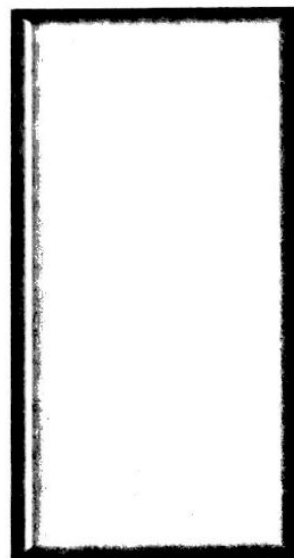


Paulo de Góes ()*

***A crítica platônica da poesia.
Considerações à luz do
Livro X da República***

(*) Mestre em Ciências da Religião pela UMESP. Mestre em Lógica e Filosofia da Ciência pela UNICAMP. Doutorando em Filosofia pela mesma universidade. Professor de História da Filosofia e Ética na Universidade de Sorocaba - UNISO



RESUMO

O presente artigo trata da controvertida crítica de Platão à poesia, tendo como ponto de partida o livro X da **República**. A preocupação não é expor apenas os aspectos políticos embutidos na questão, mas deter-se, igualmente, nos problemas de caráter literário e filosófico.

ABSTRACT

*This article deals with the controversial criticism of Plato on poetry, having Book X of **Republic** as a starting point. The author intends not only to explain the political aspects inserted in the matter, but also to outline problems of literary and philosophical features.*

Introdução

Parece-nos que o retrato de Platão traçado por Popper¹, na primeira metade dos anos quarenta, já não assusta mais ninguém. O conceito de pensador totalitário atribuído a Platão ganhou seu contorno específico, evitando que o filósofo fosse colocado no banco de réu como ideólogo de uma facção, seja deste ou daquele matiz. Aliás, Ernest Barker, no prefácio da reedição do clássico **Greek political theory. Plato and his predecessors**, aponta para o anacronismo de alguns conceitos, abrindo possibilidade para o perigo de Platão ser visto como profeta do socialismo, de um lado, ou como precursor do fascismo, de outro. Eis suas palavras: “Platão tem sido apresentado ultimamente como revolucionário da direita e precursor do fascismo. O autor espera que ele apareça nestas páginas como realmente foi (e acredita que isso ocorra): um revolucionário, sim, e mesmo um totalitarista, mas um revolucionário da idéia pura do Bem, um totalitarista da razão pura, sem vínculos com a direita ou a esquerda” (p. 11).

Embora isso não seja um atestado de boa conduta a Platão (aliás, não é isso que esperam os defensores do filósofo), é uma boa advertência para se direcionar a leitura dos textos antigos nos limites próprios em que os mesmos foram produzidos.

A própria censura, como medida prática ou como instituição a serviço de um determinado poder, não pode ser deslocada em sua origem. Embora se julgue meramente pretextual, a justificativa para o seu nascimento está na proteção da verdade, da honorabilidade, da privacidade e da segurança. Ou seja, origina-se da própria liberdade que se faculta ao homem, dando-lhe todo o direito de falar, de expressar livremente suas idéias, princípio de sua própria racionalidade não domesticada ou tutelada que, aliás, constituía a glória dos helenos. Enquanto princípio, isso é fundamental. Mas, como evitar sua degenerescência? A maledicência, fruto indesejável de tal liberdade, cedo se fez presente a ponto de, já no início do séc. VII a. C., Zeleuco instituir a pena de multa contra quem a praticasse². E, na Atenas de Sólon e Péricles, a ênfase à liberdade, à igualdade, ao

¹ **The open society and its enemies**. London: Routledge & Keegan Paul, 1945. A tradução para nossa língua, sob o título **A sociedade aberta e seus inimigos**, feita por Milton Amado, só foi publicada em 1974 pela Editora Itatiaia, em co-edição com a Universidade de São Paulo, a partir da edição de 1957, revista e atualizada pela edição de 1973.

² Luís Gil, **Censura en el Mundo Antiguo**. Madrid: Alianza, 1985, p. 33.

direito de falar com coragem, paradoxalmente, enseja o nascimento de uma erva daninha: a demagogia, no campo político, com sua correspondente no mundo das artes, a citada maledicência. Donde os legisladores se ocuparem do problema, sendo a censura decretada ou abolida, alternadamente, embora falhasse, no que tange à sua eficácia, no teatro³. E, na civilização ocidental, expressão máxima da cristandade, a prática vai, aos poucos, se institucionalizando, desde as primeiras comunidades cristãs até a Idade Média (particularmente na segunda metade do séc. XIII), resultando na criação do Tribunal do Santo Ofício, cujo método utilizado passou a ser o próprio cognome: *Inquisição* (de nefanda memória!)⁴.

Logo, ao abordar a velha questão da condenação da poesia, não se pretende cair na gratuidade de conclusões que não possuem o devido fundamento nem fazer do tema um “cavalo de batalha” pelo qual todo o pensamento do filósofo deva ser impugnado. Para não enveredarmos por outros desdobramentos, é bom lembrar que a velha “briga” com os poetas não tem início com Platão e, muito menos, termina com ele. Deve ser evocada a sentença de Heráclito: “Homero merecia ser expulso das competições e açoitado, assim como Arquíloco”⁵. Xenófanes de Cólofon teria atacado duramente Homero e Hesíodo⁶. E o próprio Platão reconheceu que “é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia”⁷.

Mas, quais teriam sido os motivos reais da crítica à poesia e aos poetas, especialmente na **República**? O que levaria um filósofo do porte de Platão dar tanta ênfase à censura da poesia, por maior que fosse sua aversão pessoal por ela? Aliás, esse não era o caso de Platão.

Segundo Grube⁸, a atitude refratária de Platão em relação à poesia funda-se na instauração da filosofia em substituição à antiga *paidéia* baseada nas narrativas de Homero e de Hesíodo. Entendia-se que somente a filosofia poderia conduzir

³ Luís Gil, op. cit., p. 51-62.

⁴ Cf. Jean Guiraud, *Histoire de l'Inquisition au Moyen Âge*. Paris: Picard, 1935, 2 v.

⁵ DK, frag. 42.

⁶ Id., frag. 11.

⁷ **Rep.**, 607b. Estamos citando na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, professora catedrática de Literatura Grega na Universidade de Coimbra, em que aparece, inclusive, o lusitanismo “diferendo”, que poderia facilmente ser substituído por *discórdia*. As demais citações, salvo observações pertinentes, serão feitas com base nessa tradução, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Neste trabalho, todas as vezes que a indicação ocorrer sem a prévia citação do diálogo, é **A República** a obra referida.

⁸ G. M. A. Grube, *El pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos, 1984, p. 274.

o homem, de modo seguro, na aquisição da sabedoria na qual se alicerça a *pólis*. A antiga *paidéia*, com fundamento na poesia tradicional, não garantia o verdadeiro conhecimento. Era necessário buscar bases epistemológicas e impor regras para auxiliar o homem na busca da verdade.

Não se pretende, neste artigo, responder diretamente a todas as interrogações que envolvem a questão, até porque estamos deixando de lado as críticas que aparecem nos livros 2, 3 e 5 da citada obra, bem como as que figuram em outros textos, para concentrar o enfoque no livro X. Isso se justifica por ser tal livro o *locus* privilegiado no qual o enunciado dessa crítica é mais explícito, em comparação com as demais passagens.

1. O que é *mimesis*?

Esta é a grande interrogação que aparece no livro X da **República**⁹ e que deve ser destrinchada já de início. A palavra empregada, no desdobramento de seus vários significados, é de importância fundamental em Platão e, por isso mesmo, vale a pena começar por ela. Havelock dava sinal dessa preocupação inicial, ao observar que “a crítica de Platão à poesia e à condição poética é de fato complexa, e é impossível entendê-la a menos que estejamos preparados para chegar a um acordo sobre a mais instável das palavras do seu vocabulário filosófico, a palavra grega *mimesis*”¹⁰.

Em resposta à pergunta acima, a metáfora das três camas poderia elucidar o sentido com que o filósofo trabalha a palavra. Prevalece, evidentemente, no curso de sua polêmica e como criação sua, o sentido de “imitação” e de “representação”¹¹. A “primeira cama”, a qual pertence ao deus (“ou então

⁹ Rep. 595c.

¹⁰ Eric Havelock, **Prefácio a Platão**. Campinas, SP: 1996, p. 37.

¹¹ Estamos, aqui, mantendo a fidelidade histórica, conforme o famoso ensaio de Gerald Else sobre a evolução desse conceito na Grécia, a partir do séc. V (cf. *Imitation in the Fifth Century. Classical Philology* (53), 1958, p. 73-90). Embora a tentação seja grande, não enveredamos pelos aspectos filológicos ou semânticos da palavra para evitar ramificações que, se, por um lado, podem ser esclarecedoras, por outro, tornaria a presente consideração um tanto quanto longa. Contudo, devemos lembrar que, nos últimos anos, teóricos abalizados têm dado à palavra o sentido de *performance*. Cf. Gregory Nagy, **Pindar's Homer – the lyric possession of an epic past**. John Hopkins University Press: 1990, p. 30ss.

quem?”)¹², é a cama ideal, ou seja, a ἰδέα de cama¹³ comum a todas as demais. É o modelo para que o artesão fabrique a cama que, na concretude de objeto produzido, ganha a conotação da “segunda cama” – cópia da primeira, tendo com esta uma relação de participação (μέθεξις). A “terceira cama” é a produzida pelo pintor, imitação da segunda e, por isso mesmo, duplamente afastada da primeira¹⁴.

Assim, a *mimesis*, aplicada tanto à poesia como à pintura, está bem longe da verdade, tal qual a cama do pintor que imita a cama do artesão que, por sua vez, já é uma cópia. Além do mais, imita, forçosamente, na sua aparência¹⁵, não efetivamente naquilo que ela é, pois a realidade primeira não permite repetição. Afinal, se o deus a duplicasse, a ação consistente nessa duplicação pressuporia um εἶδος anterior, o qual seria com exclusividade “ο ἔστιν”¹⁶. E, concluindo que os imitadores sempre ignoram o que imitam, Platão coloca na boca de Sócrates a observação de que os homens, se pudessem, prefeririam fazer a imitar, ser o elogiado a ser o lisonjeador¹⁷.

Como se sabe, Platão não rejeitou todo tipo de poesia. No início do livro X da **República** encontramos a exigência de se rejeitar a *poesia mimética*, onde seriam incluídas a *épica* e a *trágica*, embora a *lírica* seja mencionada depois. Logo, a *mimesis* seria a chave da invalidade prática de Homero, poeta que, à semelhança dos demais, não teria sido hábil ou útil nos múltiplos assuntos de que tratou. “As obras desse tipo parecem, todas, ser ruinosas para a inteligência (διάνοια) dos ouvintes que não tenham o antídoto

¹² **Rep.** 597b.

¹³ Assim como εἶδος tem a raiz do verbo οἶδέω, que significa “ver”, a cama ideal é a que o marceneiro vê como modelo (παράδειγμα). Sobre a delimitação dos verbos que, na língua grega, significam “ver”, vale a pena consultar o texto de Bruno Snell, **Las fuentes del pensamiento europeo**. Madrid: 1965, p. 18ss, traduzido do original alemão **Die Entdeckung des Geistes**.

¹⁴ Platão utiliza a expressão “três pontos afastado da realidade”, recorrendo à maneira antiga de se contar os extremos.

¹⁵ **Rep.** 595a-c.

¹⁶ Francisco Benjamin de Souza Neto, **O problema da censura no pensamento político de Platão**. Tese doutoral. Campinas, SP: UNICAMP, 1990, p. 47.

¹⁷ Chambry, autor da edição Belles Lettres, comenta que Platão prefere ser um Aquiles a ser um Homero. Mas, teria preferido, de fato, ser um sapateiro a ser um Zêuxis ou um Apeles? vol. 3, p. 89, nota 1.

(φάρμακον) para saber o que elas de fato são”¹⁸. Além do mais, sente-se na obrigação de justificar que a sua rejeição se dá, não obstante o afeto e o respeito que, desde a infância, nutre por Homero, a quem considera como primeiro mestre e guia de todos os belos trágicos¹⁹.

Em síntese, os poetas imitam tudo e de nada entendem, a não ser da própria imitação. E, na condição de hábeis imitadores, revestem o que imitam de cores atraentes, fazendo com que as pessoas julguem apenas as palavras, quando as ouvem “com metro, ritmo e harmonia”. E, apesar de não terem captado o sentido primeiro, contentam-se com esse terceiro sentido, tal a força da sedução da poesia.

Isto não quer dizer que Platão condenou sempre e em qualquer situação a poesia. No livro X de **A República**, é a questão da poesia enquanto *mimesis* que é discutida, abrindo campo para a condenação explícita ao φαντάσμα (simulacro), elemento que sempre e em qualquer situação aparece distante da verdade²⁰.

2. O motivo da condenação da poesia

Seria possível um pensador, como Platão, rebaixar o estatuto da poesia, a ponto de atenuar ou negar-lhe completamente o valor cognitivo? Ser-lhe-ia possível encarar a obra poética não como *mimesis da práxis*, mas como *mimesis do eidos*?²¹

a) A questão sociocultural.

É aí que entra o bom senso, a fim de se evitar o indesejável anacronismo, no sentido de se dar a Platão uma concepção moderna e totalmente afastada de

¹⁸ Rep. 595c.

¹⁹ Id., 595b-c.

²⁰ Sobre o lugar e o conceito de *mimesis* no pensamento de Platão, o estudo de Victor Goldschmidt é esclarecedor. Deixamos de segui-lo à risca para não nos estendermos demais. Cf. **Essai sur le Cratyle**. Contribution à l’histoire de la pensée de Platón. Paris: Champion, 1940, p. 165s.

²¹ Tomamos emprestadas estas interrogações de Francisco Achcar, nas quais se compara a fórmula de Aristóteles à equivalente de Platão. Cf. **Contra a poesia**. Folhetim (Folha de S. Paulo), 4 de março de 1988, p. B/6.

sua época e de sua cultura. A poesia atacada pelo filósofo não é, de forma alguma, a obra poética nos moldes contemporâneos. Como observa Achear, recorrendo a Havelock, “a poesia não era uma forma solitária de produção e fruição, como depois, em sociedade de cultura livresca, mas, sim, uma atividade comunitária em que a composição do poema era indelével (sic) da *performance pública*, e esta ocorrida no coração mesmo da vida social”²².

A tese levantada por Havelock, no início dos anos sessenta, é a de que a atitude do filósofo se dá dentro de um dos processos de transformação mais significativos dos meios culturais e educacionais do povo grego, a saber, a generalização da escrita. A sociedade grega seria, até então, dominada pelas formas orais de armazenamento e transmissão da cultura. Desse modo, a informação digna de ser conservada era confiada à memória, utilizando-se, para tal, formas mnemônicas das quais só o poeta tem o segredo. Assim, sua posição equívale à do herói, do líder político ou do vidente. A *épica* seria uma espécie de “história da tribo”, conservando o saber relevante para a vida do povo. Havelock sustenta sua tese, afirmando que “jovens ou velhos, não liam habitualmente livros nem para instrução, nem para divertimento”. Daí a referência aos ouvintes da poesia e não aos leitores, conforme aparece no início do livro X²³. E continua Havelock: “Havia livros, é claro, e o alfabeto era utilizado havia mais de três séculos, mas a questão é: utilizado por quantos?”²⁴

O treino rítmico, através da declamação poética toca a sensibilidade pelo domínio verbal. Sendo um processo de comunicação oral, a *performance* poética exige uma proporção elástica e fluída, tal qual na arquitetura, na pintura e na escultura. Desse modo, o analfabetismo cultural era o ponto que se contava, na tese de Havelock. E, nisto, vale-se da afirmação um tanto exagerada de Notopoulos “o poeta é livro encarnado dos povos ágrafos”²⁵.

Bruno Gentili endossa as teses de Havelock no prefácio que escreveu para a tradução italiana do **The literate revolution in Greece and its cultural**

²² Loc. cit. O texto de Eric A. Havelock, **Preface to Plato**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1963, foi traduzido para o português em 1996. Embora não muito considerada por alguns estudiosos de Platão, o autor apresenta uma análise do ataque platônico à poesia dentro do contexto sociocultural em que se inscreve, descrito como predominância da oralidade.

²³ **Rep.** 595b.

²⁴ Eric A. Havelock, *op. cit.*, p. 55.

²⁵ *Id.*, *ib.*, p. 75.

consequences. Ali, afirma que o referido autor “oferece uma insubstituível chave interpretativa não somente da época homérica, mas também do pensamento de Platão²⁶ .

b) A questão epistemológica

Não pretendemos, neste trabalho, endossar a tese de Havelock, na qual se nota uma grande preocupação com o contexto, sobretudo histórico, embora não trabalhe propriamente o texto. Desse modo, nossa preferência recai sobre o segundo ponto, sem desprestigiar, é claro, de forma radical, o tratamento do contexto.

Procurando no texto as devidas explicações, a primeira questão se coloca no campo ontológico, ou seja, o que deve, fundamentalmente, ser levado em conta é “**o que é**”.

A verdade é, pois, atributo do εἶδος. Voltando à metáfora das três camas, nota-se que a obra o artesão instaura-se no campo da φύσις, sendo produto de um *demiurgo*. E toda *demiurgia* bem como a multiplicidade são apenas cópias do modelo que, na completude de seu εἶδος, é também um princípio.

Em escala inferior da *demiurgia*, surge o pintor, simples imitador que dista três graus da verdade – o que ocorre com toda a poesia mimética. O imitador tem como modelo a obra do demiurgo e não o ente do qual procede a φύσις. Sua imitação parte, portanto, de um referente (o fenômeno), tornando-se um φαντάσμα, não uma ἀλήθεια. Logo, o que é captado do ente é apenas um εἶδολον, não o seu εἶδος. O que equivale dizer que opera no campo da aparência. E é com fundamento nessa ontologia e não em simples conveniência política que o julgamento da arte imitativa é fundamentado. “Não se trata, pois, de instaurar um tribunal que julgue o poeta de um ponto de vista ético ou estético na acepção restrita destes dois termos”²⁷ .

E, para demonstrar que, de fato, o imitador é um “criador de ídolos” (εἶδολον ποιητής), ou seja, que não entende nada da realidade e, sim, das

²⁶ A versão italiana recebeu o título de *Cultura orale e civiltà della scrittura*. Roma, 1973. A citação encontra-se na p. 11. Cf. a obra de Gentili, *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica*. Roma, 1984, p. 50s.

²⁷ Francisco Benjamin de Souza Netto, op. cit., p. 49.

aparências tão-somente, Platão desenvolve a teoria das três artes (τέχναι): a saber, a arte de *quem usa*, arte de *quem faz* e arte de *quem imita*²⁸. O verdadeiro conhecimento (ἐπιστήμη) pertence a quem usa²⁹; o produtor pode contar apenas com uma “opinião justa” (δόξα ὀρθῆς), comunicada pela experiência do usuário.

Por isso, o artífice que, na acepção do filósofo, está acima do pintor, precisa de um mediador para aferir e julgar o resultado de seu trabalho. Ele mesmo não dispõe, em plenitude, de tal faculdade. O fabricante da flauta, por exemplo, recorre a um mediador, no caso, o músico, que não é orientado por uma ἐπιστήμη, mas por uma πίστις. Daí o cerne da crítica: se isso ocorre em relação a um objeto (que está em grau maior), o mesmo ocorre em relação ao imitador, ao qual falta não só a ἐπιστήμη como a δόξα ὀρθῆ (opinião correta). Sendo o poeta um imitador, esta condição lhe dá ínfima competência em relação àquilo que faz e, por isso mesmo, a poesia mimética retrata o homem distanciado da verdade.

A partir desta questão ontológica desdobra-se a questão epistemológica; ou seja, sendo a poesia bem como as artes figurativas, em geral, fatos e acontecimentos de vários tipos, e as coisas sensíveis, do ponto de vista ontológico, não nos remetendo ao verdadeiro ente, *o que aparece* dista cada vez mais do verdadeiro. Mesmo porque os objetos sensíveis nos enganam: “E os mesmos objetos parecem tortos ou direitos, para quem os observa na água ou fora dela, côncavos ou convexos, devido a uma ilusão de ótica proveniente das cores e é evidente que aqui há toda a espécie de confusão na nossa alma”³⁰.

Ainda que o termo não seja habitual para o autor estudado, pode-se admitir que Platão divisou na filosofia uma sabedoria que requer uma nova teologia, oposta aos θεόλογοι considerados pelo povo (Homero e Hesíodo), bem como aos trágicos³¹. Disso decorre a oposição entre a *politéia* pretendida e o princípio esposado pela poesia mimética, bem como a clara intenção do combate a todos quantos poderiam, direta ou indiretamente, ser obstáculo a seu projeto.

²⁸ Rep. 601d. A prof^a. Maria Helena prefere os verbos *utilizar*, *confeccionar* e *imitar*.

²⁹ Id., 602a.

³⁰ Id., 602 c-d.

³¹ R. Scharer, *La question platonicienne*. Neuchatel: Delachaux et Niestlé, 1969, p. 183.

c) *A questão pedagógica*

Passemos, agora, à outra questão, ou seja, a consideração das δυνάμεις que, na alma, correspondem à atividade poética.

Como artes da ilusão, assim como a pintura³², a poesia está ligada ao lado superficial e vulgar da alma, aquela que se engana com a aparência das coisas. Assim sendo, a *mimesis* toca no ponto da alma que não é propriamente racional (ἄλογιστον), sendo estranho àquele ponto que tem como componente de melhor qualidade o racional (λογιστικόν)³³.

Desse modo, a poesia passa a ser definida como representação de “homens entregues a ações forçada ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias”³⁴. Ora, diante do sofrimento, nossa atitude pode manifestar-se de forma serena ou tumultuada. O último caso refere-se ao lado mau da alma (ἄλογιστον) e, o primeiro, ao lado melhor (λογιστικόν). A *mimesis*, contudo, volta-se sempre para o lado irascível, ou seja, não para o lado sábio e sereno, mas para o lado sujeito aos diversos παθοί. Isto porque, dentre todas as potências humanas, é o lado irascível que se presta melhor e mais variadamente à imitação, sendo acessível à multidão – homens de todas as proveniências - reunida em festa num teatro³⁵. Já o lado sábio e sereno corresponde a algo desconhecido da multidão, contudo próximo da verdade. Mas, no que concerne às potências, a arte imitativa, ao voltar-se para a produção de obras representativas, atinge o que é *passional*, não o *racional*.

Parece, a esta altura, no campo das *potências*, ser fácil determinar a primeira justificação para que o poeta seja expulso da cidade bem-ordenada. Afinal, ele implanta um mau governo na alma, valorizando a parte menos

³² Diante de uma dúvida de Glauco, Platão faz com que Sócrates seja levado a esclarecer que se trata não só da *mimesis* que “se dirige aos olhos”, mas também a da que “se dirige aos ouvidos (...) que chamamos de poesia”. Id., 603b.

³³ **Rep.** 602c-603b.

³⁴ Id., 603c.

³⁵ Id., 604e. Maria Helena da Rocha Pereira observa, em sua tradução, que a alusão à festa se refere aos festivais dramáticos, especialmente às Grandes Dionísias, nos quais se representavam tragédias.

sábua, cria ídolos e fantasmas e está sempre distante da verdade. Ou, nas palavras do próprio Platão: “...o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade”³⁶.

Uma outra justificativa se segue, ainda no campo das *potências*. A poesia (vamos considerar, primeiramente, a *tragédia*) produz prazer através do espetáculo nada edificante do sentimento alheio e, com isso, afrouxa a alma. E, se pensarmos na *comédia*, não se dá algo diferente.

Porventura não se aplica também o mesmo argumento ao ridículo? Se, numa imitação cômica ou numa conversa particular, ao ouvires gracejos de que pessoalmente te envergonharias, te divertires à grande e não o desprezares como coisa inferior, não estás a proceder exatamente do mesmo modo que quando se trata de sentir comiseração? É que à vontade de fazer rir, que continhas pela razão, com receio de ganhares fama de desabusado, dás-lhe então livre curso, e, depois de aí refrescares, muitas vezes te deixas levar, sem dares por ela, a fazer de autor cômico em tua casa³⁷.

Em síntese, o mau efeito da poesia mimética é o de despertar as paixões (agradáveis ou penosas) que deveriam ser esquecidas e dar a tais paixões o comando de nossa alma, quando, na verdade, elas é que deveriam sempre obedecer, nunca comandar, “a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados”³⁸. Rejeitar a poesia faz parte do “grande combate” (μέγας ἄγών), no qual “não devemos deixar-nos arrebatados por honrarias, riquezas, nem poder algum, nem mesmo pela poesia, descuidando a justiça e as outras virtudes”³⁹.

Conclusão

Diferentemente de Aristóteles, o interesse de Platão pela poesia não passava pelo teórico e, talvez, muito pouco pelo estético. Seu enfoque principal partia do

³⁶ Rep. 605b-c.

³⁷ Id., 606c.

³⁸ Id., 606d.

³⁹ Id., 608b.

aspecto prático, com incidência no campo político e pedagógico. Com isto, não queremos dizer que, estilisticamente, o autor, na produção de seus textos, passasse ao largo pela poesia, enquanto gênero literário. De certo modo, pode-se dizer que Platão foi um poeta. Sendo um dos maiores escritores que o mundo conheceu, soube fazer perfeitamente o agenciamento dramático do texto, sendo mestre do que ele mesmo denominava de *συμπλοκή*⁴⁰. No **Fédon**, diz o filósofo que “a filosofia é a suprema música”⁴¹, evidenciando que se refere aos ouvintes, não aos leitores da poesia.

O campo por excelência de combate se dá no plano da *paidéia*, ou seja, no sistema da educação, na formação e transmissão da cultura. É a luta contra a tentativa de se controlar a mente grega pela poesia mimética, reação que alguns puritanos ingleses, como lembra Achcar⁴², vão ter no séc. XVI, especialmente Stephen Gassom, que não poupa adjetivos - os mais contundentes – contra os poetas de sua época. E isso, justamente no período em que a poesia inglesa passava por um processo de renovação, especialmente através de Sir Philip Sidney. Daí o título de seus opúsculos: **The defense of poesie** e **An apologie for poetrie**.

O que se combatia, pois, não era a poesia enquanto forma de doutrinação, mas como estado de espírito e da sensibilidade dominantes há séculos. A *paidéia* platônica pretendia quebrar o elo da instrução-prazer, opondo-se à *épica* e à *tragédia*, gêneros bastante populares na época. Enfim, o grande combate que se empreendia era no sentido de se atenuar o controle da mente grega pela poesia. Como todo o controle é perigoso, para evitar o perigo desta dominação, Platão preferiu se antecipar: controlar a ação julgada deletéria dos poetas, excluindo-os de sua *politéia*.

⁴⁰ A palavra, além de seu sentido de “entrelaçamento, “abraço”, aplicado no campo agonístico e dialético, tem também o sentido de enlace sexual. Píndaro utiliza o verbo cognato *πλέκειν*, sem prefixo, para referir-se tanto ao golpe da luta quanto ao estilo com que o poeta deveria enlaçar as palavras.

⁴¹ **Fédon**, 61a. Essa passagem reforça a lembrança de que a filosofia não seguia a rigidez de um discurso articulado, como se separássemos radicalmente o *λόγος* do *μύθος*, conforme os padrões impecáveis do discurso, com sua sintaxe implacável. É a clara demonstração de que a forma assumida não seria aquela exigida pela linguagem estritamente prosaica, e que nem *μουσική* poderia significar apenas música, tal qual entendemos hoje.

⁴² Francisco Achcar, op. cit., p. B-5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ACHCAR, Francisco. Contra a poesia. **Folhetim** (Folha de S. Paulo), 04 de março de 1988, p. B-4 a B-7.
2. ELSE, Gerald. Imitation in the Fifth Century. **Classical Philology** (53), 1958, p. 73-90.
3. GRUBE, G. M. A. **El pensamiento de Platón**. Madrid: Gredos, 1984.
4. HAVELOCK, Eric A. **Prefácio a Platão**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.
5. NETTO, Francisco Benjamin de Souza. **O problema da censura no pensamento político de Platão**. Tese Doutoral. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1990.
6. PLATÃO, **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. A tradutora serve-se do texto de J. Burnet, **Platonis Opera**, tomo IV, Oxonii e typographeo Clarendoniano. 1949.
7. ____, **La República**. Edição bilingüe. Tradução, notas e estudo preliminar de José Manuel Pabon e Manuel Fernandez Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949.
8. ____, **La République**. Texto estabelecido e traduzido por Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1948, 3 volumes.
9. RODRIGUES, Marta. A transvalorização da tragédia em Platão. **Veritas**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, junho de 1998, p. 371-385.
10. SCHARER, R. **La question platonicienne**. Neuchatel: Delachaux et Niestlé, 1969.
11. VIEIRA, Trajano. Poesia e tradução poética no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo (33), março-maio de 1997, p. 191-198.