

Platão antitrágico: a crítica à poesia nos livros II e III de a *República*¹.

Anti tragic Plato: Republic Books II and III

Resumo

O artigo pretende mostrar que, ao criticar e censurar a poesia, nos livros II e III de A República, mais do que adequar o currículo escolar tradicional às exigências de seu projeto político, Platão tem em vista a extinção de uma determinada “visão de mundo” produzida e consolidada por ela. O ataque é dirigido a todos os gêneros poéticos, mas o principal alvo é a poesia dramática, isto é, aquela em que a mimesis é entendida como personificação ou incorporação de personagens, e, dentre os gêneros dramáticos, o trágico será considerado seu maior inimigo.

Palavras-chave: Platão; República; Poesia e Filosofia; Tragédia e Filosofia; Crítica e Censura à Poesia.

Abstract

The article shows that, in criticizing and censoring poetry, in books II and III of The Republic, rather than adjusting the traditional school curriculum to the demands of its political project, Plato intends to extinguish a certain "Weltanschauung" produced and consolidated by it. The attack is directed at all poetic genres, but the main aim is dramatic poetry, that is, the one in which mimesis is understood as personification or incorporation of characters, and, among dramatic genres, the tragic will be considered its greatest enemy.

Keywords: Plato; The Republic; Tragedy and Philosophy; Censoring Poetry; Greek Poetry.

1 Dedico esse artigo a J.A.A. Torrano, meu supervisor no Programa de Pós-doutorado do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

* Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. E-mail: irley.franco@gmail.com

“(…) é antigo o antagonismo entre a filosofia e a poesia”
(Platão. República, 607b5-6).

Abordo aqui apenas um dos muitos aspectos da reflexão platônica sobre a arte:² sua crítica e censura à poesia, nos livros II e III da *República*. Meu objetivo, como se verá no decorrer do texto, não é expor “analiticamente” o conteúdo desses livros, mas é mostrar que, ao criticar a poesia, Platão tem em vista a destruição de uma determinada visão de mundo produzida e consolidada por ela. Veremos que o contexto em que se insere a crítica é mais grave do que em geral supomos. Não se trata de simplesmente satisfazer as exigências de um novo projeto político, ajustando o currículo escolar tradicional às suas necessidades — lembrando que a discussão sobre a poesia é introduzida no livro II (376c) como parte de uma questão maior: a da formação (*paideia*) dos guardiães que irão governar a cidade ideal e que a cidade ideal é imaginada para facilitar a tarefa de definição da justiça, desafio proposto a Sócrates por Glauco e Adimanto logo no início do livro II (368d). Trata-se, antes, de rever as próprias fundações da sociedade ateniense, do que erige o caráter e a psicologia dos cidadãos que compõem uma sociedade afinal em total decadência política e moral.³

2 Platão foi o primeiro grande filósofo a se preocupar com temas da arte que irão ganhar grande importância filosófica séculos depois, quando a arte finalmente houver se tornado objeto de estudo da filosofia. Remontam a ele questões em torno (1) da definição e crítica da arte como imitação (*μιμητική*), em *República*, livros II, III e X; Sofista 264d-267d, onde a *μίμησις* pode ser verdadeira (*εἰκαστική*) ou falsa (*φανταστική*); e nas Leis II, 667b-669a; VII 816c-817d; (2) do problema da inspiração (*ἐνθουσιασμός*) como fonte da criação artística; no *Ion*, especialmente 532b-536b e no *Fedro*, 245a; (3) do sentido e natureza do belo, em *Hippias Maior*, ou Sobre a Beleza; no *Banquete*, ou Sobre o Amor, especialmente, 201c-212a; e no *Fedro*, especialmente 255c4-e; (4) das interrogações em torno da arte enquanto *τέχνη*, em *Político* 283b-285b, só para citar alguns exemplos hoje centrais para a disciplina da Estética.

3 O diálogo *A República* foi escrito por volta de 380 a.C, pouquíssimo tempo depois do fim da guerra do Peloponeso que terminou em 404 a.C, deixando Atenas, em todos os sentidos, arruinada. A degradação moral veio com os reveses militares e as vinganças políticas; a decadência financeira, com as derrotas sucessivas. A traição, a corrupção, a brutalidade, que de contavam entre os males desencadeados especialmente nos últimos dias do conflito, destruíram o seu gênio político. Muito impressionante é a descrição que Tucídides faz da praga que matou Péricles e assolou a cidade, logo no início da guerra: “Os corpos dos moribundos se amontoavam e pessoas semimortas rolavam nas ruas e perto de todas as fontes em sua ânsia por água. Os templos [...] estavam repletos de cadáveres [...] pois a desgraça que os atingia era tão avassaladora que as pessoas, não sabendo o que as esperava, tornavam-se indiferentes a todas as leis, quer sagradas, quer profanas. Os costumes até então observados em relação aos funerais passaram a ser ignorados [...] e cada um enterrava os seus mortos como podia. De um modo geral, a peste introduziu [...] a anarquia total. Ousava-se com a maior naturalidade e abertamente aquilo que só se fazia ocultamente, vendo-se quão rapidamente mudava a sorte [...]. Todos resolveram gozar o mais depressa possível

Pretendo além disso mostrar que, embora a crítica seja dirigida a todos os gêneros poéticos, com grande massa de exemplos retirados da poesia épica, o alvo é a poesia dramática, isto é, aquela em que a *mimesis* —essência da poesia, tanto para Platão, quanto para seus predecessores, e posteriormente, para Aristóteles — é entendida como personificação ou incorporação de personagens, o que aliás só acontece no livro III, onde o termo “*mimesis*” é curiosamente aplicado não à “imitação” de um modo geral, mas à elocução (λέξις) dramática, que é aí introduzida em oposição à “*διήγησις*”, narrativa (392d-394d). Lembrando que a temática dos trágicos é em grande parte tomada dos mitos, que Homero e Hesíodo são os principais mitógrafos da antiguidade grega, e que a léxis da poesia épica é mista, não surpreende portanto que ambos sejam aqui os mais citados. Homero ainda mais que Hesíodo, porque Platão o considera o “maior dos poetas e o primeiro dos trágicos” (607a: Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν). Um pouco antes, Sócrates já o havia chamado de “líder da tragédia” (598d8: οὐκοῦν, ἦν δ’ ἐγώ, μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον τήν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον).

Do ponto de vista da forma, a *mimesis* dramática é sobretudo considerada nefasta para a vida da república idealizada, porque incentiva a falsidade: ela permite que o poeta fale através de vozes que não são a sua própria (393a-b). As máscaras de Dioniso, que caracterizam o teatro, são proibidas aqui, por serem entendidas não como manifestações de camadas ocultas do eu, mas como assunções voluntárias de falsos eus. A atividade do ator está obviamente também em perspectiva aqui e de certa forma a dos rapsodos que incorporam o que recitam. É interessante observar que as máscaras usadas no teatro grego serviam para despersonalizar o ator, permitindo que ele incorporasse diversas personagens ao mesmo tempo, aparecendo e reaparecendo em vários papéis diferentes.⁴ Paradoxalmente, Platão rejeita aqui uma de suas principais virtudes ao escrever os diálogos, como se não considerasse suas personagens como personagens. Mas a esse assunto voltaremos mais adiante.

Dentre os gêneros dramáticos, é especialmente visado ao trágico, pelo tipo de conteúdo que propaga: “tanto poetas quanto prosadores cometem os mais graves erros a respeito dos homens quando afirmam que muitos são felizes apesar de sua injustiça, que existem justos infelizes e que a injustiça é vantajosa,

todos os prazeres [...] e satisfiziam os seus caprichos [...]. Ninguém queria lutar pelo que antes considerava honroso [...]” (*História da Guerra do Peloponeso* II, 52; 53).

4 Sobre Dioniso como deus do teatro e das máscaras nos diálogos de Platão, ver *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato’s Symposium*, de Daniel E. Anderson.

se permanece escondida, e que ao contrário, a justiça é um bem para os outros e uma perda para si mesmo. Nós os impediremos de falar dessa maneira e determinaremos que seus cantos e contos sejam exatamente o oposto”⁵. O que é rejeitado aqui, além da própria tragédia enquanto estilo literário, é sobretudo o modo trágico de conceber o mundo. Que modo é esse? Aquele cuja crença medular é a de que o destino do homem não pertence ao homem, mas aos deuses, e, de tal forma, que o melhor e mais feliz dentre os homens pode, apesar de sua correção moral e intelectual, tornar-se, num piscar de olhos, o mais infeliz. Vê-se de imediato o quanto a *Poética de Aristóteles*, em sua apologia à poesia trágica, se opõe — embora não diretamente — às teses revolucionárias do Platão de a *República*. E, a partir da *Poética*, vemos também mais claramente o quanto Platão abomina a tragédia e tudo o que a caracteriza, expressando seu desprezo pelo medo e pelo pranto, não considerando nem verossímil, nem inevitável a situação trágica mais comum, aquela em que o justo não tem um final feliz; ao contrário, parece acreditar que o homem é capaz de ter domínio sobre sua sorte, através do controle de seus sentidos (*sophrosyne*).

Mostrei, em outros lugares,⁶ o quanto Platão é avesso à ideia de que o homem possa não ter controle sobre seus próprios desejos, sobretudo se forem desejos estéticos, isto é, originários dos sentidos e sensações. Aqui na *República*, por exemplo, a *paideia* proposta deve libertar as almas das “massas plúmbeas” (519b: μολυβδίδας), “naturais do mundo do devir e que se foram acumulando através de indulgências sensuais, tais como festas, glutonarias e prazeres que levam o olhar da alma em direção ao chão,” pois, somente assim, dirá Sócrates, a alma se tornará leve para contemplar a verdade (*aletheia*). A imagem se repete no *Fedro* (a partir de 246a), onde a alma humana é comparada a uma carruagem alada conduzida por um cocheiro e puxada por dois cavalos de naturezas contrárias. O homem superior deve lutar pelo equilíbrio dessas três partes. A duras penas (cf. 248a ss; 253c 7 ss), o cocheiro, que simboliza o intelecto, tenta conduzir o cavalo negro, que no mito corresponde à parte da alma relativa aos apetites corporais, de modo a harmonizar seus movimentos com os do cavalo branco, que corresponde à parte da alma relativa aos desejos espirituais, isto é, de se dirigir ao que é contrário à Terra, em

5 392a-b: ὅτι οἴμαι ἡμᾶς ἐρεῖν ὡς ἄρα καὶ ποιηταὶ καὶ λογοποιοὶ [392β] κακῶς λέγουσιν περὶ ἀνθρώπων τὰ μέγιστα, ὅτι εἰσὶν ἄδικοι μὲν εὐδαίμονες πολλοί, δίκαιοι δὲ ἄθλιοι, καὶ ὡς λυσιτελεῖ τὸ ἀδικεῖν, ἐὰν λανθάνῃ, ἢ δὲ δικαιοσύνη ἄλλότριον μὲν ἀγαθόν, οἰκεία δὲ ζημία: καὶ τὰ μὲν τοιαῦτα ἄπερὲν λέγειν, τὰ δ' ἐναντία τούτων προστάζειν ἄδειν τε καὶ μυθολογεῖν. ἢ οὐκ οἶει;

6 Irley F. Franco. *O sopra do amor. Um comentário ao discurso de Fedro no Banquete de Platão*; *idem*, “Uma Hipótese sobre o *Banquete* de Platão”, em *Ethica*, n. 15, pp. 59-74. Rio de Janeiro, 2008.

direção à verdade, no topo do céu. *Mutatis mutandis*, o mesmo se vê no livro IV da *República* (427d-434d), onde a alma é também tripartida, embora receba nomes diferentes: τὸ λογιστικόν (a razão), τὸ θυμοειδές (o ímpeto) e τὸ ἐπιθυμητικόν (o desejo ou apetite, no sentido de ânsia física ou instintiva). Aí, depois de afirmar que há um paralelo entre o Estado (sociedade) e os indivíduos que o compõem (as qualidades de uma comunidade são as mesmas que se encontram nos indivíduos), Platão passa ao exame dos elementos que compõem a ψυχή humana e argumenta que o homem justo não permitirá que os três elementos que constituem seu interior se intrometam uns nas funções dos outros, mantendo todos os três em harmonia “como as notas de uma escala musical” (443d), de modo a dispor corretamente daquilo que no sentido mais verdadeiro lhe é próprio e a atingir o autocontrole e a ordem, para viver em bons termos consigo mesmo. O controle dos desejos é também o objetivo da *scala amoris* da sacerdotisa Diotima, no *Banquete*, onde a luta contra o que é carnal está associada ao deus Eros.⁷ Considerado pelos antigos um dos deuses mais poderosos do Cosmos,⁸ sua divindade é aí veementemente negada pela filosofia (na voz de Sócrates), que primeiramente o transforma em mero desejo, “privação de” (*Banquete*. 199c ss),⁹ e

7 A moralização de Eros, no que diz respeito sobretudo ao sexo, não é característica apenas da filosofia, mas aparece em toda a literatura da época, na poesia, nos discursos jurídicos, políticos, médicos, etc.. Os discursos de Pausânias, no *Banquete*, e o de Lysias, no *Fedro*, confirmam essa tese. A poesia trágica está repleta de exemplos em que se repreende o excesso no amor. Cito uma passagem do Hipólito, de Eurípedes, em que o coro, tendo testemunhado a destruição da sanidade de Fedra, pelo fato de ter ardentemente desejado seu jovem enteado *Hipólito* e não ter sido por ele correspondida, expressa o temor dos danos funestos que Eros pode provocar nos mortais: “Amor, amor, que pelos olhos destilas desejo, ao dares doce graça à vida de quem atacas, não me pareças com mal, nem venhas sem ritmo! Dardo nem de fogo nem de astros supera como Amor filho de Zeus lança das mãos o de Afrodite. Em vão, em vão, junto de Alfeu e na pitia moradia de Febo, Grécia faz mais matança bovina, e não veneramos Amor soberano dos varões, guardião dos aposentos caríssimos de Afrodite, predador e invasor de toda situação, quando vem aos mortais” 525-545: “Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ’ ὁμμάτων στάζων πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν ψυχῆ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσει, μὴ μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης μηδ’ ἄρρηθμος ἔλθοις. οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ’ ἄστρων ὑπέρτερον βέλος, οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἦσιν ἐκ χειρῶν Ἔρως ὁ Διὸς παῖς. ἄλλως ἄλλως παρά τ’ Ἀλφεῶ Φοίβου τ’ ἐπὶ Πυθίῳις τεράμινοις βούταν φόνον Ἑλλάδας <αἰ> ἀέξει: Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν, τὸν τᾶς Ἀφροδίτας φιλάτων θαλάμων κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν, πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς θνατοῦς ὅταν ἔλθῃ. E na *Medeia*, Eurípedes mais uma vez crítica o excesso no amor e recomenda a *sophrosyne*, como uma dádiva divina: “Preze-me Prudência, dom supremo dos Deuses!” (638: στέργου δέ με σωφροσύνα, δῶρημα κάλλιστον θεῶν). Ambas as traduções são de Jaa Torrano, em Eurípedes, *Teatro Completo*, Iluminuras.

8 Hesíodo, *Teogonia* (116); Parmênides fr. 132. Platão, *Banquete* 178a-b: τὸ γὰρ ἐν τοῖς πρεσβύτατον εἶναι τὸν θεὸν τίμων.

9 A conclusão de que eros não é um deus está necessariamente implícita na formulação do princípio da falta (199b-201c): “Eros é Eros de algo que ele deseja porque não possui”, formulação

posteriormente, no desejo universal de ser feliz (204a ss). A felicidade, *télos* das ações humanas,¹⁰ pode ser ali alcançada por aqueles que seguirem corretamente os passos da dialética erótica ensinada pela sacerdotisa Diotima (209e ss), consistindo a mesma de *insights* cada vez mais desparticularizantes da noção de belo implicada no amor, até a visão do verdadeiro objeto do amor, o belo ele mesmo. Uma vez aniquilado o terrível e ameaçador Amor, a felicidade dos amantes deixa de ser quimérica e torna-se perfeitamente alcançável.

O esforço de Platão em demonstrar o valor da razão e da inteligência — sendo múltiplos os termos gregos que se agregam a esses sentidos — é recorrente em sua obra — um esforço, aliás, quase invisível para o leitor moderno, uma vez que estes valores, provavelmente “revolucionários” na época, hoje nos parecem bastante óbvios. São os valores “espirituais” que tornam possível o alcance das virtudes (*ἀρεταί*) e, em consequência, dos bons ou maus resultados de uma vida. É a vida da razão, — como diz Sócrates a Protarco, no *Filebo*: “Filebo afirma que o que é bom para todos os seres vivos é o gozo, o prazer, o contentamento e todas as afecções do gênero. Nós, ao contrário,

a que Sócrates chega dialogicamente interrogando Agatão. Não é uma probabilidade, como quer Agatão em determinado momento, mas uma necessidade. Diante do princípio, as três principais afirmações do discurso de Agatão, que, diga-se de passagem, é aí o representante da tragédia, são inconsistentes: —(a) Eros é um deus; (b) Eros é eros do belo; (c) Eros é belo. Mas, o objetivo de Sócrates não é apenas derrubar o discurso de Agatão; ele também quer negar a divindade de Eros, o que ele fará em seguida: “tendo falta do belo e desejando-o, não poderia ser belo e, não sendo belo, como poderia ser deus?” O princípio da falta se mantém intacto durante todo o discurso de Sócrates (cf. a esse respeito Léon Robin, em sua *Notice* à famosa edição da Belles Lettres). O desejo é momentaneamente substituído pelo *daímon*, durante o diálogo de Sócrates com a sacerdotisa Diotima. Aí Eros será transformado em *μεταξύ*, em um intermediário entre o divino e o mortal. Diotima deixa claro que Eros não é um deus, mas um *daímon*, um ser que intermedeia o contato entre seres que não se misturam: mortais e imortais (*θεὸς δὲ ἀνθρώπῳ οὐ μίγνυται*). Nem mortal nem imortal, Eros é um dentre os muitos *daímones* que têm o poder de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens (suas súplicas e sacrifícios) e aos homens o que vem dos deuses (suas ordens, recompensas e castigos). Entre um reino e outro, ele é o *σύνδεσμος* do universo, o laço que une mundos que foram separados e que faz com que o todo (*τὸ πᾶν*) fique novamente ligado a ele mesmo (202e-203a). Mas a introdução do *daímon* é, me parece, puramente retórica; ela visa a persuadir o auditor da época, que acredita que Eros é um deus, da veracidade do princípio, pois, uma vez aplicado à vida dos homens, Eros volta a ser um mero desejo humano.

10 O significado de Eros é muito ampliado no discurso da sacerdotisa Diotima. Eros não é mais o amor de um pelo outro, mas é todo e qualquer desejo de ter para si o que é bom e de em consequência ser feliz. Como a felicidade é, no *Banquete*, o fim último de todas as ações racionais (o que é também afirmado no *Górgias* 499e: “[...] o bem (*τὸ ἀγαθόν*, =felicidade) é o *τέλος* de todas as nossas ações; e é em vista dele que todas as outras coisas devem ser feitas e não o contrário, ele, em vista de todas as outras coisas”), então todas as ações humanas são movidas por Eros. Em 205a, Diotima entoa o axioma da ética eudaimônica: “É com efeito por meio da posse das coisas boas que os felizes são felizes e não há por que perguntar com que finalidade (*ἵνα τί*) o que quer ser feliz quer ser feliz. A resposta já é final (*ἀλλὰ τέλος δοκεῖ εἶχειν ἢ ἀπόκρισις*)”.

achamos que nada disso é o bom, mas a sabedoria, o intelecto, a memória e todas as coisas que lhes são aparentadas, tais como a opinião correta e os raciocínios verdadeiros, têm mais valor que o prazer ...”.¹¹

Na *República*, a principal estratégia de destruição do “trágico” se dá de maneira inversa à do *Banquete*: aqui a existência dos deuses é afirmada e não negada, mas o objetivo é o mesmo: o alcance das virtudes que irão conduzir os virtuosos à boa vida e a maior probabilidade, senão a garantia, de um final feliz. Veremos que toda a repreensão à poesia é aqui focada no fato de as estórias contadas pelos poetas prejudicarem a aquisição de virtudes, especialmente a coragem e a temperança, necessárias para o equilíbrio dos cidadãos e da cidade. Embora possa parecer de imediato secundário, o problema da poesia é ao contrário, nesse contexto, o mais fundamental, sendo sua crítica e censura indispensáveis, uma vez que ela é formadora do caráter e da psicologia do cidadão grego e em consequência decisiva para a *paideia* desse novo homem, o filósofo. De fato, para a filosofia, que está nesse momento literalmente nascendo,¹² e que tenta ganhar sua autonomia “boxeando” — a expressão é do próprio Platão, que compara a habilidade do boxe com a da retórica, dizendo que não se deve usar a retórica contra ninguém, da mesma forma que não se deve usar a habilidade do boxe para sair atacando as pessoas (*Górgias* 456d)¹³

11 A oposição mais direta entre a vida de sabedoria e a de prazer aparece logo no início do *Filebo*. Aí Platão usa termos variados para caracterizar uma e outra. 11b: Φίληβος μὲν τοῖνον ἀγαθὸν εἶναί φησι τὸ χαίρειν πᾶσι ζῴοις καὶ τὴν ἡδονὴν καὶ τέρψιν, καὶ ὅσα τοῦ γένους ἐστὶ τοῦτου σύμφωνα: τὸ δὲ παρ’ ἡμῶν ἀμφισβήτημά ἐστι μὴ ταῦτα, ἀλλὰ τὸ φρονεῖν καὶ τὸ νοεῖν καὶ μεμνηθῆαι καὶ τὰ τούτων αὐτῶν συγγενῆ, δόξαν τε ὀρθὴν καὶ ἀληθεῖς λογισμούς, τῆς γε ἡδονῆς ἀμείνω καὶ λῶφω γίνεσθαι σίμπασιν ὄσαπερ.

12 Em *Le naturel philosophe*, Monique Dixsaut mostrou por que razão a filosofia de Platão não pode ser incluída em uma história da filosofia que começa por “pré-socráticos”. Em primeiro lugar, os diálogos não representam simplesmente a passagem de um uso impreciso para um uso filosófico específico do termo “filosofia”, cujo sentido, já definido, não havia ainda sido “pensado” por aqueles que antes de Platão pensaram. Antes de Platão, o termo “filosofia” era empregado, mas nunca para designar o sentido que ele, sem dúvida, foi o primeiro a fazer significar. Mas não apenas isso, a originalidade desse sentido não se diz apenas com relação aos predecessores de Platão, mas também à sua posteridade. O que esse sentido tem de tão incontestavelmente singular é o fato de ter sido constituído como oposição radical a uma determinada representação do saber como *σοφία*. Esse fato que, nas palavras de Dixsaut, “de tão claro tornou-nos cegos” foi inteiramente esquecido pela tradição e pela história da filosofia. A posteridade, aceitando e pretendendo repetir esse sentido, sem jamais entretanto verdadeiramente questioná-lo, o falsificou. Dessa falsa posteridade, Dixsaut parece não excluir sequer Aristóteles, quando diz que, depois de Platão, a filosofia nunca mais voltou a considerar o seu nome como problema: “*Ela só se pensou, quando se pensou, como ciência primeira ou sistema acabado. A questão de sua natureza ou de sua definição não aparece a não ser no começo ou no fim da exposição de um saber que se diz filosófico no que busca de universal e necessário, no que funda ou fundamenta, ou pode tomar a forma de sistema.*”

13 456d: τῆ ἄλλῃ ἀγωνία οὐ τοῦτου ἔνεκα δεῖ πρὸς ἅπαντας χρῆσθαι ἀνθρώπους, ὅτι ἔμαθεν πυκτεῦν τε καὶ παγκρατιάζειν καὶ ἐν ὀπλοῖς μάχεσθαι, ὥστε κρείττων εἶναι καὶ φίλων καὶ

— com os saberes mais influentes da época, o discurso poético é tanto ou mais ameaçador que o retórico, que costuma ser visto como seu único grande inimigo. Mas são os poetas e não os sofistas que moldam a cultura grega, exercendo sua influência sobre as crianças, que os leem no começo da vida, quando a mente é ainda maleável (377a-b); é da poesia que se extraem os exemplos a serem imitados; são suas personagens que irão servir de paradigmas para o pensamento e ação dos jovens. Conforme observou Desmond Lee, os gregos não tinham uma “Bíblia”; toda a sua teologia e sistema moral são derivados de seus poetas.¹⁴

Ao fim da *República*, no livro X, a poesia é acusada de corromper o Eu, produzindo determinados desejos na alma (606a). Mais do que desviar das virtudes, a poesia produz vícios nos que a consomem, e eis por que todos os poetas devem ser definitivamente banidos da cidade. Homero é inúmeras vezes citado; seus admiradores (“Ὀμέρου ἐπαινέταις”) são identificados como os principais destinatários da crítica. Mas a briga não é entre a filosofia e a poesia de Homero, mas entre a filosofia e toda a poesia que, influenciada por ele, propagou e com sucesso sua “filosofia de vida”. Os “admiradores” de Homero o tratam como fonte de toda a sabedoria; consideram-no o grande “educador da Grécia” (ὅταν Ὀμήρου ἐπαινέταις ἐντύχῃς λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν), e creem que convém organizar a vida de acordo com seus preceitos ... (606e1-5). Observe-se que Platão, nessa passagem chama Homero de “trágico”: “Se acaso topares com eles, — diz Sócrates a Glaucon — (...) saúda-os e beija-os como gentes de grande mérito e concorda com eles admitindo que Homero é o melhor poeta e o primeiro dentre os trágicos (“Ὀμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν), mas, faça-os também saber que somente hinos aos deuses e encômios aos homens de bem serão admitidos na cidade” (606e-607a:). Em 595b4-8, a ênfase é mais uma

ἐχθρῶν, οὐ τοῦτου ἔνεκα τοὺς φίλους δεῖ τύπτειν οὐδὲ κεντεῖν τε καὶ ἀποκτείνουσι. οὐδὲ γὰρ διὰ εἰάν τις εἰς παλαίστραν φοιτήσας εὐ ἔχων τὸ σῶμα καὶ πυκτικὸς γενόμενος, ἔπειτα τὸν πατέρα τύπτῃ καὶ τὴν μητέρα ἢ ἄλλον τινὰ τῶν οἰκείων ἢ τῶν φίλων, οὐ τοῦτου ἔνεκα δεῖ τοὺς .

14 O programa básico se divide em “ginástica para o corpo” e “música para a alma” (376e) — compreenda-se música como conteúdo discursos (*lógoi*) que podem ser falsos ou verdadeiros. A música é mais importante do que a ginástica porque é ela que molda o caráter. Conforme observa Sir Desmond Lee, em nota a sua tradução *Plato, The Republic, Part Three: Education: The first stage*, é importante para a leitura desses livros conhecer algumas características do sistema educacional da época. Primeiramente, saber que, em Atenas, a educação era restrita a indivíduos privados e que portanto Platão está aqui fazendo uma grande inovação ao propor que ela seja geral e de responsabilidade do Estado. Em segundo lugar, que possuía três grandes subdivisões: (1) alfabetização (ler e escrever), educação física e educação literária. A educação literária correspondia ao que nós chamamos de “secundário”; a ela seguiam-se dois anos de treinamento militar. Durante a educação literária, as crianças liam e decoravam as obras dos poetas, que eram assim aprendidas para serem recitadas e, quando necessário, cantadas com acompanhamento da lira.

vez dada à tragédia: “Posso dizer isso a ti, pois que não irás me denunciar aos poetas trágicos e aos outros autores miméticos” —diz Sócrates a Glaucon. “Parece-me que todas as obras desse gênero causam a ruína na alma dos que as escutam, se eles não têm o antídoto (φάρμακον), isto é, o conhecimento do que elas realmente são”.

As duas leis divinas

O principal objetivo do livro II é demonstrar que os poetas mentem, quando, em suas histórias “deuses e heróis têm um comportamento que não condiz com a sua natureza, como se um pintor fizesse retratos que de modo algum se assemelhassem aos objetos que pretendia representar” (377e: ὅταν εἰκάζη τις κακῶς οὐσίαν τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἳοί εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν εἰκότα γράφων οἷς ἄν ὅμοια βουληθῆι γράψαι.). Homero e Hesíodo são aqui citados como responsáveis por uma teologia enganosa em que os deuses cometem crimes escabrosos. Assim, por exemplo, na *Teogonia*, de Hesíodo, os parricídios que dão origem às novas gerações de deuses, a partir do crime de Ouranos contra Gaia. E, na poesia de Homero, o ódio existente entre os deuses, tendo como principal exemplo o caso de Hera com seu filho Hefestos. A história contada por Sócrates é diferente da que conhecemos a partir da *Iliada* (XVIII 395 ss.), onde o próprio Hefestos conta que sua mãe, Hera, tramou sua morte e o atirou do alto do Olimpo, mas o importante aqui não são os detalhes do mito, senão observar que embora os poetas mais citados não sejam os trágicos, o que está sendo criticado é exatamente o que nesses poetas é matéria-prima para os trágicos.¹⁵

Sendo, pois, deuses e heróis os protagonistas predominantes das histórias dos poetas, concordantemente, o argumento denunciador de que os poetas mentem e suas histórias são falsas será teológico. E toda a crítica será construída a partir de premissas lógicas em torno da natureza divina. Duas leis resultam desses argumentos: (1) a bondade e (2) a imutabilidade (eternidade?) dos deuses.

Resumo abaixo o encadeamento lógico da primeira série de argumentos, a que demonstra a bondade divina:

15 Há outros (377d5: ἄλλοι), diz Sócrates na passagem, mas seus nomes não são mencionados, provavelmente por não serem considerados tão originais, mas apenas imitadores dos dois primordiais.

Deus é essencialmente bom (379b1: ἀγαθός ὁ γε θεὸς τῶ ὄντι). Nada do que é bom é prejudicial (b3: οὐδέν γε τῶν ἀγαθῶν βλαβερόν). Se não é prejudicial, não prejudica (b5: ὁ μὴ βλαβερὸν βλάπτει;). Se não prejudica, não pode fazer nenhum mal. O que não faz nenhum mal não pode tampouco ser a causa do mal (b9: κακοῦ αἴτιον), donde nem tudo no mundo é causado pelos deuses, uma vez que há no mundo a presença incontestável do mal (b15: οὐκ ἄρα πάντων γε αἴτιον τὸ ἀγαθόν, ἀλλὰ τῶν μὲν εὖ ἐχόντων αἴτιον, τῶν δὲ κακῶν ἀναίτιον).

Essas primeiras premissas levam à conclusão necessária de que os poetas mentem quando afirmam que os deuses são os causadores da desgraça humana. Sendo bons, como poderiam causar o mal? A causa do mal deve ser portanto procurada em outro lugar (379c: τῶν δὲ κακῶν ἄλλ' ἅττα δεῖ ζητεῖν τὰ αἴτια, ἀλλ' οὐ τὸν θεόν). Sendo esta a primeira das leis relativas aos deuses, o primeiro princípio que os narradores e poetas devem seguir é o de que “Deus não é a causa de tudo, mas somente do que é bom” (380c: μὴ πάντων αἴτιον τὸν θεὸν ἀλλὰ τῶν ἀγαθῶν). A bondade moral da divindade já havia sido proclamada, antes de Platão, por Xenófanés, Píndaro e pelos próprios poetas trágicos, mas, como observou Chambry, a ideia de que Deus, por ser bom, não pode causar o mal é originária de Platão.¹⁶

A partir de 380d, Platão estabelece a segunda lei (ὁ δεῦτερος ὅδε) da divindade, a da imutabilidade:¹⁷

“Deus não é um feiticeiro charlatão (γόης) capaz de traiçoeiramente aparecer ora com sua própria forma, ora com outras formas, iludindo os homens e fazendo-os pensar coisas desagradáveis a seu respeito. Para que algo abandone a própria forma, é necessário ou que metamorfoseie a si próprio

16 Antes de Platão, Pitágoras, Heráclito e Xenófanés já haviam reclamado da poesia de Homero e Hesíodo. É Xenófanés entretanto que chama a atenção para a sua imoralidade: “Homero e Hesíodo atribuíram aos deuses tudo quanto entre os homens é vergonhoso e censurável, roubos, adultérios e mentiras recíprocas” (frag. 11). Para Xenófanés, nenhum nível de antropomorfismo é aceitável devendo os deuses serem vistos de um modo radicalmente diferente (cf. por ex. frags. 14 e 16). Platão não parece se incomodar com isso, desde que a mimesis poética seja do que é bom. Mas é sua crítica que, segundo Chambry (em nota à sua tradução de *La République, Les Belles Lettres*), “abrirá o caminho para as violentas diatribes que os cristãos farão mais tarde contra os deuses do paganismo”. Cf. Émile Chambry, *id. ibidem*.

17 380d: τί δὲ δὴ ὁ δεῦτερος ὅδε; ἄρα γόητα τὸν θεὸν οἶει εἶναι καὶ οἶον ἐξ ἐπιβουλῆς φαντάζεσθαι ἄλλοτε ἐν ἄλλαις ιδέαις τοτὲ μὲν αὐτὸν γιγνόμενον, καὶ ἀλλάττοντα τὸ αὐτοῦ εἶδος εἰς πολλὰς μορφάς, τοτὲ δὲ ἡμᾶς ἀπατῶντα καὶ ποιοῦντα περὶ αὐτοῦ τοιαῦτα δοκεῖν, ἢ ἀπλοῦν τε εἶναι καὶ πάντων ἥκιστα τῆς ἑαυτοῦ ιδέας ἐκβαίνειν;

ou que seja metamorfoseado por outrem (d8-9). As melhores coisas (ε3: τὰ ἄριστα) são entretanto aquelas que menos estão sujeitas a metamorfoses e alterações causadas por algo externo.¹⁸ Os deuses, seres perfeitos, são portanto os menos suscetíveis a sofrer tais alterações. E sendo perfeitos, jamais desejariam alterar a si próprios,¹⁹ pois, ao alterar-se, seria sempre para algo abaixo de sua perfeição. Mentem portanto os poetas quando dizem que os deuses se disfarçam, para fazerem aparições simuladas”.

Desses argumentos, tiramos duas conclusões: a de que os deuses não alteram sua forma e a de que são incapazes de enganar os homens. Com relação a esta última, Deus é incapaz de enganar, porque a verdadeira mentira (382a: ἀληθῶς ψεύδους) — que é odiada tanto pelos deuses quanto pelos homens — é a ignorância existente na alma do que está enganado (382b: ἢ ἐν τῇ ψυχῇ ἄγνοια ἢ τοῦ ἐνευσιμένου). A mentira expressa em palavras é apenas imitação do estado da alma (ἐν τοῖς λόγοις μίμημά τι τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ ἐστὶν παθήματος), uma imagem que não é pura (382c: ἄκρατον) porque o que fala conhece a verdade. No que diz respeito à primeira, qualquer mudança, sendo logicamente para algo inferior à perfeição, é não só indesejável como contradiria sua natureza. Essa doutrina da imutabilidade divina já era ensinada por Xenófanes e pelos eleatas, mas, conforme chama a atenção Chambry, fora dos círculos filosóficos era completamente desconhecida. Se Platão a introduz aqui é porque quer que um deus imutável e simples sirva de modelo para os cidadãos da cidade ideal. Segundo Adams, o simples, ἀπλοῦν, é uma das palavras de ordem do Estado de Platão (370b, c, 374 a-d), não podendo seus cidadãos não serem senão ἀπλοῖ: “Ao fazer dos deuses um reflexo do tipo de caráter humano que ele desejava fomentar, Platão está agindo estritamente de acordo com o método da teologia grega, cujo Olimpo é uma imagem da sociedade humana. O fim das ações humanas é parecer ao máximo com o deus” (ὁμοίωσις θεῶ κατὰ τὸ δυνατόν), diz o *Teeteto* (176 B).

18 380e-381a: Por exemplo, os corpos mais saudáveis e robustos são os menos afetados pelos alimentos, bebidas, fadigas e as plantas mais vigorosas as menos afetadas pelo calor do sol, ventos e outros acidentes semelhantes (οἷον σῶμα ὑπὸ σιτίων τε καὶ ποτῶν καὶ πόνων, καὶ πᾶν φυτὸν ὑπὸ εἰλήσεάν τε καὶ ἀνέμων καὶ τῶν τοιούτων παθημάτων, οὐ τὸ ὑγιέστατον καὶ ἰσχυρότατον). Da mesma forma, as almas, as mais corajosas e sensatas são as que menos são afetadas ou alteradas por acidentes externos.

19 381b: Os deuses poderiam alterar a própria forma, se assim o desejassem.

A lição de imutabilidade é especialmente incômoda para os admiradores do drama. O sentido de “alteração” nela implicado ratifica a tese de que o drama é extremamente prejudicial ao equilíbrio da alma, não podendo coexistir com a justiça da cidade, sendo portanto um grande inimigo da filosofia. Platão não está se referindo a um tipo de alteração ou mudança em que a coisa muda em outra coisa, como acontece com as lagartas quando se tornam borboletas, mas à “mudança de forma que uma coisa tem, para outra que a mesma coisa vem a ter”, usando aqui a expressão de Eudoro de Souza,²⁰ tal como nos contos em que as personagens se disfarçam fingindo ser o que não são. Não é uma mudança verdadeira; é um disfarce, como acontece, inúmeras vezes, na *Ilíada* e na *Odisseia*, com os deuses.

A filosofia contra a poesia

Talvez seja essa exatamente a diferença que Platão pensa existir entre as personagens dos diálogos filosóficos — aliás, um gênero que Aristóteles não consegue classificar na *Poética* (1, 1447b9–13) — e as personagens do drama poético: as primeiras falam por elas mesmas; as últimas são falsos Eus elaborados pelos poetas, disfarces do próprio poeta, no contexto da segunda lei da divindade.

Do ponto de vista da criação poética é entretanto muito difícil manter essa distinção sem cair em contradição, pois mesmo que o escritor-filósofo não esteja mentindo e produzindo uma cópia fiel —boa ou verdadeira, para usar uma terminologia mais apropriada — daqueles que retrata, ainda assim o que estará produzido será uma cópia e não um original, pois, dentro da lógica “modelo e cópia” nada nesse mundo pode ser duplicado com exatidão. Nem o cosmos, considerado por Platão uma cópia quase perfeita da eternidade, porque construído por um artífice divino (*Timeu* 29 a2: εἰ μὲν δὴ καλὸς ἔστιν ὁδε ὁ κόσμος ὃ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ αἰδίον ἔβλεπεν) é totalmente idêntico ao seu original. Qualquer “personagem” (ou imagem) será sempre de algum modo uma máscara de seu criador. Toda escrita é, nesse sentido, ficcional, e Platão bem o sabe, como é claro a partir da famosa discussão em torno do valor da escrita na segunda parte do *Fedro*. E ainda que Platão aqui entenda *mimesis* no

20 Eudoro de Souza, em *Mitologia – Cadernos da UNB: O que é metamorfose? É mudança de forma que uma coisa tem, para outra que a mesma coisa vem a ter*”, (como acontece, por exemplo, em *O Asno de Ouro*, de Apuleio), onde a personagem central se transforma em asno e, apesar de ter adquirido a aparência de um asno, permanece ela mesma até o final do romance), “*ou é mudança de uma coisa em outra?*” A pergunta não é de modo algum ociosa. A resposta requer a lembrança de que em mitologia metamorfose é morte.

sentido estrito de “imitação”, o que “escreve” não pode ser outro que ele mesmo; ao “imitar” os interlocutores de seu drama, o escritor-filósofo outra voz não ecoa que a sua própria. Diante disso, perguntamo-nos então: que pretensão é essa, a da filosofia, de supor que o drama filosófico seja superior ao poético?

Uma das possíveis respostas a essa pergunta está certamente relacionada ao problema da verdade que só aparece em conexão com a poesia no livro X, depois da ontologia exposta nos livros VI e VII. No livro X, a *poiesis* artística é considerada um mero simulacro (*phantasma*), imitação (*mimesis*) da imitação (*mimesis*) da realidade, porque está a três graus de distância da Verdade, da “realidade real”, τὸ ὄν ὄντος. A situação dos poetas é por essa razão muito agravada, ao ponto de toda a arte mimética ser definitivamente banida da cidade. Diante da ontologia introduzida, a poesia se torna completamente inútil, pois Platão nega aos poetas miméticos qualquer tipo de conhecimento da realidade. Em 600e-601a, Sócrates chama os poetas (Homero inclusive) de imitadores de imagens (πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων εἶναι) que não atingem jamais a verdade (ἀληθείας). “Se retiramos de seus textos os ornamentos (ie., 601a: μέτρον, ῥυθμός e ἁρμονία) — diz ele — despojando-os de suas cores e charme natural, eles se tornam comparáveis àqueles rostos que não tendo outra beleza que não a do frescor deixam de atrair os olhos quando a flor da juventude os deixou.”²¹ E em 607b5-6 depois de anunciar que “é antigo o antagonismo entre a filosofia e a poesia”, Sócrates cita como testemunhas desse fato uma série de fragmentos de autores, provavelmente filósofos por nós desconhecidos, que demonstram bem o grau de animosidade da filosofia para com a poesia: “A cadela que, ganindo, late contra seu dono,” “grande na eloquência vazia dos tolos”, “a multidão de sábios que têm poder sobre Zeus”, e “os que são pobres porque têm preocupações sutis”.

A concepção aristotélica de *mimesis* difere profundamente da de Platão. *Mimesis*, para Aristóteles, não é uma mera imitação da realidade. *Mimesis* é criação. “Não é tarefa do poeta narrar o que aconteceu (τὰ γενόμενα λέγειν); — diz ele na *Poética* 9 1451b 32— mas de narrar o que poderia acontecer (ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο), quer dizer, o que é possível (τὰ δυνατὰ), segundo a verossimilhança e a necessidade” (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον) e é nisso que a poesia supera a história, pois não é pelo fato de escrever em versos que o poeta se distingue do historiador. Se assim fosse, bastaria versificar Heródoto para que ele se tornasse poeta. “A poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a

21 *República* 601b: οὐκοῦν, ἦν δ’ ἐγώ, ἔοικεν τοῖς τῶν ὀραίων προσώποις, καλῶν δὲ μὴ, οἷα γίνεταί ιδεῖν ὅταν αὐτὰ τὸ ἄνθος προλίπη; Essa frase de Platão é também citada por Aristóteles para exemplificar imagem (εἰκόν) na *Retórica* III 4, 1406b 36 ss.

história (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν), pois trata principalmente do universal, enquanto a história é só do particular” (*ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει*).

Uma segunda resposta da filosofia à poesia diz respeito aos efeitos que os discursos de ambas podem produzir em seus ouvintes ou leitores. O *logos* filosófico é sóbrio, é argumentativo, é dialético, e leva, como se sabe, à busca da verdade; ao passo que o da poesia, sendo mentiroso, irracional e excessivamente emocional, desperta na alma falsas opiniões, — tais como as que supõem que o mal é originário de deus —, “paixões” e desejos que desviam os homens da Verdade e das virtudes principais.

Dentre as paixões citadas em conexão com a poesia, além do ódio, da tristeza, e da alegria, Platão dá especial ênfase ao medo. Ao se referir ao Hades usando nomes terríveis e medonhos, que causam arrepios a quem os escuta, Homero conduz seus leitores ao medo da morte, fazendo-os temê-la mais do que a escravidão (386b; 387b). A imprevisível, inevitável e misteriosa morte não deve ser de modo algum temida, pois o medo faz com que os homens não queiram lutar e que, nas batalhas, diante da morte, prefiram se render. Como observou Chambry ou Adams, o ponto de vista de Platão é aqui sobretudo utilitário: o medo da morte é nocivo para a aquisição da virtude da coragem. Mas nós sabemos que Platão tem motivos maiores para eliminar a morte, a dor e tudo o que é considerado como negativo: sua crença na imortalidade da alma e as teses metafísicas que dela decorrem.

O medo, como se sabe, é, segundo Aristóteles, juntamente com eleos (a compaixão), ousia da tragédia. As duas emoções são elementos obrigatoriamente presentes, no leitor ou espectador, para que se efetue a *katharsis* trágica (*Poética*, 1449b27-8: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν). Para Platão as emoções perturbam e desequilibram a alma. Seja qual for o sentido implicado de *katharsis*, é uma sabedoria da tragédia, e não um erro, reconhecer — e fazer com que sejam reconhecidas — a universalidade e a necessidade dessas emoções. Ambas, segundo a Retórica (II, 5; 8), só emergem por *sympathia*, isto é, quando reconhecemos em nós mesmos a possibilidade da dor que está sendo experimentada pelo outro. Não sentem medo ou compaixão²² os que supõem que jamais virão a sofrer o que está sofrendo o outro.

22 Aristóteles, *Retórica* II, 5.13, sobre os que sentem medo: εἰ δὴ ἐστὶν ὁ φόβος μετὰ προσδοκίας τινὸς τοῦ πείσεσθαι τὴν φθαρτικὸν πάθος, φανερόν ὅτι οὐδεὶς φοβεῖται τῶν οἰομένων μηδὲν ἂν παθεῖν, οὐδὲ ταῦτα ἂ μὴ οἴονται ἂν παθεῖν οὐδὲ τούτους ὑφ' ὧν μὴ οἴονται, οὐδὲ τότε ὅτε μὴ οἴονται. ἀνάγκη τοίνυν φοβεῖσθαι τοὺς οἰομένους τὴν παθεῖν ἂν, καὶ τοὺς ὑπὸ τούτων καὶ ταῦτα καὶ τότε. Id. *Ibid.*

É interessante observar que, embora Homero esteja servindo de exemplo para a condenação do medo, mais uma vez, o alvo de Platão é a tragédia e não a poesia épica. O contraste com Aristóteles é aqui muito profundo, pois, ao contrário de Platão, Aristóteles valoriza a evocação das emoções trágicas na tragédia; a tragédia é, para ele, fonte de sabedoria, que engrandece os homens, tornando-os conscientes de seus próprios limites. Assim, por exemplo, como se lê em um coro, no *Agamêmnon*, de Ésquilo, (176-183), referindo-se a Zeus quando adverte que somente a dor pode trazer sabedoria aos homens: “ele encaminhou mortais à prudência (φρονεῖν), ele que pôs em vigor ‘saber por sofrer’ (πάθει μάθος).”²³ Conforme observou Jean Bollack, “a fórmula do “saber pelo sofrimento” enuncia o paradoxo de um conhecimento próprio da finitude, cujos limites impõem o primado da “derrota” (“défaite” — *pathos*),” porque afinal Zeus é o imortal vencedor, sua sabedoria é absoluta, enquanto os mortais aprendem pela dor, renovando assim a vitória e o triunfo do deus.²⁴ Longe portanto de mentir, a tragédia apresenta ao homem os limites de sua realidade mortal. Como mostrou Walter Kaufmann, o que faz com que nos sintamos ainda hoje atraídos por *Édipo-Rei*, de Sófocles, a tragédia que Aristóteles considerava perfeita, não é o fato de ele ter matado o pai e casado com a própria mãe. Estas não são situações universais, como supôs Freud.²⁵ O que nos atrai e comove é o fato de essa tragédia trazer à tona pelo menos cinco temas ainda atualíssimos que fazem de Édipo um representante de todos os homens: (1) a insegurança radical do homem; (2) a cegueira humana; (3) a maldição da hostilidade; (4) a inevitabilidade do destino, e; (5) a problematização da justiça.²⁶

Platão não considera qualquer tipo de fraqueza como essencialmente humana. A fraqueza é fruto da ignorância e a ignorância pode ser vencida pela filosofia. Nem o pranto é bem visto aqui na *República*. E Platão pretende que, extinguindo as menções “caluniosas” de Homero ao Hades, se extingam também o pranto e os lamentos dos homens diante da morte (387d ss); somente assim será possível cultivar espíritos combatentes e corajosos. O pranto e as lamentações devem se limitar às mulheres, “e mesmo assim só às que não tiverem

23 A tradução é do prof. J.A.A. Torrano.

24 Em *L'Agamemnon d'Eschyle*. Agamemnon I. Deuxième partie, Parodos lyrique II-III, présentation du premier épisode, premier stasimon. L'histoire de la sagesse humaine (v. 176-183), p. 223.

25 Walter Kaufmann discute a pretensão de Freud a que o complexo de Édipo seja universal. The Riddle of Oedipus, em *Tragedy and Philosophy*, pp. 121-123.

26 *Idem ibidem*, p 133 ss.

mérito, e, dentre os homens, apenas aos que forem covardes” (387e-388a). Um dos episódios usados como exemplo do pranto que deve ser extinto do mundo é a comovente passagem da *Iliada* (XXII 414-415) em que Príamo chora, depois de assistir, das muralhas de Tróia, à morte de seu filho Heitor e aos ultrajes que Aquiles faz a seu cadáver (388b). Quem quer que conheça a passagem se admira de tanta beleza. E a poesia é aqui a dor já transfigurada.

A *Iliada* e a *Odisseia* demonstram o quanto pode ser assustadora a concepção homérica de morte. Segundo o poeta, a alma, ao abandonar o corpo, no momento da morte, voa para o Hades, onde sobrevive como um espectro que vagueia privado de consciência e inteligência, mas mantém certos desejos “carnais”. Para Platão, ao contrário, o corpo é o cárcere da alma e a morte sua libertação. Segundo o *Fédon*, a alma é imortal, e é responsável por nossa capacidade de ver o que é inteligível e invisível, coisa que ela faz por si só. O fato de estar aprisionada ao corpo reduz essa capacidade, porque ao invés de ver a realidade por si mesma ela é obrigada a vê-la através das grades de um cárcere, razão por que está submersa na mais absoluta ignorância. O papel da filosofia é libertar a alma dessas correntes:

Fédon 83a: “(...) os amigos da Sabedoria estão cientes de que, ao tomar sob seus cuidados as almas em tal estado, a filosofia lhes fala com doçura a explicar-lhes suas razões, a libertá-las, mostrando-lhes quão cheio de ilusões é o conhecimento adquirido por meio dos olhos, quão enganador o dos ouvidos e o dos mais sentidos, persuadindo-as a que se livrem deles, a que evitem fazer uso deles, a não ser que haja imperiosa necessidade, e a que se concentrem e voltem para si, não confiando em nada mais do que em si mesmas, qualquer que seja o objeto de seu pensamento”.

Em 388e, Platão condena também o riso violento, argumentando que rir violentamente, isto é, gargalhar, provoca uma mudança (*μεταβολή*) igualmente violenta na alma e portanto seu desequilíbrio. Outro episódio da *Iliada* é aqui citado: a cena em que Hefestos, o deus coxo, serve néctar aos outros deuses e em que os deuses, vendo-o mancar, erguem um riso inextinguível (I, 599-600). Os elogios que os poetas fazem ao álcool, ao sexo e às guloseimas (389e1 *περὶ πότους καὶ ἀφροδίσια καὶ περὶ ἐδωδάς ἡδονῶν*) são também mencionados, pois não são, nem podem ser virtuosos os homens que se entregam a esses prazeres; antes, são destemperados, isto é, não têm a mais cobiçada virtude filosófica, a *sophrosyne*, ou domínio-de-si. O objetivo geral de toda essa censura é, ao fim e ao cabo, mostrar que a arte não é a expressão da

realidade real. Ao contrário, ela produz uma falsa realidade; mente acerca dos deuses, dos heróis e dos homens, criando falsas situações que induzem falsas paixões que, por sua vez, acabam por impedir a aquisição das virtudes.

Platão encerra a crítica à poesia no livro III fazendo observações sobre os modos de dizer da poesia, os quais envolvem tanto a expressão escrita (λέξις – 392c) quanto a expressão oral musical (ῥῶδη e μέλος — 398c), pois não parece haver para os antigos gregos uma distinção radical entre música e poesia. Todo poema é palavra e toda palavra é música. A λέξις, ou elocução, é aqui dividida em simples (narrativa), imitativa e mista (392d: ἀπλῆ διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι’ ἀμφοτέρων περαίνουσιν; 393c: οὗτός τε καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν ποιοῦνται). Mais uma vez a palavra *mimesis* é usada no sentido de discurso direto e uma longa crítica, que vai de 392c a 398c é dirigida à elocução dramática. As passagens teatralizadas de Homero são censuradas. Sob a perspectiva formal, o problema da falsa identidade é novamente abordado. Por que Homero ao mencionar Criseis, no início da *Iliada*, não o fez narrativamente, ao invés de fingir ser o próprio Criseis? (392e-394b). Sócrates exemplifica reescrevendo a passagem de Homero “sem *mimesis*, na forma narrativa simples” (394b: ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις γίγνεται. “O contrário disso ocorre quando, eliminando as palavras do poeta que separam os discursos, deixa-se que reste apenas o diálogo.” – diz Sócrates. “Compreendo”, responde Adimanto, “essa é a forma própria da tragédia” (394b: καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἔστιν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον).

A melodia, cujos elementos são a palavra (λόγος), a harmonia (ἁρμονία) e o ritmo (ῥυθμός) é aí abordada com severidade. Platão proíbe diversos ritmos e escalas musicais finalizando seu projeto de purgação da cidade: “Pelo cão! — disse eu — sem que percebêssemos, purificamos completamente a cidade da luxúria com que estava infectada (399e: καὶ νῆ τὸν κύνα, εἶπον, λελήθαμέν γε διακαθαίροντες πάλιν ἦν ἄρτι τρυφᾶν ἔφαμεν πόλιν). Os motivos alegados são os mesmos que anteriormente foram usados para censurar os conteúdos poéticos em geral: harmonias chorosas O alvo principal ainda é a tragédia. No caso das partes musicadas, a crítica é dirigida especialmente aos corais, ou seja, às partes cantadas do poema, adornadas com belas palavras, ritmo e harmonias, que penetram a alma com mais rapidez e eficácia do que palavras apenas logicamente bem encadeadas. Lembrando o que diz Sócrates em 387b, em relação aos versos de Homero sobre o Hades: “quanto mais poéticas e doces forem as palavras dos poetas, menos devem ser ouvidas por crianças e homens livres”, referindo-se portanto ao grande poder de persuasão da linguagem adornada.

Referências

- ANDERSON, Daniel E. *The Masks of Dionysos. A Commentary on Plato's Symposium*. New York: State University of New York Press, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe, grego, latim e espanhol, por Valentín Garcia Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- _____. *Poética*. Trad., prefácio, introd. comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre / S. Paulo: Editora Globo, 1966.
- DIXSAUT, Monique. *Le Naturel Philosophe*. Essai sur les Dialogues de Platon. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.
- ÉSQUILO. *Orestéia I — Agamêmnon*. Trad. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations. In : BOLLACK, Jean; JUDET, Pierre. *Cahiers de Philologie* 6, 7 e 8. 3 vols. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981-1982.
- _____. L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues. In: JUDET, Pierre. *Cahiers de Philologie* n. 18. Serie: Les Textes. 2 vols. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
- EURÍPIDES. *Teatro Completo*. Vol. 1: O Ciclope, Alceste, Medeia, Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca e Hécuba. Tradução J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. *Tragédies*. Tome I: Le Cyclope - Alceste - Médée - Les Héraclides. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris : Budé, Les Belles Lettres. 1925.
- _____. *Tragédies*. Tome II: Hippolyte - Andromaque – Hécube. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Budé, Les Belles Lettres. 1926.
- FRANCO, I.. *O Sopro do Amor. Um comentário ao discurso de Fedro no Banquete de Platão*. Rio de Janeiro: Editora Palimpsesto. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/5061924/O_Sopro_do_Amor_um_coment%C3%A1rio_ao_discurso_de_Fedro_no_Banquete_de_Plat%C3%A3o. Acessado em: 04 mar. 2018.
- _____. Uma Hipótese sobre o *Banquete* de Platão. *Cadernos Acadêmicos Ethica*, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1., 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/5060467/Uma_Hip%C3%B3tese_sobre_o_Banquete_de_Plat%C3%A3o. Acessado em: 04 mar. 2018.
- GOLDSCHMIDT, Victor. Le problème de la tragédie d'après Platon. *Révue des Études Grecques*, tome 61, fascicule 284-285, pp. 19-63, Janvier-juin 1948.
- _____. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*: Commentaire sur le Quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique. Paris: J. Vrin. 2000.
- GRISWOLD, Charles L. Plato on Rhetoric and Poetry. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), 2016. Disponível em: < <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-rhetoric/> >. Acessado em: 04 mar. 2018.
- HESÍODO. *Teogonia*. A Origem dos Deuses. Trad. J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Teogonia*. A Origem dos Deuses. Trad. Ana Lucia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1979.

- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. 2 vols. São Paulo: Mandarim, 2002.
- _____. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 4a. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1960 ; Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 4a. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 1: Books 1-4. G. S. Kirk (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1985.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 2: Books 5-8. G. S. Kirk (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1990.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 3: Books 9-12. Bryan Hainsworth (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1993.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 4: Books 13-16. Richard Janko (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1991.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 5: Books 17-20. Mark W. Edwards (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1991.
- _____. *The Iliad - A Commentary*. Volume 6 Books 21-24. Nicholas Richardson (General Editor). 6 vols. Cambridge, UK ; New York, USA: Cambridge University Press 1993.
- _____. *The Odyssey of Homer*. Edited with general grammatical introduction and commentary, and indexes, by W. B. Stanford. 2 vols. London: St. Martin Press, 1947; 1959.
- KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press. 1979.
- NUSSBAUM, Martha. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PLATÃO. *Œuvres complètes. La République*. Tomes VI (livres I-III, avec introduction d' Auguste Diès, 1989) et VII, (1e partie: Livres IV-VII, 1989; 2e partie livres VIII-X, 1982). Texte établie et traduit par Émile Chambry. *Le Banquet*. Texte établi et traduit par Paul Vicaire. Notice de Léon Robin. Tome IV (2e partie, 1989). Paris: Budé, Les Belles Lettres, 1989.
- _____. *Œuvres complètes*. Trad. e notas L. Robin, com a colaboração de J. Moreau, 2 vols. Paris: Pléiade, 1940-1942.
- _____. *Plato*. Loeb Classical Library. 12 vols. Cambridge, USA ; Londres, UK: Harvard University Press, [s/a].
- _____. *The Republic of Plato*. Notas, comentários e apêndices, James Adam, introd. D. A. Rees, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- _____. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

- _____. *A República* [ou Sobre a Justiça, diálogo político]. Tradução de Anna Lia Amara de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *The Republic*. Translated with an introduction by Desmond Lee. 2nd ed. (revised). UK: Penguin Books, 1974
- SÓFOCLES. *L'Edipe Roi de Sophocle*. Le texte et ses interprétations. BOLLACK, Jean. *Cahiers de Philologie*, v. 11. 4 vols. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- _____. *Édipo Rei de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva ; FAPESP. 2001.
- _____. *Édipo Rei*. Em *A Trilogia Tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1990.
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia*. Vol. 1. 2^a. ed. Brasília: UnB, 1995.