta para dizer acerca do responsável pela μουσική no contexto da πολιτεία, pois se Platão não indica explicitamente quem estará incumbido pela poesia que atende aos princípios regulados para a educação dos cidadãos, há muitos elementos implícitos que nos permitem considerar com alguma segurança que seja o próprio φύλαξ o responsável por introduzir as imagens da virtude na πολιτεία. De fato, há que se considerar com atenção a afirmação segundo a qual “nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais belas leis da cidade” (οὐδαμοῦ γὰρ κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μέγιστων – 424c 5-6), pois na medida em que Platão caracteriza o φύλαξ como guardião das leis, torna-o igualmente guardião da μουσική, afirmando que eles devem erigir seu “posto de guarda, ao que parece, nesse lugar: na música” (το δὲ φυλακτήριον ... ἐνταῦθα που οἰκοδομητέον τοῖς φύλαξιν ἐν μουσικῇ – 424d 1-2). De resto, se podemos com certeza sustentar que a História da Fenícia constitui mesmo, ou não, um exemplo positivo da poesia aceitável na πολιτεία, eis algo que o próprio Platão tratou de relativizar, pois importa sobretudo que os cidadãos recebam uma educação correta (ὀρθῆς παιδείας), “seja ela qual for, se querem atingir o cume da perfeição no que toca a serem cordatos para com eles mesmos e para com os que estão sob sua guarda” (416b 8-c 3).

5. Bibliografia

1. Primária:

Cornford, F.M. (1993). *The Republic of Plato*. Translated with introduction and notes by _____. London: Oxford University Press.

Halliwel, S. (1993). *Plato: Republic 10*. Translation and commentary by _____. England: Aris&Phillips.

Murray, P. (2004). *Plato on Poetry – Ion; Republic 376e-398b; 595-608b*. Edited by _____. Cambridge: Cambridge University Press.

Platão. (2001). *A República*. Introdução, tradução e notas de M. H. R. Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. (2006). *A República*. Tradução de Anna Lia A. de A. Prado. Revisão técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes.

Plato. (1999). *Republic*. (2 vols.). Translated by Paul Shorey. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.

Waterfield, R. (1996). *Republic*. A new translation by _____. New York: Barnes & Noble.

2. Secundária:

Apfel, H. V. (1938). “Homeric Criticism in the Fourth Century B.C.”. In: *TAPA*, vol. 69, pp.245-258.

Asmis, E. (1995). “Plato on poetic creativity”. In: *The Cambridge Companion to Plato*. Richard Kraut (ed.). Cambridge University Press: University of Chicago at Illinois.

Basset, E. O. (1928). “Plato’s Theory of Social Progress”. In: *International Journal of Ethics*, vol. 38, nº 4, pp.467-477.

Battin, M. P. (1977). “Plato on true and false poetry”. In: *The journal of aesthetics and art criticism*, vol, 36, nº 2, pp.163-174.

Belfiore, E. (1984). “A theory of imitation in Plato’s *Republic*”. In: *TAPA*, vol. 114, pp.121-146.

Benveniste, E. (1995). *O Vocabulário das Instituições Indo-européias* (2 vols.). Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Unicamp.

Brandão, J. L. (2007). “Diegese na *República* 392d”. In: *Kriterion*, nº 116, Dezembro de 2007. Revista de Filosofia. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, pp.351-366.

Bosanquet, B. (1900). *The Education of the Young in the Republic of Plato*. Cambridge University Press.

Brisson, L. (2002). “A prova pela Morte: Um Estudo Sobre o *Fédon* de Platão.” Tradução de Sonia Maria Maciel e Olimar Flores Jr., com revisão do autor. In: *Hypnos – Ética Ontem e Hoje II*, ano VII, nº 9. Revista do Centro de Estudos da Antigüidade Greco-Romana (Ceag) / PUC-SP. São Paulo: EDUC/Loyola, pp.9-38.

_____. (2003). *Leituras de Platão*. Tradução de Sônia Maria Maciel. Porto Alegre: EdiPucrs. (Col. Filosofia, vol. 166).

Callahan, J. F. (1977) “Dialectic, Myth and History in the philosophy of Plato”. In: *Interpretations of Plato – A Swarthmore Symposium*. Helen F. North (Ed.). Leiden: Lugduni Batavorum E. J. Brill, pp.64-85.

Carmola, K. (2003). “Noble Lying: justice and intergenerational tension in Plato’s *Republic*”. In: *Political Theory*, vol. 31, nº 1, pp.39-62.

Collingwood, R. G. (1925). “Plato’s Philosophy of art”. In: *Mind*, vol. 34, nº 134, pp.154-172.

Cornford, F. M. (1981) *Principium Sapientiae – as origens do pensamento filosófico grego*. Tradução de Maria M. R. dos Santos. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. (2001). *Antes e Depois de Sócrates*. Tradução de Vater Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes.

Corrêa, P. C. (2003). *Harmonia – mito e música na Grécia Antiga*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP.

Cross, R.C.; Woosley, A. D. (1991). *Plato's Republic: a Philosophical Commentary*. London: MacMillan.

Detienne, M. (1988). *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1998). *A invenção da mitologia*. Tradução de André Telles e Gilza M. S. da Gama. Brasília: UnB/José Olympio.

Edelstein, L. (1949). "The function of the myth in Plato's Philosophy". In: *JHI*, vol. 10, nº 4, pp.463-481.

Edmond, M-P. (1991) *Le philosophe-roi – Platon e la politique*. Paris: Payot.

Eliade, M. (1994). *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2001). *O Sagrado e o Profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes.

Ferrari, G. R. F. (1989). "Plato and Poetry". In: *The Cambridge History of Literary Criticism I: Classical Criticism*. Cambridge University Press.

Grandsden, K. W. (1998) "Homero e a Epopéia". In: FINLEY, M. I. (org.) *O Legado da Grécia – uma nova avaliação*. Tradução de Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: UnB, pp.79-109.

Greene, W. C. (1918). "Plato's view of Poetry". In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, pp.1-75.

Griswold, C. (2004) "Plato on Rhetoric and Poetry". In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Spring 2004 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Forthcoming URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2004/entries/plato-rhetoric/>>16 de março de 2004.

Havelock, E. (1996). *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus.

Hourani, G. F. (1949). "The education of the third class in Plato's *Republic*". In: *CQ*, vol. 43, nº 1/2, pp.58-60.

Iglésias, M. (1998). "Platão: a descoberta da alma." In: *Boletim do CPA*, ano III, nº5/6. Campinas: IFCH/Unicamp. pp.13-58.

Jaeger, W. (1995). *Paidéia – a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.

Levin, S. B. (2001) *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited – Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford University Press.

Lodge, R. C. (2000) *Plato's Theory of Education*. Great Britain: Routledge. (The International Library of Philosophy, VIII).

Marrou, H-I. (1998) “Educação e Retórica”. In: FINLEY, M. I. (org.) *O Legado da Grécia – uma nova avaliação*. Tradução de Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: UnB, pp.211-228.

McKeon, R. (1975). “A crítica literária e o conceito de imitação na Antigüidade”. Trad. Zina Maria Bellodi. In: *Texto*, n.1, pp.245-275.

Morgan, T. J. (1999). “Literate Education in Classical Athens”. In: *CQ*, vol. 49, nº 1, pp.46-61.

Moutsopoulos, É. A. (1989). *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Presses Universitaires de France.

Nettleship, R. L. (1966). *The Theory of Education in Plato's Republic*. Oxford University Press.

Pappas, N. (1997). *Plato and the Republic*. London; New York: Routledge.

Pieper, J. (1998). *Sobre los mitos platónicos*. Versión castellana de Claudio Gancho. Barcelona: Herder.

Proclus. (1970). *Commentaire sur la République*. Traduction et notes par A. J. Festugière. Paris: Vrin/C.N.R.S.

Roochnik, D. (1996) *Of Art and Wisdom: Plato's understanding of techné*. The Pennsylvania State University Press.

Rutherford, R. B. (1995) *The Art of Plato – Ten essays in platonic interpretation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Schleiermacher, F. D. E. (2002). *Introdução aos diálogos de Platão*. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: UFMG.

Scolnicov, S. (1996) “Do psicológico ao lógico”. In: *Platão e o problema educacional*. XXVIª Semana Brasileira de Filosofia. Brasília: UnB (manuscrito do autor).

_____. (2006). *Platão e o problema educacional*. São Paulo: Loyola.

Snell, B. (2001). *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

Tate, J. (1928). "Imitation in Plato's *Republic*". In: *CQ*, vol. 22, nº 1, pp.16-23.

_____. (1932). "Plato and Imitation." In: *CQ*, vol. 26, nº 3/4, pp.161-169.

Verdenius, W. J. (1978). "Plato's doctrine of artistic imitation". In: *Plato II: a collection of critical essays*. Gregory Vlastos (Ed.). Indiana: University of Notre Dame Press, pp.259-272.

Wellman, R. R. (1970). "Plato on Education: philosopher and dramatist?" In: *History of Education Quarterly*, vol. 10, nº 3, pp.351-366.

Wild, J. (1946) *Plato's Theory of Man – an introduction to the realistic philosophy of culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.