

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – CED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**“Quem se atreveria a lutar contra um exército tão forte e um general como Homero?”: Platão, tradição e educação**

**DIOGO NORBERTO MESTI DA SILVA**

**Florianópolis, SC, 2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – CED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**“Quem se atreveria a lutar com um exército tão forte e um general como Homero?”: Platão, tradição e educação**

**Dissertação apresentada para cumprir os requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Educação, junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Profa. Dra. Marlene de Souza Dozol.**

**DIOGO NORBERTO MESTI DA SILVA**

**Florianópolis, 2008**

MESTI, Diogo Norberto; Marlene de Souza Dozol (orientadora). **“Quem se atreveria a lutar contra um exército tão forte e um general como Homero?”: Platão, tradição e educação.** Dissertação de Mestrado – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

**Banca Examinadora**

---

**Profa. Dra. Marlene de Souza Dozol (Orientadora – UFSC)**

---

**Prof. Jaa Torrano (Examinador – USP)**

---

**Prof(a). Maria Cecília de Miranda N. Coelho (Examinadora – PUC/SP)**

---

**Prof. Alexandre Fernandez Vaz (Suplente – UFSC)**

## Agradeço

A minha Mãe que sugeriu quando foi preciso;

Ao meu Pai que esteve especialmente presente nestes dois anos;

A minha esposa Raquel pela vívida presença, pelas leituras finais e pelo amor;

A minha filha Helena, porque também importa esquecer as preocupações;

Aos amigos e amigas do mestrado. Em especial a Inês Oliveira Rodriguez pelas conversas elevadas e a Juciliane Zucco pela parceria final;

À coordenadora da PPGE Eneida;

À CAPES e ao CNPq;

Às secretárias Sônia, Patrícia e Bethânia pela atenção e disposição em informar e ajudar;

E a Marlene, pois eu é que aprendi com você esse tempo todo!

À vida do recente sentimentalista

Dedico todo esse trabalho a quem sempre teve um orgulho de mim silenciado pela distância. Faço isso por já ter demonstrado o bastante e por esperar que o tempo seja esgotado, ao máximo, em todas suas possibilidades.

O presente colóquio tem como tema a hermenêutica e a tradição; é notável que aquilo de que se trata sob um e outro título, é um certa maneira de viver, de operar o tempo: o tempo de interpretação. Ora, nós temos o sentimento – que permanece sentimento enquanto é bem fundamentado – de que estas duas temporalidades se apóiam uma sobre a outra, se pertencem mutuamente. Sentimos que a interpretação tem uma história e que essa história é um segmento da própria tradição; não se interpreta de nenhuma parte, mas para explicar, prolongar e assim manter viva a própria tradição da qual nos mantemos. É assim que de algum modo o tempo de interpretar pertence de algum modo ao tempo da tradição. Mas em troca a tradição, mesmo entendida como transmissão dum depositum, permanece tradição morta, se não é interpretação contínua desse depósito; uma “herança” não é um pacote fechado que se passa de mão em mão sem se abrir, mas antes um tesouro que tiramos às mãos cheias e que renovamos na própria operação de esgotar. Toda tradição vive graças à interpretação, é por este preço que ela dura, isto é, permanece viva.

Paul Ricoeur, *Conflito das interpretações*.



## Resumo

Se alguém se perguntar o que é clássico em poesia e em filosofia, a resposta se encaminhará para os autores que fundaram esses campos: Homero e Platão. A presente dissertação deseja sustentar, frente ao leitor, que existe uma trama pedagógica que os envolve em questões estéticas e filosóficas tais como: a narrativa poética é capaz de deleitar (o que é aceito por todos), mas em que medida ela é capaz de instruir os meninos gregos com seus pensamentos? Ou, por uma marca oposta, a filosofia é capaz de instruir, mas em que medida ela também deleita? Acreditamos que esta tensão entre deleitar e ensinar é intrínseca à própria *mimesis*. Esta parece causar prazer ao mesmo tempo em que gera conhecimentos. Resta saber como os autores acima participam da arte imitativa grega.

Palavras-chave: Música, Homero, Platão, artes imitativas, tradição, Filosofia da Educação.

## Abstract

If anyone asks him/herself what is classic in poetry and in philosophy, the answer will guide to the authors that founded these fields: Homer and Plato. The present work wants to sustain in front of the reader that there is a pedagogical scheme that involves them in esthetic and philosophic issues such as: the poetic narrative is able to please (what is accepted by everyone), but in what extent is it able to teach Greek boys with its thoughts? On the other hand, philosophy is able to teach but in what extent is it able to please? We believe that this tension between pleasing and teaching is intrinsic to the *mimesis* itself. It seems to please at the same time that it generates knowledge. What there is to know is how the authors above participate in the Greek imitative art.

Key Words: Music, Philosophy of education, Homer, Plato, imitative art, tradition.

Ressalvas:

Sobre notas. Os textos em geral serão citados, quando houver, com a data da primeira edição da obra, seguida da data da edição brasileira e a página desta. Os principais diálogos socráticos de Platão, como não têm datação precisa, e como nós não ousamos entrar nesta discussão cronológica, serão citados pela edição da Universidade Federal do Pará (UFPA) de 2002, de tradução de Carlos Alberto Nunes. Com raras exceções a fonte será de outra edição. Já que a obra mais citada será a *República*, quando aparecer *Rep.* subentenda-se que estamos falando da mesma. No caso de autores que geralmente possuem apenas uma obra citada no nosso texto apenas de citei o ano dela na primeira vez. Em todas as referências seguintes eu inseri *op. cit.*.

Sobre emprego de pronomes. Como extensão do emprego de pronome retos, a Gramática de Cintra nos mostra o uso do “Plural de modéstia”, que nos interessa porque geralmente o utilizamos sem entender a razão ou explicar sua concordância. O *nós* é usado em lugar da forma *eu* por escritores e oradores para dar “a impressão de que as idéias que expõem são compartilhadas por seus leitores ou ouvintes, pois que se expressam como porta-vozes do pensamento coletivo” (1985, p.276). Aqui o uso não será diferente, sendo que em poucas vezes a concordância, mesmo com o plural como sujeito, deverá ser com primeira pessoa do singular.

Uma última ressalva a respeito dos termos em grego. Alguns termos como aedo, rapsodo e mimese existem no português conforme dicionário Houaiss. Quando eles não estiverem em itálico, são, portanto, grafia da nossa língua. Aedo, rapsodo e mimese só apareceriam em itálico se grafássemos *aoidós*, *rhapsoidós* ou *mímesis*. No primeiro e segundo casos isso dificilmente ocorrerá, no terceiro, apenas eventualmente.

Por fim, lembro que os erros são apenas de minha responsabilidade.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO .....  | 12        |
| <b>1 - DA ARTE DE EDUCAR A ALMA PELA AUDIÇÃO .....</b>              | <b>16</b> |
| <b>1.1. ORIGENS DA MESTRIA .....</b>                                | <b>17</b> |
| 1.1.1. A herança filosófica .....                                   | 22        |
| 1.1.2. Do como a música afeta a alma .....                          | 26        |
| 1.1.3. Arte e autoridade natural .....                              | 30        |
| <b>1.2. A FILOSOFIA COMO ARTE FUNDAMENTAL.....</b>                  | <b>34</b> |
| 1.2.1. O silenciamento dos males que ressoam na alma .....          | 34        |
| 1.2.1.1. Reorientação de uma alma má pela música .....              | 36        |
| <b>2 - DA ARTE DE EDUCAR A ALMA PELOS OLHOS.....</b>                | <b>41</b> |
| <b>2.1. A CURA DE <i>MNEMÓSINE</i> .....</b>                        | <b>42</b> |
| 2.1.1. A memória narrativa de Ulisses .....                         | 46        |
| 2.1.2. A memória narrativa de Sócrates .....                        | 47        |
| <b>2.2. O ESCONDERIJO DOS NARRADORES.....</b>                       | <b>49</b> |
| 2.2.1 A <i>mimesis</i> e o conhecimento.....                        | 52        |
| 2.2.1.1. A prática da <i>mimesis</i> na pedagogia homérica.....     | 54        |
| 2.2.1.2. A narrativa mimética dos diálogos platônicos .....         | 58        |
| 2.2.1.2.1. Esquecimento e lembrança dos gêneros literários.....     | 63        |
| <b>3 - HERMENÊUTICA DAS TRADIÇÕES NOS BANQUINHOS DA ESCOLA.....</b> | <b>70</b> |
| <b>3.1. A ANTIQUÍSSIMA DIVERGÊNCIA .....</b>                        | <b>72</b> |
| 3.1.1.Tradição poética da arte sofística .....                      | 76        |
| 3.1.2.Tradição poética da arte filosófica.....                      | 84        |
| <b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                               | <b>93</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>   | <b>95</b> |

## INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, a força da tradição homérica se mostrará como a forma já descoberta de educar. Platão, por sua vez, será aquele que não achou outra forma melhor de educar que a “já encontrada no decurso do tempo, a saber: Ginástica para o corpo e Música para a alma” (*Rep.*, II, 376e). O trecho “quem se atreveria a lutar contra um exército tão forte e um general como Homero?” (*Teeteto*, 153a) nos mostra tanto a força persistente de Homero, quanto a dos mantenedores desta tradição, os sofistas. É sempre difícil dimensionar quando ou como realmente a tradição foi superada. Na conclusão, pensaremos um pouco em como a contemporaneidade tem lidado com essas tentativas de abjuração.

De certo modo, já respondemos quem se atreveu a rivalizar com a tradição. Nesta divergência encontramos dificuldades, sobressaltos, idas e vindas. O trecho da *República* que começa em II, 376e e vai até III, 403c-d mostra essas dificuldades; o elegemos por demonstrar a presença e a ausência da tradição na forma de educar e de escrever de Platão.

A parte final do livro II supracitada inicia-se com a dúvida sobre a maneira mais adequada de educar os guardiões. A escolha será pela forma já descoberta de educar, pois é a única que inspira segurança em Sócrates e Adimanto. Arremedada a forma antiga, o conteúdo da música passará por uma seleção. Isto ocorre desde 376e até o momento em que Sócrates diz que “a respeito do assunto [isto é, o conteúdo da mitologia,] é o que basta. Agora, acho que devemos considerar o estilo, para determinarmos de maneira completa como deve ser o conteúdo e a forma” (III, 392d).

Dois momentos argumentativos, nas referências platônicas à tradição, tornam-se evidentes. Primeiro, o conteúdo da música que é o seu texto, e, segundo, o estilo deste texto que é o invólucro. Essa evidência transforma-se em problema quando olhamos para o próprio texto e estilo platônicos. Eles se parecem muito com os da tradição. Ao fim deste dois momentos, na terceira parte do trecho em questão, Sócrates diz terem esgotado – ele e Adimanto – “a parte da Música relativa aos discursos e às fábulas, pois já tratamos *do conteúdo e da forma*”, e prossegue: “agora só nos resta tratar do canto e da melodia” (III, 398b-c). A conversa sobre as partes do canto e sobre as qualidades éticas das melodias irá até 403c-d. E “depois da Música”, surgirá a Ginástica.

Já temos assunto. Resta aprofundarmos os objetivos.

Em razão do assunto escolhido, temos o seguinte objetivo geral: entender o que Platão realmente critica ou abandona quando rivaliza com poetas como Homero. Iremos distribuir as responsabilidades deste objetivo em três objetivos específicos: (i) analisar, em termos gerais, a *forma* geral de educar descoberta pela tradição, que acaba sendo preservada por Platão quando examina a Música (*Rep.*, III, 398c-403c); (ii) entender se o estilo platônico de escrever pode tornar-se mais uma das afinidades platônicas com a *forma* já descoberta pela tradição (*idem*, 392d-398b) e (iii) pesquisar a constituição de uma hermenêutica platônica na análise do *conteúdo* e da *forma* dos grandes poetas.

Mas por onde começar? Pela tradição musical dos poetas? Tratar dos aedos, ou melhor, de um em especial, é um bom aporte. Homero (VIII a.C.) era, na verdade, um aedo, pois até o século V a.C. os narradores não eram chamados de poetas, mas de aedos (VILLELA-PETIT, 2003). Com o advento da escrita, Homero se tornou expressão literária de uma cultura oral. Os fatores que servem de datação para a origem da Grécia clássica tal como a conhecemos hoje são: no século VIII a.C., os primeiros jogos olímpicos em 776 e a formação das primeiras cidades-estado dos jônicos, aqueus e dórios; no século VII a.C., os dois outros marcos são o surgimento da escrita e os versos de Homero, a *Ilíada* e a *Odisséia*, que retrataram a guerra de Tróia (XII? a.C.). Ambos os fatos, a invenção da escrita e a transcrição dos versos sobre a guerra de Tróia, em comunhão com o ajuntamento embrionário das primeiras cidades - que depois seriam fundadas como cidades-estado -, marcam a transição do século VIII ao VII a.C. Em geral, é difícil afirmar algo certo e preciso a respeito da periodização desses acontecimentos, dada a escassez de registros dos próprios gregos sobre seus hábitos de leitura no período clássico (*cf.* Havelock, 1982/1996b, p. 274-5). Mesmo não havendo documentos históricos dos fatos, esta sociedade produziu uma obra de valor cultural durável por milênios, a saber, os versos de Homero (JAEGER, 1995, p. 66).

Sabendo por onde começar, devemos também saber como nos guiarmos pelo texto platônico. Consideraremos “digressão” as passagens em que Platão retoma a tradição poética. Neste sentido, devemos obrigatoriamente qualificar de digressão os três momentos chamados acima de objetivos específicos. Em Platão, eles aparecem (i) no livro II da *República*, quando diz que seus jovens guardiões serão educados pela forma já descoberta no decurso do tempo, isto é, pela música; (ii) no livro III, quando fala do estilo homérico de narrar, como se estivesse falando do seu; e (iii) no *Protágoras*, quando defende a existência de uma tradição poético-filosófica que Sócrates vigorosamente deverá interpretar para os mais jovens.

As digressões são as principais dificuldades do texto platônico. “Nada, num diálogo platônico, mesmo que aparentemente tão ridículo e insensato, é sem significado”, como lembra Lima citando Heidegger na epígrafe com a qual começa *Uma poética para a filosofia*, para depois afirmar que:

permanecendo no interior do texto, podemos procurar recompor a sua difícil trama. Todavia, o fascínio que oferecem as sutilezas dos percursos e das contínuas mudanças de posição do autor [Platão] traz o risco de nos emaranhar, mesmo no terreno seguro da obra e seguindo o caminho interno das ‘intenções’ e ‘ressonâncias’. (2002/2004, p.11)

Digressão significa a dobra de uma linearidade que se direcionava para o futuro. Por um curto espaço de argumentos, volta-se um pouco na direção contrária, sublinhando divagações sobre a tradição. Não sabemos se isto ocorre em todas, mas, nas digressões platônicas que elegemos, a lembrança do que precedeu a filosofia é latente. As digressões são as palavras reunidas para expressar algo, e o fazem de um modo que, geralmente, ficam desapercibidas. Mas, se observadas com mais atenção, podem revelar a conexão de Platão com seu passado.

Tais digressões, como salienta Lima, representam o elemento que caracteriza e sustenta concretamente a liberdade do filósofo. O seu desligamento das preocupações com o meio público não deixando nenhum púlpito aprisioná-lo, como ocorre com o pensamento dos sofistas (*idem*, p.33). Os sofistas têm limitações que não permitem muitas divagações na sua vida (*idem*, p.34). O aprisionamento do sofista por seu discurso torna-o escravo de sua busca pela glória. Dispor da *skholé* (ócio) significa poder mudar livremente os seus discursos no meio de uma conversa.

A declamação em público não comporta a incoerência aparente de uma linguagem digressiva. Esta simplesmente foge de um assunto para tentar explicá-lo, sendo, de um modo deveras tangencial, o único meio de acesso à verdade. Nisto estão balizadas as digressões platônicas.

Outro importante comentador, Schleiermacher, trata destes aspectos da digressão, sem usar esta terminologia, ao afirmar que

faz parte do interior e da essência da forma platônica (...), esse recomeço freqüente de uma análise a partir de um outro ponto sem que todos esses fios fossem realmente reunidos num centro comum, aquela progressão aparentemente arbitrária, que só se desculpa pela postura despreendida que uma conversa pode ter, sendo, porém, sempre intencional e artificial, e ainda o ocultamento de um objetivo maior debaixo de um menor, o começar indireto por um detalhe, o uso dialético de conceitos (...)” (1804/2002, p.66)

Supomos – caso as digressões platônicas tenham sido analisadas corretamente pela interpretação que segue – ter obtido um guia (metodológico, caso queiram) para expressar o modo pelo qual Platão se relaciona com a tradição. Diante desta temática, não é muito difícil entender porque pensam que Platão expurgou de sua filosofia toda poesia (inclusive nós pensamos assim no começo). Platão mostra o conflito entre poesia e filosofia usando passagens de alguns poetas – sem citar autorias, e que ninguém sabe se realmente existiram – que desqualificam a Filosofia como se fosse “os latidos da cadela ladradora contra seu dono”, ou que “grande sempre foste na parlenda dos tolos”, ou que os filósofos são “a turba embaidora de Zeus sábio” ou que “se afanam com sutilezas por passarem fome” (cf. 607 b). Estas passagens, notadamente ríspidas, aparecem no livro X da *República* e são atribuídas a poetas criticando filósofos.

Há estudiosos que defendem que Platão expulsou todos os poetas da *República* com uma rispidez tão grande quanto a das palavras dos poetas. Isto não seria sustentável nem mesmo por uma simples releitura do livro X. A real abrangência da crítica platônica à poesia, no nosso entendimento, não tem a marca do distanciamento. A filosofia não pode estar tão longe da tradição, como se tivesse virado “as costas à grandeza do primeiro pensamento grego e do qual a crítica à ‘poesia’ seria seguramente um sintoma” como defende Heidegger pautado por Nietzsche (VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p.55; e n. 15). Pois ele recusa, mas também aceita um possível retorno<sup>1</sup>.

A questão das artes imitativas é uma das linhas gerais que costuram, do início ao fim, a nossa dissertação. Sem enfrentar as teses sobre ela no livro II e III, não nos aproximaríamos satisfatoriamente da relação platônica com a tradição poética, em outras palavras, “é somente levando-se em conta esse horizonte de considerações [postos no livro II e III] que se pode proceder a uma leitura do livro X” (VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p. 67).

Para finalizar, devemos lembrar que o presente estudo relaciona-se com um projeto de pesquisa que vem sendo desenvolvido na Universidade Federal de Santa Catarina, pela professora Marlene de Souza Dozol, sobre as “Representações filosóficas, literárias e plásticas da educação”. Esta dissertação irá abordar a representação educacional filosófica do texto platônico, tratando de estabelecer um nexos possível entre a filosofia e uma representação (que não deixa de ser imitação) artística.

---

<sup>1</sup> Achcar (1991) tem a melhor síntese bibliográfica sobre aqueles que acusam Platão de anti-poético e aqueles que falam de uma poética filosófica. O título deste artigo, inclusive, revela o posicionamento do autor neste debate: “Platão contra a poesia”.



## PARTE 1

---

### DA ARTE DE EDUCAR A ALMA PELA AUDIÇÃO

Diferentemente de nós, contemporâneos, os poetas e filósofos gregos cultivavam a música em grande proximidade com a educação. A ligação entre elas ocorre porque a primeira mostrou à pedagogia um modo de agir, de maneira tal que não só o “deleitar os ouvidos”, mas também o “conduzir a alma” sejam categorias da Mousiké encerradas no interior da pedagogia. Assim, podemos manter preservado, dentre o que se fala sobre as Musas (*Moûsai*) – as Deusas da Música – imagens pedagógicas sugeridas tanto à poesia, quanto à filosofia.

Em última instância, são as Musas que transmitem, de um modo absolutamente espontâneo, os costumes às novas gerações. A espontaneidade presente nelas colabora para que sejam as divindades da mestria, cuidando dos aedos, que eram vistos como “instrutores e agentes da tradição oral” (HAVELOCK, 1986/1996c, p.13). Isso só ocorre porque a alma grega é um repositório capaz de guardar uma harmonia salutar, ou uma desarmonia insalubre, dependendo da música que o preenche. Pelo seu caráter medicinal, para os gregos, certos sons conservavam um movimento de retidão, enquanto outros rompiam com este. O fato de a música provocar ânimo ou desânimo, não nos é estranho. Os gregos, no entanto, estavam mais convictos de que a arte musical poderia curar as imperfeições da alma.

Notamos essa relação entre medicina, música e transmissão quando alguns comentadores situam Quíron dentre os sábios. Ao fazerem isso, pressupõem uma forma de sabedoria musical capaz de curar. Quíron é o “lendário mestre de Aquiles, que lhe ensina o manejo das armas e o tocar da lira. Músico-curador, mestre de Aquiles, Ulisses e outros heróis, pode personificar a ligação inseparável que a música tem com a arte de curar sob a forma de encantamento” (NASCIMENTO, 2001, p. 159). A música servia de consolo aos homens tristes e aos exércitos abatidos, podendo, também, abrandar ímpetos selvagens. Não é, portanto, uma coisa sem valor, a fanfarra ser parte de um exército. Na *Ilíada*, “Aquiles afasta sua tristeza por meio da música: ‘cantando e acompanhando-se pelo phorminx’ (que é a lira)” (*cf. Ilíada*, IX, 186 ss. *apud ibidem*).

Isto representa a música para os gregos, mas onde estaria essa função tradicional da Música no pensamento de Platão? Moutsopoulos argumenta que são os mitos contados às crianças que “constituem os melhores encantamentos” (1959/1989, p.10). Eles asseguram a continuidade da música na filosofia platônica, “e permitem compreender o sentido verdadeiro de inúmeras passagens dos diálogos” (*ibidem*). A música era, para todos os gregos, tão importante quanto o seu próprio idioma e atribuía-se a ela o papel de fundar e desenvolver, não só a educação, mas o próprio *ethos* da política (*cf.* NASSER,1997).

Até os 30 anos todos os homens deveriam ter uma educação musical. Isso era estabelecido pelas cidades-estado, como Atenas, Esparta e Tebas, onde “todos os cidadãos livres deveriam aprender a tocar aulos e participar das atividades corais. A prática do canto coral era prescrita em ordem cronológica, onde os grandes eventos históricos e os grandes feitos eram contados através do canto” (*idem*, p.245). Esta espécie de Música era socialmente importante em todos os períodos da educação dos homens.

### 1.1. ORIGENS DA MESTRIA

Na mitologia grega, encontramos uma das melhores lembranças da feição educacional, na associação das Musas com a sua mãe Memória (*Mnemósine*). Esta, porém, deve ser uma associação cuidadosa, diriam Torrano e Brandão, pois não foi só Memória quem engendrou as Musas. Havelock, em *A Musa aprende a escrever*, mostra que, da relação com a mãe, as Musas herdaram uma valorização didática pela repetição do passado. De um modo incauto, Havelock não lembra o que Torrano e Brandão reforçam em textos distintos: o nascimento das Musas ocorre pela união de Zeus com a Memória e, de Zeus, a escolha e deliberação. Ou seja, são Memória e também esquecimento.

Isto pode ser observado nos versos que cantam o nascimento das Musas na *Teogonia*: “Na Piéria, gerou-as, da união do Pai Cronida Memória, / rainha das colinas de Eleutera, para oblvio de males e pausa de aflições” (2001, v. 53-55). As Musas não cantam algo que possa preocupar. Elas são “memória refletida, ardilosa, que tanto rememora algumas coisas quanto, ao mesmo tempo e conseqüentemente, lança outras no esquecimento” (BRANDÃO, 2000, p.18). Seria esta ausência de certos conteúdos um indício de ponderação e ajuizamento subjacentes ao deleite de seu canto?

O processo de geração das nove Musas leva o tempo esperado, nem muito veloz, nem tão lento. A fecundação dura nove noites e demarca sua personalidade<sup>2</sup>. A luta de Zeus pelo poder, cantada pelas Musas, na *Teogonia*, deixa transparecer que “neste canto arcaico pulsa já o primeiro impulso do pensamento racional” (TORRANO, Estudo. In: 2001, p.18). Motivadas por um papel instrutivo e didático<sup>3</sup> junto aos homens – advindo de sua mãe –, devem também ter cautela em não cantar tudo.

Arendt percebe, nos cantos, em geral, o despertar para uma conscientização. O canto é, além de deleite, percepção pela razão. Notamos isso quando Ulisses ouve o canto da sua vida: “ao ouvi-lo, Ulisses esconde sua face e chora, apesar de nunca ter chorado antes, nem sequer quando os fatos que ele agora ouve ocorreram. *Só quando ouve a história é que se torna totalmente consciente do seu significado*” (ARENDRT, 1978/1995, p.101). O choro só ocorreu porque é fruto da percepção racional do ocorrido.

Já que as Musas podem ser reflexão, escolha do que narram, elas inspiram um modelo perspicaz de mestria. Tornam típico do mestre tudo que é oposto a uma conduta impulsiva e precipitada na formação de juízos e idéias sobre os acontecimentos. De um lado, o *esquecimento* delas pode significar tanto a intenção de manter velado algo que não pode ser exposto, quanto expor falsamente algo que nunca poderia aparecer em verdade, ou, em outras palavras, “dizer mentiras símeis aos fatos é furtá-los à luz da Presença, encobri-los. As mentiras são símeis aos fatos enquanto só os tornam manifestos como manifestação do que os encobre” (Torrano, *op. cit.*, p.24). Por outro lado, ao contrário deste esquecimento, a *lembrança* do seu desvelamento estigmatizou, pelo resto dos

---

<sup>2</sup> A personalidade das Musas herda uma memória que não é livre (BRANDÃO, 2000, p.17), pois “uma lei onipresente na *Teogonia* é que a descendência é sempre uma explicitação do ser próprio e profundo da Divindade genitora” (TORRANO, Estudo In: HESÍODO, 2001, p. 31). Assim, só o que vale a pena é contado aos próprios deuses, já que nasceram para cantar a glória dos deuses Olímpicos sobre os Titãs de um modo *planejado* por Zeus. Além disso, a intenção do momento em que Zeus copula, para gerar as Musas, destoa daquela em que ele, por estar dominado pelo desejo, possui Hera no chão mesmo. No momento em que as Musas falam a Hesíodo, na primeira pessoa, elas dizem: sabemos dizer (*légein*) “muitas mentiras símeis aos fatos, e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações (*alethéia*)” (trad. Jaa Torrano, v.25-30; cf. TORRANO, *op. cit.*, p.25). Torrano salienta que este poder de lembrar, mas também fazer esquecer, pelo silêncio ou pela mentira, é significativo. É como se tudo se criasse apenas através do canto das Musas. A seleção permite informar apenas o que se quer. A linguagem cria o próprio ser, a linguagem é o poder (*op. cit.*, p.31).

<sup>3</sup> Saber da associação entre as Musas e a Memória incita-nos, de imediato, a tecer e elaborar um sentido didático originado para a manutenção de uma tradição. As perspectivas didáticas dessa gênese maternal se apoiam na repetição como principal meio de manutenção dos costumes. O encantamento da poesia oral está justamente na marca inesquecível que fica na memória, no prazer de repetir aquilo que se decorou. Por isso “o que se exige é um método de linguagem repetível (quer dizer, modelos sonoros acusticamente idênticos) que, contudo, seja capaz de alterar o conteúdo para expressar diversos sentidos. A solução descoberta pelo cérebro antigo constitui em converter o pensamento em fala rítmica” (HAVELOCK, 1986/1996c, p.15). Esse elemento rítmico fundamental para a memória foi o que demarcou o “nascimento daquilo que chamamos poesia (...) que era o instrumento para o estabelecimento de uma tradição cultural” (*ibidem*) e também, como não podemos deixar de lembrar depois de Brandão, de esquecimento silencioso do que se quer apagar.

tempos, a necessidade dos mestres ocidentais sempre “descobrirem” ou tirarem o que vela as coisas.

O aparecimento das Musas na *Teogonia* mostra que o papel primordial da música é alegrar Zeus e não, necessariamente, aconselhar ou instruir o gênero humano. Mesmo assim, este segundo ponto adquiriu, nas leituras (talvez filosóficas (cf. DIAS, 2001, p. 214)) que foram feitas da mitologia, grande relevância. Nesta contínua transição, da alegria à instrução, devemos lembrar-nos de que as Musas inspiram os reis e os mestres para conduzir. E estes não divertem, mas dominam.

No início da *Teogonia*, Hesíodo narra a ação de uma das Musas, a Belavoz, na composição dos discursos dos reis:

Ela é que acompanha os reis venerandos.  
 A quem honram as virgens do grande Zeus  
 e dentre reis sustentados por Zeus vêem nascer,  
 elas lhe vertem sobre a língua o doce orvalho  
 e palavras de mel fluem de sua boca. Todas  
 as gentes o olham decidir as sentenças  
 com reta justiça e ele firme falando na agora  
 logo à grande discórdia cômico põe fim,  
 pois os reis têm prudência quando às gentes  
 violadas na áora perfazem as reparações  
 facilmente, a persuadir com brandas palavras.  
 Indo à assembléia, como a um Deus o propiciam  
 Pelo doce honor e nas reuniões se distingue.  
 Tal das Musas o sagrado dom aos homens. (2001, 80-92)

Essa sabedoria manifesta um conselho permeado de doce musicalidade. Neste sentido, o doce prazer – outrora somente divino – torna-se audível aos homens, com o deliberado objetivo de instruí-los na política. Concede-se, de maneira idêntica, o mesmo poder ao mestre. A Belavoz útil ao rei estende seus favores à arte da educação (ou teria sido, na verdade, o rei e a política que foram buscar a eloquência da educação, como defende Arendt quando situa a autoridade do mestre como natural e oriunda da educação, muito mais do que da política. Um exemplo de quem fez isso? Platão e Aristóteles inspiraram-se em âmbitos pré-políticos para constituírem uma autoridade política [cf. 1997, p. 128]).

A influência pedagógica das Musas, num contexto grego, parece habitar também a sofística e a filosofia. Em ambas, há a via pedagógica que as define. A condução pedagógica feita pelas Musas, está em seu desvelar, velar e mentir (para um desvelamento que não mostra). Seja qual for o caminho escolhido pelas Musas isso as torna as primeiras divindades a preservar conhecimento com o intuito de transmiti-lo, omíti-lo ou mentir para omitir. São elas as deusas que cuidam de toda arte, em especial, a do governante/mestre

que quer governar/conduzir (como veremos, em maiores detalhes, na definição de arte e autoridade natural para os gregos).

Ordinariamente, as Musas são lembradas apenas como Musas, em sentido genérico. Seus nomes e características ficaram esquecidos para o exercício da mestria. Lembrando desta essência esquecida: a arte de governar e conduzir o outro poderia repousar em cada uma das nove Musas. Passemos, então, a apresentá-las. Calíope, ou a Musa que possui a mais bela voz, cuida da poesia épica e da eloquência. “Belavoz é a mais importante das Musas” (TORRANO, *op. cit.*, p.38), por ser a mais velha e também a mais sábia. Por essa razão, pode representar a fala dos anciões, reis e também cantores, tornando-os irmãos (*idem*, p.35). Numa das passagens da *Teogonia* (v. 7-14), o ar é o meio de propagação da beleza das Musas, beleza esta que se propaga semelhantemente ao cheiro de lírio. A idéia de beleza, aqui, não é visual e não deriva da materialidade de algo. A força da voz existe em função da sua capacidade de ressoar um baralho agradável, pois as Musas são *invisíveis* e “manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança a esplendor dentro da Noite” (*idem*, p.23 [grifo nosso]).

Uma outra Musa é Clio, do grego *Kleió*, glória ou fama. Ela designa, especificamente, a narração dos feitos dos grandes heróis e está muito próxima de Calíope pelas relações que possuem com a épica dos heróis. Clio liga-se às ações praticadas, ou melhor, aos feitos dos heróis que Calíope, com sua bela voz, narra.

A deusa da História e seu lustre determinam a valorização de sua ciência. Narrar os feitos é preservá-los na Memória. Talvez Clio fosse a filha predileta de Memória, pois suas funções são muito próximas às de sua Mãe. Aquela se aproxima do mestre na medida em que ao redor de ambos, sempre podem estar crianças interessadas em ouvir. Qualquer exposição que carregue o peso da memória de palavras, descobertas ou feitos do passado, com o intuito de repassá-los, pode ser, em sentido amplo, História.

A glória dos heróis, cantada por uma bela voz, lembra e encanta o conteúdo. Mas, no que diz respeito ao encantamento, as Musas são guiadas por uma em especial, que é Euterpe, a encantadora. Ela está conectada à poesia lírica e estava sempre acompanhada da flauta, que, para alguns filósofos, é um instrumento dionisíaco. As outras quatro Musas são Eráto, a *Doadora de Prazeres*, Musa da musicalidade de todas as poesias; Tália, a do divertimento irônico da comédia, que vivia com uma máscara; Melpômene, a executora do canto trágico e Terpsicore, a que deleita pela dança. Elas não estão especificamente associadas à mestria, mas sim ao prazer, divertimento e encantamento da formação humana em geral. Polímnia e Urânia – as duas últimas Musas – são mais difíceis de serem

descritas, no momento. Deixemos para depois esse trabalho e o de associá-las, neste exercício de lembrança, e se for possível, aos mestres-filósofos.

As Musas, às vezes, tem seu duplo negativo nas sereias. Estas, na *Odisséia*, tentam seduzir Ulisses no seu retorno a Ítaca. Passar o Cabo das Tormentas onde sempre surgem as Sereias, como Ulisses faz, é mais um sinal de racionalidade na libertação do prazer oriundo do canto delas. Na *Odisséia*, a descrição deste momento expõe o meridiano em que a brisa cede a uma calmaria que mantém aprisionado o navio. Isso ocorre enquanto uma tormenta aérea volta a se movimentar. É o irresistível canto das sereias. O que importa é o som, e não a corporeidade das “belas” sereias (como aquela representação em vaso grego das sereias como aves). A impossibilidade de pensar é própria da rapacidade do seu canto; suas vozes são tão harmoniosas e amplificadas que roubam qualquer reflexão.

Atentemos para o momento em que elas aparecem pela narração de Homero:

Mal acabava, à ilha das Sereias  
 Avizinha-se a nau com vento fresco.  
 Súbito acalma, e um deus serena as ondas;  
 Já ferrado no bojo o pano arreiam,  
 Do liso abeto ao golpe alveja a espuma.  
 De cera um disco a bronze em porções corto,  
 Forte as machuco e as amoleço ao lume  
 Do Hiperiônio Sol, de homem por homem  
 Os ouvido entupo; ao mastro em cordas  
 Atam-me pés e mãos, e aos remos tornam.  
 Eis, a alcance de um grito, elas, que atentam  
 O impelido baixel, canoro entoam:  
 “*Tem-te, honra dos Aqueus, famoso Ulisses;  
 Nenhum passa aqui, sem que das bocas  
 Nos ouça a melodia, e com deleite  
 E instruído se vai.* (...)”. (HOMERO, *Odisséia*, XII, 123 [grifo nosso])

Segundo a passagem, o canto promete tornar Ulisses melhor em algo, isto é, mais virtuoso. É como se elas possuíssem algo para ser desvelado (*alethéia*). Porém, o prazer proporcionado pela sereia associa-se a uma instrução mortal, pois “*nenhum passa aqui, sem que das bocas nos ouça a melodia, e com deleite e instruído se vai*”. Ulisses foi o primeiro a conseguir passar. Seguiu o conselho da providente Atena: amarrar-se ao mastro e tapar os ouvidos de seus marujos para que se clamasse libertação, ninguém o ouvisse e ignorassem seu pedido (*Odisséia*, XII, 141).

As Sereias “cantam tudo – e, nesse sentido, poderíamos compreender por que os que param para ouvi-las jamais partem. Seu canto não tem fim, como não pode ter o que é *tà pánta*” (BRANDÃO, 2000, p.15). Elas seriam uma versão das Musas que canta com

descontrole, sem os limites que as façam parar. Enfim, “uma ampliação funesta do canto, tanto do ponto de vista da produção infundável, quanto da recepção que mata” (*idem*). Elas, por saberem tudo (*tà pánta*), parecem não ter culpa da morte que causam.

Cantar tudo e saber tudo se aproxima de um engodo que Platão atribuirá primeiro a Homero e, depois, aos sofistas (*cf.* os sábios universais no *Sofista* e Homero como sábio universal na *República*, X, analisados mais adiante). O canto das sereias mente e não cumpre o que promete. Na verdade, não há tempo real existente (com exceção da mortal eternidade) para que sua promessa seja cumprida. O tornar-se mais instruído, realmente, nunca acontece, pois o que é tudo não acaba, não se adquire e nem se transmite.<sup>4</sup>

### 1.1.1. A herança filosófica

Há um relacionamento amoroso benéfico entre as Musas e a filosofia. Seu resumo aparece no mito das cigarras<sup>5</sup> no *Fedro* – pois se encontra ali “toda a doutrina platônica sobre a música” (NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 157). Por esse mito, ficamos sabendo que os filósofos tornam-se os preferidos de algumas das Musas. A musicalidade também é necessária à vida do guardião platônico, pois ele não pode “tornar-se inimigo do pensamento e das Musas; [pois,] para persuadir, jamais recorrerá à palavra, e tudo realizará brutalmente, por meio da força, como um animal feroz, vivendo como ignorante nas mais grosseiras práticas e alheio de todo à graça e ao sentido do equilíbrio” (*Rep.*, III, 411e). Recorrer à palavra e à sedução faz parte daqueles que têm afeição às Musas. De certo modo, a costumeira ausência de libido (Eros) do professor – que Dozol tenta dirimir teoricamente com *A face pedagógica de Eros* – pode ser entendida como uma desconexão do mestre com a musicalidade (Musas) deste tipo. O mestre não pode ser um *amisos*.

Mesmo que Platão não dê esclarecimentos precisos sobre a origem médica da música (com exceção da passagem sobre a purgação de doenças no *Fedro*), o texto platônico “permite retrazar, com a ajuda de certas indicações, o desenvolvimento do pensamento filosófico a este respeito” (MOUTSOPOULOS, 1959/1989, p.11). Filosofia e Música aproximam-se da curadoria da alma (*cf.* *Carmides*, 156d *apud ibidem*). Quando

<sup>4</sup> Brandão nota como as Sereias se aproximam das Musas em vários sentidos, e sem mencionar o educacional, diz que: (i) o seu canto é claro, agudo e melodioso, (ii) ambas cantam com o som da *cítara* e (iii) encantam todos os homens e deuses, “entretanto, os que nelas crêem [nas Sereias] jamais regressam e, na rocha em que habitam, não se vêem mais do que os ossos dos que a elas deram ouvidos” (*cf.* *Odisséia*, 19, 39-46 *apud* 2000, p.13).

<sup>5</sup> Um detalhe nos interessa em especial: porque são as cigarras que contam às Musas quem serão os filósofos? Na *Iliada* (III, vv.130), é dito o seguinte: “bons oradores, semelhavam / a cigarras que, n’ árvore pousadas, / a selva adoçam o canto”. As cigarras cantam e suavizam a selva. Elas são pacificadoras do selvagem e de uma busca animalésca que só atende aos instintos dos prazeres.

afirmamos que o canto é a via recomendada a todos os cidadãos para harmonizar suas almas (*cf. Lois*, II, 659e *apud ibidem*), tomamos Quíron como modelo, até mesmo para as pretensões filosóficas de encantar pela razão (*idem*, p.14).

“A responsabilidade pela composição, quer da *Ilíada*, quer da *Odisséia*, é atribuída à Musa, que é convidada a cantar a *Ilíada* e a recitar a *Odisséia*. De modo mais explícito, Hesíodo descreve o canto como algo que elas ensinaram” (HAVELOCK, 1986/1996c, p. 100). O poeta é o executante do canto, mas não o autor. Ele é o intermediário entre a Musa e a sua audiência, pois os versos não são dele. Se Homero e Hesíodo puderam dizer que são os preferidos das Musas, que cantam porque elas assim o quiseram, porque Platão também não poderia dizer o mesmo? Esse dizer, contudo, é mais complexo. A filosofia não deseja o acolhimento de todas as Musas, mas apenas de algumas dentre as nove: Calíope e Urânia (que cuida da astronomia). Todo mestre (incluindo o filósofo) tem a vontade de ser músico, mesmo que ela fique resguardada em um silêncio inconsciente.

No *Crátilo*, Sócrates comenta a etimologia das Musas inventada por Platão, afirmando que elas se originaram de *mhôstai*, que é pesquisar, e que delas é derivado o amor à sabedoria (406a). Conforme Pessanha, o Amor (Eros), na acepção platônica, pode desempenhar o papel de fomentador de uma ascese vertical, onde a relação de afeto não é mais entre pessoas, mas entre sujeito e verdade (*apud DOZOL*, 2007, p. 315), ou entre o sujeito e a beleza da harmonia. A porção musical presente na alma do guardião poderia, inclusive, ser tomada pelo amor (Eros) e pelo desejo, profundo, de atingir o universo das Idéias. No *Fedro*, expondo a relação da música com o amor dos sábios, Platão afirma, na doutrina sobre a imortalidade da alma, que a alma “que mais contemplou gerará um filósofo, um esteta (que é um amante da beleza) ou um amante favorito das Musas” (248). Beleza, música e filosofia se unem, como antes a beleza estava na voz da poesia.

Poderíamos pensar que um dos principais atributos de Eros, para os gregos, é o da mestria. Eros, nesse sentido, seria um mestre arquetípico. Ainda de acordo com Pessanha “sabe que não é sábio, mas deseja e se esforça para conhecer”, e no esforço para tanto, desempenha um papel intermediário não só na conjunção do Cosmos, como nos esclarece Brandão (*apud DOZOL*, 2007, p.315), mas também liga coisas desconexas no pensamento, podendo ser a representação do próprio esforço da linguagem em unir certas coisas separadas para criar um significado (PESSANHA *apud DOZOL*, 2007, p. 315).

Essa face de Eros, um tanto quanto racionalizada, é só uma das duas formas de afeição amorosa (Eros) que acometem os homens: a primeira, fruto de um amor irracional com as coisas do mundo, e a segunda, fruto de um amor dirigido por um traçado da razão.



Dozol, apoiada em Pessanha, está consciente disto e nos lembra que no *Lísis* o amor passional do primeiro tipo é escravizante, enquanto o outro tipo é um amor libertador que estabelece uma relação entre mestre e discípulo com reflexão (2007, p.315).

Platão diz que as cigarras confessam tanto a Calíope, a deusa que cuida da poesia épica e é a mais velha, quanto a Urânia, a deusa que cuida da astronomia, “quais são os homens que se dedicam à filosofia e exercem a arte por elas protegida; porque essas duas cantam melodias mais belas do que todas as outras Musas, dirigem seu canto ao céu e fazem discursos sobre as coisas divinas assim como sobre humanas” (*Fedro*, 259b-d). Num outro momento, Platão descreve a etimologia do nome Apolo<sup>6</sup>, no *Crátilo*, antes da etimologia das Musas, e mostra a contemplação do céu pelo filósofo delirante justamente como uma paixão ‘urânica’.<sup>7</sup> Calíope e toda épica têm a lira de Apolo como acompanhamento, além do mais, conta a mitologia que eles tiveram dois filhos.

Sócrates abordará diversas “vantagens do delírio que inspiram os deuses”: (1) um delírio advindo dos deuses, muito mais nobre que a sabedoria que vem dos homens; (2) um delírio purificador dos males da saúde, ocorrido em cerimônias religiosas expiatórias e (3) o delírio causado pelas Musas, que eleva os jovens para um novo mundo celebrando as façanhas dos antigos (*Fedro*, 245).<sup>8</sup>

No *Fedro*, há a definição de um quarto delírio: o do filósofo que abandona as coisas terrenas e os negócios públicos como um apaixonado pelo horizonte sem fim da metafísica. Este é o amor pelas coisas belas no qual o homem se esquece das coisas terrenas e dá a impressão de alguém delirante que não consegue desprender seus olhos das nuvens (*idem*, 250). O distanciamento desse filósofo dos homens comuns “baseia-se num comportamento de tom tradicional: o sábio [tradicional], distante dos outros, passará o próprio tempo ‘cantando’(hymnésai) a vida dos deuses e dos homens felizes (*Teeteto*, 175e-176a). Parece

<sup>6</sup> Sócrates diz que não conhece “nenhum outro nome [o de Apolo] que por si só fosse capaz de denotar as quatro qualidades do deus, abrangendo a todos em conjunto e, de algum modo, designando a arte da música, da profecia, da medicina e a do arqueiro” (405a). Esta abrangência é porque os gregos chamavam aquele que limpa os males de *apoulon* e que livra os homens da irregularidade da alma de *apolíon*. Apolo está ligado “às purgações e purificações, tanto da arte da medicina como da adivinhação, por meio de drogas ou processos mágicos” que tem o objetivo único de “deixar puro o indivíduo, tanto no corpo como na alma” (405b). Além destes aspectos, outros mais complexos são lembrados para justificar que Apolo é também deus da harmonia, que indica “um movimento conjunto, tanto no céu, a que damos o nome de pólo, como na harmonia do canto, denominada sinfonia, porque todos esses movimentos, como dizem os entendidos em Música e Astronomia, são feitos em conjunto por uma espécie de harmonia” (405d).

<sup>7</sup> Uma outra forma de expressão poética parece ser recusada por Platão por ser cuidada por Euterpe. Assim, tanto a forma de expressão poética dos ditirambos, bem como a Musa Euterpe estão ligadas à flauta do culto ditirâmico, que era uma poesia lírica cantada a Dionísio. Essa possível recusa platônica ficará mais clara no segundo capítulo quando falarmos da teoria dos gêneros literários de Platão. Para maiores detalhes ver adiante nesta dissertação o subitem o esquecimento e lembrança dos gêneros literários

<sup>8</sup> Sócrates não explica muito quais são as vantagens do primeiro tipo de delírio. Ele apenas observa que os deuses prestaram muitos serviços aos estados da Grécia, pois está ligado à arte divinatória (*idem*, 244). O segundo delírio tem na música uma força purificadora das doenças (*idem*, 244).

pouco adequado este modo da poesia à elocução socrática, embora o *Fédon* nos fale do filósofo poeta” (LIMA, 2002/2004, p. 41) e, conseqüentemente, músico (como veremos adiante).

Com as Musas, o filósofo pode travar um “comércio inteligente” que possa ajudá-lo “a combater a desarmonia interna que se estabeleceu na revolução da alma e deixar esta em consonância consigo mesma” (*Timeu*, 47d-e). As Musas não são apenas recusadas. De modo também duplo, percebemos o Amor no *Fedro* no primeiro e segundo discursos socráticos sobre o amor. No segundo, Sócrates conserta seu ‘primeiro discurso’ sobre Eros, onde ele havia dito, em ditirambos, que ele é causa da irreflexão. Depois disto, pára de falar e pensa em banhar-se no rio, mas volta atrás e diz estar possuído por uma outra espécie de divindade. Sem a inspiração de algumas Musas, ele passa a refletir sobre a possibilidade de um amor não impulsivo.

A divindade do segundo discurso é o *daimon*, o remediador, que já perturbava Sócrates enquanto falava da irracionalidade do amor, incitando-o a pensar no que dissera e na *forma* como dissera. Sócrates fará no ‘segundo discurso’ um elogio do amor para retratar-se com os deuses, como uma *palinódia*<sup>9</sup>. Eros, agora, é a origem de um delírio bom e racional que busca o bem (*Fedro*, 238b-c). Como as Musas estão a reboque do argumento sobre Eros no *Fedro*, o delírio delas passa a ser instrutivo, bom e dirigido para o melhor, no transporte que fazem dos jovens para um novo mundo ao lembrarem as façanhas dos antigos (*idem*, 245), como já havíamos dito ao enumerarmos os delírios.

Moutsopoulos ressalta, nas linhas iniciais de *La musique dans l’oeuvre de Platon*, que a cópula das noções *Música* e *Filosofia* aparece constantemente na obra de Platão, sobretudo na busca contínua de sabedoria e conhecimento do que é belo em ambas as disciplinas (*op. cit.*, p. 1). Acrescentemos Eros como patrocinador desta cópula: a música faz a filosofia se consumir em um amor que busca a sabedoria genuína e a beleza do som. É uma característica peculiar das escolas pitagóricas que influenciaram Platão “na projeção da música como disciplina principal na pesquisa e na especulação filosófica (...)” (*cf.* BOYANCE, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, 1937 *apud* MOUTSOPOULOS, *idem*, p. 172). Devemos complementar isso, lembra Moutsopoulos, com a primeira etapa da educação do guardião no livro VII, onde se deve treiná-los para

<sup>9</sup> Sócrates revela um medo de ser cegado pelos deuses como se conta ter acontecido com Homero, porque este dera a entender que Helena teria causado toda a guerra de Tróia. Daí Estesícoro ter escrito uma *palinódia* para conseguir restituir sua vista (243). Sócrates acredita que ofendeu Eros, ao afirmar que ele era causa de um desejo incontrolável. Gagnebin (1997) faz uma bela leitura que defende a idéia de que Helena paira não somente sobre o segundo discurso de Sócrates no *Fedro*, mas sobre todo o texto socrático, pois há uma passagem na *Iliada* em que ela dá um veneno a seu marido, e este advém do Egito, como o mito da escrita no *Fedro* que analisaremos a seguir. Helena comportaria os mesmos perigos e encantos do *phármakon*.

olhar para as coisas abstratas da matemática, da geometria, da astronomia, da harmonia, para chegar até a dialética (*idem*, p. 205).

No *Fédon*, o sentido musical da filosofia encontra o seu termo. As palavras de Sócrates antes viajar para a morte relacionam a filosofia a uma música. Por “ser a filosofia a mais nobre das músicas”, Sócrates, então, poderia ser chamado de músico há muito tempo (61a3-4). O filósofo teve que se tornar músico para rivalizar com os poetas.

### 1.1.2. De como a música afeta a alma

A música para a alma é algo mais arcaico que a escrita dos textos de Homero (que é fruto do período clássico grego). Isso encontra uma explicação mitológica nas Musas ou então, na sabedoria do “homem arcaico” (TORRANO, *op. cit.*, p.30). Torrano aborda a consciência que este tem da força da linguagem “que o subjuga” (*idem*). Além dele há o cantor arcaico que “diturnamente trabalha sua consciência das palavras e das estruturas linguísticas” (*idem*). Através do cantor a “percepção do poderio avassalador e governante da linguagem torna-se ainda mais intensa e nítida” (*idem*). Esta força e poder se tornam o recurso mais eficiente de uma inteligência oral arcaica para educar pela música e pelo ritmo, com o objetivo de preservar na memória das crianças os costumes de um povo já morto (*cf.* Havelock, 1982/1996b).

A música é a fundamentação de uma doutrina do *ethos*, além de ser a primeira forma de manutenção dos costumes. O arcabouço de influências dela é complexo e inigualável. Isto ocorre porque possui uma enorme abrangência de estilos e, conseqüentemente, existem músicas para tudo, ou seja, “quem a escuta reage de modo distinto em cada uma das melodias” (*Política*, VIII, 1340a10). Platão “parte do princípio de que há um nexó intrínseco entre o tipo de música e o tipo de caráter, virtuoso ou vicioso” (RIBEIRO, 2007). E acredita, também, que por meio da beleza presente na harmonia musical inicia-se a educação filosófica.

Nem todos os hábitos que as Musas inspiram são aceitos. No livro III da *República*, os efeitos na alma são explicados em detalhes quando surge o tema do *ethos*, ou melhor, o tema das qualidades éticas das melodias. A educação é tratada no mesmo argumento e com a mesma atenção dada à música, pois já dissemos, ela se inspira na influência da música nos homens com o intuito de formar o caráter. Sobre a qualidade das mesmas melodias, Aristóteles, no livro VIII da *Política*, dá continuidade e, ao mesmo tempo, correição a algumas das preocupações platônicas. Aristóteles conclui, depois de falar sobre a influência

da música em nós, sobre a existência de “melodias éticas (*ethos*) e harmonias da mesma espécie” a serem usadas na educação (*idem*, 1342a25-30).

Essas teses aristotélicas inspiram-se na passagem do livro III da *República* de Platão, onde Sócrates fala que não poderá ser conhecedor da música se não voltar sua atenção para as virtudes e vícios humanos. Para Aristóteles “é precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais” (*op. cit.*, 1340a20). Prova cabal do grande efeito da música sobre nós está na “prática”: quando uma música toca e o “nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos” (*ibidem*). Assim a música afeta a alma, atingindo-a por meio de sons que nos guiam.

É em virtude da cadência guiada pelo *nómos*<sup>10</sup> que a música possui um *ethos*. Nasser salienta que a escolha de Platão pelo *ethos* dos instrumentos apolíneos ocorre devido à sonoridade litúrgica da cítara. Ela é capaz de imprimir no homem um *ethos* viril, grave e majestoso em razão de sua linearidade. Tal como a cítara, a harmonia dórica também representa o verdadeiro espírito ético dos gregos, que é ligado à austeridade e firmeza necessárias a um guerreiro (*op. cit.*, p. 247).

É interessante lembrar que, em oposição ao *ethos* de instrumentos apolíneos como a cítara, está o aulos, ligado aos cultos dionisíacos que acompanham os ditirambos, que eram “uma das mais importantes realizações da poesia coral” (*idem*) e conectados ao entusiasmo e à agitação. Estas formas de música, recusadas por Platão, induzem à embriaguez, moleza e preguiça. A proibição da flauta na educação das crianças, na concepção aristotélica, baseia-se no fato de ser ela um instrumento imoral e orgiástico (*Política*, VIII, 1341a20) e, na concepção platônica, baseia-se na desarmonização que causa, tornando a alma insalubre (*Rep.*, III, 399). Esta recusa não significa retirar ou negar o poder formativo das Musas, sendo preferível, no seio da filosofia, gerar atributos harmônicos com a lira de Apolo em vez de atributos orgiásticos com a flauta de Mársias.<sup>11</sup> Simplesmente, não são todas as Musas que são aceitas por Platão.

---

<sup>10</sup> Subjacente à importância da música para os gregos está o duplo sentido existente em uma *nómos* (que literalmente poderia ser norma): um dos sentidos é ligado ao estético e o outro ao ético. No tocante ao sentido estético, uma norma na teoria musical grega, segundo Nasser, significa certos “grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas”, isto é, grupos de ritmo que se repetem e criam o que se chama de cadência ou linearidade de uma música. Por isso “esses grupos eram denominados pelos gregos de *nómos*, plural *nomoi*, e representavam toda a força dinâmica da música”. Mais adiante, Nasser explica que é justamente pelo fato de gerar padrões dentro das melodias que a palavra *nomos* significa *lei* (1997, p. 242; p. 246), de onde se deriva o sentido ético e social.

<sup>11</sup> Saber desta oposição entre a lira harmônica de Apolo e a flauta embriagante de Mársias nos auxiliará a entender a preferência por algumas Musas e, por conseguinte, a preferência pelo estilo de falar e escrever

Nasser explica quatro concepções gregas de provocar a alma: primeiro, induzindo à ação, *ethos praktikón*; segundo, fortalecendo ou manifestando a força, *ethikón*; terceiro, provocando o desfalecimento e a languidez, *ethos malakón*; e quarto, induzindo a um estado de inconsciência, *ethos enthousiastikón* (*ethos* esse associado aos ritos dionisíacos que induziam ao êxtase e ao delírio) (*op. cit.*, p. 243). Essas maneiras de despertar algo na alma nasceu com a reflexão sobre a *doutrina do ethos* que existe na música e que “expressa a ordenação, diferenciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos. (...)”, pois com isso “a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos” (*Ibidem*).

O principal nome que deve vir a nossa mente, quando pensarmos na reflexão sobre o *ethos* da música e a divisão dos gêneros pelos ritmos, é Dámon. Foi ele quem estabeleceu a diferença entre os metros e os ritmos poéticos, heróico, troqueu, iambo. Ele elogiava “tanto a medida como o ritmo, ou a combinação dos dois” (*Rep.*, III, 400b-c). Tanto Platão, no livro III da *República*, quanto Aristóteles, no livro VIII da *Política*, citam este primeiro teórico da educação musical. Por esta razão, Moutsopoulos divide o conhecimento da Música, informando-nos sobre:

O primeiro período, pré-damoniano, no qual um canto com ritmo e sem qualquer palavra, entoado para amansar a coléra de um bebê ou acalmar seu sofrimento, delimita a origem “da crença no tocante à influência da música sobre a alma” (*op. cit.*, p.176). Além disso, é como aquele homem e aquele cantor arcaico aos quais se referiu Torrano, na consciência e confiança que possuem na força da linguagem que se aprimora na música. Platão também partilha desta crença quando fala da noção de *platto*, relacionada ao manuseio, e a transfere para as mães que “moldam” (*plattein*) as almas das crianças ao cantar os mitos (*Rep.*, II, 377b *apud* NASSER, *op. cit.*, p. 131).

No segundo período, o damoniano, Dámon exporá uma nova teoria da ética musical. Ele aprimora as antigas crenças sobre a música como formadora da alma (MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 187). Tanto ele quanto Platão, na pedagogia, “ensaiaram a elaboração de um sistema positivo fundado sobre a concepção de reciprocidade entre a ação da educação moral e aquela da educação musical, assegurando o desenvolvimento dos cidadãos e a perenidade das cidades” (*idem*, p.188). A música cantada para as crianças tem grande relação com a saúde das cidades. Sendo o mito uma das partes da música, é

---

também oriundos de algumas dentre as nove Musas. Essa relação até mesmo de inspiração entre o filósofo e as Musas encontra-se no *Fedro* e são Calíope e Urania. Ali Platão escolheu algumas Musas que estão bem próximas de Apolo.

importante que “as primeiras criações mitológicas por elas ouvidas sejam compostas com vistas à moralidade” (II, 378e).

No terceiro, pós-damoniano, a legislação não é só ensaio. Em razão da divulgação daquelas teses, nenhum grego parece questionar a importância de se legislar sobre a educação, sobretudo porque a educação deverá estar de acordo com o regime político (*cf.* MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p.217). Foi Sólon que prescreveu “o ensinamento obrigatório da música” e aprimorou a noção de que as leis do estado deveriam ser apresentadas com preâmbulos e sob a forma de poemas. Nos tempos arcaicos, a poesia foi a primeira forma de “legislar” (MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 177), pois contribuiu para preservar os valores da vida em sociedade. Legislar, concretamente, sobre ela no período clássico foi um aprimoramento do passado.

A música, desde sempre, moldou um *ethos* nos indivíduos. Ela é um dos pilares fundadores da ética na sociedade. No caso de Platão, “melhor seria dizer que é a ética platônica que é determinada por uma estética, diga-se, apolínea” (RIBEIRO, 2007, s/p) do que dizer que a política subjuga a estética. Em outras palavras, é a política que precisa da Música para governar, e não o contrário. Sem as Musas, Platão afirma que os guardiões não terão a beleza e a sedução da eloquência. Tanto que baseia o conceito de *virtude* em características estéticas por excelência, como a harmonia, a simetria, a unidade e a perfeição (*ibidem*). Na *República*, “o conjunto de músicas passa por uma seleção, e permanecem aquelas que possam melhor contribuir para a formação da conduta moral do cidadão” (NASSER, *op. cit.*, p. 245), a moral está na música.

Aristóteles assevera que se “a música conduz de algum modo à virtude, tal como a ginástica confere ao corpo determinados atributos, também a música pode conferir outros ao caráter, se for capaz de o habituar a um uso correto” (*Política*, VIII, 1339a20-25). Ele afirma a sua capacidade de nos direcionar para o mais excelente, mesmo que seja por uma fonte de prazer. Por que razão a música se inclui na educação?, pergunta-se Aristóteles, para logo responder que essa inclusão nos causa prazer. E ele confirma isto lembrando de Homero que diz que “ ‘apenas o aedo deve ser convocado para o magnífico festim’ aludindo em seguida aos outros hóspedes que ‘convidam o aedo que a todos agrada’” (*idem*, 1338a25). E lembra também de Ulisses, quando este diz que “a melhor diversão é a que celebram os homens ‘escutando o aedo, gozando no palácio o festim ao lado uns dos outros’” (*ibidem*).

Assim se dá a busca pelo ritmo adequado em Platão. Além de ser temerário que os guardiões venham a crescer “no meio de imagens do vício, como num pasto nocivo, em

que colham e ingiram pequenas, porém reiteradas doses de venenos das mais variadas espécies, do que resulta causarem na alma, imperceptivelmente, dano irreparável” (III, 401c) é, do mesmo modo, temerário crescerem ouvindo sons viciosos.

### 1.1.3. Arte e autoridade natural

Não havia, para os gregos, muita distinção terminológica que diferenciasse o conceito de arte, tornando-o próprio à arte de governar politicamente ou à arte de conduzir pedagogicamente. Condução e governo, inclusive, são analisados no livro I da *República* como semelhantes. Fazem parte do mesmo gênero de atividades da alma humana. Quando Platão fala do artista verdadeiro e lembra da arte da medicina, devemos lembrar que o músico pode ser um médico e que a música pode curar, como o delírio da música que purifica a alma no *Fedro*. Mas não é para isso que Platão estabelece estas distinções. Seu objetivo é tornar o filósofo um artista que, mesmo sem ser um exímio músico, seja capaz de recorrer a quem domina esta arte, como Dámon, para legislar sobre ela. Na verdade, o filósofo deverá se tornar um músico que reorienta a alma segundo os propósitos da educação voltada para o belo.

A força e o mel do canto das Musas – Deusas da Música – ressoam, por fim, porque a filosofia também desejou dispor de atributos semelhantes aos que são dados aos reis e poetas. A beleza é um atributo estético nobre que a voz possui e “por esta intersecção entre o canto e a beleza, cujo elemento comum é a Belavoz [a Musa chamada Calíope], temos uma definição mais clara e mais bem definida do que entendiam por belo os gregos arcaicos” (TORRANO, *op. cit.*, p. 35). Aliás, não só os gregos arcaicos. Os filósofos também querem ser cuidados por Calíope, sobretudo porque a beleza deste tipo vestiria Sócrates com total adequação: uma beleza intocável e apenas perceptível pela alma que ouve Música suprema.

A noção de sabedoria entre gregos surgiu da Musa, conforme salienta Vico ao relembrar, em uma passagem imprecisa, que a “Musa teve que ser propriamente, antes de qualquer coisa, a ciência como divindade de auspícios” (1996, p.147). A Musa é uma ciência promissora porque inspira um conhecimento divino mediante o qual poetas como Homero e Hesíodo ajudaram a fundar a humanidade na Grécia. Eles usaram sua “ciência divina” para aconselhar e conduzir o gênero humano (*idem*).

Esta passagem de Vico é imprecisa porque ele embaralha termos e toma ciência por um conhecimento geral das coisas, isto é, por sabedoria. Poderia dizer, ainda, arte em

substituição a ciência ou a sabedoria, caso desejasse explicar a abrangência do conhecimento. Isso representa a consciência da amplitude do conceito de sabedoria para os Gregos, ora aplicado como *téchne*, arte e técnica, ora visto como *epistemé*. Talvez, então, essa imprecisão seja o tom mais adequado para abordar o tema. A ciência do bem e do mal que as Musas possuíam diz respeito a um saber do que é melhor para os homens.

Seguindo a imprecisão de Vico, trataremos a sabedoria que as Musas concedem aos poetas por meio das noções: (i) arte técnica ou (ii) ciência, ressaltando que falar de “técnicas científicas da arte musical” é um pleonasmo em grego. *Mousiké* diz respeito a qualquer arte que esteja sob a égide das Musas e “dependendo do contexto pode querer dizer tocar lira, música, poesia, letras, cultura e até filosofia” (PINHEIRO, 2003, p. 129)<sup>12</sup>. O que hoje conhecemos pelo termo “arte” não tem correspondente específico para os gregos e a terminologia que origina arte e técnica é uma só: *téchne*. Além disso, *téchne* é quase confundível com a própria ciência (*epistemé*) (cf. RIBEIRO, 2006, s/p). A arte, de tão ampla para os gregos, refere-se tanto ao conhecimento do artista quanto ao conhecimento de um mestre artesão (*idem*).

Através da *poiésis*, um termo tão ambivalente quanto *téchne*, compreendemos o que poderiam ser as “belas-artes” gregas. Ela engloba tanto a atividade de *produção* de um artesão ao fazer uma cama, quanto a *produção* artística de uma escultura ou, como conhecemos hoje, a *produção* de poesia. Assim, as “belas-artes” gregas incluem a poesia, a música e a arte como se fossem uma só ciência e sabedoria. Talvez devêssemos pensar, então, na musicalidade artística dos discursos poéticos ou na discursividade poética da arte da música ou, então, na poética musical da arte dos discursos. Todas expressariam diferentes aspectos de uma coisa só<sup>13</sup>.

Platão também era um *poietés*? No sentido amplo que designa qualquer artesão como fabricante de artefatos, talvez fosse, como naquele que aparece no *Sofista*: “toda potência que se torna causa para as coisas que não eram antes e que vêm a ser depois” (264b; cf. 219a) que está bem próxima das palavras de Diotima no *Banquete*: “Tu sabes que a produção (*poiésis*) é algo de múltiplo. A causa pela qual alguma coisa passa do não-

<sup>12</sup> Se perguntássemos a um grego um único nome para tudo isso, talvez sua primeira resposta fosse: Homero. Contudo, é tão enigmática a relação entre Poesia, Música, Arte e Discurso na Grécia, sobretudo em razão da querela existente entre filósofos e poetas, que se poderia falar da relação das Musas com os filósofos, cujo fundamento encontramos em palavras do próprio Sócrates, conforme já descrito na herança dos filósofos. E, então, haveria alguém que responderia um outro nome para tudo isso: Sócrates.

<sup>13</sup> Assim como “ciência” possuía um sentido impreciso, o mesmo ocorria com a noção de “arte”; entre elas não há uma precisão terminológica e conceitual. Nos diálogos de Platão ambas são trocadas em uma conversa, sem prejuízo do sentido. Devo essa nota a uma conversa com Luis Felipe Belinatti Ribeiro.



ser ao ser é a produção, de modo que aquilo que é feito por todas as artes são produções (*poiéseis*) e os artesãos (*demiourgoí*) são todos produtores (*poietaí*)” (205b-c).

Parece emergir da arte um sentimento natural de respeito à autoridade daquele que a pratica. Seja qual for o modelo de mestria, o político ou o pedagógico, a ação de reorientar é apanágio de quem possui uma arte. A eloquência que pode adornar a fala do mais rude artesão torna sua arte uma arte que domina pela linguagem. Dominar uma arte facilita dominar o que a linguagem ou o discurso podem oferecer. Daí a noção de uma força não-física ligada a sonoridade da eloquência. A eloquência da linguagem, proporcionada pelas Musas, reflete-se nos modelos de autoridade (seja o do mestre sobre o seu discípulo, o do médico sobre seu paciente ou ainda o de um capitão sobre os seus marujos. E todas estas relações não são políticas, a priori<sup>14</sup>).

Hoje em dia, ninguém, em sã consciência, ignora os conselhos do médico ou do capitão de barcos, “afinal de contas, em se tratando de viajar por alto mar, não é indiferente admitir a opinião do piloto ou do leigo” (RIBEIRO, 2006, s/p). Mas, em se tratando da mestria do gênero educativo, isto não ocorre. E mesmo que o mestre caiba no sentido que Ribeiro encontra para o conceito de “arte”, qual seja, o de “uma competência que se aprende e exercita, pela qual os que de fato a aprenderem e a exercitarem se distinguem dos demais, constituindo-se em autoridades ‘naturais’ nos seus respectivos domínios” (*idem*), não podemos ignorar que as dificuldades de formação, de educação e de ensino parecem aumentar no cenário contemporâneo.

Conforme se pergunta Villela-Petit sobre a *República*, “se a questão da justiça e do governo justo é mesmo o que o diálogo [*República*] se propõe a discutir, talvez caiba ainda perguntar: mas o governo propriamente de quê?” (2003, p.56). Acreditamos que esteja pressuposto, em todo o livro I da *República*, que os sábios, os mestres e os governantes são condutores da alma alheia. Assim, o governo não é “somente o da cidade, da *pólis*, como parece óbvio, mas, antes de tudo, o governo da alma, o governo de si próprio” (*ibidem*). A arte de cada um destes só é justa, para Sócrates, quando o governo tem como objetivo o que é melhor para o governado. Trasímaco discorda disto. Para ele a arte é justa quando atende aos propósitos do governante (339a). Mas seria esta uma norma de conduta para guiarmos a nossa vida? – pergunta Sócrates. Este recorre, então, ao médico e ao

---

<sup>14</sup> O modelo platônico que serve ao político advém de âmbitos “pré-políticos”, ou seja, é do seio familiar que nasce o modelo para o governante (*cf.* Arendt, 1997). Governantes e mestres eram tratados sob o mesmo tipo de autoridade e poderiam ser associados em um mesmo argumento, a exemplo do que faz Trasímaco e fará Sócrates. Essa idéia, comum a estes pensadores, mostra bem como era indissociável a mestria do professor com a do governante. A informação arendtiana de que a autoridade política advém do seio familiar não pode, no entanto, ser exclusiva: há outros modelos sociais, como o do médico e o do piloto de um barco.

comandante, que nunca tentam beneficiar a si mesmos, agindo sempre para o bem do próximo.

Sócrates define, assim, a arte nas relações justas:

nenhuma arte ou governo cuida do interesse próprio, conforme há muito o demonstramos, providencia e determina o que é de utilidade para o súdito, considerando apenas o interesse dos mais fracos, nunca o dos mais fortes. (...). Quem quer trabalhar e tomar decisões de acordo com os elevados preceitos de sua arte, jamais trabalha e determina com vistas aos seu próprio interesse, mas ao dos comandados (346e-347a).

O artista que sempre governa é justo somente quando não visa o seu próprio interesse. Ainda que Platão, no livro I, situe todas as atividades da alma na relação de comando e guia, e considere que dirigir, comandar, aconselhar e etc. são ações conjuntas (353d-e), aconselhar não é adestrar e um mestre não é um pastor. Esta tese do governante como um pastor é de Trasímaco, que a usa para sustentar que o cuidado do pastor com as ovelhas é em benefício próprio apenas daquele que vigia para lucrar. Na verdade, a tese do mestre como pastor é homérica (cf. OLIVEIRA, 2003, p. 41).

Oliveira não trata do livro I da *República*, mas do *Político*, texto no qual o pastoreio do governante é a primeira definição para a natureza do homem político. Isto remonta a metáfora homérica do “rei como “pastor de povos” (*poimèn laôn*) (...)” (*idem*). A arte do *basileús* como a arte de apascentar homens “simplesmente reenfatiza uma imagem homérica e tradicional de poder, nada lhe acrescentando (sic) de extraordinário” (*idem*). O Estrangeiro retoma essa idéia no *Político* com o intuito de refutá-la, e, talvez, englobando também a crença de Trasímaco nesta definição feita na *República*.

No *Político*, ao menos nesta primeira definição, o que se pretende é responder às mesmas perguntas da *República*. Qual é o tipo de autoridade que governa justamente o outro? Além disso, se retornamos às considerações finais da tensão entre Trasímaco e Sócrates no livro I da *República*, teremos que a autoridade como essa do pastor é sem virtudes. Quando transpostas para a relação entre homens, a arte do pastor não cria e nem conduz o outro para o melhor, o que faz do apascentamento uma atividade que não é justa, ou, fruto de um falso mestre. No *Político* também há a inversão dos valores homéricos tradicionais, onde a autoridade não precisa dominar a arte para ser legítimo.

Justa é a atividade do marinheiro tanto na *República*, quanto no *Político*, onde este não irá instaurar leis, mas oferecer a sua própria arte como lei (cf. *Político*, 297a *apud* OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 47). Os limites entre legitimidade e tirania, daquele que tem

autoridade, são fragilmente delineados. A tirania surge no momento em que a soberania do artista for usada em um benefício próprio não-justo.

## 1.2. A FILOSOFIA COMO ARTE FUNDAMENTAL

A filosofia socrática sugeriu aos homens que criassem novos hábitos, mais contemplativos. Aos poucos, Sócrates fomenta a perplexidade em seus jovens interlocutores, mostrando a possibilidade deste mundo que vemos não ser o verdadeiro. A reorientação (*periagogé*) efetiva da alma dos gregos começou como educação/reorientação da alma de crianças<sup>15</sup>. A formação (*paideía*) filosófica impediria a alma das crianças de ter um contato com a música lírica do mundo do devir, que elas estavam habituadas a ouvir. Mas como? Conduzindo-a com música, por ela só aprender pelas coisas aprazíveis.

### 1.2.1. O silenciamento dos males que ressoam na alma

No livro II da *República* aparece a primeira referência à Música como forma de educar dos antigos. Nele, a preocupação com o conceito de “justiça” para os homens da cidade torna-se uma preocupação pedagógica. Como a *República* trata da justiça, a pergunta central neste caso é: que impressão ficará na alma do jovem com “tantas variações acerca da justiça e da maldade (...)” (365b).

Glauco inicia o livro II mostrando que as pessoas pensavam, equivocadamente, que ser injusto é melhor e traz mais felicidade do que ser justo. Os que defendem a injustiça como modo de vida, encoberta por uma justiça aparente, sobrevalorizam a glória financeira ou pública que se obtém apenas parecendo justo. Adimanto, irmão de Glauco, complementa dizendo que a maioria dos pais, certos na concepção de que *parecer* é melhor

---

<sup>15</sup> O texto de Heidegger *Sobre a Doutrina da Verdade de Platão* explica bem a noção de *paideía* em associação com o termo alemão *Bildung*. A formação sempre pressupõe a sua própria ausência para ter lugar de atuação. Enquanto transição, lida para Heidegger, com a reorientação do homem inteiro, *periagogé hóles tês psyches*. Essa reorientação da alma do homem inteiro, contudo, ao contrário do que Heidegger faz parecer, só pode acontecer se se iniciar pela infância a criação de um novo hábito. Não podemos ver os homens em geral sendo convertidos na alegoria da caverna ou até mesmo na *República*. Heidegger explica também como existem dois sentidos para noção de *paideía*: pode ser tanto a construção de um caráter a ser desabrochado quanto a idéia de uma imagem que estabelece parâmetros a serem seguidos. Na não-formação, nem o desabrochar ocorre nem a imagem paradigmática consegue se estabelecer [217-9]. Ora, os homens no fundo da caverna possuem uma realidade com a qual estão acostumados a ver os modelos que lhes satisfazem e não estão sem formas. É importante fazer referência a isto pela dificuldade que o próprio helenista Jaeger notou ao tentar encontrar uma terminologia moderna que pudesse denotar especificamente o que é a *paideía* para os gregos. Por exemplo, esse termo *paideía* é inexistente em Homero e só foi exposto com mais precisão por Platão na *República* e nas *Leis*. (cf. JAEGER, 1995)

do que *ser* justo, ensinam os seus filhos a parecerem justos em razão dos benefícios que isso ocasiona (363a-e).

O início do desenvolvimento da criança é um momento propício para a *possibilidade* de atingir a alma pela música. Sócrates e Glauco não podem, portanto, ser negligentes com as fábulas cantadas para elas e com o fato delas veicularem uma falsa concepção do que é a justiça. No futuro, dependendo do que foi ouvido, talvez a alma das crianças adquiram moldes de condutas indesejáveis para a cidade (377b-c).

Por um lado, não é toda música que pode ser ouvida e, por outro, a medida correta para a recusa não pode unicamente ser tirada pela proibição da entrada dos poetas no livro X da *República*. Alguma poética pode ser desvelada, enquanto outras deverão manter-se silenciadas. Para Platão “teria sido melhor silenciar” (378a) sobre os atos de Cronos contra seus filhos. É com essa preocupação que Glauco pergunta a Sócrates quem serão os mitólogos recusados em razão das mentiras que contam (377a). Sócrates lembra que podem tomar o erro dos maiores poetas como modelo de erro nos poetas menores. Daí Homero e Hesíodo para representar todos.

Hesíodo relata as atrocidades de Urano em relação a seus filhos e a vingança de um deles, Cronos, contra o pai. Cronos também tem o mesmo medo que seu pai, e também comete atrocidades com seus filhos. Estes exemplos de deuses comendo seus filhos pelo medo de perder o poder (o que é inútil, pois sempre acabam derrotados por um dos filhos) deveriam, para Platão, ser censurados. As ações de Zeus – o filho que Cronos não comeu – para tomar o Olimpo de seu pai também não devem aparecer. Platão não quer que publiquem aos quatro ventos que as famílias divinas estavam em pé de guerra e que um filho é capaz de agir daquela forma com o próprio pai.

No tocante ao mundo público da *pólis*, dos adultos, estas narrativas deveriam ficar em segredo consentido entre os homens. Platão explica: o comportamento dos deuses incitaria os jovens a desrespeitar seus pais ou os pais a agredirem seus filhos (378a). Os jovens sentiriam um respaldo divino para cometer qualquer atrocidade imaginável. Sócrates encerra a sua justificativa de manter em segredo certas passagens de Hesíodo com as seguintes palavras: não devemos amenizar e “dizer a um jovem que não fará nada de mais se praticar as maiores barbaridades”<sup>16</sup>, ainda mesmo que chegue a ponto de castigar o

---

<sup>16</sup> A proibição da “mentira” presente nestes relatos, na acepção platônica, deve-se à barbárie que incitam. Devemos relatar atos bárbaros de atrocidades familiares no panteão divino às nossas crianças?, pergunta-se Platão (pergunta que, aliás, ecoa até hoje em nossos ouvidos). Ouvindo algo deste tipo, as crianças achariam uma justificativa e permissão para a prática de atos bárbaros. Isso não parece nada banal para atitudes de contemporâneos que jogam seus filhos no lixo e que enganam e/ou matam seus pais e avós. Platão não é um

pai por alguma falta cometida, e que, se assim proceder, seguirá tão-somente o exemplo das primeiras e maiores divindades” (378b).

Retornando a Homero, Platão afirma que não se deve dizer às crianças que os deuses guerreiam entre si, armando ciladas uns para os outros, pois é necessário que os guardiões não achem correto brigar entre amigos. Neste sentido, os homens, as mulheres e os idosos deverão dizer às crianças que nunca houve motivos de inimizade entre os cidadãos antigos. Imagine, pergunta Sócrates, o que ficaria gravado na mente de uma criança ao ouvir que Hera foi aprisionada por seu próprio filho e que noutra caso Hefesto apanhou do próprio pai ao tentar defender a sua mãe quando esta apanhou daquele?

E relativamente a isso, conclui:

os moços não têm capacidade para decidir sobre a presença ou ausência de idéias ocultas; as impressões recebidas nessa idade são indelévels e dificilmente erradicáveis. Por isso mesmo, importa, antes de mais nada, que as primeiras criações mitológicas por eles ouvidas sejam compostas com vista à moralidade (378e).

Platão orienta-se pela prerrogativa de que é melhor uma sociedade com modelos poéticos ideais, nos quais as crianças respeitam os mais velhos e os pais e nos quais as mães não sejam agredidas. Somente outra música pode começar a girar a alma da criança para a verdade, mesmo que não seja ainda a virada completa para a idéia suprema do Bem (II, 379a até 383c), a ser tratada mais adiante.

### 1.2.1.1. Reorientação de uma alma má pela música

O objetivo educativo da *República*, e especificamente o do livro VII, nos mostra a crença na possibilidade de formar homens justos quando, desde pequenos, forem-lhes introduzidos novos hábitos. A alegoria que a própria *República* encerra, a da fabricação de uma cidade justa, só existe se for antecipada pela formação de homens justos. Ao encerrar e interpretar outra alegoria, a da caverna no livro VII, Platão nos conduz a acreditar no seguinte: a recondução (*periagogé*<sup>17</sup>) socrática de jovens e as mensagens diretas aos

---

grande inimigo da *sociedade aberta* a não ser que, na “sociedade aberta” seja considerado normal que os homens matem seus filhos e que os filhos matem seus pais.

<sup>17</sup> Conversão é o termo pelo qual Carlos Alberto Nunes traduz *periagogé*. Reorientação, por sua vez, como se usará também, é o termo usado por Heidegger no *A doutrina de Platão sobre a Verdade*. Ambos podem ser utilizados, sem prejuízo do sentido, que é o de mudança do hábito humano que insiste em olhar para as sombras. A esta idéia de *periagogé* poder-se-ia associar à de ruptura de um movimento retilíneo da alma que permanece em sua trajetória natural até que, pela interferência da *paideia*, ocorre um movimento “violento” (como define Aristóteles a mudança de direção do movimento natural na *Física*, livro V, 230a19 – 230b9). De certa forma, a *periagogé* é um movimento violento que quer tirar do caminho errado a alma de uma

*homens* fracassou tragicamente; resta que a modificação do hábito de uma alma voltada para a sombra se inicie com uma reorientação na *primeira infância*.

Mesmo o livro VII trazendo a perspectiva da formação (*paideia*), não inicia com uma disposição otimista a este respeito. Formar homens, que já são, de certo modo, formados, é muito difícil. As realidades e as sabedorias que o liberto da caverna quer mostrar não fazem o menor sentido à imaginação e à visão dos prisioneiros. Para estes, só existe o fundo visível da caverna e uma única linguagem, a saber, a da “realidade” comprovada pela vista dos prisioneiros que referencia as conversas (515b-c). Por isso, como decorrência dessa realidade, Platão afirma que existe, além de uma linguagem das sombras, uma “sabedoria lá reinante” (516c-d).

O discurso formativo da alegoria da caverna<sup>18</sup> frustra-se com a morte do único homem libertado. Narrou-se ali a impossibilidade da reorientação da alma dos outros homens. Estes outros homens, além de já residirem no fundo da caverna “desde pequenos” (514a) – o que reforça a necessidade de educar desde a infância, como deseja Platão –, carimbam a sua permanência naquela “sabedoria” e “realidade” peculiares às sombras para sempre. Ao matar o “libertador”, eles tornam-se “eternos prisioneiros” (517a).

Não há aí qualquer educação possível com eternos prisioneiros, pois esta deveria ser, por sua “definição essencial”, uma “arte de fazer a conversão” ou reorientação (518d-e) das sombras ao inteligível. Nada demoverá os homens já formados da sombria certeza de que vêem o “real”. Construir o “hábito para poder contemplar o mundo superior” (516a-b) nos homens não foi possível.

Finda a alegoria (em 517 a), um pouco mais adiante, Platão define a essência da educação como reorientação da alma em geral (518b) e, depois, da alma de uma criança em específico (519b). Interpõem-se entre a alegoria e a definição da essência da educação os seguintes argumentos: a idéia do bem é o guia dos homens em suas ações na vida pública e privada (517b); aquele que retorna do alto para as “misérias humanas” fica atordoado tentando refutar a opinião dos que nunca viram a justiça em si (517e); a educação não é despejar conhecimento em um pote vazio (518e), isto é, ensinar alguém não é só mostrar o que se viu, mas também persuadir.

---

criança que está acostumada, e até por uma tendência natural, a olhar para as sombras. É possível tratar da *periagogé* como a formação de uma segunda natureza na criança.

<sup>18</sup> O relato alegórico não quer ser somente fictício, pois os prisioneiros se parecem conosco e a “libertação de um deles” (515c-d) bem como o seu retorno, exemplifica concretamente a morte de Sócrates. Não é a tragédia de um herói, ou de um deus, mas a tragédia de um homem de verdade. A alegoria introduz o livro VII e, com um louvor à Sócrates morto, encerra-se (517a). A descrição dos prisioneiros no fundo da caverna, lá “desde pequenos” (514 a), desprende-se do fantasioso no exato momento em metaforiza a morte de Sócrates.

Como já vimos, o epílogo da alegoria da caverna é cético quanto à possibilidade de educar a alma dos homens. Como um contraponto a este desfecho, em que a morte certa desenha a *impossibilidade* da educação dos homens, “é bem possível” que, se na infância desses homens que se fecharam na caverna pela eternidade, fossem retirados os “pesos”, eles poderiam olhar para a verdade. Os homens deste tipo só existem, portanto, no porvir, de modo que só se forma a multidão começando na infância:

se na infância operássemos a alma assim constituída pela natureza e lhe tirássemos os elementos do mundo do devir que se lhe aderem como massas de chumbo, sob a forma de festins, prazeres e outros deleites do mesmo gênero, que a obrigam a olhar para baixo; aliviada desse modo como dizia, se a dirigíssemos para a verdade, essa mesma alma, nesses mesmos homens, a veria com a acuidade com que vê as coisas para as quais presentemente está voltada (*Rep.*, VII, 519b).

A definição da essência da educação está ligada às crianças: a educação não será nada a mais do que a arte “de fazer essa conversão (*periagogé*), de encontrar a maneira mais fácil e eficiente de consegui-la; não é a arte de conferir vista a alma, pois vista ela já possui; mas por estar mal dirigido seu olhar para o que não deve, a educação promove aquela mudança de direção” (518d).

Para se atingir essa possibilidade é preciso um caminho de retirada dos elementos do devir. Os assuntos da educação inicial das crianças são a Música e a Ginástica, mas ambas são ligadas ao devir. Então, como proceder?

No caso da Ginástica, por lidar com o crescimento e o declínio do corpo (521e), não há um caminho que ajude a alma a sair do invólucro do corpo. A Música é o que salva, pois mesmo estando ligada ao prazer, pode provocar coisas boas na alma das crianças (basta lembrar do que já dissemos sobre o prazer delirante guiado pela razão). É pelo devir que Platão esboça uma determinação mais clara da noção de música, mas isso ainda não é suficiente aos nossos propósitos analíticos. Somente após a passagem em que Platão vincula o seu argumento aos homens de natureza nobre e sobre o governante ideal<sup>19</sup> que isso ocorrerá.

Feito esse vínculo, expondo a face política do filósofo, Platão tratará, enfim, “de que jeito se formam guardas deste tipo e como o *conduziremos* das trevas para a luz?” (521c). Se a essência da arte da educação é fazer a reorientação, a filosofia é o meio mais

---

<sup>19</sup> O governante que Platão espera não é nem o ignorante que não possui um ideal para guiar as suas ações, nem aquele que passa a vida inteira nos estudos, por achar que já se encontra realizado completamente (519c). As naturezas nobres devem ser *forçadas* ao contato com o sublime, que se associa a contemplação do bem, mas atingido esse ponto devem voltar para os negócios políticos, para cuidar da cidade (de 519d até 520c) e defende o ponto de vista de que o filósofo será o melhor governante porque não tem o interesse puro de se dedicar à política. O menos interessado no poder político governaria melhor (de 520d até 521b).

eficaz de atingi-la, pois se dá “o nome de verdadeira filosofia” “à conversão da alma” (521c-d). Aqui o termo *periagogé* repete-se, mas agora não é para definir a essência da educação ou o que deveríamos fazer com uma alma ruim, mas referindo-se ao que é a própria filosofia.

A verdadeira Filosofia é também *periagogé*, isto é, uma força formativa que fica encarregada de fazer a reorientação da alma do guardião, obrigando-o a olhar para a luz. A Filosofia desempenha a função de cumprir a vocação essencial da *paideía*, a *periagogé* da alma. Mesmo a alma de uma criança com natureza filosófica, ela não se voltará ao bem sozinha, ela deverá ser *forçada*. O prisioneiro que se liberta é arrastado do fundo da caverna “pela rampa rude e empinada e não o largariam enquanto não houvessem alcançado a luz do sol, não te parece Glauco que sofreria bastante e se revoltaria por ver-se tratado daquele modo?” (516a).

Por argumentos singelos, Platão explica melhor, de um lado, o que são essas sombras ligadas à experiência sensitiva, que não despertam para o pensar e, por outro lado, quais experiências despertam. É na Música que, segundo Sócrates, os antigos haviam se baseado para educar as crianças. Aderida à alma dos homens no fundo da caverna desde pequenos está a festa originada por uma música atrelada ao prazeroso. No fundo da caverna real, que é o âmbito público ateniense, toca uma música que faz com que os prisioneiros cidadãos se deleitem e lá permaneçam *ad eternum*. Esse tipo de música não inspira aos homens algo a mais e o filósofo não quer mais partilhar da música que toca segundo essa ontologia das sombras, ou seja, do devir absoluto, da festa e até mesmo das misérias.

No livro VII, depois da alegoria da caverna e da importância da infância na reorientação da alma, Sócrates afirma que a música pode educar por uma influência no hábito, pois deixa os homens harmoniosos sem expor algum conhecimento determinado. A boa música ensina a manutenção da harmonia nas ações e nos discursos (522a). Novas harmonias deverão tocar no fundo da caverna desde a infância dos homens. “Porém, conhecimento que vá desembocar no que ora procuramos, é o que na Música não se encontra” (522b). O hábito “para poder contemplar o mundo superior” à caverna deve ser construído inicialmente pela música, mas não só por ela, já que “a aritmética, a geometria e os demais ramos do conhecimento que servem de propedêutica à Dialética” (536d-e) serão ministrados na infância. São estas disciplinas que desempenham concretamente o treino para a abstração filosófica. Os números e objetos geométricos são a verdadeira



propedêutica à dialética da filosofia, pois treina o despreendimento mental absoluto do mundo material sensível.

## PARTE 2

---

### DA ARTE DE EDUCAR A ALMA PELOS OLHOS

A musicalidade que preenche a alma dos aedos deixa também muitos sábios com uma imensa vontade de cantar, principalmente quando entoam suas instruções através da escrita. No sexto capítulo do *A Musa aprende a Escrever*, Havelock se pergunta: “Poderia um texto falar?” (1986/1996c, p.69). A seguir, relembra que Milman Parry, ao analisar os textos de Homero, “descobriu indícios de um elo persistente que ressoava nos recorrentes epítetos formulares ligados aos nomes próprios. Era certamente uma técnica de composição levada a cabo oralmente, sem a ajuda da escrita” (idem), porém, preservada na escrita. Em razão da descoberta desta estrutura oral disseminada na escrita, comprovou-se a intuição de Vico ao dizer no capítulo “A descoberta do verdadeiro Homero” do *Ciência Nova*, que os versos da epopéia tinham sido reunidos na escrita de Homero, depois de terem sido criados oralmente e descobertos pelos aedos.

Acreditamos já ter deixado claro o bastante que Platão educará os guardiões pela Música. Além disso, na mesma passagem, diz que contará às crianças histórias mitológicas que são a parte discursiva<sup>20</sup> da *mousiké*. A análise platônica do discurso poético, iniciada no final do livro II da *República*, acabará somente no início do livro III: “com isso, meu caro Glauco, quer parecer-me que esgotamos a parte da música relativa aos discursos e às fábulas, pois já tratamos do conteúdo e da forma” (398b-c). Queremos aqui propor uma análise do que Platão diz a respeito da forma de narrar dos poetas. Sua passagem a respeito começa em 392d, já que o texto e o conteúdo da parte discursiva da música esgotaram-se quando ele tomou Homero e Hesíodo para referir-se a toda a poesia.

---

<sup>20</sup> A música possui, intrinsecamente, um caráter discursivo, pois elabora no conteúdo de sua letra uma coerência, um argumento, ou melhor, um logos. Por isso, quando falamos em Música subentendemos também o discurso (logos) (376e-377a). No *Górgias*, Sócrates explica como a música se tornaria um discurso se lhe retirássemos a melodia, o ritmo e o metro (502d) e no livro III da *República* ele define as três partes que constituem o canto: texto, melodia e ritmo (398d). Estas considerações sobre as partes da poesia e sua relação com um caráter discursivo também eram feitas por Górgias. Este evoca, no seu *Elogio de Helena*, os discursos verdadeiros sobre o passado, defendendo Helena contra os que a acusam de ser causadora de todas as desgraças da guerra de Tróia. Ali, para nós, o mais importante é quando diz: “é preciso também por opinião mostrar aos ouvintes: toda a poesia eu considero e denomino um discurso que tem metro” (Górgias. *Elogio de Helena*. Acessado em <http://www.consciencia.org/gorgiashumberto.shtml>, 22/10/2007). Ambos colocam a prioridade nas palavras e nos textos dos discursos, e a música como acompanhante destes.

Parece ser possível encontrar, na forma de escrever os discursos, a mesma disposição platônica que já conhecemos quando ele aceita a tradição da música na educação. É preciso salientar, contudo, que sua forma de escrever, como a sua forma de educar, não será absolutamente tradicional, pois tratará também de assuntos absolutamente novos: as preocupações metafísicas e morais de Sócrates. Assim, o resultado final não será tradicional, como não são as motivações para agir assim; apenas a forma é que se manteve intocável. Não estranharemos que, dentre as diferentes maneiras existentes em sua época de se expressar pela escrita, Platão tenha escolhido o diálogo, que foi, principalmente, descoberto pela tragédia (IRWIN, 1992, p.74-75)<sup>21</sup>.<sup>22</sup>

## 2.1. A CURA DE MNEMÓSINE

A distinção entre a formação humana da poesia de Homero e da filosofia de Platão está na música, que é comum a ambas. O arquétipo de ambos é o poético. Conforme nota Torrano “a extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato do poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da memória” (*op. cit.*, p.17). As palavras do autor situam o surgimento do alfabeto como destrutivo para a memória. O aedo sustenta-se pela força da palavra e da memória, que a “adoção do alfabeto solapou até quase destruir” (*ibidem*). Mas qual tipo de escrita solapa a força da palavra oral?

A idéia encerrada nas palavras de Torrano sobre o “veneno” do alfabeto, que entorpece a “memória”, emerge do mito da escrita no *Fedro*. Parece não haver outra fonte para essas idéias além do mito de Platão. Através do mito, entenderemos como a escrita de Platão lida com a responsabilidade de ser uma das coadjuvantes na perda da Memória. Em

---

<sup>21</sup> Duas categorias como versos e prosas comportavam variados assuntos. Alguns naturalistas escreviam em versos como Eurípedes (cf. Aristóteles, *Poética*, 1447b15), outros metafísicos como Parmênides também, enquanto também havia os que se expressavam em aforismos, como Heráclito ou, ainda, em prosa como o discurso de Lísias, um logógrafo, no *Fedro*.

<sup>22</sup> O efeito causado por essa multiplicidade de formas e de conteúdos tornava a literatura grega muito difícil de ser apropriadamente dividida e classificada. Com o intuito de demarcar esse campo, filósofos buscaram critérios como o da narração ou o da imitação. Geralmente, atribui-se à *Poética* de Aristóteles a primeira teoria das formas literárias, baseada no conceito de mimese. Dentre os gregos ela é, com certeza, a mais lembrada, mas não é a primeira. *Os discursos analisados como parte da mousiké, em seu conteúdo e forma*, constituem a primeira teoria dos gêneros literários gregos já presente em Platão (cf. BRANDÃO, 2007, p.2-3), teoria esta que influenciará bastante a classificação aristotélica. Arendt explica como o termo filosófico “teoria” deriva da palavra grega que designa espectadores, *thetai*; “a palavra teórico, até há alguns séculos significava contemplando, observando do exterior, de uma posição que implica a visão de algo oculto para aqueles que tomam parte no espetáculo e o realizam” (ARENDDT, 1978/2002, p. 72). Uma teoria sobre os gêneros literários só poderia ser feita por alguém que participa do espetáculo da escrita. A exterioridade da filosofia é também interioridade.

tempo, um objetivo específico: sustentaremos que nem toda escrita é um veneno para a memória, sobretudo, quando tenta imitar o oral. Haveria uma forma de externar um conceito filosófico capaz de cuidar da memória sem envenená-la?

No *Fedro*, Hermes, ou Thoth para os egípcios, inventor da escrita, chega até Tamuz (Amós para os egípcios que seria o Zeus grego) para mostrar-lhe as artes que produzira: os números e o cálculo, a geometria, a astronomia, a dama e os dados, e a escrita<sup>23</sup>. Tamuz pergunta, então, qual a utilidade de cada uma. No caso da escrita, Hermes (Thoth) teria dito, segundo conta Sócrates, que “esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e para a sabedoria” (275).

Tamuz diz a Thoth que este é um grande artista. Porém, como criador e pai, não consegue perceber que sua arte faz, na verdade, o contrário do que deseja. A escrita, assim, não auxiliaria a memória, seria seu carrasco e auxiliaria apenas a recordação (*ibidem*). Na seqüência, Sócrates comporta-se como se fosse Tamuz, aprofundando a crítica à invenção de Hermes. Os discursos *escritos*, para Sócrates, não exprimem uma doutrina clara e profunda e é tolo o homem que acredita que as coisas *escritas* possuem mais valor do que apenas um lembrete (275-276).

A escrita viaja por todos os lados e nessa viagem o autor não a acompanha para resolver as dúvidas de terceiros. A imagem que Sócrates lembra é de uma filha que tem um pai ausente e que nunca tem alguém que tome para si as dores da incompreensão (276). No mito, o termo para se referir à escrita aparece assim: ela não é um *phármakon*, uma droga, que auxilia a memória. A lembrança, única coisa que a escrita auxilia, é como uma memória enfraquecida, debilitada, sem a dose de droga suficiente para torná-la uma memória vívida e saudável.

Aquele que escreve é comparado a um agricultor que semeia sem competência, achando que com isso cultuaria alguns deuses. Caso fosse sério, plantaria suas sementes em solo fértil, utilizando o verbo falado (276). Neste caso, as sementes seriam a de um lavrador do bem, do justo e do belo (*idem*), conforme a crença de Sócrates:

---

<sup>23</sup> As disciplinas criadas por Hermes estão próximas da filosofia. Basta ver que no livro VII de Platão, constituem a propedêutica da educação dialética, por ensinar a abstrair a mente a abstrair da matéria, justamente a geometria, o cálculo e a astronomia. O número, por exemplo, também inventado por Hermes, segundo Platão, é o modelo que representa perfeitamente a existência de coisas em si. Além do mais, é válido lembrar que uma das Musas da Filosofia é Urânia, que cuida da astronomia. Isso não significa que a dialética seja um tanto quanto matemática, mas a questão é que as matemáticas ensinam ao homem algo que ele deve estar treinado antes de adentrar na dialética: a abstração dos conceitos, as idéias sem representações naturais, apenas elevadas em figurações artificiais, como a representação dos números.

*acho muito mais bela a discussão dessas coisas quando alguém semeia palavras de acordo com a arte dialética, depois de ter encontrado uma alma digna para recebê-las; quando esse alguém planta discursos que são frutos da razão, que são capazes de se defender por si mesmos e ao seu cultivador, discursos que não são estéreis mas que contêm dentro de si sementes que produzem outras sementes em outras almas, permitindo assim que elas se tornem imortais. (277 [grifo nosso]).*

Estas são as considerações socráticas posteriores ao mito, que o interpretam. Elas evidenciam os limites da escrita e elabora uma alternativa àquela sabedoria destruidora da memória. Curiosamente, Sócrates, ao buscar uma alternativa à escrita, nos mostra um modo plausível de não abandonarmos a escrita platônica dentre os venenos para a Memória. São estas considerações que podem salvar a escrita de Platão da condenação divina. De um lado, se destacarmos o mito da escrita das palavras socráticas que o seguem, certamente a crítica à escrita se tornará uma aporia. Mas se, ao contrário, não o destacarmos, encontraremos uma possibilidade de resolução da aporia, a saber, escrever dialeticamente. Assim, as considerações depois de encerrado o mito são um dos motivos para Platão escrever em diálogos (KRAUT, 1996, p.27), transformando o estilo dialógico (do gênero já existente na tragédia, como veremos adiante) em uma prosa dialética. Apesar desta defesa, a escrita continua sendo limitada em seus efeitos; ela nunca substituirá a celeridade da educação exercida com a presença do professor (SCHLEIERMACHER, 1804/2002, p. 42). Nada, no entanto, impede Platão de tentar esgotar, ao máximo, o que a escrita consegue fornecer.<sup>24</sup>

Gagnebin se refere à idéia de morte da memória em um de seus textos sobre *Linguagem, Memória e História*, tendo como foco o amor no *Fedro* “um dos mais belos diálogos platônicos” (1997, p.49), no qual Platão introduz o tema do *phármakon*, droga, criado pelo discurso verdadeiro e justo ou, veneno, que são falsos. A autora defende que a crítica à escrita no *Fedro* não é uma crítica a toda escrita, mesmo à platônica, como alguns pensam. Os que pensam na crítica extensível a toda escrita, tomam como auxílio, para suas fundamentações, passagens da *Carta Sétima* de Platão (342a-344d), onde Platão diz que uma verdadeira filosofia só pode ser oral. Além do mais, dizem que a escrita é apenas uma brincadeira, *paidia*, de quem não é sério (GAGNEBIN, *op. cit.*, p.49), como aquele

---

<sup>24</sup> De um lado, o leitor é obrigado, pela escrita, “à geração interior própria do pensamento intencionado”, pois é “levado à consciência do estado de ignorância de uma maneira tão clara que fica impossível para ele permanecer de boa fé nesse estado”. Por outro lado, a escrita deve prevenir o leitor de achar que sabe demais, fazendo com que se entregue “à sensação de não ter compreendido nada” pela elaboração de enigmas e contradições, deixando escondidas certas questões importantes que não são expressas de um modo enfático e evidente, mas que residem nas entrelinhas (*idem*, p.44). Schleiermacher aborda assim os movimentos do texto platônico, ou melhor, os seus efeitos sobre nós.

semeador brincalhão. E com isso deixam o campo aberto para as famosas doutrinas não-escritas ministradas oralmente na Academia.

Em contraposição a esta interpretação, a autora propõe a tese de Wieland. Ele sugere que a escrita não é capaz de tudo e alerta para seus limites, sem, no entanto, assinalar sua completa inaptidão para transmitir. É neste limite que a comunicação filosófica escrita deve agir, para não se perder na contemplação da verdade somente não-textual. De certo modo, a desconfiança para com a escrita de Sócrates no mito e os inúmeros diálogos escritos por Platão não é uma contradição (WIELAND, 1982, p.11 *apud* GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 51-52). Desconfiar da escrita é saber de seus limites e escrever em diálogos é esgotar esses limites, maximizando a capacidade do meio de que se dispõe.<sup>25</sup>

Segundo Gagnebin (que concorda com Wieland) “*Mnemósine* retira-se e deixa lugar à fidelidade exangue do rastro escrito, acessível a todos, mas (...) desprovido do segredo que garantia a plenitude da palavra rememoradora” (*op. cit.*, p.53). No começo do mito da escrita, a Memória parece morrer com a escrita, mas ao fim, rejuvenesce. Como “realçam Derrida e Joly, Platão não condena toda a escrita, mas ele só julga verdadeiramente digna da filosofia a escrita interior à alma, aquela que é “semeada” e “plantada” pela “arte dialética” nas almas dos discípulos” (*idem*, p.55).

A tradição oral ajudou a construir os poemas de Homero, do mesmo modo que a oralidade dialética se manteve nos diálogos socráticos. Deste modo, com o intuito de revelar aspectos maiores que simples imagens de condutores, caminharemos para a compreensão “dos tempos primitivos onde se encontra a origem do gênero épico” (JAEGER, p.80). Por isso, não se pode esquecer que a epopéia *Ilíada* consiste na exposição das palavras e dos feitos (ações) de grandes homens e que esses feitos encerram uma verdade moral inspirada das Musas, filhas da Deusa *Mnemósine* (Memória). Além do que, para Sócrates, no *Fedro*, a dialética é a única alternativa que curaria a memória.

Diante do que foi exposto até agora, pode-se perceber que a memória mostra-se onipresente nesta tradição: desde as disputas públicas por prêmios dos rapsodos entre si, quando deveriam falar dos versos tendo a *memória* como único auxílio, até os aedos que declamam os versos também de *memória* ao público leigo.

---

<sup>25</sup> Schleiermacher, ao falar que a arte hermenêutica lida sempre com a escrita, parece, sem o dizer, estar fazendo um comentário à passagem do *Fedro*, sobretudo se conectarmos esta noção de paternidade com o próprio autor que acompanha ou não o texto para interpretá-lo ao outro. Diz Schleiermacher “que a voz viva facilita muito o entendimento, mas aquele que escreve deve tomar isso em consideração (dar-se conta de que não está falando). Pois se a escrita fosse perfeita, toda interpretação será dispensável, o que não ocorre (1838, 2005, p.109-10). A ligação mais profunda que a interpretação possui com a escrita vem do fato de “o discurso oral, via de regra, contar com o auxílio de muitos elementos, pelos quais é dada uma compreensão imediata, possibilidade que foge da escrita” (*idem*, p.110).

### 2.1.1. A memória narrativa de Ulisses

A reverência de Ulisses pela Memória pode ser notada nos versos de seu retorno. Tais versos são o único modo de provar quem ele realmente é. A lembrança do retorno tece os versos de quem viveu e agora canta a sua sobrevivência. Com isso, Homero concedeu a Ulisses o direito de cantar a sua própria vitória. Lembremos que o fôlego de Platão para se esconder atrás de suas personagens é maior que o de Homero, pois este, às vezes, se mostra entre os diálogos que reproduz. Assim, como podem perguntar o que é de Platão e o que é de Sócrates, poderíamos perguntar o que é de Ulisses e o que é de Homero. Porém, haveria o seguinte empecilho: o espaço de tempo entre narrador e personagem é muito maior, no caso do poetas, de pelo menos cinco séculos.

Apesar destas dificuldades, o momento da narrativa de Ulisses supracitada se associa a um ideal de homem que não é de um guerreiro a ser imitado, mas de um poeta (aedo) que ensina. Ulisses se aproxima de um educador que reconstrói um exemplo paradigmático de Homem, para todos que sentarem ao seu lado para ouvi-lo.

Tendo passado pelo canto das sereias (*Odisséia*, XII, 123), as armas de Ulisses passam a ser a sua memória. Não é mais a sua força física que poderá fazer a diferença. Atena, assim que Ulisses desembarca perto de sua cidade, aconselha-o a manter silêncio absoluto sobre quem realmente é; ele deve sofrer um pouco mais até chegar em casa e constatar que seu filho Telêmaco e sua esposa Penélope estão bem. O canto do seu retorno é a ruptura permitida. Depois do canto, ele voltará a ser guerreiro para reconquistar o antigo estatuto que possuía diante da comunidade, antes de sair para Tróia com Agamenon.

Ulisses se aproxima de sua propriedade e seu primeiro contato é com o seu fiel porqueiro que não o reconhece, pois Atena havia envelhecido suas feições. Muitos, segundo o porqueiro, já trouxeram notícias mentirosas de Ulisses, que são como fábulas, histórias fantasiosas, criadas por mendigos para tentar convencer Penélope de que Ulisses está vivo. Diz o porqueiro que Ulisses: “Urdir hoje uma fábula pretendes, / Para de capa e túnica mudares?” (*Odisséia*, XIV, § 97), mas que ele será apenas mais um a inventar histórias e fazer Penélope chorar como se estivesse viúva.

Então, diante da incredulidade do porqueiro, Ulisses começa a lhe cantar a sua história, momento no qual o personagem assemelha-se a um mestre na arte de contar:

Começa Ulisses: “Narrarei sincero  
Se de espaço alograr teu vinho e pasto,

Incumbindo o serviço a outros sendo,  
 Fôssemos nesta choça, inda que um giro  
 Decorresse anual, não me era fácil  
 Expor as penas que inflingiu-me a sorte.  
 (...)  
 Ai! Guardou-me o Satúrnio outros pesares! (*Odisséia*, XIV, 150)

Nenhum dos outros sábios que aparecem na *Ilíada* e na *Odisséia* e que falam de sua história, partilham de uma lembrança tão marcante como a de Ulisses ao contar sua história para o seu filho (livro XVI). Porém, este momento não dura muito, uma vez que Ulisses precisa planejar a luta contra os que cortejaram sua esposa, isto é, deixar de cantar seus feitos e passar a agir, voltando a ser guerreiro.

Talvez, no momento em que Ulisses não cedeu ao deleite do canto das sereias, esteja a primeira vitória de uma certa racionalidade contra o prazer. Afinal, Ulisses foi o primeiro e único mortal a ouvi-lo e regressar para narrá-lo (*cf. Odisséia*, 12, 184-188 *apud* BRANDÃO, 2000, p. 13). Mas nem tudo são louvores a Ulisses. Ele também é acusado de ser um enganador. Assim, se por um lado supera as paixões, ele também pode ser acusado de narrar uma mentira por meio das artimanhas que conhece.

### 2.1.2. A memória narrativa de Sócrates

Sócrates ama narrar. Aliás,

Sócrates ama discorrer, em particular contar, mas não parece que, na ordem de seus discursos, seja atribuído um “lugar”, ou se quisermos, um “estatuto” preciso” às narrações verdadeiras sobre o passado. Nos vários diálogos platônicos, multiplicam-se as referências gerais aos modos de narração. O *Teeteto*, como vimos, nada mais é do que um conto seu. Sócrates conta como os velhos, as velhas, as mães, as amas. Os antigos filósofos, segundo *O Sofista* (242c), pareciam contar histórias para serem entendidos pela multidão-crianças (LIMA, *op. cit.*, p.134).

No retorno da batalha de Potidéia, Sócrates, no *Carminedes*, dirige-se ao círculo de amigos para contar o que aconteceu. Querofonte quer a precisão de quem participou da batalha. Isso poderia ser associado a Ulisses, ou melhor, à própria tradição da filosofia socrática, que abandona os prazeres corporais, canto das sereias, riquezas de outros povos, as glórias públicas, valorizando algo que ocorre somente nos círculos de amigos.

Talvez haja, como sustentação destas aproximações, a indicação de um Platão historiador, que partilhe do cuidado de Clio e preserve a Memória, de modo que “independente da particularidade do que é designado *mythos*, pode-se procurar nos diálogos o que é em geral, indicação da verdade do passado” (LIMA, *op. cit.*, p.135). Isso



ocorreria mesmo que Clio não esteja entre as Musas no *Fedro* que sabem qual alma é do filósofo, pois é evidente sua proximidade com Calíope no relato dos feitos dos heróis. No caso de Calíope, devemos esquecer de sua proximidade com a epopéia com Homero. É como se o estilo de Homero, e também o seu conteúdo, não estivessem à altura de um amor sinfônico como o de Apolo e Calíope.

O início do *Timeu* mostra o que poderíamos chamar de epopéia, pois é o relato dos “mais nobres e belos feitos”, ou melhor, os “mais gloriosos feitos de cidadãos [Atenienses] de nove mil anos atrás” (24a) (e isto não deixa de tornar a trazer mais uma das Musas, Clio, para mais perto da filosofia). Este relato é feito por um poeta chamado Sólon que poderia ter sido mais famoso que Homero e Hesíodo caso tivesse dedicado, à poesia, mais tempo (idem).

É em diálogos como *Timeu*, que já sabemos retomar os mitos narrados por Sólon, e, no *Crítias*, que abre com um louvor a *Mnemósine* (108d), que “encontramos a representação mais clara desta ‘situação narrativa’ e das expressões de veracidade ligadas ao processo de transmissão das notícias” (LIMA, *op. cit.*, p.136). No *Timeu*, repete-se a idéia de uma verdade tal como aparece para Sócrates. Não é, contudo, a verdade exposta, mas uma opinião verdadeira.

No *Timeu* (23b), ao contrário do *Fedro*, Memória e escrita reúnem-se de bom grado. O sábio egípcio (tal como é egípcio o mito da escrita de Toth e Tamuz), diz a Sólon, ao narrar a ele os feitos dos mais ilustres homens atenienses, que os gregos são como crianças, tendo sempre destruídas suas primeiras aquisições da escrita por certas pestilências desabadas dos céus, as quais só permitiram “sobreviver o povo rude e iletrado” (23b).

Analisando o *Timeu* e o *Crítias*, Lima mostra como em grande parte dos diálogos vemos um Sócrates que critica veementemente toda a arte poética. Contudo, Platão

ao compor – ou recompor – a sua imagem do sábio, deixa os sinais das histórias lidas, retomadas, recriadas. Negligenciadas pelos leitores modernos do filósofo, estas histórias parecem tomar ainda mais estranho este “corpo” no meio do diálogo da iniciação filosófica. *Mais do que fornecer o terreno para o qual se dirigir, no distanciamento constante implicado pela prática do “saber”, Sócrates parece refluir continuamente para o mundo mesmo da distância referida pelas narrações.* (p. 53 [grifo nosso]).

Lima conclui sua análise do *Timeu* e do *Crítias*, salientando não encontrar um lócus do discurso verdadeiro e histórico no interior dos diálogos socráticos. Porém, devemos “mais simplesmente, constatar que a imagem desta narração não está ausente do diálogo: a

verdade do passado participa da configuração do *tropos* narrativo” (LIMA, *op. cit.*, p.145). Narrar acontecimentos dos outros, como o guardião pode fazer da fala de um homem de bem e como *Crítias* faz de Sólon, pode ser próximo da verdade. Tanto que Sócrates está em silêncio em todo o *Crítias*, sem rebater ou refutar, porque está escutando coisas verdadeiras.

## 2.2. O ESCONDERIJO DOS NARRADORES

O surgimento do alfabeto grego, juntamente com as cidades-estado por volta do século VII a.C., auxiliou a preservar os costumes de uma época arcaica e oral na escrita. Mas como isso ocorreu? A escrita não deixou de utilizar o expediente remoto da oralidade. A despeito de suas personagens, Homero e Platão, como produtores de textos escritos, tornam-se mestres “artesãos” a narrar histórias. Isso permitiu à escrita participar de uma espécie de condução musical da alma, sem afetar a Memória do mundo. Todo discurso sempre padecerá de um impulso musical natural: o de tentar curar a alma, purificando-a como se fosse um droga. E os efeitos propiciados pelos discursos que o mestre escreveu podem ser vistos como corolários daqueles proporcionados pela música.

Sem as Musas, Homero não existiria. A musicalidade delas se manteve nos textos de Homero. A memória socorreu-se na música para não despencar na efemeridade de um mundo sem tradição e formou, em um conjunto indissociável do oral com o escrito, os instrumentos inteligentes de manutenção da tradição, até na escrita. A memória é o valor pedagógico fundamental disseminado pela música (HAVELOCK, 1982/1996b, p.101). A escrita só vingou por preservar, nos livros, “arranjos correspondentes a sensibilidades acústicas” (*idem*, p.88-9).

Torrano lembra que “durante milênios” a poesia foi somente oral e de “gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros” (*cf.* vv. 32 2 38) (*cf.* vv. 98103)” (*op. cit.*, p.19). Ao analisar o sentido arcaico de Hesíodo, juntando-o aos gêneros de escrita que estavam nascendo nos séculos VII e VI a.C., Torrano afirma que Hesíodo se liga à oralidade porque se expressa formalmente, ou melhor, estilisticamente, de um modo idêntico à épica de Homero, em hexâmetros, e este é um estilo próprio da composição oral (*ibidem*). Mas o que significa narrar em hexâmetros?

A delimitação do que é poético em Aristóteles ocorre quando ele inclui os gêneros literários mais conhecidos juntamente com a “maior parte da música de flauta e cítara”, no mesmo ramo de atividades artísticas. São “*todas imitações*” (*Poética*, 1447a13-30).

A *mimesis* musical imita as disposições da nossa alma e as transforma em harmonias. Por isso a música é uma das artes imitativas que nos causa felicidade, tristeza, moleza ou vigor. Moutsopoulos se refere a esta relação de vai-e-volta entre o objeto e o sujeito desta imitação da seguinte maneira:

Parece, por conseguinte, que uma referência direta existe entre o objeto da *mimesis*, a *mimesis* mesma e o sujeito ao qual ela se endereça. Esta relação qualifica uma identidade de valores, de estados, de movimentos. A *mimesis* será assim um hífen assegurando a continuidade do corrente indo do objeto ao sujeito, do ethos “conveniente” ao homem ao qual ele convém. O ethos não é o único objeto expresso pela *mimesis*; ele pode ser substituído pelas paixões ou as ações que, de fato, constituem as variações, pois elas são facilmente, levando em conta seu caráter moral. (*op. cit.*, p.251)

A imitação da nossa linguagem possui três formas, as quais formaram três gêneros distintos: a burlesca e grosseira, da sátira, com o tetrâmetro; a comum, coloquial, da tragédia, com o iambo, e a ‘cult’, da epopéia, com os hexâmetros. Os hexâmetros, de um lado, imitam o momento em que falamos de um modo erudito, fato observável nas palavras difíceis que o poeta reproduz (*idem*, 1449a10-15); o ritmo da tragédia, por outro lado, utiliza o metro chamado iambo, que é “o mais coloquial dos metros. Prova disso é usarmos muitos iampos na conversa uns com os outros e raramente – apenas quando fugimos do tom coloquial – os hexâmetros” (*idem*) (1459a10-15). Geralmente associamos a versificação à escrita. Segundo Aristóteles, a versificação nasce na fala.

Além de conhecer as qualidades destas divisões damonianas dos estilos de narrar, em razão do metro que possuem (*cf. República*, III, 400c), Platão considerou as formas da música usadas pelos mitólogos guiando-se pela presença ou ausência de autoria (*cf. BRANDÃO*, 2007, p.7). Sua delimitação do que é poético ocorre quando ele diz que dentre os estilos, a tragédia faz uma imitação pura quando omite “*as palavras insertas pelos poetas entre os discursos e deixa apenas o diálogo*” (*Rep.*, III, 394b-c [grifo nosso]) das personagens.

Na tragédia e na comédia, o autor se esconde ao fingir ser alguém que não é. A autoria se mostra plenamente aos ouvintes apenas na narração simples dos ditirambos,

onde o discurso parece ser direto<sup>26</sup>. No caso de Homero, o estilo é dividido e vai da exibição clara da autoria do poeta ao esconderijo<sup>27</sup> de uma certa ‘ventriloquia’ (393c).

É no momento em que deixam apenas a fala do personagem que os poetas trágicos são considerados herdeiros de Homero, pelos filósofos. Esconder-se atrás de seus personagens, como se fossem elas a falar e narrar a história é, com toda precisão, a própria prática da imitação. Prática que não parece ter se esgotado com os trágicos. Houve outro uso desta descoberta, que talvez tenha seu arquétipo em uma versão antiga da cômica siciliana: a “dramatização dos debates filosóficos” (MAGALHÃES-VILHENA, 1984, p.364). Diante de uma possível herança como essa, os diálogos platônicos “constituíram-se como gênero da prosa filosófica sob a influência de elementos estranhos à filosofia propriamente dita” (idem, p.365). Parece ter havido uma ampliação filosófica dos conteúdos expressos pelas formas da tradição. Um estilo poético estranho à filosofia foi trazido de longe para participar da fundação desta. Transformou-se um estilo de retórica poética em retórica filosófica<sup>28</sup>. Platão, inegavelmente, usou o debate – o mais dramático de todos os estilos (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1413b9) – para escrever Filosofia.

Unir Platão ao seu passado é uni-lo à poesia dramática<sup>29</sup> dos gregos<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> A narrativa simples dos ditirambos parece cumprir um dos requisitos platônicos, como o da simplicidade divina (BRANDÃO, 2007, p.8 e nota 20). Além disto, o ditirambo como forma de narração simples fora criado pelo próprio Platão ao reescrever uma passagem que não existia daquele modo em Homero: “a narrativa simples é um gênero teórico, pensado a partir da lógica do modelo e não a descrição de um gênero histórico” (idem, p.14). Posto ao lado do original de Homero, o estilo criado por Platão possui alguns elementos bem distintos, enumerados por Brandão: a) como a perda de certos elementos visuais, b) um ritmo mais sintético e direto, pois conta apenas o essencial, c) o fim da qualificação das personagens e, um último elemento, gramatical, d) passa a existir as conjunções coordenativas que criam uma subordinação entre as frases antes inexistente. O próprio Platão narra de modo simples seus mitos (ibidem). Na verdade, tudo é mais complexo, pois quem narra de um modo simples é Sócrates e este é imitado por Platão. O que seria, então, imitar uma narração simples, sendo que são dois gêneros autorais distintos para Platão? Nesse artigo aproximaremos o estilo de Platão do estilo trágico, mas é possível associar Platão também ao estilo de narrar dos ditirambos, como faz Brandão, e, ainda, ao estilo de narrar misto de Homero, como quando o filósofo afirma que o guardião imitará as pessoas de um modo semelhante ao de Homero (cf. República, III, 396e).

<sup>27</sup> Magalhães-Vilhena (1984) também associará Platão a um certo esconderijo dos narradores. Só que não atinge diretamente o livro III da República de Platão. Ele chega inclusive a falar da imitação como sendo fruto do esconderijo dos narradores no fim do capítulo que trata sobre o gênero dos diálogos socráticos, mas não como algo oriundo de Platão, e sim de um comentador platônico.

<sup>28</sup> Mas como o estilo coloquial encontrado pela tragédia se transforma em uma modalidade de retórica? O próprio Platão talvez pudesse responder. No *Górgias*, depois de Cálicles concordar com Sócrates que uma música possui um texto, este considera a retórica do texto: “ou não achas”, pergunta Sócrates a Cálicles, “que sejam retóricos os poetas nos teatros?” E que “nos encontramos com uma modalidade de retórica” ou com uma “oratória popular” (502d). Desta maneira, “o diálogo socrático é a forma como se conjugou o caráter de objeto da escrita (...) com os requisitos da retórica filosófica” (SILVEIRA, 2001, p.149), uma retórica advinda da necessidade do texto de se parecer com o efeito que só a música conseguiria criar em nós (cf. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p.4).

<sup>29</sup> Ao tratar do estilo de Platão, Irwin lembra que “o mesmo uso de debates para mostrar os diferentes lados de questões morais e políticas é um modo evidente da tragédia Ateniense” (1992, p.74-5). Essa aproximação da tragédia e também da comédia, não explica para Irwin o porquê de Platão utilizar o estilo ficcional para tratar da moral e da política (1992, p.76), ou seja, não explica a individualidade de Platão.

Schleiermacher, na *Introdução aos Diálogos de Platão* (1804/2002, p.46-53), retoma a história e as justificativas das disposições cronológicas propostas para os *diálogos*. Um dos principais ordenadores, Diógenes Laércio, pergunta-se qual foi o estilo de escrever<sup>31</sup> platônico e, diante da proximidade com a poesia, divide a obra platônica tal como se fazia com a tragédia grega, em teatrologias. Fato este que “repousa evidentemente apenas na forma quase dramática desses diálogos” (*idem*, p.47).

Schleiermacher também afirma que o revestimento de constituição “mimética e dramática, em virtude do qual pessoas e circunstâncias são individualizadas” é o que dissemina “no entender geral, tanta beleza e graça sobre os diálogos” (*idem*, p.65) de Platão. A constituição mimética dos diálogos, também é notada por Magalhães-Vilhena. Tentando localizar os diálogos socráticos na *Poética* de Aristóteles, afirma que eles são “uma forma de arte imitativa, de um gênero literário que se distingue do drama (comédia e tragédia) porque não recorre, como meio técnico de expressão, ao ritmo e à melodia, a par da palavra para imitar o *páthos*, o *éthos* e a *práxeis* humanos” (*op. cit.*, p.372). Pelas distinções e aproximações afirma também que os diálogos são “um drama filosófico em prosa” (*idem*, p. 367). Dito isso, parece ser consenso que o texto platônico imita, retirada a musicalidade, um estilo que era sobretudo musical; ele é um drama sem música.

### 2.2.1 A *mimesis* e o conhecimento

Pelos menos três séculos antes dos filósofos, inaugurou-se no texto de Homero (VIII) a *atividade* mimética transposta para um texto. Como comprovam as inferências que Platão (*cf. República*, X, 607a) e Aristóteles (*Poética*, 1448b 35) fazem quando explicam que Homero é pai dos poetas trágicos porque lhes ensinou a *imitar* e se esconder atrás de suas personagens. Mais distante ainda, por volta de cinco séculos (XII) antes de Homero, nascera a poética como vida dos aedos. O canto destes queria preservar a guerra de tempos

---

<sup>30</sup> Este esforço comparativo é o que Schleiermacher chama de interpretação psicológica e que consiste em compreender a literatura contemporânea a Platão, isto é, “aquilo que era dado ao autor como modelo anterior” (1838/2005, p.202). Não faremos um estudo comparativo com as obras de outros autores, para se compreender o estilo platônico. Só assim se encontraria a peculiaridade e individualidade de Platão como escritor. Tentaremos apenas encontrar as justificativas em Platão que sustentem esta comparação.

<sup>31</sup> A relação entre estilo e datação dos diálogos tornou-se com o passar do tempo, cada vez mais elaborado. Afirma Puente que “algumas décadas depois de Schleiermacher escrever sua célebre introdução, os intérpretes começaram a recorrer, para proceder à datação dos diálogos, a métodos estilométricos que vêm se tornando mais complexos com o passar do tempo” (SCHLEIERMACHER, 1804/2002, p.23). E na sequência põe em nota o artigo “Sylometry and chronology” (BRANDWOOD, 2004, p. 90-120). Neste texto, Brandwood considera essencial estes estudos de hoje sobre o estilo para conhecer a evolução do pensamento de Platão (p.90). Além disso, relembra que foi por volta do século XVIII e na primeira do método XIX que pensaram em estabelecer a cronologia a partir do estilo de Platão. Schleiermacher foi um destes pensadores.

remotos, como a de Tróia. Assim conhecemos o momento de busca pelos “tempos remotos” e pela função divina de transmitir, atribuída aos aedos, quando cantavam os vitoriosos de uma certa guerra.<sup>32</sup>

Na qualidade de textos escritos que imitam a ação dialética voltada para o pensamento ou a ação guerreira em busca da glória, Platão e Homero pretendem, na representação que fazem, criar modelos. Paradoxalmente, o fato de Platão não escrever de um modo dissertativo, como o fará Aristóteles, representa uma grande preservação dos aspectos de uma pedagogia tradicional arcaica baseada na *imitação* do oral. A única forma de manutenção dos ideais comportamentais de uma tradição – antes da escrita, quando todos precisavam guerrear para sobreviver – era o exemplo veiculado pelas músicas para ficar resguardado na Memória. Além da Memória e da Música, um outro conceito é importante, a *mímesis*, constituindo uma trilogia final que nos faz compreender a tradição pedagógica arcaica em sua totalidade artística.

A imitação tem um enorme papel na aquisição de conhecimento pelo homem. Essa natureza imitativa é presente também no homem “desde tempos remotos” e se torna tão imponente no primeiro momento da vida que não estranhamos a afirmação feita por Aristóteles de que imitar é uma característica universal do ser humano: “imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire seus primeiros conhecimentos” (14480-5). A imitação é obviamente uma disposição pedagógica de nossa cultura. Seria por ela que adquirimos um conhecimento superior como o da essência metafísica das coisas?

“Desde os tempos remotos [ou, desde tempos arcaicos], aqueles que já tinham propensão para estas coisas [a imitação, a harmonia e o ritmo], desenvolvendo pouco a pouco esta aptidão, criaram poesia a partir de improvisos” (ARISTÓTELES, *Poética*,1448b20). Temos, com essas palavras de Aristóteles, uma versão possível do conceito *mímesis* nos juízos filosóficos. Ele atribuiu uma existência arcaica a esta noção. Antes de Aristóteles, este conceito tornou-se categoria de análise platônica (como veremos na análise platônica dos discursos poéticos). Mesmo que Aristóteles não fale da pedagogia no nascimento da poesia, podemos visualizá-la, ao menos em protótipo.

A época descrita pelos poemas homéricos é a arcaica dos aedos, a mesma na qual Platão se inspira para educar os guardiões baseando-se na Música para a alma, pois “será

---

<sup>32</sup> Magalhães-Vilhena faz o mesmo percurso que aqui propomos, só que não atinge o livro III da *República* de Platão. Chega inclusive a falar da imitação como sendo fruto do esconderijo dos narradores no fim do capítulo que trata sobre o gênero dos diálogos socráticos, mas não como algo oriundo de Platão e sim de um comentador platônico.

difícil achar outra melhor do que a que já foi encontrada no decurso do tempo” (cf. *Rep.*, II, 376e). Moutsopoulos percebe esta herança arcaica em Platão, quando lembra que a moral deste não é tão nova assim, tendo em vista que “a música como moralizadora está adequada a certas fábulas tradicionais dos gregos” (*op. Cit.*, p. 159). Este é um tempo anterior ao próprio Homero, ou seja, diz respeito ao passado relatado por sua narrativa, mais do que o presente em que ele próprio viveu. Assim, “as opiniões de Platão sobre a transmissão de conhecimento musical não diferem quase nada das concepções gerais sobre a música que os poemas homéricos atribuem à época que eles descrevem” (*idem*: p.63). Platão, neste aspecto de seu pensamento, encontra segurança na tradição.

Com esse mesmo intuito de perceber o que é inovação e o que é tradição, talvez possamos encontrar na *reflexão* platônica dos gêneros literários algo novo. Mas essa reflexão não significa um modo novo de fazer a educação. Isto porque a concepção educacional de Platão não propõe, como já dissemos, “alguma mudança essencial da natureza da instrução feita em seu tempo” (TANNERX, *L’ education platonicienne*, p.287 *apud* MOUTSOPOULOS, *op. Cit.*: p.203). Ele está profundamente ligado à tradição (MOUTSOPOULOS, *idem*), de duas maneiras: na educação geral – a música para a alma - e na textual.

Platão “foi bem sucedido na tentativa” de imitar o diálogo oral para educar pela escrita. É de grande relevância, e significado *idem*, tratar a obra platônica como “imitação escrita” (SCHLEIERMACHER, 1804/2002, p. 42). Isso conecta a escrita de Platão às artes imitativas em geral e torna indissociável o elo de Platão com os poetas que refuta. Essa escrita interligada às linguagens poéticas deve partilhar das mesmas finalidades que a escrita dos mais ilustres poetas: a condução da alma por um modo sedutor.

### **2.2.1.1. A *mimesis* na pedagogia homérica**

A sabedoria de Homero canta exemplos a serem seguidos, e seguir um modelo é imitá-lo. Por uma análise interna de suas obras *Ilíada* e *Odisséia*, os mais velhos ou mais sábios posicionam-se como sendo os agraciados pelas Musas e querendo o poder de instruir as novas gerações. Quando se trata da figura modelar de guerreiro, é a *Ilíada* e Aquiles que motivam um sentimento apaixonado com o qual os possíveis discípulos lêem Homero. No tocante ao sábio, é com Ulisses, na *Odisséia*, que surge o melhor exemplo: o de um mestre sábio, às vezes guerreiro, mas não mais um general de algum exército inteiro, que narra sua vida como se fosse uma ode à Memória.

Jaeger, na introdução que faz à *Paidéia*, refere-se ao oleiro que modela a sua argila e ao escultor, as suas pedras, comparando-os a uma força formativa a serviço da educação. Essa força, um tanto quanto artística, além de formar, tinha o intuito de moldar verdadeiros homens. Essa é uma das razões que leva Jaeger a considerar a palavra *bildung* (formação e configuração) como a mais adequada para designar “a essência da educação no sentido grego e platônico” (*op. cit.*, p.13). Isto porque esta palavra, conforme Jaeger, admite a relação da educação com a olaria,

contém ao mesmo tempo a configuração artística e plástica, e a imagem, ‘idéia’, ou ‘tipo’ normativo que se descobre na intimidade do artista. Em todo lugar onde esta idéia reaparece mais tarde na História, ela é uma herança dos Gregos, e aparece sempre que o espírito humano abandona a idéia de adestramento em função de fins exteriores e reflete a essência própria da educação (*idem*, p.13-4).

Platão tece os comentários abaixo sobre o termo “herói”, e neles percebemos a imitação. Ele apresenta uma etimologia de herói associando-o à Eros. Esta relação pode explicar como um modelo literário age sobre o imaginário popular dos gregos. E nos informa sobre uma busca apaixonada por se parecer com o que se imita. É preciso notar, aqui, as relações entre mestres e discípulos mediadas pela sedução, por um Eros do tipo pedagógico (*cf.* DOZOL, 2007). Como o momento em que Sócrates explica a Hermógenes a origem do termo herói:

Não é difícil compreender; com pequena modificação, está a indicar que Herói vem de Eros, amor. Hermógenes – Não sabes que os heróis são semideuses? Todos nasceram ou do amor de um deus a uma mulher mortal, ou do de uma deusa a um homem. Para te convenceres disso, basta considerares a expressão na antiga linguagem Ática; aí verificarás que de Eros provêm os Heróis, tendo havido apenas modificação do nome. (*Crátilo*, 398 d-e)

Essa concepção de amor na tradição educacional homérica demonstra com simplicidade o caso dos heróis, bem como a tentativa de alguns, como Alexandre, O Grande, de se parecer com Aquiles. Esta é a forma primeira de relação estabelecida entre jovens e a *Ilíada*, livro de cabeceira daqueles que se inspiram nos modelos para tornarem-se guerreiros. Sócrates, por sua vez, não é um semideus, mas exerce a mesma relação de amor com seus discípulos, que, por sua vez, querem imitá-lo.

Na *Ilíada*, Nestor também aparece como ícone e com personalidade. O ancião possuía, como bom instrutor e conselheiro, as seguintes prerrogativas: já duas gerações de homens haviam convivido com ele e agora ele era rei da terceira (Homero, *Ilíada*, I, vv.215). Suas palavras escorrem como o mel das Musas para convencer os dois lados da



contenda entre os próprios Aqueus, Aquiles e Agamenon, a não se enfrentarem apenas porque este havia roubado a escrava daquele. Por ser um respeitado ancião, Zeus escolheu Nestor para enviar uma mensagem em um sonho a Agamenon. Zeus tentava, desta forma, favorecer Aquiles neste falso sonho a Agamenon porque Agamenon honrava Nestor acima de todos os anciões (Homero, *Ilíada*, II, vv.15).

Fênix também ilustra a figura de mestre. Aparece como o instrutor de Aquiles, ensinando-lhe, quando ainda era criança, as coisas essenciais para se tornar um guerreiro, um bom orador e um bom executante de ações ou, nos próprios versos, “contigo, estranho jovem / à guerra e discussões que heróis afamam” (*Ilíada*, IX, 360). Com essas qualidades, crivadas pelo tradicional pensamento homérico, Fênix acredita ter educado Aquiles semelhantemente ao que os Deuses teriam feito se instruísem meninos: para a conquista da grandeza que o guerreiro alcançou.

Essa educação consiste na formação do homem desde a sua infância, como lembra Fênix ao detalhar a alimentação de Aquiles, mostrando as pretensões específicas de um estilo pedagógico:

Eu te criei com mim e igual aos Deuses;  
 Nem com outro ir querias a banquetes,  
 Ou em casa comer, sem que a meu colo  
 Te saciasses partindo as iguarias,  
 Regrado o vinho, que em vestido e seio  
 Me arremessavas, caprichoso infante.  
 Por ti que sofrimentos, que fadigas!  
 Eu sem prole em ti via, ó alma grande,  
 Filho que me valesse em dúbio transe. (*Ilíada*, IX, vv. 400-405)

Aquiles, contudo, escutou apenas a si próprio. O que o seduz, agora, não são mais as palavras do mestre, mas a guerra, a vingança e a glória por defender sua honra. Jaeger comenta esse processo de desobediência de Aquiles como sendo a sua assinatura em um contrato trágico com o futuro:

À Fênix era permitido exprimir verdades que Ulisses (sic) não poderia dizer. Na boca daquele, este intento supremo de vergar a inquebrantável vontade do herói e chamá-lo à razão adquire o seu mais grave e íntimo vigor: deixa antever, no caso de seu fracasso, o trágico desenlace da ação como consequência da inflexível negativa de Aquiles.

Em parte alguma da *Ilíada* é Homero em tão alta medida mestre e guia da tragédia, como Platão o denominou. Assim o sentiram já os antigos. (*op. cit.*, p.51)

A construção desta *ação trágica* (como diria Aristóteles) encerra – desde o conselho de Fênix a Aquiles, passando pela recusa deste e, por fim, no destino trágico do Herói, algo

importante para que se compreenda em linhas gerais como era a formação do homem grego. Fênix tenta, sem sucesso, lembrar de que um dia foi o condutor de Aquiles e que este, por valor aos cuidados recebidos, deveria ouvir a voz de seu antigo mestre.

Aquiles sabia que se matasse Heitor em vingança pela morte de Patroclo – o fiel escudeiro de Aquiles – a morte seria certa para ele também. Assim, a tragédia só se consuma quando ele mesmo vem a morrer. Isso não lhe causa ansiedades, já que prefere a glória de morrer, à tranqüilidade do anonimato. Conforme no pedido de Tétis à Zeus que vem no momento posterior em que Aquiles recusa voltar para suas terras e cuidar de sua propriedade:

“Se entre imortais, senhor, te fui profícua  
 Por dito e ação, preenche-me este voto:  
 Orna a meu filho a vida, já que é breve;  
 Que o rei possante o assubou de insultos  
 E retém-lhe o só prêmio. Glorifica-o  
 Ó pai celeste; aos Frígios dá vitória,  
 Té que de honras os Dânaos o acumulem.” (*Ilíada*, I, vv. 440-450)

Jaeger expressa o valor educacional do ensinamento de Aquiles para a Grécia, reiterando que “só poderia ser Fênix, educador de Aquiles – o herói-protótipo dos Gregos – quem exprime o ideal” de condutor dos jovens. Fênix, ao lembrar o fim para o qual o jovem Aquiles, sob sua tutela, foi educado, expressa o modelo de homem que irá guiar a política grega. Foi para ser um bom orador de palavras e um bom executante de ações que Aquiles e inúmeros outros gregos foram educados, em razão do ideal homérico de homem. Isso foi visto, pelos gregos posteriores, segundo Jaeger, como a tentativa originária de formação do homem em sua totalidade e como algo que deveria ser seguido pela posteridade na educação dos jovens (*op. cit.*, p. 30).

A figura do conselheiro, em um outro momento, na *Odisséia*, é aceita pelo principal personagem dos quatro primeiros cantos, ao contrário do que fizera Aquiles na *Ilíada*. Um exemplo do ato de escutar os mais velhos e pensar em suas ações aparece no livro I da *Odisséia*, como nota Jaeger ao relacionar como são destoantes os comportamentos de Aquiles e Telêmaco diante da figura representativa da tradição pedagógica e educacional:

Enquanto Aquiles lança ao vento as doutrinas de Fênix e se precipita para a perdição, Telêmaco presta atenção às advertências da deusa, disfarçada sob a figura do amigo e hóspede de seu pai, Mentis. É que as palavras de Mentis dizem-lhe as mesmas coisas que lhe aconselham as vozes do seu próprio coração. Telêmaco é o protótipo de um jovem dócil, a quem o conselho de um amigo experiente, aceito com gosto conduz à ação e à glória. Nos cantos seguintes, Atena, da qual dimana sempre – no sentir de Homero – a inspiração divina para as ações afortunadas, aparece por

sua vez na figura de outro amigo, Mentor, e acompanha Telêmaco na viagem que ele faz a Pilos e a Esparta. Esta criação deriva indiscutivelmente do costume dos jovens da alta nobreza de serem acompanhados nas suas viagens por um aio ou mordomo. Mentor segue com olhar vigilante todos os passos do seu protegido, e auxilia-o a cada passo com os seus conselhos e advertências. Instrui-o quanto às formas de uma conduta social apropriada, sempre que ele se sente inseguro em situações novas e difíceis. (*op. cit.*, p. 53)

Na *Odisséia* não há o mesmo final que teve Aquiles. Mesmo que haja ausência de sorte no percurso de volta à casa de Ulisses, ele é protegido e consegue retornar. Ademais, Telêmaco provavelmente ansiava por “guerrear” com aqueles que consumiam a riqueza de seu pai e que desejavam Penélope, mas espera prudentemente pelo retorno de seu pai, aconselhado por Atenas. A exemplo de um mestre sedutor que serve como exemplo a ser seguido, Jaeger salienta o seguinte:

Há um ponto em que é preciso insistir, porque é da maior importância para a compreensão da estrutura espiritual do ideal pedagógico da nobreza. Trata-se do significado pedagógico do exemplo. Nos tempos primitivos, quando ainda não existia uma compilação de leis nem um pensamento ético sistematizado (exceto alguns preceitos religiosos e a sabedoria dos provérbios transmitida por via oral de geração em geração), nada tinha, como guia da ação, eficácia igual à do exemplo. Ao lado da influência imediata do ambiente e, especialmente, da casa paterna, influência que na *Odisséia* exerce um poder tão grande sobre Telêmaco e Nausíaca, encontra-se a enorme riqueza de exemplos famosos transmitido pela tradição das sagas. (*op. cit.*, p.57)

Uma pedagogia do exemplo só existe quando é possível considerá-la como uma prática mimética que estabelece personagens a serem imitadas. Essa pedagogia do exemplo expressa com adequação o que é a tradição para os gregos

### **2.2.1.2. A narrativa mimética dos diálogos platônicos**

Pela imitação nasceu a música, a poesia, a pedagogia, a filosofia (?) e um sem fim de atividades artísticas. A imitação é uma característica universal que também distingue, como o *lógos*, o homem dos outros animais. Isso traz a tona algumas questões: haveria uma associação possível entre *lógos* e *mímesis*? Seria esta associação o fundamento da metafísica platônica?

Platão recusa a passagem de Fênix incitando Aquiles a lutar apenas pelo dinheiro e defende que “Fênix, o preceptor de Aquiles, não deve ser elogiado, como se tivesse aconselhado sabiamente seu discípulo a só defender os Aquivos mediante o recebimento de presentes, sem o que não deveria ceder em sua cólera” (*Rep.*, III, 389e).

Fênix, na *Ilíada*, logo após lembrar a Aquiles que lhe deu comida no colo, expõe a ele a glória que o aguarda se ele lutar junto com os Aqueus contra os troianos. As palavras de Fênix ao dizer que “priscos varões nos contam” (*Ilíada*, IX, 410-430) significa que antigos homens possuem uma certa sabedoria: dinheiro e outras coisas de valor aplacam a cólera. Na *República*, os “priscos varões” não cantariam que vale a pena lutar apenas pela glória ou pelo dinheiro, pois “vigem entre nós certos princípios de justiça e de beleza que como pais nos educam desde crianças e a que obedecemos e honramos” (*Rep.*, VII, 538d).

Os princípios metafísicos de Platão estão em oposição a certas máximas sedutoras que “adulam nossa alma e a seduzem, mas que não chega a influir nos indivíduos algum tanto equilibrados, por saberem estes as máximas paternas e se orientarem por elas” (*idem*). É uma oposição de princípios que faz Sócrates censurar Fênix no estabelecimento de modelos a serem seguidos pelas crianças. Os mestres deveriam recusar, como fundamentação de conceitos como o de justiça, razões de ordem material.

A *República* quer desvendar a justiça em si para servir de guia para a vida, recusando a justiça pelos benefícios materiais e sociais que apenas a aparência de justo pode proporcionar. A essência da defesa socrática da *justiça em si* é pedagógica, sobretudo pelo ideal de homem justo. A mimese permitida aos guardiões ocorre quando desde pequeno eles imitamem “o que lhes convier para se tornarem corajosos, temperantes, santos, livres e tudo o mais do mesmo gênero, não devendo praticar nem procurar imitar o que não for nobre nem qualquer modalidade de torpeza, para que por meio da imitação não venham a encontrar prazer na realidade” (*Rep.*, III, 395 c-d [grifo nosso]).

Não só de virtudes vive a imitação do guardião. Ele imita também métodos. A dialética é um dos mais fundamentais objetos de imitação do guardião; ele deve buscá-la desde pequeno e com ela só se tornará efetivamente filósofo com a maturidade. Quando amadurecer, o guardião imitará com adequação “os que procuram atingir a verdade por meio de diálogos, sem fazer como os que brincam de contradizer os outros” (*idem.*, VII, 593c-d). O diálogo justifica-se filosoficamente na dramática busca pela verdade. O diálogo nasce como proposta para o drama e pressuposto para a dialética. Mas o que diferencia o drama da dialética?

O prazer da imitação é adquirido na contemplação das representações mais perfeitas da natureza: “até mesmo as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres”, se forem representadas “em imagens muito perfeitas” (*Poética*, 1448b15-20), causam prazer. É a noção de *perfeição*, e também a de harmonia, que causa prazer racional ou irracional na contemplação da arte. Deste modo, “aprender não é só agradável ao

filósofo, mas é-o igual para os outros homens, embora estes participem desta aprendizagem em menor escala” (*idem*). Segundo Aristóteles, existem graus de aprendizagem mediante um só tipo de prazer. O prazer de qualquer homem quando contempla a perfeição é idêntico ao filósofo. Mediante esse prazer o filósofo entende e os outros não.

Platão também fala da perfeição, só que como adjetivo dos estilos de falar e escrever. A maneira de falar e também o conteúdo dependem da disposição da alma:

Desse modo, a beleza do estilo, a harmonia, a graça e o ritmo decorrem da simplicidade da alma, não no sentido com que eufemisticamente designamos a tolice, mas no verdadeiro, do caráter (ethos) ornado de beleza e bondade. (...)

Cheia delas está a pintura e todos os trabalhos dessa natureza, a arte do tecelão, a do bordador e a do arquiteto, bem como a manufatura de objetos em geral, a estrutura dos corpos e o conjunto das plantas: em tudo se nota proporção ou desgraciosidade. A falta de graça, de ritmo ou de harmonia é parente próximo da linguagem viciosa e dos maus costumes, assim como seus contrários o são das qualidades opostas, a ponderação e a retidão de conduta, irmãs e cópias fiéis. (*República*, III, 401a)

Além do sentido musical específico, a harmonia pode ser a proporção de justa relação entre uma imagem e o original. Neste sentido, Glauco soube polir com imensa adequação, ou melhor, harmoniosamente, os dois tipos de homens opostos: o injusto e o justo. Quando Glauco finaliza a descrição daquele que parece justo, sem o ser, na verdade, e daquele que não parece justo à sociedade, mas é justo, ouve-se a exclamação de Sócrates: “deuses meu caro Glauco, com que vigor soubeste polir esses dois tipos: para nosso julgamento, são verdadeiras estátuas” (*idem.*, II, 316c).

Na crítica de Platão à arte temos a recusa de Homero e de Hesíodo. Isto ocorre quando estes se parecerem com maus pintores, “cujo trabalho em nada se parece com o original que propuseram retratar”, ou seja, quando escreverem coisas equivocadas (mentiras) sobre a natureza dos deuses e dos heróis (*ibidem*, 377e). O sofista, por seu turno, também é comparado ao pintor por enganar crianças desavisadas como faz o pintor quando mostra uma obra sua a uma certa distância. Ele pertence “à classe dos ilusionistas”, ou dos artistas ruins que enfeitam “os ouvidos por meio de imagens faladas”, reproduzindo palavras de falsa sabedoria pintadas em desconexão com a verdade (*Sofista*, 233b). A distância que o sofista fica da verdade é uma distância artística da representação mais perfeita que se pode fazer das coisas.

A *mimesis* recusada na *República* deve-se ao seu afastamento em três graus da verdade. Essa *mimesis* é simulacro. Ao contrário dela, existe a mimese do artesão mais próximo da verdade. No livro X da *República* há três formas de imitar a idéia de uma cama: uma é a que se encontra na natureza, obra de Deus; outra, feita pelo carpinteiro que

imita a idéia em si mesma da cama, sem ser capaz, no entanto, de fabricar a idéia em si mesma, ele apenas imita-a de um modo perfeito, e, por último, o leito reproduzido em uma pintura. Para Sócrates, pintor, carpinteiro e deus são os três mestres das três espécies de leitos.

O pintor é “o imitador daquilo que os outros são obreiros” (597c) e então, segundo Glauco, está “três pontos afastados da natureza” (597e)<sup>33,34</sup>. O carpinteiro possui uma mimese que atinge a proporcionalidade. Esta é capaz de reproduzir o original “em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além de cores apropriadas a cada parte que será considerada como uma cópia perfeita”, ou seja, “que alcançou os melhores resultados” (*Sofista*, 236a). A arte do pintor, por sua vez, está muito longe da verdade, da idéia, pois imita um produto que já imitou a idéia. Ela é “por atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro”, e se parece com a sofística por “dar a impressão de poder fazer tudo”. E por fim, encerra-se a crítica ao pintor, que se estenderá ao sofista e que já sabemos ter sido feita a Homero: “o pintor, digamos, é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões” (*idem*, 598c).

A Idéia, além de ser importante para a metafísica, é importante também para a educação. Segundo Jaeger, a genuína *Paidéia*, confirmando a noção de um modelo de homem a ser seguido, “não brota do individual, mas da Idéia. Acima do Homem como ser gregário ou como suposto *eu* autônomo, ergue-se o Homem como Idéia. A ela aspiram os educadores gregos, bem como os poetas, artistas e filósofos” (*op. cit.*, p.14).

“O verbo *mimēisthai*, imitar, é empregado de maneira totalmente positiva”, do mesmo modo que na imitação do carpinteiro, no livro VI. A arte filosófica neste livro é comparada a da pintura e o filósofo é como um pintor fazendo sua obra voltada para o modelo divino (VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p.67). Para encerrar essa questão sobre os níveis metafísicos, um trecho do *Timeu* explica com adequação a diferença da obra produzida pelo imitador das idéias perfeitas e o imitador deste imitador “verdadeiro”:

---

33 Esses três pontos de afastamento podem ser notados também naquilo que Platão chama de “sombras dos objetos fabricados” (República, VII, 515c) que constituem a verdade para as pessoas no fundo da caverna. As sombras dos objetos fabricados não são sequer os objetos fabricados, são como a imitação da imitação. A saída da caverna observa ao menos quatro etapas: as sombras dos objetos fabricados, os objetos fabricados, a realidade fabricada pelo divino e o divino. Os objetos fabricados seriam dos artesões verdadeiros que imitam a idéia com rigor, e não os artesões só imitativos que produzem sombras.

<sup>34</sup> A noção metafísica platônica de participação pertence, segundo Aristóteles, a uma tradição pitagórica que afirmava que o universo era como imitação de números. Quando fala da teorias da Idéias de Platão, esclarece que “o termo participação é novo” para se referir a participação do leito produzido pelo artesão com a idéia de deus, mas o sentido de participação não é tão novo, “porque os Pitagóricos dizem que as coisas existem pela imitação dos números, e Platão diz que existe participação. Mas o que a participação ou a imitação das formas poderiam ser eles deixam em aberto” (*Metafísica*, α, 987b13).

Quando um artista trabalha em sua obra, a vista dirigida para o que sempre se conserva igual a si mesmo, e lhe transmite a forma e a virtude desse modelo, é natural que seja belo tudo o que ele realiza. Porém, se ele se fixa no que devém e toma como modelo algo sujeito ao nascimento, nada belo poderá criar. (...) Em tudo, o mais importante é partir de um começo natural. Por isso, em se tratando de uma imagem e seu modelo antes de mais nada precisamos distinguir o seguinte: as palavras são da mesma ordem das coisas que elas exprimem; quando expressam o que é estável e fixo e visível com a ajuda da inteligência, elas também serão fixas e inalteráveis, tanto quanto é possível e o permite sua natureza serem irrefutáveis e inabaláveis, nem mais nem menos. Mas se apenas exprimem o que foi copiado do modelo, ou seja, uma simples imagem, terão de ser, tão somente, parecidas, para ficarem em proporção com o objeto; o que a essência é para o devir, a verdade é para a crença. (50d)

Da pintura somos transportados, no seio desta citação, para referências à arte do escritor, ou, da simples composição de palavras. A filosofia é a arte que produz palavras de acordo com a idéia de verdade, são artefatos imitativos que, na contemplação, elevam a alma do homem a um conhecimento metafísico. Ela só chega a ser uma amiga que imita a verdade porque a contempla na mente. No livro VII da *República*, Sócrates diz a Glauco que o que eles irão “ver não é a imagem do que estamos estudando, mas a própria verdade, pelo menos como a represento. Se ela é legítima ou falsa, não nos compete neste momento analisar, só o que será lícito afirmar é que tem que ser algo muito parecido com ela”(539b). A certeza do primeiro momento desta fala, ser a própria verdade que aparecerá, é inexistente pela seqüência do argumento. É a própria verdade como Sócrates a representa (ou como Sócrates a imita?) e se não for a própria verdade, ao menos, é muitíssimo parecido com ela. Sócrates não é deus, e enquanto Homem tenta fabricar imagens perfeitas das idéias verdadeiras.

O limite do conhecimento é a contemplação da imitação. No caso da escrita e da arte, os limites estão na *participação* destas da perfeição das coisas em si. A palavra de cada escritor colocada nos papiros tornou-se um meio muito mais abrangente do que a música cantada de mestres como Sócrates e Fênix. Os textos de Platão, tal como os de Homero, conseguiram reproduzir (para não dizer imitar e representar) algumas características da figura de sábio. Assim, ao invés de ser Sócrates o mestre compositor e de Fênix verter mel pela sua boca como se fosse uma musa, *a Musa aprendeu a escrever* (cf. título do livro de HAVELOCK, 1986/1996c) filosofia e poesia, e os sábios se tornaram Platão e Homero. A imitação das conversações de Sócrates até possuem justificativas filosóficas, além das justificativas metafísicas observadas, mas isso não diferencia os diálogos socráticos das composições artísticas. Apenas produz um distanciamento no

interior delas mesmas: há artes imitativas verdadeiras e outras não. Não é toda imitação que é, por si, condenada (cf. VILLELA-PETIT, *op. cit.*, 65).

### 2.2.1.2.1. Esquecimento e lembrança da música presente nos gêneros literários

A suposta superioridade filosófica existe em razão da teoria metafísica que a própria filosofia platônica erigiu. Não é tão simples entendê-la como se fosse um abandono tenaz da retórica e das histórias poéticas. Essa superioridade emerge da forma geral tradicional de educar, a música, e também da forma tradicional de se escrever. É por estas *formas* que Platão participa da tradição. A expulsão das artes imitativas ocorre no livro X da *República* e, logo depois, Platão fala de um possível “retorno” das mesmas. Se lembrarmos do que acontece no *Fedro*, com as Musas, talvez tenhamos uma explicação adequada para explicarmos qual é o posicionamento frente aos gêneros literários.

No *Fedro*, Sócrates interrompeu o discurso em *ditirambo*, cantando como se fosse um corifeu. Arquíloco é o nome da poesia ditirâmbica, que é uma forma de poesia lírica. Ela tematiza “o aqui e o agora, os sentimentos, atitudes e valores individuais do poeta (...)” (TORRANO, *op. cit.*, p.17). Este discurso sobre o amor de Sócrates estava indo tão longe que já cantava até como se fosse um aedo a recitar uma epopéia (242). Como já dissemos anteriormente, há dois discursos de Sócrates sobre o amor no *Fedro*. Um é este que oscila entre o ditirambo e a epopéia e o outro não sabemos o metro.

Em todo o *Fedro* não há uma menção à tragédia. Isso significa algo? Quando discursa irrefletidamente, ele se policia por ir do ditirambo à epopéia. Mas sendo três os gêneros literários: tragédia, epopéia e ditirambo, porque Platão omitiu o primeiro? Seria porque a tragédia é o estilo mais próximo de Platão? A tragédia descobriu os diálogos como metro poético e talvez isso justifique seu isolamento e separação das outras duas formas. Poderíamos pensar que desponta, na ausência de citações à tragédia no *Fedro*, um certo consentimento platônico para com esta forma de narrar? Pelo que já afirmamos, a saber, que o diálogo foi descoberto pela tragédia (cf. III, 394b-c) e que Platão o usa como dialética, parece que sim.

No livro X da *República*, esse esquecimento da tragédia, referente aos defeitos dos gêneros, se repete. Sócrates lembra dos gêneros cuidados pelas “Musas açucaradas”, quando fala dos perigos do que estas inspiram para as cidades. Ele enumera dois gêneros literários que, se aceitos, podem causar dor: se aceitarem “as Musas açucaradas, ou seja na



lírca ou seja na epopéia, o prazer e a dor passarão a governar tua cidade em lugar da lei e do princípio racional que em todos os tempos foi considerado pela comunidade como o melhor” (X, 607a). Temos, com isso, mais um esquecimento da tragédia. Platão recusa aqui os males para as cidades e no *Fedro*, os males para os discursos sobre os deuses. Platão é perspicaz como as Musas, quando fala da dor não lembra da felicidade, quando fala da felicidade não lembra da dor.

No livro III da *República*, o possível consentimento da tragédia se consolida. Agora, como lembrança e inclusão. A tragédia é um dos estilos imitativos puros de narrar, isto é, que só imitam. Sócrates escolhe qual estilo de escrever ficará na cidade imaginada por ele e Adimanto. No livro III, eles se perguntam se permitirão “ao poeta apresentar-nos as suas narrativas só por meio da imitação, ou se poderia imitar numas partes e deixar de fazê-los noutras, e quais seriam elas; ou se qualquer modalidade de imitação lhe seria proibida?” (394d). Ao que Adimanto responde: “*palpita-me que desejas esclarecer se devemos ou não permitir em nossa cidade a tragédia e a comédia*” (grifo nosso) e Sócrates retruca: “talvez; talvez até mesmo mais do que isso (...). Considera também, Adimanto, se nossos guardas devem ou não devem ser imitadores?” (III, 394e-395a).

A menção explícita é à tragédia e à comédia, que somente imitam quando reproduzem tudo em diálogos, e à epopéia, que ora imita e se esconde, ora narra e aparece<sup>35</sup>. Sócrates e Adimanto, para encerrar o problema, preferem a permanência em sua cidade hipotética de um dos gêneros puros (que só imitam), ou a tragédia ou a comédia. Escolhem, então, a tragédia porque “imita as pessoas moderadas” (397d-e), sem exagerar na sátira de seus defeitos.

Na seqüência, os argumentos caminharão para a melodia dos discursos poéticos. Mais uma vez a tragédia é esquecida enquanto se recusa tudo que não tem música apolínea ou que não tenha a simplicidade apolínea, e mais uma vez, a epopéia e o ditirambo são recusados. Os ditirambos (uma espécie de poesia lírica) têm sua música recusada pela ligação ao coro dionisíaco, fruto do entusiasmo e agitação dos corifeus e regidos pelo aulos de Mársias<sup>36</sup>. Quando lembra da miscelânea musical do estilo homérico, a epopéia,

<sup>35</sup> Acreditamos que, quando Platão fala em “modalidades de imitação”, ele não está incluindo o ditirambo (*cf.* III, 392d), pois “só por meio da imitação” são a tragédia e a comédia, e “imitar numas partes e deixar de fazê-los noutras” é a epopéia que faz.

<sup>36</sup> A história mitológica de Mársias lembra de Apolo e das Musas. Conta-se que Mársias, ao encontrar o aulos (uma espécie de flauta) criado por Atena e que ela não quis porque inchava suas bochechas (Aristóteles acredita Atena abandonou a flauta em razão de seu caráter, *ethos*, delirante), tornou-se um exímio tocador do aulos. Ficou tão entusiasmado que desafiou Apolo e o instrumento que este recebera de seu irmão Hermes, a lira. No desafio, os dois tocaram tão bem que as Musas, que presidiam o “juri” divino, não puderam decidir quem era o vencedor da disputa, até que Apolo, então, sugeriu uma última tarefa: ambos deveriam tocar os

Sócrates também associa-a a Mársias. Na recusa da epopéia, Sócrates a recusa pela prática da arte em si e não especificamente pela musicalidade, pois a epopéia tinha o acompanhamento da lira de Apolo e não da flauta de Mársias. Mesmo assim, a epopéia parece uma flauta por ter um estilo de narrar misto. Um artista só domina a arte que exerce com mais destreza, e nisto reside seu caráter apolíneo.

Assim, tal como a flauta é para Aristóteles um instrumento orgiástico e imoral, que agrada geralmente à multidão, o estilo misto de Homero é, para Platão, “bem interessante e muito do gosto das crianças e de seus preceptores, o que também se observa com a maioria do povo” (*Rep.* III, 397d-e). Esse “estilo”, conclui Sócrates, não convém a nossa cidade, por não haver entre nós homens duplos nem múltiplos, visto ter cada pessoa apenas uma ocupação (*idem*). É pela harmonia apolínea, portanto, que o “sapateiro será só sapateiro, e não piloto pelo conhecimento de sapateiro, o lavrador é só lavrador, e não juiz com o conhecimento de agricultura (...)” (397e) assim como o poeta deverá ser somente imitador ou somente narrador simples, somente trágico, somente comediante, somente lírico.

No entanto, até o argumento sobre os gêneros literários encerram uma digressão, uma das mais complexas e difíceis de aceitar. A lembrança quando se recusa a lírica e a epopéia, será transformada em lembrança da aceitação delas. A possibilidade de retorno da poesia deste tipo ocorre nas linhas imediatamente anteriores e também posteriores às palavras de Sócrates sobre os efeitos nefastos das Musas açucaradas<sup>37</sup>, da lírica e da epopéia, para a cidade (X, 607a). Nas palavras anteriores, ele diz que “só devemos admitir na cidade hinos aos deuses e elogios de varões prestantíssimos” (X, 607a). E posteriormente, que a lírica e a epopéia tem a possibilidade de retornar à cidade por serem, apesar de tudo, agradáveis. A afeição de todos, incluindo Sócrates, pela poesia dita a possibilidade delas voltarem se “alguém provasse que além de deleitável elas são proveitosas” (607e). Será possível até mesmo alguém defender a utilidade destas espécies de poesia “numa composição lírica ou em qualquer outro metro” (607d-e). Esta digressão encontra uma justificativa platônica que não pode ser ignorada. Sócrates permite seu

---

seus instrumentos ao contrário. Com a lira isto era possível, mas não com o aulos. As Musas, então, decretaram que Mársias havia perdido e, pela vitória, Apolo esfolou Mársias vivo.

<sup>37</sup> Realmente há a preferência de Platão por algumas dentre as nove Musas. Uma seleção que se fundamenta no ethos que cada uma desperta. No *Íon*, Sócrates falando justamente dos poetas líricos e dos poetas épicos, salienta que “cada um dos poetas dependura-se de uma Musa e um outro de outra” (536b). Já no primeiro capítulo desta dissertação vimos a escolha de Calíope e de Urânia, no *Fedro*, como as Musas que sabem qual alma é de um filósofo. Aqui, no livro X, vemos a recusa das Musas açucaradas da lírica e da epopéia. Não sabemos responder, contudo, se a deusa da lírica que é Erato, e que doa prazeres, é uma das Musas açucaradas, ou se é Euterpe que é acompanhada pela flauta dionisíaca de Mársias. Talvez sejam as duas. Mas qual é a Musa açucarada da epopéia. Só poderia ser aquele Calíope que cuida de Homero, e não a Calíope que poderia estar cuidando de Sólon no *Timeu*. Isso, devemos lembrar, é simples exercício especulativo, pois fica sem explicação nos diálogos. Ao menos naqueles que lemos com atenção.

retorno por não querer que a poesia o “acuse de dureza e rusticidade, pois vem de longa data a querela entre poesia e Filosofia” (607c).

O livro X da *República* inicia-se, na verdade, com ponderações e não com uma exclusão peremptória da poesia. Diz ele, primeiro a respeito da tragédia, que “todas essas composições corrompem o claro entendimento dos ouvintes, a menos que disponham do antídoto adequado: o conhecimento de sua verdadeira natureza” (595b-c). O que seria o antídoto oriundo do conhecimento da verdadeira natureza da poesia?

Instantes depois de proibir a entrada das Musas Açucaradas (607a), e de voltar atrás do que disse, permitindo que elas voltem (607d-e), Sócrates assume uma antiga afeição por Homero (608a). Isso ocorre “graças ao amor a essa poesia que nos implantou na alma a educação dada por nossas belas cidades, nós também queremos ser benévolos com ela, para considerá-la muito boa e amiga da verdade” (608a). Isso é mais um ponto que delimita a imensa força da tradição. Sócrates diz ser ele também um apaixonado pela poesia, mas deverá agir como “certos amantes que, embora com sacrifício, dominam a paixão, desde que se convencem de suas desvantagens” (608a).

Se descobríssemos a verdadeira natureza da poesia, diz Sócrates no início do livro X, teríamos o antídoto para desfrutar de seu prazer sem sermos tomados por ela. O antídoto aqui é como as cordas que amarraram Ulisses no mastro. No caso da filosofia temos a seguinte lição: ela descobriu a verdadeira natureza do diálogo poético composto pela tragédia e passou a fazer um uso filosófico do diálogo, utilizando este *pharmakon* como remédio e não mais como veneno. Em linhas gerais, portanto, deveríamos colocar a imitação como passo filosófico fundamental. Mas não é só isso.

As palavras de Sócrates na citação abaixo, extraída da continuidade das preocupações com o estilo de narrar do guardião no livro III, podem ser uma metalinguagem para o estilo de escrever de Platão. Sócrates, fala de indivíduos e da imitação de um homem qualquer, mas, talvez seja Platão falando de sua própria obra e da imitação que faz de Sócrates (conforme a nossa interpretação da metalinguagem platônica posta entre colchetes):

Sou de parecer, continuei, que quando o indivíduo equilibrado {talvez o próprio Platão} tem de reproduzir no decurso de sua exposição algum dito ou gesto de homem de bem {Sócrates, seu mestre}, esforça-se por falar como se fosse essa mesma pessoa {diálogos socráticos e valor às conversas privadas entre os homens} e não se envergonha de imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria que lhe seja atribuído {defesa das virtudes, da busca pela filosofia, imortalidade alma, calma ao morrer e etc.}; com menor disposição e mais raramente imitará quando o vir cambalente por efeito de doença

ou de amor, ou mesmo por embriaguez ou qualquer outra infelicidade {motivo pelo qual Platão talvez não tenha nunca dito isso de seu mestre, mesmo que ele possa ter agido dessa forma}. (396 d-e)

Platão, ao imitar Sócrates, também o idealiza, não necessariamente abolindo seus defeitos, mas minimizando-os. Se aceitarmos essa interpretação e todos os argumentos que vêm sendo dispostos a favor da mesma, Platão poderia ser visto como o próprio indivíduo equilibrado que pode imitar. A imitação que o guardião pode fazer, concluem Sócrates e Adimanto, para perplexidade de quem quer que leia, “adotará um modo de narração semelhante ao que há pouco nos referimos, quando tratamos dos versos de Homero, vindo a participar sua exposição dos dois processos, a imitação e a narração simples, porém a primeira como parte mínima numa narrativa longa” (396e). Homero? O guardião, que deve ter uma só atividade na cidade inteira, ficará parecido com Homero? Sim, este é o retorno da epopéia na defesa platônica de um estilo também ideal.

A verdadeira natureza da poesia, descoberto seu antídoto, aplica-se à imitação trágica e mista da epopéia de Homero. Além disso, o ditirambo também se incluiria no rol platônico de estilos narrativos. Pois, do lado da tragédia e da comédia, é um gênero de certo modo puro, puramente narrativo. Assim, a narrativa simples dos ditirambos parece cumprir requisitos platônicos, como o da simplicidade divina (BRANDÃO, 2007, p. 8 e nota 20). Além disso, Brandão afirma que o ditirambo ao qual Platão se refere dando um exemplo advindo de Homero, como forma de narração simples, fora criado pelo próprio Platão ao reescrever uma passagem que não existia daquele modo em Homero. Ele para “exemplificar o que entende por isso [narrativa simples], apela para um interessante processo de reescritura da primeira cena da *Ilíada*, ou, nos termos de Montanari, *traduz Homero do grego ao grego*” (*idem*, p.6). Exemplos semelhantes a essa tradução de Homero, ao fazer dela um exemplo de narração simples, “poderiam ser encontrados nos próprios diálogos de Platão. Com efeito, os mitos narrados por diversas personagens apresentam uma estrutura narrativa próxima do exercício de reescritura de Homero (...)” (*idem*, p.11-12), como nos mostra Brandão, retomando a narração da vários mitos em Platão. “A narrativa simples é um gênero teórico, pensado a partir da lógica do modelo e não a descrição de um gênero histórico” (*idem*, p.14).

Brandão acredita que Platão quer demonstrar a superioridade da narrativa simples sobre os outros gêneros (*ibidem*). Pelo exposto sobre a crítica à lírica e à epopéia, acreditamos não ser bem assim, apesar de ser possível que o próprio Platão seja “o” amigo da poesia que poderia defender o retorno dela caso ela fosse útil e boa. No *Íon*, Sócrates

explica que existem diversos tipos de inspirados, por diferentes deuses, e que compõem em formas poéticas distintas. Assim, não é por técnica, mas por inspiração divina que os “bons poetas líricos” dizem “belas coisas sobre os acontecimentos” (534c). São as Musas que fazem seus inspirados, e “os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas por inspiração dizem todos esses belos poemas” (534). Nesse encadeamento, segundo Sócrates acredita, “o Deus nos aponta, a fim de que não duvidássemos, que não são humanos estes belos poemas, nem dos homens, mas divino e dos deuses; e que os poetas nada mais são que intérpretes dos deuses, e cada um é possuído pelo deus que o possuir” (534e).

Em outros termos, mas tratando da mesma “questão de estilo” Lima lembra da perplexidade de Heidegger com o *Teeteto*. Isso ocorreu porque ele quis, no *Ser e o Tempo*, separar a narratividade histórica da filosofia, e o *Teeteto*, diálogo onde a ascese dialética é mais defendida, contém inúmeras e repetidas narrações (*op. cit.*, p.13). Do mesmo modo que Heidegger pretende separar filosofia da narratividade, talvez desejasse separar a filosofia da imitação<sup>38</sup>. Lembraríamos a ele, querendo incitar sua perplexidade, primeiro, aquela passagem da *República* em que Platão diz que o guardião imitará de um modo muito parecido com o de Homero e, segundo, que o próprio *Teeteto* que ele analisa mostra um Sócrates muito próximo deste guardião-narrador-ideal. Durante quase todo o *Teeteto* Sócrates finge ser quem ele não é, imitando Protágoras<sup>39</sup>, e insere no meio de suas

---

<sup>38</sup> Poderíamos interpretar o raciocínio de Heidegger no *A doutrina de Platão sobre a verdade*, como sendo o seguinte: a imitação não represente a verdadeira doutrina platônica. Trazendo isso para a questão do estilo, ficaríamos com o seguinte: talvez, para Heidegger, a escrita é uma imitação do oral e a filosofia não se veicula em meios imitativos. Isso nos remete novamente à discussão sobre as doutrinas não-escritas para compreendermos Platão. Heidegger as defende por não acreditar na relação entre imitação escrita e metafísica platônica. Ao pensar sobre a impossibilidade da imitação gerar um conhecimento metafísico deste tipo, podemos entender as suas teses sobre o não dito subjacente ao dito. Só no não-dito, isto é, na oralidade pura e viva, estaria a doutrina de Platão sobre a verdade. Uma doutrina não está em proposições, não tem conclusões tão certas e nem parte de princípios. A ciência é o dito, ao passo que a ‘doutrina’ é o não-escrito subjacente ao escrito o “doutrina” no título do artigo de Heidegger significa as idéias sobre a verdade subjacente aos escritos (203). Essa concepção considera impossível “discutir todos os diálogos de Platão em sua interconexão” (*idem*) e defende que a metafísica seria ministrada apenas oralmente na academia. A escrita, como viemos estudando, é uma imitação do diálogo vivo e uma imitação não serve aos propósitos da metafísica platônica. Schleiermacher, ao contrário, critica essa separação, que já era feita no XIX, antes de Heidegger. Afirma Schleiermacher que não se pode separar os vasos sanguíneos ou os ossos de um corpo, pois deve-se entender a natureza do próprio corpo ao qual essas partes pertencem. Além do mais, “se em algum lugar, forma e conteúdo são inseparáveis”, é na filosofia de Platão (1804/2002, p.41). Um argumento a favor de Schleiermacher poderia ser o de que o próprio Platão, na análise dos discursos presente na *mousiké* propõe a análise do conteúdo e da forma da poesia, pois só isso seria um procedimento completo (*cf. Rep.*, III, 392c-d). Os princípios hermenêuticos que Platão aplica aos poetas são os mesmos que Schleiermacher aplica a Platão, tornando indissociável o conteúdo da forma, ao contrário de Heidegger, que recorre às doutrinas não-escritas e despreza a escrita por ser imitação. Mesmo que o conteúdo verdadeiro de Platão não sendo pronunciado de maneira explícita não permite concluirmos que o conteúdo esteja alhures, isto é, no oral (SCHLEIERMACHER, 1804/2002, p. 33).

<sup>39</sup> Morte e imitação possuem uma relação profícua. Os guerreiros de Tróia durante ou depois de mortos tiveram a narração dos aedos para preservarem eles na Memória. Foi durante e depois da morte de Sócrates que Platão aprofundou seu relato e, por fim, foi depois da morte de Protágoras que Sócrates aprofundou sua crítica ao suposto relativismo deste. A única maneira de dialogar com Protágoras era esta, pois ele morrerá.

imitações narração dele próprio, ou seja, ora imita, ora narra, de um modo misto como faz Homero. Como sustentar, ainda, a defesa de Heidegger de que: “para fazer filosofia não é preciso ‘contar histórias’, *mûthon tina diegeîsthai*, diz Heidegger, citando Platão” (*op. cit.*, p.13)? Estamos com Lima que, mesmo sem lembrar desse guardião platônico que narra com se fosse Homero, comenta que o tom normativo heideggeriano de separação entre filosofia e história é pouco adequado à defesa platônica de que discursos filosóficos anteriores podiam ser aproximados das narrações poéticas (*op. cit.*, p.13).

A escrita filosófica constituiu-se na tentativa de sanar seus próprios defeitos e limites, pela consciência que tem deles. Platão não é Sócrates. Platão idealiza sua personagem dramática para muitas vezes, talvez, concordar com ela. Isto é feito no interior das formas tradicionais de educar, em pelo menos dois âmbitos, um geral e oral, e outro específico, o escrito. Mas a influência da tradição não se encerrou aqui. Ela encontra-se num terceiro aspecto: o interpretativo. Talvez seja neste último que todos os outros se preservem, de fato. Manter ou superar o passado só pode ocorrer pelo esmero de um hermeneuta, e não estamos falando de nossa análise e interpretação de Platão, mas da interpretação platônica dos poetas e de sua crítica aos sofistas.

---

### PARTE 3

---

#### HERMENÊUTICA DAS TRADIÇÕES NOS BANQUINHOS DA ESCOLA

Do mesmo modo que é comum pensar nos aedos como inspiradores da mestria, é comum esquecer dos rapsodos nestas considerações. Sócrates, ao caracterizar no *Íon* – único diálogo dedicado à descrição da rapsódia – os requisitos para que o rapsodo encontre o propósito de sua vida, qual seja, o de transmitir, diz ser indispensável a ele “se tornar intérprete do pensamento do poeta aos ouvintes” (530c). A nossa hipótese é a de que, inspirada nisto, há uma sólida atividade hermenêutica da tradição poética, importante para uma crítica filosófica da interpretação dos sofistas.

As Musas preservam os conhecimentos básicos a serem transmitidos por poetas, reis e filósofos. Essa passagem do divino ao humano é auxiliada também por Hermes. A relação entre as Musas e Hermes existe porque “foi no hino a Hermes da coletânea homérica, que a música recebeu pela primeira vez o nome de Sophia (...)” (Nascimento, *op. cit.*, p.159).<sup>40</sup>

É fato que os poetas e os criadores originais não são eternos. A interpretação é a principal maneira deles serem lembrados. Sem interpretação, todo esforço de criação se restringiria apenas a uma geração. O aedo não vive sem o rapsodo, Sócrates não viveria sem Platão e Ulisses não viveria sem Homero. No primeiro capítulo do livro *O problema de Sócrates*, Magalhães-Vilhena mostra Sócrates como personagem dramática e conclui que é impossível retratar o Sócrates real, sem qualquer idealização de uma encenação (1952/1984, p.26). A imitação que Platão faz de Sócrates é uma interpretação, pois enfatiza as melhores características de um personagem, sem a reprodução de seus possíveis defeitos e etc (*cf. Rep.*, III, 396d-e).

---

<sup>40</sup> Existe uma extensa coletânea de hinos em hexâmetros dedicados aos deuses gregos, que são atribuídos a Homero (*cf. <http://greciantiga.org/lit/lit03a-1.asp>*). Hermes é o nome grego para o deus egípcio Toth (este é usado por Sócrates no *Fedro* para tratar do surgimento da escrita). Ele está ligado também à revelação das ciências ocultas aos homens, como a alquimia. Disto deriva a noção de algo ser hermético, isto é, totalmente fechado ou em segredo, oculto, não desvelado. É importante saber que Hermes é irmão de Apolo, e este se encanta com a invenção daquele, a lira (é válido lembrar que é a lira que acompanha a beleza da voz, o encantamento, a lembrança e etc, de modo que nenhuma das Musas toca algum instrumento). Conta a mitologia que Hermes, ainda bebê, saiu de seu berço e astuciosamente escondeu o gado que Apolo cuidava. Este levou Hermes até Zeus para ser punido. No entanto, quando Apolo ouviu a lira que Hermes tocava tão bem, propôs a troca do gado por este instrumento. Daí Apolo estar associado aos instrumentos que seu irmão criou.

Alguns chamam a noção de precisão na interpretação de algo como uma pretensão romântica que remonta a Schleiermacher. A precisão está em conseguir distinguir o que são idéias particulares surgidas de si mesmo, enquanto intérprete. Ao contrário, ser impreciso é ver no interpretado algo que não é dele. Ou seja, é impróprio ao interpretado aquilo que é próprio do intérprete. Aquele sujeito que é incapaz de interpretar a si mesmo, isto é, de expor corretamente suas idéias, pois não as conhece, não pode ser um intérprete. A hermenêutica é, para Schleiermacher, a arte de ouvir o que o outro tem a dizer (Cf. PUENTE, Apresentação, In: SCHLEIERMACHER, 1804/2002, p.13).

A interpretação é a busca pela compreensão do discurso alheio<sup>41</sup> (cf. *idem*, p.13). No *Íon*, temos a mesma noção, daí afirmarem que a hermenêutica nasceu com os gregos. O rapsodo deve passar “o tempo com outros muitos e bons poetas, sobretudo com Homero, o melhor e mais divino dos poetas, e aprender o seu pensamento, não os versos épicos” (530c). Sócrates diz a Íon que o propósito de sua vida não deve ser o ser bom nos metros, pois deve também prestar atenção ao conteúdo do pensamento de Homero. É óbvio que o rapsodo deve ser um exímio formalista, pois também costura os versos dos outros, mas o conteúdo é o principal foco quando temos a hermenêutica como horizonte. Deve-se compreender o que o poeta diz e não somente a forma de como ele diz. É com sentido idêntico, porém analisando outro texto de Platão, que Villela-Petit, evidencia “que a censura de alguns versos ou passagens dos poemas homéricos incide sobre o que neles é afirmado e portanto coloca em questão o pensamento (*diánoia*) que lhes é subjacente (...)” (*op. cit.*, p.64).

No *Íon*, Sócrates quer saber se é por inspiração ou por técnica que o rapsodo possui uma interpretação tão comovente. Nos parece sem sentido tomar partido entre arte ou inspiração no *Íon*, cabendo-nos apenas escolher a anterioridade, mas não a primazia, de uma sobre a outra. Isto porque se lembrarmos do que já dissemos, o filósofo também é delirante com os céus e inspirado, fato este que não lhe proíbe de possuir uma arte. Assim, a rapsódia também pode ser ao mesmo tempo inspirada e possuir uma arte de interpretar. Na verdade, parece que a arte de interpretar e de atuar só existe por uma inspiração divina que dita o modo pelo qual ela deve ser feita.

---

<sup>41</sup> Este trabalho está próximo, como diz Schleiermacher ao lembrar da etimologia de hermenêutica, do ato de conseguir expor suas próprias idéias e comunicar corretamente o discurso de um outro a terceiros (cf. 1838/2005, p.91) Esses dois aspectos, expor suas idéias e comunicar o discurso de outro a terceiros, são distintos da compreensão correta. Esta não requer precisamente a expressão, pois há uma grande ligação filosófica da hermenêutica com a arte de pensar (*idem*, p.93). Mesmo sabendo que pensar é um falar silencioso – platonicamente falando – a hermenêutica não se desvincula da linguagem. Há uma enorme ligação entre hermenêutica e gramática (as regras do expressar) que significa “uma unidade entre falar e pensar: a linguagem é a maneira do pensamento tornar-se efetivo, pois não há pensamento sem fala” (*idem*, p.94-5).



Existindo para enviar conhecimentos ao ouvinte, o rapsodo desempenha, em um palco imaginário, o papel de principal arquétipo artístico que um professor (e não um mestre) pode encontrar para si. Íon ensina os outros e Sócrates lhe pergunta se “ele se torna intérprete dos intérpretes?” (535b). A conclusão disso ocorre pela afirmação de que a origem da eloquência do rapsodo não é por uma *técnica de interpretação*, pois

o anel do meio és tu Íon, rapsodo e ator, e o primeiro é o próprio poeta. O deus através de todos eles, dirige a alma dos homens para onde quiser, fazendo passar o poder de uns para os outros. *E da mesma maneira como daquela pedra dependura-se uma longa cadeia de coreutas, de mestres, e de submestres dependurados lateralmente dos anéis que suspendem das Musas.* (536a-b)

É notável o vigor com o qual as Musas inspiram os seus e isto explica o motivo do fascínio que o rapsodo exerce em seus ouvintes. A potência divina das Musas magnetiza toda a cadeia de anéis. Naquela época, Eurípedes encontrou uma pedra, a magnética, por atribuir um poder invisível ao ferro. Ela serviu de inspiração a todos que desejavam explicar uma força que é invisível, mas real, como a da eloquência das Musas, que é capaz de ligar os homens ao conhecimento divino por intermediários como o rapsodo (*Íon*, 533d).

### 3.1. A ANTIQÜÍSSIMA DIVERGÊNCIA<sup>42</sup>

Platão relata no livro X da *República* a existência de uma “velha divergência” entre filosofia e poesia. Faltaria espaço em uma dissertação como esta para reproduzir todas as censuras que Platão faz aos poetas e as críticas destes aos filósofos. Como também faltaria para reproduzir os momentos em que Platão considera os poetas que às vezes censura com o epíteto de divinos. A crítica no livro X, vista por alguns como expulsão, não deve pautar o entendimento do relacionamento de Platão com a tradição. Se fizéssemos isso, comprometeríamos a interpretação da *República* (cf. VILLELA\_PETIT, p.56), pois não perceberíamos que Platão “não renega sistematicamente o que os poetas afirmam” (*idem*, p. 59).

---

<sup>42</sup> Está nota trata apenas de uma curiosidade pelas semelhanças existentes entre *La Querelle des Anciens et des Moderns* (1687 - 1715) e a divergência entre poesia e filosofia, que Carlos Alberto Nunes traduz por querela, presente no livro X da *República*. A presença de Homero no centro do debate do século XVII é o que nos motiva e justifica estas aproximações. Joan De Jean explica que o affaire batizado de querela, na modernidade, é, sobretudo, um affaire pedagógico (2006, p.79). Ela lembra que outros temas eram postos em questão, mas é ao redor de Homero que a disputa gira desde 1687 até se transfigurar em uma querela *apenas* sobre Homero, em 1711-16. O estopim da Batalha intelectual foi a leitura na academia francesa do poema *Le siècle de Louis le Grand*, onde Perrault questiona os valores morais transmitidos pelos textos de Homero. Tratava-se de uma crítica ao cânone literário estável e também à imitação fiel aos heróis antigos (*Idem*, p. 77). Os modernos, curiosamente, assemelhavam-se aos antigos na recusa a Homero.

Labarbe, no *L' Homère de Platon*, dedicou-se a reproduzir as cento e cinquenta passagens de Homero nos textos de Platão, encontrando, assim, em uma comparação com as passagens do próprio Homero, um Homero às vezes modificado e interpretado por Platão, outras vezes não citado como fonte. Por isso Labarbe afirma em seu prefácio que Platão é, por mais contraditório que isso possa parecer, o mais sistemático intérprete dos textos de Homero, sendo talvez o seu maior comentador e o mais homérico de todos os autores (cf. Login; *Traité du Sublime apud Labarbe*, 1987, p.11). Nesse sentido, a presença de 150 citações de Homero em pelo menos 20 diálogos platônicos surpreende até mesmo alguém que tenha lido os diálogos com atenção. Platão incorporou em sua escrita, mais do que qualquer outro grego, os vocábulos, as frases e os temas da epopéia de Homero (Labarbe, 1987, p.11).

Platão criticou Homero sobretudo pelo conteúdo com o qual o poeta versifica e pela impressão que restaria demarcada nas crianças. A *República*, por exemplo, preocupa-se com a marca que esses poemas deixariam na alma das crianças a respeito do falso conceito de justiça. Desde Xenófanos – a mais antiga crítica a Homero conhecida, antecipadora em termos gerais da crítica do próprio Platão –, muitos dos que repudiaram o grande poeta opuseram-se aos costumes retratados na *Ilíada* e na *Odisséia*. A crítica aos poetas não era nenhuma novidade, muitos sabem disto (cf. VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p. 55).

Platão não superou, e nem tentou superar, a estrutura curricular poética de música para a alma. Sua crítica foi ao conteúdo. Ter preservado intacta esta estrutura pedagógica foi uma grande sensatez platônica que, como já vimos, chega a soar estranho em relação à rispidez entre poetas e filósofos (607c). Isto apenas não soaria tão estranho se notássemos que não é a expulsão dos poetas que encerra o livro X da *República* (607a), mas a permissão de retorno dos poetas expulsos. Sócrates permite o retorno dos poetas caso alguém provar que a poesia, além de prazerosa, é útil (607e).

A relação entre preservação e abandono da tradição em Platão não é contraditória: a sua ruptura não ocorreu com o que era mais antigo do que a poesia homérica, a música, mas sim com a autoridade homérica. A autoridade do poeta deve ser a daquele que não somente fala bem, mas que domina a arte sobre a qual fala. Os mestres evocados por Homero são genuínos, mas a ação de Homero em retratá-los não o transforma em um mestre legítimo. Assim como a representação dos sentimentos do herói não transforma o rapsodo em um herói, mas apenas em alguém que representa e imita.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Recusaremos as seguintes interpretações: em primeiro lugar, aquela que prega a absoluta dissociação entre Platão e a tradição homérica que vai até os sofistas fundada na retórica e na poesia e, em segundo lugar, aquela que Platão é, na verdade, mais um poeta, em especial, um comediógrafo ou também mais um sofista.

A esse propósito, há duas atitudes que Sócrates vislumbra na interpretação do rapsodo no *Íon*. Por um lado, Íon é um transmissor que tenta delimitar o significado preciso do que Homero disse e, por outro lado, ele representa o sentimento das personagens de Homero. Nestes casos, é por saber falar tão bem sobre tantos assuntos que Sócrates, ironicamente, diz invejar Íon. Este último age como se soubesse, a exemplo do que aparenta saber Homero, a respeito da medicina prescrita na *Ilíada* para estancar o ferimento de um guerreiro ou como se soubesse, também, armar adequadamente um exército. A partir destas técnicas, Sócrates começa a descrever e elencar inúmeras outras, sempre afirmando que o conhecimento obtido sobre uma técnica não pode ser alcançado por nenhum intérprete ou imitador daquele que, propriamente dito, possui a vivência (537e).

Na verdade, Sócrates não padece de qualquer inveja. Não é por conhecer cada coisa sobre a qual fala que o rapsodo deve ser ouvido com admiração. É de se levar em conta que nem o rapsodo e nem sua fonte, Homero, possuem a sabedoria técnica sobre o que relatam. Sócrates deixa bem claro que sua reprovação a Homero consiste na técnica militar, médica e etc., que esse não possui verdadeiramente (*Rep.*, VII). Homero não poderia ser uma autoridade no que fala, mas apenas um narrador intérprete dos acontecimentos da guerra, da relação dos homens uns com os outros, de homens bons e maus, de como os deuses se relacionam entre si e com os homens, além de explicar os acontecimentos nos céus e a gênese dos deuses e heróis.

Sendo assim, a motivação do que é dito na *República* contra os poetas e os sofistas possui um argumento já claro o suficiente no *Íon*, já que, cronologicamente, este diálogo é colocado antes de muitos textos de Platão. No *Íon*, há uma certa similitude dos rapsodos com os sofistas, sobretudo quando o rapsodo fala de algo que não conhece, se achando um sábio universal. O próprio rapsodo diz que não há nenhum assunto do qual trate Homero e sobre o qual também não fale bem.

Além desta relação com Homero, se o *Íon* for mesmo um dos primeiros diálogos socráticos, então, o personagem que dá nome ao diálogo é o protótipo mais adequado do sofista, tal como este aparecerá capturado por de Sócrates no *Sofista*. A relação dos sofistas

---

Isto porque essas interpretações mutilam os textos platônicos, no primeiro caso, recortando as críticas de Platão à retórica e à poesia, que são inúmeras e, no segundo, caso maximizando a permissão e aceitação que aparecem esporadicamente de uma boa retórica, dialética e poesia. Cada uma destas interpretações não alcançou as digressões platônicas por completo, lendo o texto do filósofo parcialmente. Na percepção destes extremos, estamos com Schleiermacher (1804/2002).

com os rapsodos e destes com Homero se dá porque este falava sobre os mais variados assuntos, como se fosse perito em cada um deles.

Os diálogos platônicos *Protágoras* e *Górgias* oferecem a noção de “conhecimento técnico”. Jaeger explica isto em maiores detalhes quando se remete à origem da concepção escolar da poesia nos sofistas e sua relação com o enciclopedismo homérico, num viés platônico:

Em nenhuma outra parte, fora da concepção escolar da poesia, manifesta-se de modo mais vigoroso e adequado a inteligência e fria consciência de um objetivo, a qual é própria da época inteira. Homero é para os sofistas uma enciclopédia de todos os conhecimentos humanos, desde a construção de carros até a estratégia, e uma mina de regras prudentes para a vida. (*op. cit.*, 346)

A imagem de Homero, que não é guerreiro, estrategista ou qualquer outro técnico que domina alguma especialidade das artes sobre as quais fala, mas um poeta que imita os outros, não é um problema, segundo Platão, para os sofistas. Afinal, a técnica do convencimento chamada de retórica é considerada como a característica superior do sábio mesmo que não conheça qualquer arte específica, militar, econômica ou médica. Idéia que Platão atribui a Górgias, quando este diz que todas as outras artes estão sobre o domínio da retórica (450 c).

Além dos conhecimentos técnicos lembrados por Jaeger – desde a construção de carros até a estratégia militar –, é possível, por meio dos diálogos *Protágoras* e *Górgias*, depreender que a arte retórica proporciona a quem a possui algo que distingue dos demais. Isto porque convencer um paciente a tomar um remédio amargo, mesmo sem ter o conhecimento da medicina, é um poder admirável da sofística.

A respeito desse mesmo ponto, qual seja, o domínio de uma arte que proporciona a superioridade de um homem sobre os demais, Górgias explica a Sócrates que foi Péricles quem convenceu os atenienses a levantar muros para se defenderem dos espartanos, e não arquitetos ou estrategistas militares. Assim, a população concordou em erguer os muros por causa dos discursos de Péricles, que conhece a “ciência da vida prática” (idéia utilizada por Cálicles no *Gorgias*, 486 c-d, para criticar Sócrates). Isso caracteriza, segundo Górgias, a força da oratória. Via de regra, as atitudes tomadas por uma assembleia advêm de conselhos de oradores, “saindo sempre vencedora a sua maneira de pensar” (*Ibidem*).

Jaeger, em comentário à passagem do *Górgias* sobre a existência da retórica em todas as artes que precisam das palavras (*Górgias*, 450 c), afirma que tratar Homero como uma enciclopédia e utilizá-lo na educação com tal acepção é o primeiro passo para se construir figuras públicas de renome pela sabedoria. Na verdade, essas figuras públicas de

renome pela sabedoria assemelham-se ao erudito, que é capaz de falar sobre os mais diversos assuntos, obviamente sem que haja o tempo necessário para aprender cada técnica sobre a qual fala. Como aquele rapsodo, já exposto. O elo platônico entre sofistas e Homero é assim construída por Platão.

Além disso, é evidente em qual técnica o erudito deverá se tornar apto para falar. A arte para essa linha de raciocínio relaciona-se com uma manifestação discursiva retórica, a qual é originada na ênfase que dedica à beleza da extensão do discurso e ao convencimento do outro. Devemos lembrar que o hexâmetro de Homero está atrelado à erudição, isto é, ao uso de palavras difíceis, como já sabemos por Aristóteles.

Sócrates recusa esta sabedoria universal pretendida pelos intérpretes do divino. Mas não recusa a inspiração das Musas quando diz que os rapsodos agem como se fossem mestres legítimos pela inspiração que as mesmas lhes causam. É a idéia platônica de um desejo guiado pela razão, como já vimos, e esclarece quais são as vantagens instrutivas do delírio patrocinado pelas Musas: elas instruem as novas gerações acerca dos feitos dos homens do passado (*Fedro*, 245). Na *República*, X, este pêndulo da crítica socrática continua em movimento. Desse modo, Platão não expurgou de sua filosofia alguns pressupostos admitidos em comum com a poesia e com a persuasão, sob a inspiração das Musas. No embate entre filosofia e poesia é mister saber o que é arte verdadeira e o que é arte imitativa e, por isso, foi tão importante dar atenção à origem da *téchne* dos sofistas.

Sócrates precisa pensar em uma nova tradição de sábios, não tão eruditos como eram Homero e os sofistas, mas capazes de dizer a verdade de um modo sintético e conciso. Isso ele fará no próprio *Protágoras*, como veremos. É com esse espírito que tentaremos revelar a elaboração platônica de uma tradição poética da sofística e uma outra tradição contraposta da filosofia, ambas traçadas no *Protágoras*, com o intuito de destampar o que hermeticamente está escondido, nos próprios diálogos.

### **3.1.1. Tradição poética da arte sofística**

Nem todos os sofistas apenas ensinam a retórica ao modo de Górgias ou são relativistas como Protágoras. Mas, para Platão, todos podem ser associados à tradição dos poetas, à qual estão umbilicalmente ligados pela oratória dos heróis e pelo imprescindível domínio da arte de falar bem do poeta. Devemos assumir que o esforço de aproximar os sofistas de Homero faz parte de um dos argumentos centrais, no interior de uma grande disposição platônica, como se observa em vários casos. Um deles, sobre o herói, aparece

no *Crátilo*. Assim, Sócrates faz a seguinte associação ao explicar o termo Herói:

eram sábios e também hábeis retóricos e dialéticos, sempre dispostos a formular perguntas (*erôtan*), pois *eiren* significa falar. Por conseguinte, como acabamos de dizer, na linguagem Ática os heróis se nos apresentam como retóricos e formuladores de perguntas de forma que todo gênero dos heróis nada mais é do que uma tribo de sofistas. (398e)

Trata-se de uma etimologia sem fundamento, que pretende apenas associar os Heróis aos sofistas. Associação esta que se consolidará, plausivelmente, com Protágoras quando clama para si o estatuto de sábio devido ao tempo durante o qual exerce essa profissão, “pois a soma dos meus anos já vai alta; e entre os presentes não há um só de que eu não pudesse ser pai, com a idade que tenho” (*Protágoras*, 318). Ele faz isso de uma maneira muito semelhante ao modo pelo qual, na *Ilíada*, Homero mostra alguns heróis reivindicando a atenção para si, como Nestor, antes de falar a Agamenon e a Aquiles: “vinde, ouvi-me, sois ambos mais moços do que eu, já duas gerações de homens mortais passou por mim, nascido e envelhecido comigo e agora reino sobre a terceira geração” (*Ilíada*, I). Assim, na assembléia que quase abre a epopéia *Ilíada*, os outros deveriam escutá-lo, como a Protágoras na roda de amigos.

O diálogo *Protágoras* começa com uma aparente ironia de Sócrates ao dizer que se encontra com um belo homem por sua sabedoria, em suma, “o homem mais sábio do nosso tempo”, um “orador eloqüentíssimo” reconhecido por todos (*Protágoras*, 310a-e). É preciso entender, platonicamente, essa atribuição de beleza por parte de Sócrates a Protágoras pela valorização existente da oratória, quesito fundamental não só aos sábios homéricos e aos educadores, mas também aos heróis. Naquele universo, portanto, isso não deve significar apenas um exemplo da ironia socrática, mas a simples constatação de um fato. Aliás, um fato importante, pois este estatuto de sabedoria e eloqüência representa nos sofistas sua semelhança com o falar bem do herói homérico, ou ainda, sua semelhança com a força e beleza da linguagem das Musas.

A tradição homérica reclama um certo status somente conferido pela velhice. A solicitação da palavra tem um caráter retórico quando é feita em razão da sabedoria de si mesmo. Ou seja, eu digo que devo ser escutado em razão de minha própria experiência. A tradição a partir da qual os retóricos emergem como expressão pedagógica funda-se sobre uma sabedoria herdada. Isso acaba indicando o valor que o ensino heróico possuía para os gregos e a relevância de se buscar representações literárias que sejam ilustrativas de uma relação de conduta na *Ilíada* e na *Odisséia*. As figuras de sábios na *Ilíada* e na *Odisséia*

acompanham os jovens e podem metaforizar os mestres porque comportam uma sabedoria residual. Eles são os anciões, como Fênix, responsável pela grandeza de Aquiles na *Ilíada*, e Atena, que se transfigura em inúmeros personagens para cuidar de Telêmaco, filho de Ulisses na *Odisséia*. A sabedoria desses mestres reside num saber que não é apreendido apenas pela experiência de uma guerra ou através do domínio de uma técnica, mas oriundo da perseverança em transmitir o que se viveu ou presenciou na guerra.

As situações que ilustram o que foi dito acima são as seguintes: Fênix retoma, na conversa com Aquiles, o exemplo do que trouxe para Meleagro a cólera que tinha no peito. Ao contrário deste exemplo negativo, aparece uma imagem de um exemplo encorajador na *Odisséia*, na educação de Telêmaco feita por Atena. Ela lembra da glória de Orestes ao vingar os assassinos de seu pai e diz a Telêmaco que

já não deves viver como criança – diz Atena a Telêmaco – tens idade demais para isso. Não soubeste da alta honra que Orestes conquistou no mundo inteiro por ter acabado com Egisto, o pérfido assassino de seu pai? Também tu, meu amigo – bem vejo que és belo e desempenado –, tens força suficiente para que um dia te exaltem as novas gerações. (*Odisséia* a 298 *apud* Jaeger, *op. cit.*, p.58)

Tais exemplos, como nota Jaeger, possuem um sentido moral que os justifica. Ou seja, fornecidos a jovens geralmente impetuosos como Aquiles, ou mais dóceis, como Telêmaco, servem para lembrá-los do ideal de homem e de virtude construídos pela força e na guerra. Relembrem o desastre ou o uso irascível da força.

No *Fedro*, no início da discussão sobre o orador, temos duas figuras homéricas, que possuem o mel vertido pelas Musas. Nestor e Ulisses são incluídos dentre os privilegiados. Sócrates pergunta brincando se Fedro não conhecia os textos de retórica que Nestor e Ulisses haviam escrito enquanto descansavam da guerra (533d-534c). Ademais, mesmo como brincadeira, é preciso lembrar que as artimanhas de Ulisses, na *Odisséia*, podem ser comparadas à técnica retórica de Górgias. Ulisses salvou-se em sua trajetória de retorno a Ítaca por, entre outras coisas, fabricar artimanhas com as palavras.

Esta é uma das principais lições da *Odisséia*: as artimanhas retóricas proporcionadas pela oratória são armas consideráveis para a sobrevivência de Ulisses. Notamos isso em sua chegada a Ítaca:

A Glaucópide rindo a mão lhe afaga,  
Disfarçada em mulher vistosa e guapa,  
Ilustre no louvor: “Sagaz e astuto,  
Só te excedera um deus! Matreiro e fino,  
Mesmo exerces na pátria os falsilóquios,  
Dolos e ardis, que desde o berço amaste.

Não uses tu comigo de rodeios:  
 Se aos mortais no juízo te vantagens,  
 Eu me vantagemo aos deuses. Desconheces  
 Tritônia, que te assiste em dúbios transes?  
 Eu te fiz agradável aos Feácios;  
 Agora venho consultar contigo,  
 E o tesouro esconder que ao povo egrégio  
 Inspirei te doasse. Em teu palácio  
 Olha que ainda é forçoso padeceres:  
 A varão nem mulher tu não descubras  
 O teu regresso; tácito suportes  
 A própria dor e injúrias e insolências”. (*Odisséia*, XIII)

Atena, rindo, diz a Ulisses que pare de utilizar, pelo menos com ela, o expediente que o fez chegar até ali. Suas artimanhas e falsas palavras, fingindo, na conversa com a deusa, não estar emocionado por chegar em sua terra natal, não levariam ele a nada, pois ele deve escutar. Atena, então, aconselha Ulisses a guardar o tesouro recebido dos Feácios e a não contar logo a sua esposa e ao seu filho quem ele realmente é. Deverá ser astuto e utilizar-se de suas artimanhas para preservar seu lar intacto e, depois de ter arquitetado tudo em detalhes, vingar-se dos pretendentes de Penélope que consomem suas riquezas. Enquanto esse momento não chegar, suas únicas armas poderão voltar a ser as palavras e o fingimento.

A retórica anda sempre acompanhada da persuasão, tanto nas artimanhas de Ulisses quanto no domínio da retórica sobre as outras artes para Górgias. É pela persuasão que, diante de uma assembleia, qualquer retórico passa por médico, arquiteto e tudo o mais; apenas pelo domínio do discurso. E é por isso que, para o Górgias de Platão, ela é o maior bem, acima da medicina, da ginástica e da economia pois, com a retórica, o orador faria destes especialistas escravos para acumular riqueza e saúde em seu próprio benefício (*Górgias*, 452 e). Os sofistas podem ser vistos, então, como os soldados do exército educativo fundado na tradição e cujo principal general é Homero, em alusão àquela passagem do *Teeteto* que inspirou o título desta dissertação e na qual Sócrates diz: “quem se atreveria a lutar contra um exército tão forte e um general como Homero?” (153 a).

Mas a tradição não se mostrou totalmente, ainda. Até aqui, para Platão, a retórica e a sofística são parecidas por serem filhas herdeiras da poesia homérica. Pressuposto que torna compreensível a tendência platônica de torná-las indistinguíveis. Nessa direção, o programa pedagógico dos sofistas parece consistir na *aprendizagem das regras morais de conduta humana pela leitura e declamação dos textos dos grandes poetas*.

A *Paidéia* dos sofistas é a primeira, segundo Jaeger, a se constituir como um pensamento educacional direcionado “à criação dos meninos”. Na verdade, “foi com os



sofistas que esta palavra [*Paidéia*], (...), a partir da criação dos meninos, acaba por englobar o conjunto de todas as exigências ideais, físicas e espirituais, que formam a *kalokagathia*, no sentido de uma formação espiritual consciente” (JAEGER, *op. cit.*, p. 335).

A associação platônica pretendida – a dos sofistas com Homero – tem nas seguintes passagens do *Górgias* e do *Protágoras* de Platão fortes argumentos:

1. Górgias fica envaidecido por ser considerado por Sócrates, e com as palavras de Homero, um “excelente orador” (*Górgias*, 449 b);
2. Protágoras considera-se herdeiro de uma longa tradição poética na qual figuram Homero, Hesíodo, Simônides, etc. (*Protágoras*, 316 d-e);
3. (3.1) Protágoras afirma ser imprescindível fornecer às crianças as obras dos bons poetas para que elas encontrem ali modelos de conduta e para que dominem a palavra e a ação (*Protágoras*, 326 a), (3.2) além de defender que é um dos “pontos fundamentais da educação” capacitar os jovens a discernir, nas obras referidas, o que foi dito com acerto e o que não (*idem*, 339 a);

Segundo Carlos Alberto Nunes, no estudo introdutório que faz ao *Górgias*, o sofista responde a Sócrates (o item 1), sobre qual é a sua arte e como gostaria de ser chamado, por uma citação aberta de Homero. A passagem do *Górgias* é a seguinte: “– Sócrates: então, temos de dar-te o nome de orador? – Górgias: E excelente orador Sócrates, o que só de nomear me envaidece, se quiseres aplicar no meu caso a linguagem de Homero” (*Górgias*, 449 a-b). A esse propósito, nota-se o comentário de Nunes:

Górgias usa e abusa das citações dos poetas, principalmente Homero, o que seus ouvintes apanhavam no ar, tão grande foi sempre a influência de Homero na formação do homem grego. A frase citada, parte final de um hexâmetro, vem da *Ilíada*, VI, 211, na resposta de Glauco a Diomedes, depois de desfiar sua gloriosa geração: “Esse é o meu sangue; essa, a estirpe, que só de nomear me envaidece”. (Nunes, introdução, p.20 *In*: Platão, 2002)

Há neste Górgias platônico de Nunes, quando se envaidece ao ser considerado da estirpe dos oradores, não apenas uma referência à linguagem expressa na *Ilíada* e à consideração da estirpe dos retóricos, mas também uma referência à possibilidade de ser considerado da estirpe do próprio Homero. O canto homérico que instrui os gregos sobre os costumes de seus antepassados, foi, segundo a associação platônica, a inspiração dos sofistas. Os sofistas, como herdeiros, ainda num Górgias platônico, satisfizeram as

exigências “não de ordem teórica e científica, mas de ordem estritamente prática. E esta é a razão pela qual tiveram em Atenas uma ação tão forte, (...)” (JAEGER, *op. cit.*, 345).<sup>44</sup>

A mesma vaidade de ser herdeiro de Homero aparece num trecho do *Protágoras*, no qual este afirma que sua arte é fruto de uma tradição antiga de sábios. A intenção de Protágoras ao retratar os poetas de outrora como sofistas, como se observará, é devida, em grande parte, à atitude de incluir nos versos dos poetas um sentido educacional e pedagógico com pretensões de originalidade. Não conseguiremos responder efetivamente se Protágoras se considerava herdeiro de Homero. Consideraremos, assim, este argumento como um construto de Platão, mesmo achando que algo dessa relação pudesse ser plausível no ensino sofístico em geral.

Essa atribuição de um sentido educacional aos poetas, em específico a sua consideração como professor, é o que se infere do trecho (item 2) no qual Protágoras se diz herdeiro da tradição dos poetas mais ilustres:

Aliás, sou de opinião que a arte do sofista é muito antiga, mas que os homens das outras eras que a praticavam, com medo dos percalços da profissão, recorriam a subterfúgios para escondê-la, valendo-se alguns, como Homero, Hesíodo e Simônides, da poesia; outros mais, como Orfeu e seus discípulos, dos mistérios e oráculos. Sim, alguns, conforme observei, serviram-se até mesmo da arte da ginástica, tal como o tarentino Icos, e também esse sofista ainda vivo, que não cede a palma a nenhum outro, Heródico, o selembriano, primitivamente de Mégara. A música serviu de pretexto para Agátocles, sofista eminentíssimo; assim como Pitóclides, de Ceos, e para muitos outros. Todos eles, como disse, usavam as respectivas artes à guisa de capa, para os resguardarem da inveja. Eu, porém, não compartilho o modo de pensar deles todos, por estar convencido de que não conseguiram realizar o que pretendiam, pois os homens que nas cidades detêm as rédeas do governo não se deixaram iludir com respeito à finalidade de semelhante prática. Quanto ao vulgo, por assim dizer, não percebia nada, limitava-se a elogiar tudo o que eles diziam. Pretender esconder-se, sem o conseguir, e ser surpreendido pelos homens, a simples tentativa já é rematada loucura, que só pode suscitar maior animosidade contra eles mesmos, pois, além de já serem vistos com maus olhos, fazem por merecer a pecha de velhacaria. Eis a razão de eu tomar caminho diferente: declaro sem âmbages que sou e instruo os homens, convencido de que essa precaução é melhor do que a deles e que mais vale confessar do que negar (316 d – 317 c).

---

<sup>44</sup> Em Homero não há um currículo educacional. Jaeger explica a inexistência de uma consciência educacional em Homero quando afirma que, “só uma vez, nos livros finais da *Iliada*, ele entende por *arete* as qualidades morais ou espirituais” (*idem*: p.27). Assim, prossegue Jaeger na nota explicativa, “em *Od.* 641ss. vemos que o bom senso e a habilidade física e guerreira designam-se pelo coletivo ‘toda espécie de *aretai*’. É característico que na *Odisséia*, que é posterior, seja empregado várias vezes com este sentido amplo” (*idem*: p.27, n.5). Deste modo, o conteúdo dos textos de Homero como valor moral prático é uma utilização posterior a Homero. A *Iliada* e a *Odisséia* não possuem um caráter formativo do grego: elas apenas delimitam um ideal de homem heróico, no qual a virtude (*arete*) é considerada “não só no sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligada a ela” (*Ibdem*).

Inúmeras questões são tratadas nessa longa citação. Além da extensa tradição da qual Protágoras diz fazer parte, alguns aspectos devem ser ressaltados, como o fim da recusa de grande parte da população quanto à arte da mestria desses sábios do passado e o nascimento da educação sofisticada como nova arte. Protágoras parece criar uma arte ao dizer e falar, enquanto seus predecessores, por medo, haviam se escondido sob outra arte que não era propriamente a da mestria.

A outra passagem indicada no *Protágoras* (3.1.) trata justamente do ensino dos jovens e expressa, ao mesmo tempo, a satisfação de um sofista como ele em conectar-se a Homero. Neste diálogo com Sócrates, sobre a educação pela virtude, quando Protágoras pensa ter demonstrado que a virtude pode ser ensinada (em 328 d), ele está se referindo ao ensino da virtude aos jovens pela imitação dos grandes homens, cuja principal referência é Homero.

Sendo assim, é necessário que as crianças,

recebam de seus mestres e em seu banquinho, para ler, as obras de bons poetas, que eles são obrigados a decorar, preche de preceitos morais, com muitas narrações em louvor e glória dos homens ilustres do passado para que o menino venha a imitá-los por emulação e se esforce por parecer com eles. Do mesmo modo os professores de cítara procedem; envidam esforços para deixar temperantes os meninos e desviá-los da prática de ações más. Com o intuito de que se tornem igualmente aptos para palavra como para a ação (*Idem*: 326 a-b).

Isto dá conta de representar a concepção de uma formação escolar semelhante à que conhecemos ainda hoje, principalmente no que diz respeito à insubstituível ação de imitar: estratégia infantil de aprendizagem por excelência. Ensinar os jovens no século V a.C. por meio dos textos de Homero significa preservar ou continuar a tradição com naturalidade.

Em outras idéias relevantes (3.2), Protágoras refere-se aos poetas e à educação. É fundamental na educação em geral “o conhecimento a fundo da poesia, a saber, a capacidade de discernir nas obras dos poetas o que foi dito com acerto e o que não foi, bem como a de explicá-las e de saber fundamentar, quando interrogado, suas conclusões” (*Protágoras*, 339 a [grifo nosso]).

Observamos a capacidade de interpretação que deve ser desenvolvida nos jovens, mediada sempre por alguém que guia os outros nos arredores da tradição. Neste caso, a interpretação dos jovens é sempre uma interpretação da tradição feita especificamente pelos sofistas. Jaeger assegura, aprimorando essa linha de raciocínio, que os sofistas foram os primeiros intérpretes a aprofundarem os aspectos educacionais da *Iliada* e da *Odisséia*: eles são “herdeiros da vocação educacional da poesia e vieram a orientar sua atenção (sic)

para a própria poesia. Foram ainda os primeiros intérpretes metódicos dos grandes poetas aos quais vincularam com predileção seus ensinamentos” (*op. cit.*, 346).

Entrar em contato com os grandes poetas parece ter sido relevante não só para o ensino de Protágoras – ainda que saibamos disso por palavras platônicas. Todo ensino grego fundava-se na interpretação dos grandes poetas, já que Música não é só som, tendo como parte, também, um texto. Dessa maneira, é na ação de interpretar que se construía um sentido – heróico, ou não, pois não só de Heróis foi feita a epopéia para a vida dos jovens.<sup>45</sup>

Protágoras e Górgias são, deste modo, para Platão, mantenedores da tradição homérica de formação de guerreiros. Os sofistas, no entanto, não formam guerreiros no sentido estrito desta acepção, mas grandes oradores. Só é possível associar guerreiros e oradores porque os gregos possuem um termo específico para os debates judiciais, *agon*, “porque tinham sempre a impressão de se tratar de uma luta entre dois rivais sujeita à forma e à lei” (JAEGER, *op. cit.*, p. 367). É por meio deste termo, inclusive, que a finalidade educacional de mestres como Fênix, que pretendia formar Aquiles para ser grande nas palavras e nas ações, preserva-se nos sofistas, que formam guerreiros cujas armas são as palavras<sup>46</sup>.

Portanto, essa acepção peculiar ao universo grego torna indissociável a finalidade da educação de Fênix e dos sofistas, pois ambas pretendem formar o homem preparando-o

---

<sup>45</sup> Se for possível falar em níveis da educação do homem grego, o ensino da poesia, sua leitura e compreensão, estariam no nível primário, nas primeiras fases do ensino. Aprender os poetas e o que eles quiseram dizer era essencial para qualquer forma educacional que pretendia se estabelecer como escola. Se houvesse a possibilidade de, naquela época, configurar-se um ensino como o *fundamental* nos dias atuais, provavelmente os primeiros profissionais seriam os sofistas e os alunos estudariam em seus banquinhos os grandes poetas, extraindo deles, pela interpretação, o sentido moral peculiar de epopéias (como a homérica).

<sup>46</sup> Poder-se-ia, é claro, defender que os objetivos de Fênix não foram alcançados, pois Aquiles poderia até ser grande nas palavras, mas não parece fazer uso dela no momento episódico da guerra de Tróia em que só pensa em se vingar da morte de Patroclo. Ali, no relato de Homero sobre a ira de Aquiles, o ímpeto fala mais que o ensino. Para fundamentar isso, seria possível entender a recusa de Aquiles em ouvir Fênix, no episódio anterior a vingança contra Heitor, em uma ruptura não só com o mestre, mas com o ensino que este lhe proporcionou, isto é, uma ruptura com o “ser um bom orador”, que lhe causou a morte. A imagem de homem formado que mais se assemelharia a esta finalidade seria Ulisses que faz uso das artimanhas da linguagem para retornar para casa. Neste sentido, as figuras de homem públicos que são ótimos debatedores, no espírito sofisticado deste termo, como Péricles e Temístocles – que são líderes políticos de Atenas – estariam mais próximos de Ulisses do que de Aquiles, pela prudência característica. Na verdade, é uma controvérsia enorme para os gregos sobre o que é ser realmente herói, aquele que alcança a glória como Aquiles, na *Ilíada* ou aquele que volta ao seio familiar como Ulisses. Hipías, por exemplo, no *Hípias Menor* de Platão, defende que Aquiles é superior a Ulisses, enquanto Sócrates parece defender o contrário. Alguns pensadores do século XVII sustentam que a *Odisséia* é fruto de um Homero amadurecido, escrita bem depois da *Ilíada*, de modo que aquela seria, deste modo, superior a esta. Assim, o problema está em definir o que é um herói: seria pela sua coragem em guerrear e se vingar, sem medo da morte, como Aquiles ou bastaria ser o protagonista de uma aventura histórica movida pela prudência de quem quer retornar ao seu lar como Ulisses?

para ser bom nas assembléias que, no caso da *Iliada*, estabelecem o destino da guerra e no caso de Atenas, os rumos da política.

Nesta medida, pelo resultado alcançado diante das pessoas presentes em qualquer platéia, os sofistas são a forma educacional mais bem lapidada para cumprir fins políticos, mas também pedagógicos, dos seus antecedentes mais próximos, os aedos e os rapsodos. O valor educacional da obra de Homero representa o passado oral dos antepassados dos gregos, no sentido de ser-lhe devedora e, além disso, constrói para frente uma outra tradição da qual os sofistas serão herdeiros. Tratar Homero como general, como Sócrates faz no diálogo *Teeteto*, talvez não tenha sido uma ironia socrática para desmerecer o educador de toda Hélade, um dos seus “adversários”; era sim uma reverência ao poeta. Com estas palavras sobre o exército no *Teeteto* Sócrates constata a força de toda a tradição homérica contra a qual ele próprio tenta se estabelecer em inúmeros âmbitos, dentre os quais, o principal, é o educacional. Este empreendimento receberá a sua finalização n’ *A República*. E o próximo tema deverá ser a tradição poética da filosofia.

### 3.1.2. Tradição poética da arte filosófica

A filosofia platônica parece contrária a um certo tipo de persuasão, a um tipo de retórica e a um tipo de eloquência, a saber, aquelas não possuem finalidades dialéticas puras. Isso possibilita uma outra modalidade de persuasão e de retórica importante para o saber filosófico como tal. Para ter valor, o ideal seria que fosse inquisitiva e dialógica como um ‘logos vivo’ (cf. mito da escrita no *Fedro*) e não monológica como o logos de oradores em um púlpito. O mestre não teria como espaço privilegiado de atuação o âmbito público das batalhas da assembléia, de onde emergem os modelos homéricos.

A retomada de uma tradição poética da filosofia deve ser vista como parte de um dos principais esforços dos diálogos platônicos, qual seja, o de distinguir o filósofo dos sofistas e dos políticos. As digressões deste gênero são feitas sem que reste qualquer lugar para situar Platão como um poeta ou como um sofista. No *Protágoras*, diálogo no qual Sócrates retoma uma tradição poética de amantes (*philos*) da sabedoria (*Sophia*), emerge da filosofia de Platão uma pedagogia que estabelece, através desses poetas amantes da sabedoria, um programa de poesia a ser utilizada nos mitólogos pedagógicos.

A conexão de Platão com a educação da Lacedemônia – onde residiam esses primeiros poetas amantes da filosofia – explica, então, o motivo para a não ruptura de Platão com o ensino poético tradicional e alguns de seus mitos fundadores. A não ruptura

traduz-se pela pedagogia destinada aos jovens guardiões, no livro II. Quando Sócrates questiona-se, ao lado de Adimanto, sobre qual educação darão a estes, a resposta nos é conhecida “será difícil achar outra melhor do que a que já foi encontrada no decurso do tempo, a saber: Ginástica para o corpo e Música para alma”, não esquecendo de subentender na Música os discursos mitológicos (376 e). Poderíamos nos questionar o que ficou faltando na *República* a este respeito. Platão diz que os discursos dos poetas são, em sua maior parte, mentirosos, mas também podem ser verdadeiros. Com exceção de alguns poucos momentos em que ele concorda com alguns poetas, chamando-os de divino, não se consolida o exemplo de algum poeta que seja mais verdadeiro do que mentiroso na *República*.

Platão apresenta um outro texto importante para se analisar a tradição poética da filosofia. Trata-se do *Timeu*, diálogo em que Platão refere-se à fundação cosmológica do mundo, contada por Sólon, em oposição a relatada por Homero e por Hesíodo. Se na *República* Platão não mostra quem são os bons poetas, no *Timeu* ele disserta sobre o pensamento mitológico fundador de uma tradição muito mais arcaica do que a de Homero.

O *Timeu* inicia lembrando da *República*. Assim, é comum situar aquele como posterior a este. Na verdade, o *Timeu* é tido como continuação do debate da *República*. Já observamos que o *Timeu* aborda de um modo bastante claro certos tópicos do livro sobre a cidade imaginada por Sócrates. Assuntos como a idéia de perfeição na imitação do artista é um bom exemplo disto. Na *República*, Platão afirma que não deverá tomar Homero como juiz para resolver questões em qualquer assunto prático, pois sua única sabedoria está em ser poeta. É preferível recorrer a quem escreveu poesia tendo como base a sua própria vivência. Mas quem é esse poeta que domina a arte sobre a qual escreve? Sólon. Ele foi antes legislador (599e). Mas é somente isso que ele diz de Sólon na *República*.

No *Timeu*, Sólon aparece mais vezes, em um relato feito por terceiros. A imagem mais marcante de Sólon neste diálogo surge quando Platão afirma que ele poderia ser considerado mais sábio que Homero e Hesíodo:

se não houvesse composto poesias por mero passatempo, mas a cultivasse como fazem tantos, e tivesse concluído a história que trouxera do Egito, sem ser forçado a abandoná-la por causa das sedições e outras calamidades que aqui veio encontrar quando do seu regresso, a meu parecer nenhum poeta, nem Hesíodo nem Homero, houvera alcançado maior fama do que a dele (*Timeu*, 21d).

Colocaremos no lugar de Homero um outra ‘epopéia’, a do *Timeu*. Ela narra uma “história de antiga tradição” (20d) relatada pelo mais eminente dos sete sábios, Sólon, que ouviu um sábio lhe contar que havia “a mais velha e nobre raça dos homens que surgiu

precisamente em vossa terra [Atenas], sendo que tu mesmo [Sólón] e teus concidadãos provêm dela, como descendentes que sois das pessoas salvada nesta ocasião” (23c).

Isso não se esgota como discurso mitológico em substituição a Homero. Como saberemos, pelo *Protágoras*, Sólón é amante da sabedoria. Assim, esse relato é também filosófico. Definitivamente, haviam discursos filosóficos anteriores à Platão. Etimologicamente, a filosofia nasce com Sólón e não com Platão. Vico, sem evidenciar que o “Conhece-te a ti mesmo” foi inscrito no templo de Apolo, diz, por uma associação equivocada, mas significativa, que Sólón é o autor desta célebre frase, que trouxe aos atenienses uma grande utilidade civil, sendo grande conselho metafísico e moral, de modo que “Sólón foi considerado sábio de uma sabedoria oculta, e feito príncipe dos sete sábios da Grécia” (VICO, 1999, p.175). Uma sabedoria que chamaremos, tranqüilamente, de filosófica, pois mostra aos homens uma preocupação com o domínio da verdadeira arte antes que se torne um artista imitativo.

Sólón está relacionado à reflexão filosófica. Ele também possui um tipo de contemplação que o faz destoar dos demais. Pela reflexão e com Sólón, Vico diz terem surgido todas as ordens e leis da república democrática. Estas invenções úteis à vida humana, “os atenienses atribuíram-nas a Sólón” (idem et al).

O retrato de Sólón como pensador é entendido por modernos como Vico, e por alguns contemporâneos como Arendt e Lima. Todos pensam assim em razão do relato de Heródoto: Sólón, “após ter promulgado as leis de Atenas, partiu em viagem durante dez anos, em parte por razões políticas, mas também para ver o mundo – *theorein*”. O termo *filosofando* aparece quando Cresus que recebe Sólón diz a ele que a fama dele chegara antes que o próprio, “dizendo que ele havia percorrido muitos países da Terra *filosofando* sobre os espetáculos que viu” (HERÓDOTO, I, 30 *apud* ARENDT, 1978/1995, 124).

Arendt, ainda analisando Heródoto, considera Sólón um dos predecessores do próprio Sócrates, por se parecer com este. Como no momento em que Sólón responde a Cresus se nas suas andanças havia conhecido o mais feliz dentre os homens. Sólón teria respondido: o que é a felicidade? Além desta semelhança, outras palavras atribuídas a Sólón: “o mais difícil de tudo é perceber a medida oculta (*aphanes*) do juízo, que [embora não apareça] no entanto circunscreve os limites de todas as coisas”, o tornam parecido com Sócrates, pois este “quis trazer a filosofia do céu para a terra, começando por examinar as medidas ocultas por meio das quais julgamos as coisas humanas”.

O que Platão faz, então, é defender uma certa poesia mitológica e uma certa eloqüência no ensino que não estejam associados às promessas de um futuro glorioso

diante do público ou diante dos deuses, o que pode ser encontrado, talvez, nos primeiros amantes da filosofia, também intérpretes da criação do mundo, das relações humanas, etc.

Será somente com os poetas-filósofos que aparecerão no *Protágoras* que esta possibilidade ganha contornos mais palpáveis. É no contexto dado pelas idéias contidas na *República*, a saber, permitir hinos aos deuses, que a atitude de Sócrates de retomar à tradição filosófica representada pelos *sete sábios*<sup>47</sup> pode ser vislumbrada: Tales, de Mileto; Pítaco, de Mitilene; Biante, de Priene; nosso Sólon; Cleóbulo, de Lindos; Misão, de Queneu, e o lacedemônio Quilão (Cf. *Protágoras*, 342 b – 343 c). Dentre esses, Tales é considerado filósofo pré-socrático. Lima nota como a inclusão de Tales, considerado pela tradição filosófica como o primeiro filósofo, no grupo indeterminado e variável dos sete sábios no *Protágoras* representa justamente um saber astronômico. (LIMA, 2002/2004, p.36). Pítaco é o poeta que, na disputa entre Protágoras e Sócrates, na mais importante digressão poética do diálogo *Protágoras*, é refutado por Simônides (cf. *Protágoras*).

Platão retoma a tradição poética da sua filosofia no *Protágoras* e ali assume uma interpretação da poética. A razão da retomada desta tradição poético-filosófica tem a intenção de contrapor-se à tradição poética de Protágoras posta na abertura do diálogo. Para Protágoras, Homero e Simônides são sofistas que não se assumem como tal por medo das conseqüências que isso acarretaria (*Protágoras*, 316 d – 317 c). Da mesma forma, Sócrates afirma que

entre os helenos foi cultivada a filosofia desde tempos imemoriais, e com mais carinho em Creta e na Lacedemônia, (...). Eles, porém, negam que o sejam e fingem-se ignorantes, para que não se torne manifesto que ultrapassam os demais helenos em sabedoria, justamente como fazem os sofistas a que Protágoras se referiu; (...) (342 b).

No caso de Platão, essa retomada é feita com o intuito de rever a mitologia corrente em Atenas. Os *sete sábios* e suas máximas cultuam Apolo, instaurador de uma musicalidade harmoniosa que representa, na visão platônica, um prazer guiado pela ordem e pela razão. De modo que esse fundo racional, como já comentamos, movimentava toda a relação desta poesia com a prosa platônica por oposição ao deleite estético dionisíaco.

---

<sup>47</sup> Informando sobre a dificuldade em precisar quem são os sábios, Lima salienta que há alguns traços que os caracterizam, e esse traço pode ser exposto: “Sabemos, por meio de Heródoto que Sardes era o lugar de encontro de todos os sábios (*sophistai*) da Grécia’ (I, 29), mas o historiador não agrupa estes sábios no tradicional número de sete, que é atestado pela primeira vez, para nós, em Platão, no *Protágoras* (343a)”. Ele acrescenta e explica o caso dos sábios de Platão: “é, portanto, significativo notar que não só as histórias sobre os sábios mudam frequentemente a característica da sabedoria (como é veremos no caso de Tales), mas também que, aos sábios “tradicionais” sejam aproximadas personagens diferentes ou divergentes quanto à sabedoria” (LIMA, 2002/2004, p.24).



Sócrates, ainda no *Protágoras*, prossegue na lembrança desta tradição antes de chegar na análise do poema de Simônides, expressando que os *sete sábios*

reunidos em comum acordo, ofereceram a Apolo as primícias de sua sabedoria, fazendo gravar no templo de Delfos as máximas celebradas, por toda a gente: “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em excesso”. E porque me refiro a essa particularidade? Para mostrar a maneira de filosofar dos antigos: a concisão lacônica. Assim, correu mundo o dito de Pítaco, tão elogiado pelos sábios: “É difícil ser virtuoso”. Simônides, portanto, que aspirava à glória da sabedoria, compreendeu perfeitamente que se conseguisse derrubar esse provérbio, como se o fizesse com um atleta célebre, e o vencesse, alcançaria, de pronto, grande fama entre seus contemporâneos. Foi, pois, pensando nessa máxima, quero crer, e com o propósito de derrubá-lo que ele compôs aquela poesia. (*Protágoras*, 343 c)

Essa digressão platônica está, digamos assim, escondida entre as análises que Protágoras e Sócrates fazem da poesia de Simônides<sup>48</sup> no *Protágoras*. A passagem na qual Sócrates liga-se à tradição dos primeiros amantes da sabedoria está escondida porque vem depois da análise do poema de Simônides feita por Protágoras. Nas suas palavras, Sócrates pretende também se revelar “forte em poesia” (342 a). Essa revelação não é apenas um simples prelúdio ao seu comentário ao poema de Simônides, devendo ser analisada como um argumento platônico para contrapor os antigos poetas amantes da sabedoria com suas expressões lacônicas, e a afirmação de que nada sabem, aos antigos poetas sofistas e sua erudição de sábios com glória.

A busca pela glória é o que os antigos poetas sofistas de Protágoras, e o próprio Protágoras, almejam. A insatisfação de Platão deve-se ao interesse deles pela glória pública gerada pelo lustro de conhecimento, em vez de, como Sócrates, fomentarem um interesse genuíno pelo próprio saber, e apenas por ele. Deduz-se tudo isso da passagem em que Sócrates interpreta a poesia de Simônides. Diante disso, não se pode dar crédito à recusa socrática, ao fim de sua interpretação poética, a respeito da vulgaridade de qualquer conversa sobre poesia (*Protágoras*, 347 e), pois a sua interpretação mostra duas questões importantes para a associação pretendida nesta parte da pesquisa: (1) ele está contra a busca da glória dos sofistas e dos antigos poetas-sofistas e (2) a favor dos poetas-filósofos que teriam uma relação mais pura com o saber.

---

<sup>48</sup> É válido ressaltar que Simônides também é lembrado no livro I da *República*. Sócrates “tenta mostrar a insuficiência da concepção de justiça defendida por Simônides. Concepção segundo a qual ‘é justo restituir a cada um aquilo que se lhe deve’ e que é o justo é ‘fazer o bem a seus amigos’ e o ‘mal a seus inimigos’”. Conforme salienta Villela-Petit, algo que percebemos no *Protágoras*, ocorre também na *República*. Sócrates quer “levar os jovens a ver que não devem admitir as palavras que lhes são transmitidas sem submetê-las a exame e buscar apreciá-las em função da pertinência (ou não) do que nelas se diz” (2003, p.57-8).

Isso importa porque a disputa de natureza interpretativa entre Protágoras e Sócrates diz respeito a uma acusação de Simônides (que figura entre os mais antigos sofistas que se escondiam sob a denominação de poetas) a Pítaco (da tradição socrático-platônica dos primeiros amantes da sabedoria), ou seja, expressa a querela existente entre poetas da tradição sofística (da suposta tradição sofística criada por Platão) e poetas filósofos.

Antes de comentar as palavras de Simônides ou Pítaco, Sócrates já antecipa um juízo próprio a respeito de cada um dos poetas. Para ele Pítaco é conhecido como um dos *sete sábios* jônicos que possuíam amor à sabedoria, enquanto Simônides tinha segundas intenções para com o saber, pois visava mais à glória da sabedoria do que à sabedoria em si mesma. Tal busca pela glória foi o que levou Simônides a criticar Pítaco. Simônides pensara que, com a crítica a este sábio, seria elevado a um patamar superior.

A faceta educacional subjacente a essa discussão sobre a glória aparece na *República*. Ali Platão afirma que o certo seria que os pais ou as pessoas encarregadas do ensino dos mais jovens aconselhassem as crianças não somente a serem justas pela glória ou pelo bom nome que isto lhe proporcionaria, mas sim por um elogio feito a justiça em si mesma (363 a). O mesmo poder-se-ia dizer do conhecimento, pois esta glória proporcionada pela aparência de ser justo faz lembrar uma outra glória, aquela presente no ensino retórico dos sofistas, a saber, a glória que o domínio da fala e da eloquência proporciona aos homens pela aparência de serem sábios.

“A persuasão filosófica pode ser obtida fora dos lugares comuns de reuniões, longe do que é público” (LIMA, *op. cit.*, p.80), longe da glória. Nisto se diferencia a arte que imita para ser cantada em público, em festivais e em púlpitos, da arte que imita para o privado. A finalidade distancia os estilos de narrar. Uma permanece na poética que agrada a multidão, a outra transforma a poética em filosofia.

Para Platão, portanto, instruir não é fazer promessas de alguma glória posterior proporcionada pelos deuses, como no caso das ações justas, ou proporcionada pelas assembleias no caso da eloquência, tal como Protágoras e Górgias prometem a seus discípulos. Sob essa perspectiva, a educação para Platão é mais realista do que qualquer outra, de modo que sua concepção pedagógica recusa-se a tratar a educação com promessas sobre o que, no futuro, alguma ação justa ou atitude de dedicação aos estudos pode proporcionar. A pedagogia das promessas de uma glória vindoura é a concepção pedagógica homérica (como Fênix, que já presumia a grandeza de Aquiles pela educação que a ele deu) e também sofística, de modo que este é mais um dos elos que as unem.

Diante desses argumentos, o idealismo pedagógico parece deslocar-se para a concepção dos sofistas, na medida em que for possível associar a estes uma pedagogia de promessas capaz de fomentar nas crianças esperanças de um futuro melhor, apenas fazendo suas vontades, dirigindo-lhes palavras bonitas ou agradáveis. Sócrates seria, neste sentido, um educador mais cruel que os sofistas ao não educar ninguém pela glória futura que pode vir a alcançar e devido ao gosto amargo dos remédios que ministra, como mostra o *Górgias*.

É sabido que Sócrates foi acusado de corromper os jovens com sua crítica dirigida ao modo de vida ateniense. Seu realismo deve ser oposto às esperanças juvenis de se alcançar a virtude pela glória que os deuses proporcionariam aos homens. Sua educação corresponde à aspereza de um remédio amargo ao invés do alimento gostoso do cozinheiro. Ambas as motivações socráticas desagradam. Neste sentido, mesmo que a filosofia de Platão busque o ideal, sua pedagogia de herança socrática é realista e não fantasiosa.

A retórica filosófica deveria se preocupar com a sabedoria em si e não com a glória. É justamente neste sentido que Sócrates afirma, no *Górgias*, ser o único praticante desta retórica sã, isto é, “o único que se dedica à verdadeira arte política, e que ninguém mais, senão eu, presentemente a pratica. Visto nunca entabular conversação com qualquer pessoa com o intuito de adquirir-lhe as boas graças e só ter em mira o que é mais útil, não o mais agradável (...)” (521 d-e).

Há momentos em que alguns poetas que não estão dentre os sete sábios são chamados divinos e suas palavras seriam verdadeiramente divinas (*Mênnon*, 81b). Esse epíteto significa que estão próximos da verdade e por isso merecem crédito. Isso aparece no *Mênnon*, na famosa passagem sobre a teoria da reminiscência como solução para a pergunta sobre como se ensina a virtude. O que importa neste caso é o prelúdio poético ali presente, de onde inclusive Sócrates retira a teoria. Píndaro, criticado em outros momentos da obra platônica, é aqui valorizado quando fala da imortalidade da alma.

Segue a passagem:

Aqueles de que Perséfone a expiação por uma antiga falta  
Tiver recebido, ao sol lá em cima,  
No nono ano, as almas desses ela de novo envia,  
E dessas (almas), reis ilustres  
E homens impetuosos pela força ou imensos  
Pela sabedoria se elevam. E pelo resto dos tempos, como  
Heróis impolutos  
São invocados pelos homens.

Aqui é preciso chamar a atenção para algo que também aparece no *Protágoras* sobre os poetas-filósofos. Além de um amor filosófico e poético, Sócrates também afirma que os lacedemônios possuíam o domínio da “arte da eloquência”. São, portanto, poetas, filósofos e retóricos. Isso poderia ser comprovado pela conversa com o mais rude lacedemônio, pois “na primeira oportunidade, desfecha-lhe este uma frase preta de significado, concisa e concentrada, no jeito de um perito arqueiro, o que faz parecer de pouco préstimo quem com ele conversava”(342 e).

É de se pensar, então, que tal arte não estaria à disposição somente dos homens que pretendem atingir a glória entre os homens, fazendo parte da vida do homem mais humilde dotado de um interesse genuíno pelo saber. Lima procura elucidar esses aspectos opostos de duas tradições distintas pela tensão entre o discurso que agrada à multidão e está preso a ela e o discurso que dela se distancia, querendo transformá-la: “com suas palavras, Sócrates rebaixa, como fala servil, a educação comum dos homens” (LIMA, *op. cit.*, p.80). Essa educação é aquela aprisionada pela busca da glória, que geralmente tem no reconhecimento público seu principal motivo de sustentação. De todo modo, por inúmeras vias, “a ação da multidão assemelha-se à do sofista e vice-versa”(idem, p.98).

Por esse entrelaçamento, os gêneros de discursos ditirâmicos e da epopéia agradam tanto o povo. Como Hípias, o mais erudito dentre os sofistas, que no *Hípias Menor* “levava consigo poemas diferentes, epopéias, tragédias e ditirambos, além de composições das mais variadas espécies” (368d). Quem é escravo de quem naquela relação em que a ação da multidão assemelha-se à dos sofistas? Lima defende que a busca por agradar o povo é semelhante a um escravo que bajula seu senhor. A técnica retórica do orador se destina à multidão. Sócrates nunca pode ser um sofista, a não ser que se crie uma nova designação de oratória. Seria um orador alguém que conversa de um modo eloquente em âmbitos privados? Se isto existisse, Sócrates poderia ser um sofista que não quer o reconhecimento da multidão, mas, justamente, o silenciamento do indivíduo. Entendemos com isso a “boa retórica” do *Górgias* e a louvável “eloquência” do mais rude lacedemônio no *Protágoras*.

Para Lima, Platão trata os sofistas como escravos do âmbito público em sua busca pela glória. Lima não termina a ponte que começa a construir com o livro VII da *República*, mas podemos entender a escravidão dos sofistas como o aprisionamento destes no fundo da caverna. O público é o peso que faz os olhos dos sofistas ficarem agarrados ao fundo, conforme a imagem de escravidão que lembra Lima, ao analisar os sofistas no *Teeteto*:

Quando jovens, a escravidão impede seu crescimento, a retidão e o caráter livre, obrigando-os a agir tortuosamente, conduzindo almas ainda tenras a grandes perigos e temores; incapazes de se conduzir segundo Justiça e Verdade, desviam-se imediatamente para a mentira e acusações recíprocas. Bloqueados e deformados na educação, sem nada de são na mente, tornam-se adultos hábeis e sábios, segundo crêem ser.(172e-173b *apud* LIMA, 2002/2004, p.42).

A prisão consome a energia de uma força que poderia retirar os sofistas desta escravidão. Eles não conseguem ir “além”, filosoficamente falando. Os grilhões da caverna são a política que tenta delimitar a justiça e as sombras, o mundo material incorporado pelos sentidos. Tudo é do fundo da caverna, o som, a fala, a visão. Os sofistas são itinerantes apenas em seus passos. E o fato de seus discursos se ligarem ao devir, significa que estão presos, parados ali.<sup>49</sup>

A retórica filosófica nasce em contraposição a essa prisão. Para Lima, a liberdade filosófica de não precisar subir num púlpito e falar sempre para agradar é a sua própria retórica. A conversação e a digressão daqueles primeiros filósofos na lacedemônia é o convencimento sem público, pois

quando os filósofos e sofistas se encontram em privado, distante dos espaços públicos, e devem trocar discursos – *lógon doûnai kái déxasthai* (palavras que indicam o procedimento filosófico dialético) – (...) então, estes “hábeis” não permanecem mais contentes com o que diziam (são, portanto, convencidos pelo filósofo!), extingue-se aquela retórica e acabam por assemelhar-se a crianças (*Teeteto*, 177b-c *apud* LIMA, p.45).

O central, deste modo, não é entender Platão apenas em sua crítica, mas também o que ele propõe como alternativa ao pensamento educacional vigente em sua época. Introduzimos esta dissertação pelas digressões, e terminaremos com a liberdade delas para os filósofos.

---

<sup>49</sup> Lima faz um excelente trabalho de oposição das digressões filosóficas às prisões sofisticas. Os tribunais comprimem a fala dos sofistas, tornando-os escravos da necessidade de provarem com argumentos convincentes as suas razões. De um discurso aparentemente livre, esta retórica passa a ser vista como aprisionadora. O período de tempo que advogados e políticos têm para falarem e justificarem suas idéias, os aprisionam. O sofista, portanto, não pode fazer digressões.

## PARTE 4

---

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há na memória, tanto quanto na imitação, a fundação de toda a poesia grega e, por conseguinte, de toda a pedagogia grega. Em Platão, a impossibilidade de romper com a tradição aparece em três momentos: na sua predileção por algumas Musas, em uma preocupação sobre como escrever sem prejudicar a memória e na interpretação dos poetas recorrente em seus textos. Memória e Música fundaram a cultura pedagógica nos moldes da tradição. Mediante o cuidado delas, o artista domina a eloquência peculiar a uma autoridade de mestre esquecida nos dias atuais. O crescimento desta tradição teve na invenção da escrita, seu maior apoio. Por fim, por este artefato escrito, a hermenêutica mantenedora teve meios mais eficazes para atuar. Portanto, caso o professor não seja o próprio aedo-compositor, deverá ser, para preservar a tradição, o rapsodo-intérprete.

Esta dissertação só atingiu um prumo final quando enfrentamos o problema da música e da arte no pensamento educacional de Platão. Evidenciamos, portanto, as frestas que restaram abertas na mitologia, naquela famosa substituição do mito pelo *lógos*, pois “o que Platão critica nas fábulas dos poetas não é de modo algum que sejam *mûthoi*”, mas as mentiras que contam (VILLELA-PETIT, *op. cit.*, p.62).

Arendt se pergunta, quando está falando do abandono da tradição na educação, qual é a relação da perda da autoridade do professor com o fato de Joãozinho não saber ler. Talvez, isso ocorra porque o professor abandonou o seu papel fundamental de hermeneuta, de curador da memória, de narrador (como diria Benjamin). Em *Vida do Espírito*, a filósofa repete que o fio da tradição foi rompido sem a vontade deliberada de alguém e sem que ninguém possa recompô-lo. É fatídico que a ruptura deste fio se dê junto com a afirmação de que a Filosofia, que se iniciou com Platão, acabou. Arendt é bem precisa em não generalizar o fim de toda espécie de autoridade. A legitimamente pedagógica, que fundou aquele sentimento de autoridade, não deve ser abolido de nossa vida. A tradição arcaica de educar ainda persiste nos cantões da memória de todos. Segundo Arendt, deixar refluir o fim daquela autoridade metafísica para a educação é um equívoco, porque a desigualdade natural entre adultos e crianças sempre precisará de alguém que viveu mais.

Temos indícios que nos mostram que a tradição arcaica não foi rompida em Platão. Recorrendo a estudiosos do período moderno, pensamos que esta tradição também não encontrou seu fim, pedagogicamente, na modernidade (cf. DEJEAN, 2006). A disputa entre poesia e filosofia não é uma disputa sobre o futuro, mas uma disputa ao redor de heranças do passado. A antiga divergência entre poetas e filósofos na *República*, e a *Querelle des anciens e des modernes*, que no século XVII gira em torno de Homero, giram em torno de tradições (educacionais se quisermos, pois a crítica a Homero centrava-se em seu estilo, mas também em seu uso pedagógico). Criticar Homero era estar dentre os modernos na querelle. Não haveria nessa crítica moderna ressonâncias platônicas?

Ricoeur afirma, no *Conflito das interpretações*, que existe um tempo de transmissão e um tempo de interpretação ligados pela atividade de preservação da tradição. Pensemos no relacionamento que a contemporaneidade tem mantido com a tradição. Se pudermos generalizar um pouco o que encontramos aqui, pensaremos na dificuldade (ou seria impossibilidade?) de romper com a tradição.

Em que medida, quando acreditamos dar passos para longe de nosso passado, não estamos, como Édipo, refluindo para os aspectos dos quais mais gostaríamos de nos distanciar? A tragédia é feita pelo poeta que usa o acaso em seu texto como a expressão mais pura de um erro. O acaso é sempre um futuro possível, mesmo que não seja um futuro desejável. O homem errante nasce assim nas mais marcantes representações trágicas, como a de Édipo (*Poética*, 1453a). As digressões platônicas sobre os estilos de narrar, parecem ser errantes. Tentam se separar, mas constataam a dificuldade, entendem, então, que é difícil ou impossível fazê-lo e aceitam incorporar certos aspectos da tradição. De certo modo, a tradição ter acabado não significa que deixamos, em absoluto, de agir como se ela ainda existisse. Assim, ela ainda guia nossos passos como o destino, intransigentemente, guiou os de Édipo. Estamos com Arendt quando ela diz que a tradição acabou, mas que não podemos esquecê-la. O esquecimento do passado não acompanha o fim da tradição. O passado deve ser mantido como objeto de preocupação, de conscientização e de sabedoria. A memória permanece como faculdade essencial que desperta o homem (1997, p.131).

**BIBLIOGRAFIA:****FONTES PRIMÁRIAS:**

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Mário da Gama Kury – Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Giovanni Reale – São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena Rocha Pereira – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Amaral, A. C.; Gomes, C. C.; Fernandes, R. M. R. – Lisboa: Vega, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes; edição de Antonio Medina Rodrigues – São Paulo: Ars Poética; Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Texto & Arte)

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLATÃO. *Banquete – Apologia de Sócrates*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: EDUFBA, 2001.

PLATÃO. *Fédon - Sofista*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa – São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Gomes Pinharanda – Lisboa: Guimaraes, 1989.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: UFPA, 1980.

PLATÃO. *Leis*. Trad. Edson Bini – Bauru, SP: EDIPRO, 1999.

PLATÃO. *Mênon*; texto estabelecido e anotado por John Burnet. Trad. de Maura Iglesias – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

PLATÃO. *Protágoras – Górgias – Fedão*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: EDUFBA, 2002.

PLATÃO. *República*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: EDUFBA, 2001.

PLATÃO. *Timeu – Crítias – O Segundo Alcebiades – Hípias Menor*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: EDUFPA, 2001.

PLATÃO. *Teeteto – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes – Belém: EDUFBA, 2001.

**FONTES SECUNDÁRIAS:**

ACHCAR, Francisco. “Platão contra a poesia”. In: *Revista Usp*, v. 8, p. 151-158, dez.-fev., 1991.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. SP: Perspectiva, 1997.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995.

ASMIS, Elizabeth. “Plato on poetic creativity”. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.



ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Ulisses e Aquiles Repensando a Morte (*Odisséia*, XI, 478-491)”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 107, p. 100-109, jun/2003.

BARNES, Jonathan. “Rhetoric and Poetics”. In: \_\_\_\_\_. (ed.) *Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BRANDÃO, J. L. “A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/~jlinsbrandao/>. Acessado em: 27 dez. 2007.

BRANDWOOD. “Sylometry and chronology”. In: ROBERT, Fowler (ed.). *Cambridge Companion to Plato* – Cambridge: Cambridge University Press, p.90-120, 2004.

BUXTON, Richard. “Similes an other likinesses”. In: ROBERT, Fowler (ed.). *Cambridge Companion to Plato* – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CINTRA, Celso C. L. *Nova gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

CLARCK, Matthew. “Formulas, metre and type-scenes”. In: ROBERT, Fowler (ed.). *Cambridge Companion to Plato* – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CASSIN, Bárbara. *O efeito sofístico*. Trad. Oliveira, A. L.; Ferraz, M. C. F; Pinheiro, P. – São Paulo: Ed. 34, 2005.

DIAS, R. M. “Música e tragédia no pensamento de Platão”. In: Duarte, R.; Figueiredo, V. *Mímeses e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DOZOL, Marlene S. “A face pedagógica de Eros”. In: *Educação e pesquisa*. v. 33, n.2, p.312-322, maio/ago., 2007.

FOWLER, Robert. “The Homeric question”. In: ROBERT, Fowler (ed.). *Cambridge Companion to Plato* – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GAGNEBIN, Jean. *Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jean. “Estamos em conflito com o passado”. Entrevista publicada no *Jornal Notícias*, suplemento Idéias, Florianópolis, SC, fev. 2007.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*; trad. Humberto – Disponível em : <http://www.consciencia.org/gorgiashumberto.html>. Acessado em: 22 out. de 2007.

GOLDSCHMIDT, Victor. “Les querelles sur le platonisme”. In : \_\_\_\_\_. *Platonisme et pensée contemporaine*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2000. (Tradition de la Pensée Classique)

GRISWOLD, Charles. “Plato on Rethoric and Poetry”. In: Zalta, E. (ed.), *Stanford Enciclopédia of Philosophy*, 2003. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>. Acessado em: 20 maio de 2006.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky – Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996a.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. Trad. Ordep José Serra – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

HAVELOCK, Eric. *A Musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Trad. Santa Bárbara e Maria Leonor – Lisboa: Gradiva, 1996c.

- HEIDEGGER, M. *A doutrina de Platão sobre a Verdade*, trad. Cláudia Drucker; Sylvania Gollnick – Disponível em: [www.cfh.ufsc.br/~wfil/textos.htm](http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/textos.htm). Acessado em: 06 de mar. 2007.
- IRWIN, T. H. “Plato: the intellectual background”. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. Trad. Artur M. Parreira – São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JOLY, Henri. “L’ archaïsme esthétique: egyptomanie e mimétisme”. In : *Le reversement platonicien*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985. (Bibliothèque d’ Histoire de la Philosophie)
- LABARBE, Jules. *L’Homere de Platon* - Paris: Societé d’ Edition Les Belles Lettres, 1987.
- LIMA, P. B. *Platão: uma poética para a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAGALHÃES-VILHENA, V. *Problema de Sócrates: o Sócrates histórico e o Sócrates platônico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- MOUTSOPOULOS, E. *Musique dans l’ oeuvre de Platon*. Paris: PUF, 1989.
- NASCIMENTO, Z. B. C. “As Musas: fonte de inspiração para Platão”. In: *Cadernos de atas da ANPOF*, nº1, 2001, p. 157-166. Disponível em: <[www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/23-zylpha.pdf](http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/23-zylpha.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2007.
- NASSER, N. “O ethos na música grega”. In: *Boletim do CPA*, Campinas, nº4, jul./dez., 1997. p. 241-254. Disponível em: <[venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22nasser.pdf](http://venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22nasser.pdf)>. Acesso em: 23 out. 2007.
- NATRIELLI, Adriana. “A crítica do discurso poético na *República* de Platão”. In: *Boletim do CPA*, Campinas, nº15, jan./jun., 2003.
- OLIVEIRA, Richard Romeiro. “Tempo dos deuses, tempo dos homens: mito e história no *Político* de Platão”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº167, Jun/2003, p.39-50.
- MARQUES, M. P. *Platão, pensador da diferença: Uma leitura do Sofista*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- MARQUES, M. P. “Mímesis no *Sofista* de Platão”. In: Duarte, R.; Figueiredo, V. *Mímeses e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PINHEIRO, Marcus Reis. “Formas de interpretar o ‘mito’ em Platão e na contemporaneidade”. In: *Boletim CPA*, Campinas, nº 15, jan./jun., 2003.
- PUENTE, Fernando Rey. “Filómito e Filósofo”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 102, Dez/2000, p. 128-135.
- RIBEIRO, Luis F. B. *A República de Platão*. Vídeo/entrevista. Disponível em: <http://www.ufsc.br/~portalfil/entrevistas.htm>. Acessado em: 20 jan. 2006.
- RIBEIRO, Luis F. B. “Arte no pensamento de Platão”. In: Pessoa, Fernando (org.). *Arte no pensamento*. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.(manuscrito)
- RIBEIRO, Luis F. B. “O livro III da *República* como manifestação do caráter estético da metafísica platônica”. In: III COLÓQUIO PLATÔNICO: *Politeia* III, Itatiaia, São Paulo, 2007 (manuscrito).
- RICOEUR, Paul. *Nas Fronteiras da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. Japiassu, H.

– Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RODRIGO, Lúcia Maria. “Platão contra as pretensões educativas da poesia homérica”. In: *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 27, nº 95, maio/ago. 2006, p. 523-539.

SCHLEIERMACHER, F. *Introdução aos diálogos de Platão*. Trad. Georg Otte – BH: EdUFMG, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermenêutica e Crítica*. Rio Grande do Sul: Ed. Unijuí, 2005.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermenêutica: Arte e técnica de interpretação*. Trad. Celso Reni Braidá. Petrópolis: Vozes, 1999.

SILVEIRA, R. A. T. “Memória e escrita no *Fedro* de Platão”. In: *Cadernos de Atas da ANPOF*, nº 1, 2001, p. 141-149.

SOUZA(a), José R. A. “A hermenêutica platônica no *Íon* e no *Protágoras*”. In: *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 4, nº 2, jun. 2003, p. 63-72. Disponível em: <http://143.106.58.55/revista/include/getdoc.php?id=718&article=149&mode=pdf>.

SOUZA(b), Jovelina M. R. “O *lógos* dialético da *poiesis* platônica”. In: *Scripta Clássica On-line – Literatura, Filosofia e História na Antigüidade*, nº 2, Belo Horizonte, abril de 2006, p.118-131. Disponível em: <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad., Estudo Jaa Torrano – São Paulo: Iluminaras, 2001.

TRABATTONI, Franco. *Oralidade e escrita em Platão*. Trad. Roberto Bolzani Filho, Fernando Eduardo de Barros Rey Puente – São Paulo: Discurso Editorial; Ilhéus: Editus, 2003.

VICO, Giambattista. “Il metodo degli studi del tempo nostro”. In: \_\_\_\_\_. *Opere*. Introdução, trad. e notas Fausto Nicolini – s/l:1953.

VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*. Trad, prefácio e notas Marco Lucchesi – Rio de Janeiro e São Paulo: Ed. Record, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção estudos)

VILLELA-PETIT, Maria P. “Platão e a poesia na *República*”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº107, Jun/2003, p. 51-71.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)