

Platão contra a poesia

Francisco Achcar



eráclito disse que “Homero merecia ser expulso das competições e açoitado, assim como Arquifloto” (DK 42). Xenófanes de Cólofon já atacara Homero e Hesíodo (DK 11) em termos que antecipam um aspecto moral da crítica de Platão. Este último, citando remoques correntes em sua época (desta vez contra os filósofos), adverte-nos de que “é antiga a discórdia entre a filosofia e a poesia” (*Rep.* 607 b). Mas, apesar da advertência e dos antecedentes, os ataques de Platão contra a poesia ainda nos causam perplexidade, particularmente quando consideramos que o filósofo – poeta nos primórdios de sua carreira – é um dos maiores escritores que o mundo conheceu, mestre do agenciamento dramático do texto e campeão do que ele mesmo chamava a *symploké* (“entrelaçamento”, “abraço” – erótico, agonístico, dialético) das palavras⁽¹⁾. Platão se inscreve na grande linhagem de poetas da prosa, na qual, modernamente, alistamos autores como Flaubert, Proust ou Joyce.

Mas quais suas críticas à poesia e quais os motivos de ele se preocupar tanto com ela?

O ATAQUE

Várias vezes Platão dirigiu suas armas contra o trabalho dos poetas, mas o lugar em que seus argumentos se referem mais diretamente à natureza do fenômeno poético – e onde sua crítica se mostra mais explícita e radical – é no décimo e último livro do tratado político-pedagógico que conhecemos como *República*, onde a poesia é também discutida e censurada nos livros II, III e V.

O décimo livro se inicia com a exigência de rejeitar toda forma de poesia “mimética”, sendo aí incluídas, especificadamente, a épica e a tragédia (a lírica é também mencionada depois)⁽²⁾. O motivo que Sócrates apresenta (pedindo, zombeteiramente, a seu interlocutor, Glauco, que não o vá denunciar “aos poetas da tragédia e aos outros que praticam a imitação”) é que “as obras desse tipo parecem, todas, ser ruinosas para a inteligência (*diánoia*) dos ouvintes que não tenham o antídoto (*pharmakón*) para saber o que elas de fato são”⁽³⁾. E o filósofo logo acrescenta que se obriga a essa rejeição apesar do afeto e respeito que, desde a infância, nutre por Homero, o qual, diz ainda, parece ter sido o primeiro mestre e guia de todos “estes belos trágicos” (595 b-c).

Em seguida, passa-se à discussão sobre a natureza da *mimesis* (“imitação” e “representação” se combinam no sentido desta palavra)⁽⁴⁾ e se introduz o famoso exemplo das três camas: 1ª) a cama “ideal”, melhor dizendo: a *idea* de cama. *Idea*, assim como *eidōs*, tem a raiz do verbo grego que significa “ver”: é o que o marceneiro “vê” (*idean blepon*, 596 b) ao fabricar uma cama⁽⁵⁾. É o “comum” de todas as camas e seu autor de-

FRANCISCO ACHCAR

é professor do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

Versão revista e acrescida de notas do texto originalmente publicado no “Folhetim” da *Folha de S. Paulo* (4/3/88) sob o título “Contra a poesia”.

1 Jacques Derrida refere-se à rede de sentidos da *symploké* platônica em: “La pharmacie de Platon”, in *La dissémination*, Paris, 1972. Acrescente-se que Píndaro (*Neméia* IV 94) utiliza o verbo cognato sem prefixo, *plókein*, para referir-se tanto a um golpe de luta quanto ao estilo com que o poeta deveria enlaçar as palavras no hino ao lutador. *Symploké* tinha também o sentido de enlace sexual.

2 Ao adotar “lírica” como tradução do que em grego se designa com palavra de tão diversa ressonância (*melos*), que remete primeiramente ao mundo da música e da articulação justa, não suponho haver identidade entre o que significa a expressão platônica e o que comumente entendemos por gênero lírico.

3 Sobre o caráter ambíguo do *pharmakón* – o veneno da poesia e da escrita e o antídoto filosófico contra elas –, ver J. Derrida, op. cit., p. 158 e segs.

4 *Mimesis* já foi considerada “a mais desconcertante de todas as palavras do vocabulário filosófico” de Platão. É preciso ter presente que toda a literatura grega foi feita para a performance – oral, dramática, musical – e *mimesis* refere-se tanto à representação constituída pela obra quanto à representação envolvida em sua performance e na recepção dela – uma recepção intencionalmente participante, marcada pela identificação do ouvinte ou espectador com os caracteres e situações representados. Cf. *Preface to Plato*, Eric A. Havelock, Cambridge, Mass. 1963, pp. 20 e, especialmente, 57 e segs.





ve ser deus, “ou então quem?” (597 b); 2ª) a cama produzida pelo marceneiro. É cópia da primeira e tem com esta uma relação de “participação” (*méthexis*), segundo se depreende de alguns textos (*Fédon*, por exemplo), enquanto em outros fica suspenso o problema dessa relação (no *Parmênides*, por exemplo); 3ª) a cama produzida pelo pintor. É imitação da segunda e por isso está duplamente afastada da verdade, ou seja, da *idea*: é um “produto terceiro” (*génnuma tritos*) em relação à verdadeira natureza (*physis*) da cama (595 c – 597 e). A pintura, como a poesia e toda arte mimética, está bem longe do verdadeiro, pois não só imita a cama do artesão, que já é cópia, mas forçosamente a imita em sua aparência (595 a-c)⁽⁶⁾. Concluindo que os imitadores ignoram o que imitam, Sócrates afirma que, se pudessem, prefeririam fazer a imitar – prefeririam ser o elogiado a ser o lisonjeador (598 d – 599 b). (Chambry, autor da edição *Belles Lettres*, sensatamente comenta: “Platão prefere ser um Aquiles a ser um Homero; mas teria preferido realmente ser um sapateiro a ser um Zêuxis ou um Apeles?”.)

O passo posterior consiste na demonstração da invalidade prática de Homero, poeta que, como todos os demais, não seria nem hábil nem útil em nenhum dos múltiplos assuntos em que “se meteu” e em nada do que imitou (este ponto, decisivo para Platão, toma três páginas da edição Stephanus: 599 b – 601 b). A conclusão é que os poetas imitam tudo e de nada entendem, a não ser de imitação, e envolvem tudo que imitam em cores tais, que as pessoas que julgam apenas por palavras, quando os ouvem falar “com metro, ritmo e harmonia” a propósito de todo assunto, crêem que eles falam “absolutamente bem”, tal a força de sedução da poesia. Mas, “despidas as obras dos poetas das cores da música [isto é, do que é relativo à Musa] e ditas por si mesmas, creio que sabes como elas se mostram” – ironiza Sócrates, referindo-se à banalidade dos conteúdos da poesia com uma observação que, como nota Chambry, também aparece em Isócrates. “Portanto, assemelham-se a rostos primaveris, que não são belos quais os podemos ver quando a flor os abandonou” – arremata o filósofo (601 b), usando uma imagem que, por sinal, impressionou Aristóteles (*Ret.* III 1406 b 36).

Para demonstrar a afirmação de que o imitador, “criador de simulacro” (*eidólou poiétés*), “não entende nada da realidade, mas só da aparência”, Platão desenvolve a teoria das três “artes” (*tékhnai*) relativas a cada coisa: a arte de quem usa, a de quem faz e a de quem imita (o usuário, o produtor, o imitador: “a grande trindade platônica”, na expressão de Gilles Deleuze). O verdadeiro conhecimento (*episteme*) pertence a quem usa; o produtor pode contar apenas com uma “fé justa” (*pístis orthés*), que lhe é comunicada pela experiência do usuário, pois – pergunta o filósofo – “a quem se destina a adequação excelente (*areté*), a beleza, a perfeição de um móvel, um animal, uma ação, senão ao uso em vista do qual cada coisa é feita ou existe por natureza?” (essa concepção utilitária, recorde-se, não é desconhecida de outros autores gregos). Ora, o imitador não se baseia, relativamente à beleza ou aos defeitos daquilo que imita, nem no conhecimento de quem usa, nem na opinião justa de quem faz. “Belo imitador”, este que imita baseado apenas no que parece belo à massa ignorante! Daí que a obra mimética seja uma brincadeira, e não coisa séria (*paidián tina kai ou spoudèn tèn mímessin*) (601 c – 603 b).

Artes da ilusão, a pintura e a poesia estão ligadas ao lado mais superficial e vulgar (*pháulon*) da alma, ou seja, aquela parte da alma que se engana com as aparências das coisas, para a qual um objeto parece reto ou torto, segundo é visto dentro ou fora da água, ou então parece côncavo ou convexo, segundo a ilusão produzida por diferentes cores. A mímese, portanto, se dirige ao que na alma não é racional (*alógiston*), sendo estranha ao que esta tem de melhor, o seu lado racional (*logistikón*) (602 c – 603 b).

Aqui, diante de uma dúvida de Glauco, Sócrates esclarece que se trata não só da mímese que “se dirige aos olhos, mas também daquela que se dirige ao ouvido e que cha-





amos poesia”. E, fazendo lembrar uma formulação que Aristóteles fará depois na *Poética* (1449 b 24), define a poesia como representação de “homens em ações forçadas ou voluntárias, em virtude das quais se julgam felizes ou infelizes, e em cada caso se alegram ou entristecem”. Diante do sofrimento, prossegue, nossa atitude pode ser de serenidade ou tumulto: tumulto devido ao lado mau da alma (*alógistón*), serenidade devida ao lado melhor (*logistikón*). Mas a mímese se volta para nosso lado irascível, não para o lado sábio e sereno, pois o primeiro se presta melhor e mais variadamente à imitação e é mais acessível à multidão em festa reunida num teatro, enquanto que o segundo corresponde a algo desconhecido da multidão (603 b – 605 a).

Neste ponto, faz-se um balanço das razões que, até o momento, justificam que o poeta seja expulso da cidade bem ordenada: ele implanta um mau governo na alma, valorizando sua parte menos sábia; ele cria

fantasmas, e está sempre a infinita distância da verdade (605 a-c). Acrescenta-se então um outro motivo: a poesia (aqui Platão pensa na tragédia) produz prazer através do espetáculo nada edificante do sentimento alheio indulgentemente expresso e, com isso, afrouxa a alma. Também com relação à comédia ocorre um mal equivalente, pois (a frase é de Catulo, 39.16, mas resume a crítica platônica) “nada mais inepto que o riso inepto” (606 c).

A argumentação propriamente dita se encerra com a observação de que mais um mau efeito da mímese poética é o de despertar e alimentar as paixões, agradáveis ou penosas, que melhor seria fazer secar. A poesia atuaria no sentido de dar a essas paixões o comando de nossa alma, enquanto que elas é que deveriam obedecer, “a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, ao invés de piores e mais desventurados”.

O GRANDE COMBATE

O encerramento do que poderíamos chamar “razões finais contra a poesia” é estruturado por Platão à maneira de uma coda. Primeiro, uma advertência contra Homero e a poesia (aqui, como em *Leis* 801 c – 802 a, abre-se exceção para os hinos aos deuses e os elogios aos bons): admitida a “Musa prazenteira” (*hedysmene Mousa*), épica ou lírica, o prazer e a dor governarão a cidade, em vez da lei e do parecer geral. Depois, lembrando que não é nova a querela entre filósofos e poetas, Platão manifesta a intenção de aceitar a poesia, caso ela consiga justificar-se. Exprime, de novo e reiteradamente, o encanto que sente na poesia e compara-a a uma paixão que, reconhecida como funesta pelos amantes, é afastada – a contragosto, mas afastada. E conclui: rejeitá-la faz parte do “grande combate” (*megas agón*) – um combate “maior do que se pensa” – em vista de tornarmos-nos bons ou maus. Nesse combate, não podemos deixar-nos levar nem pela glória, nem pelas riquezas, nem pelo poder, nem pela própria poesia (606 e 608 b).

É espantosa a gravidade com que Platão trata a questão da poesia. Que o teria levado a dedicar a ela parte considerável de seu projeto de sociedade? Custa-nos, hoje, crer que um tratadista político emprestasse tal ênfase à censura da poesia, por maior que fosse sua aversão a ela (e Platão a amava). E, talvez mais do que a “guerra santa” contra os poetas, que o filósofo se mostra disposto a decretar, espantam-nos seus argumentos, ou pelo menos alguns deles⁷⁾ (e nem tocamos naqueles apresentados em outras partes de sua obra, como o do caráter imoral dos poetas ou o relativo ao sentido rebaixante atribuído ao *enthousiasmós*, a possessão pelo deus – uma idéia que nossa tradição monoteísta substituiu pela de inspiração): parecem argumentos estranhamente frágeis, algumas vezes indignos do filósofo. Tanto que já houve críticos que, talvez lembrados da expressão de Horácio acerca do caráter intratável dos poetas (*genus irritabile uatum*, *Ept.* II 2.102), viram entre as “razões” de Platão o “ciúme” que lhe despertariam os

5 Curiosamente, o verbo que Platão emprega, *blépein*, não significa “contemplar” (*theásthai*), nem “observar” (*theorein*), mas sim “olhar” ou “ver”. Entendida metaforicamente, indicando não a percepção empírica, mas a transcendental, a frase de 596 b implica a doutrina da reminiscência (*anámnēsis*). – Sobre a delimitação semântica dos verbos que em grego significam “ver”, v. as observações de Bruno Snell em *Die Entdeckung des Geistes*, trad. espanhola *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, 1965, pp. 18 e segs.

6 Gilles Deleuze discute admiravelmente este ponto, argumentando que o “reversamento” (*renversement*) do platonismo – correspondente a um movimento de emancipação que, depois de Nietzsche, estaria no “coração da modernidade” – consistiria em promover a cama nº 3 (o “simulacro”), afirmar seus “direitos” ao lado da cama nº 2 (o “ícone”). Cf. *Logique du sens*, Paris, 1969, pp. 292 e segs.

7 Julia Annas faz uma severa crítica da argumentação platônica em *An introduction to Plato's Republic*, Oxford, 1988, pp. 336 e segs.

confrades, de quem ele procuraria se desidentificar: *ou gar eimi poietikós*, “pois não sou poeta” (399 d)⁸.

O “grande combate” envolve não apenas os ataques de Platão e de seus seguidores, pois há também a reação dos defensores da poesia. Aristóteles, contraditando implicitamente o argumento de que a poesia não faz mais que imitar a aparência dos objetos particulares, e não sua “forma” ou “idéia”, afirma que a mímese poética atinge o universal, sendo por isso “mais filosófica” que a história, que se volta apenas para o particular (*Poética* 14541 b). Uma outra célebre formulação de Aristóteles também contesta Platão: a teoria da catarse (1449 b). Qualquer que seja o partido que tomemos na infanda discussão a que deu lugar essa passagem da *Poética*⁹, é inegável que se trata de teoria antiplatônica. De fato, se a poesia produz em nós o efeito de purgar-nos das más paixões que suscita, a condenação platônica, quanto a este ponto, seria devida à incompreensão do verdadeiro modo de funcionamento da obra poética. Mas Platão considera más tanto as paixões desagradáveis quanto as agradáveis, e aqui também Aristóteles, agora sobretudo na *Retórica* e na *Ética a Nicômaco*, tem algo a contrapor à concepção de seu mestre: a excelência ética se atingiria não através da supressão das paixões, mas de seu controle¹⁰.

Há, entre os admiradores do filósofo, aqueles para quem o ataque mostrou-se indigerível e que, conseqüentemente, tentaram escamotear os argumentos de Platão: ele só teria atacado a “má poesia”, a “má mímese”, não a “boa”, da qual ele mesmo era praticante: afinal, os diálogos são composições miméticas (eles são recomendados, aliás, em *Leis* 811 c, como um tipo de composição que deveria substituir a poesia). Há também quem sustente que a crítica platônica é pura herança socrática, não pensamento genuíno de Platão. Há mesmo quem creia – como Julius A. Elias em livro provocadoramente intitulado *Plato's defence of poetry* – que a defesa da poesia mencionada na *República* (607 d) se encontra na própria obra de Platão: seus escritos conteriam e implicariam o reconhecimento da necessidade da poesia, oferecendo eles mesmos exemplos de boa poesia (os mitos), absolutamente centrais no sistema do filósofo e, embora não possamos encontrar nesses escritos uma defesa explícita, teria sido bastante claro para Platão que, quando a lógica do discurso encontra seu limite, temos de recorrer à poesia para persuasão¹¹.

Houve, por outro lado, os que pretenderam aliar-se ao partido platônico na empresa de combater o inimigo comum. É o caso dos puritanos, cujos ataques à poesia, no século XVI inglês, são marcados por violência e radicalidade. Um exemplo notável é o de Stephen Gosson, homem de formação oxfordiana que, depois de ter composto várias peças teatrais, mudou de atitude e, em 1579, publicou um tratado de título e subtítulo impressionante e saboroso: *School of abuse: containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Players, Jesters, and such like Caterpillars of a Commonwealth: Setting up a flag of Defiance to their mischievous exercise, and overthrowing their Bullwarks, by Profane writers, Natural Reason, and common experience: a Discourse as pleasant for them that favor learning, as profitable for all that will follow virtue* (numa tradução aproximada e insossa: “Escola do abuso: contendo uma agradável invectiva contra Poetas, Gaiteiros, Atores, Palhaços e semelhantes Embusteiros de uma Comunidade: Erguendo uma bandeira de Desafio a sua prática nociva, e derrocando seus Baluartes,



8 O que podemos chamar de suspeitas sobre o “ciúme” platônico em relação aos poetas encontra-se, por exemplo, em *La pensée politique de Platon*, Jean Luccioni, Paris, 1958, p. 138 n. 4 e em *Lebensformen*, E. Spranger, Halle, 1927, p. 91, apud *Mimesis*, W. J. Verdenius, Leiden, 1962, p. 39.

9 Sobre a discussão relativa à catarse, v. o Apêndice II da edição de Valentin Garcia Yebra da *Poética* (Madrid, 1974, pp. 377-391).

10 Ver “O conceito de paixão”, Gérard Lébrun, in Vv. Aa., *Os sentidos da paixão*. São Paulo, 1987, pp. 17-33.

11 Resenha e bibliografia das principais posições dos estudiosos relativamente ao ataque platônico encontram-se nas obras citadas de Verdenius e Havelock e em *Plato's defence of poetry*, J. A. Elias, Londres, 1984.

com escritores Profanos, Razão Natural e experiência comum: Um Discurso tão agradável aos que favorecem o saber, quanto proveitoso a todos os que querem seguir a virtude”. – É de notar que a aversão à poesia não fez Gossom desprezar recursos expressivos como a aliteração e as metáforas arrojadas⁽¹²⁾.



Curiosamente, o espalhafatoso panfleto de Gossom, que causou acirrada polêmica no movimentado ambiente literário inglês da época, era dedicado, sem permissão, a Sir Philip Sidney, poeta e líder do movimento de renovação da poesia inglesa. Sidney viu-se na contingência de esclarecer sua posição, e a isso devemos seu opúsculo, *The defence of poesie* ou *An apologie for poetrie*, publicado em 1595 mas escrito bem antes, certamente em seguida à aparição do texto de Gossom. Seguindo uma tendência difundida entre os humanistas do Renascimento, Sidney

considera que Platão de fato não condenou o uso da poesia, mas o seu abuso. O ponto central, porém, nesta bela apologia, é o argumento contra a acusação de que o poeta seja mentiroso (acusação platônica: Platão, nisto imitado por Gossom, inclua os poetas no rol dos mentirosos e falsários, como os retores, os sofistas e os demagogos). Sidney argumenta, “paradoxal mas verdadeiramente”, que “de todos os escritores sob o sol o poeta é o menos mentiroso” e que, embora possa tratar-se de uma pessoa mentirosa, “como poeta ele dificilmente pode mentir”. E isto porque “o poeta nada afirma e, portanto, nunca mente”. Essa observação, que corresponde a uma compreensão profunda da natureza da linguagem poética, tal como ela é hoje entendida, foi retomada por Roman Jakobson, que a propósito comenta: “os ‘significados formais’ [isto é: os “conceitos gramaticais”] têm sua aplicação mais ampla na poesia enquanto manifestação formalizada da língua. No seu domínio, onde a função poética predomina sobre a função estritamente cognitiva, esta é mais ou menos obscurecida”⁽¹³⁾. Daí decorre, como nota alhures o mesmo Jakobson, que os enunciados poéticos não sejam “falsificáveis” (nem, pode-se acrescentar, verificáveis). E é esse obnubilamento da função referencial ou cognitiva, em favor do sentido gerado pelas “ficções” subjacentes à estrutura formal da linguagem poética, que Sidney intuiu e formulou em sua aguda frase. Também Northrop Frye a comenta, concluindo: “o poeta, como o matemático puro, depende não da verdade descritiva, mas da conformidade com seus postulados hipotéticos”⁽¹⁴⁾.



Em meados do século XVI, Hieronymus Fracastoro argumentava que a poesia apresenta uma imagem perfeita da natureza, desvendando algo como as idéias platônicas⁽¹⁵⁾. No mesmo sentido, partindo da sugestão de Sidney, é tentador imaginar que não teria sido difícil a Platão – isto é, não conflitaria com suas idéias, não fosse seu *parti pris* antipoético – considerar que a poesia despe a linguagem do peso da referencialidade e torna-se, assim, como toda arte, na expressão de Adorno, “aparente empírico liberto do peso da empiria”⁽¹⁶⁾. Dessa maneira, a

poesia não seria vista como mentira “a uma distância infinita da verdade”, mas sim como uma forma de acesso à verdade da “idéia”, como queria Mallarmé, em frases de timbre curiosamente platônico:

“A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans le gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.”⁽¹⁷⁾

(“Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desaparecimento vibratória segundo o jogo da palavra, contudo; senão para que dele emane, sem o estorvo de uma próxima ou concreta lembrança, a noção pura. Eu digo: uma flor! e, para além do olvido ao qual minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo diverso dos cálices sabidos, musicalmente se eleva, idéia mesma e suave, a ausente de todo buquê.”)

12 Ver a introdução de George Koshi a Sir Phillip Sidney, *An apologie for poetrie*, Madras, 1978.

13 “Poesia da gramática e gramática da poesia”, R. Jakobson, *Linguística, Poética, Cinema*: São Paulo, 1980, p. 68.

14 *Anatomia da crítica*, N. Frye. São Paulo, 1972, p. 80.

15 “Naugerius, siue de poetica dialogus”, H. Fracastoro, *Opera omnia philosophica et medica*, Veneza 1555, apud *Beyond genre*, P. Hernadi, Itaca e Londres, 1972, p. 83.

16 *Théorie esthétique*, T. W. Adorno. Paris, 1974, p. 113 (tradução francesa aqui modificada).

17 “Variations sur un sujet”, S. Mallarmé, in *Oeuvres complètes*. Paris, 1979, p. 368.

Mesmo que essa flor “ausente de todo buquê”, “noção pura”, “idéia mesma e suave”, não seja o *eidos*, a formulação de Mallarmé não deixa de fazer lembrar o conceito platônico.

Mas seria possível para Platão considerar a poesia como uma forma de linguagem em que a referencialidade ou o valor cognitivo fosse tênue ou inexistente? Seria possível que ele encarasse a obra poética não como mímese da práxis (fórmula de Aristóteles, equivalente à de Platão), mas sim como mímese do *eidos*? A resposta é, sem dúvida, “não”: isso seria de um absurdo anacronismo, seria emprestar a Platão uma concepção moderna radicalmente estranha à sua época e à sua cultura. Platão, ao atacar a poesia, fazia referência a algo diverso daquilo que hoje tomamos como tal. Há teorias, como uma recente, de raiz francesa, que, crendo desenvolver formulações como as acima citadas de Jakobson e Frye, postulam que a poesia é “autotélica”. Se a situação social da poesia permite hoje uma tal opinião, algo semelhante teria sido totalmente impensável relativamente à poesia grega arcaica e clássica, que desempenhava função precisa e importante na sociedade. (Note-se, ademais, que foi a partir da inserção social da poesia que se definiram os gêneros dela.) A poesia não era uma forma solitária de produção e fruição, como depois em sociedades de cultura livresca, mas sim uma atividade comunitária em que a composição do poema era indissociável da *performance* pública, e esta ocorria no coração mesmo da vida social.

As observações acima são sugeridas pelo livro admirável de Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, infelizmente não muito considerado por estudiosos de Platão¹⁸. Nele o autor apresenta uma análise nova do ataque platônico à poesia, relacionando-o de forma penetrante e original ao contexto histórico-cultural em que se inscreve: o da sociedade grega, nessa época que se pode denominar do Alto Classicismo, ainda dominada por formas orais de armazenamento e transmissão da cultura. Nesse mundo, toda informação digna de ser conservada é confiada à memória através de fórmulas mnemônicas de que o poeta detém o segredo. Isso significa que o grande meio de preservação das mensagens é o verso: as formas rítmicas e, portanto, memorizáveis elaboradas pelos poetas. O poeta ocupa posição equivalente à do herói, do líder político, do vidente. A poesia épica, registro da “história da tribo”, se encarregava de articular uma enciclopédia do saber relevante para a vida, e essa enciclopédia foi a base constante da educação grega através dos tempos – esse o sentido da frase “Homero educou a Hélade”. Havelock demonstra que na *Ilíada* se encontram lições sobre, por exemplo, o direito público e o privado, os procedimentos corretos para um sacrifício, as práticas de maragem, as relações entre marido e mulher, as maneiras à mesa ou a forma de produção e os atributos dos usuários do bastão de madeira que simbolizava a autoridade. “O processo de aprendizado”, explica Havelock, “não era aprendizado no nosso sentido, mas um contínuo ato de memorização, repetição e lembrança. Isso era efetivado através de uma drástica economia de possíveis formulações lingüísticas, uma economia reforçada por padrões rítmicos, tanto verbais quanto musicais” (p. 157).

É contra esse formidável inimigo, senhor da educação e monopolizador da cultura grega, que Platão dirige suas armas, numa campanha ciclópica para que o velho discurso rítmico – mimético, fascinador, sensorialmente envolvente, reiterador da tradição – fosse substituído por um novo discurso – prosaico, analítico, lógico e não analó-

18 O *negative approach* de F. Solmsen (*American Journal of Philology* LXXXVII, 1966) parece ter concedido aos estudiosos de Platão como que o direito de não se ocuparem das análises originais contidas no livro de Havelock. Bruno Gentili, contudo, na introdução à tradução italiana do livro (*Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma, 1973, p. XI), rebatendo as “fáceis restrições” de Solmsen, afirma que a obra “oferece uma insubstituível chave interpretativa não somente da época homérica, mas também do pensamento de Platão”. O mesmo Gentili, em seu magistral *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Roma, 1984, pp. 50 e segs.), resume e defende as idéias de Havelock. Fora do campo dos estudos platônicos, *Preface to Plato* deu início a um crescente interesse em pesquisas acerca da história da escrita e da antropologia da leitura na Grécia antiga, como registra Jesper Svenbro em *Phrasikleia* (Paris, 1988, p. 5). É curioso notar que talvez o primeiro a reconhecer a importância da visão de Havelock acerca do desenvolvimento cultural na Grécia da época de Platão não tenha sido um helenista, mas sim Marshall McLuhan, em *Understanding media*, de 1964 (*Preface to Plato* é de 1963).



gico. Ainda segundo Havelock, o que o filósofo defende, o “verdadeiro conhecimento”, a *episteme*, destina-se a substituir o tipo de conhecimento construído na memória social pelo processo poético oral, “sujeito precisamente às três limitações descritas por Platão como características da ‘opinião’ (*doxa*). É um conhecimento de ‘eventos’ (*gignomena*) que são nitidamente experimentados em unidades separadas e assim pluralizadas (*pollá*) em vez de integrados em sistemas de causa e efeito. E essas unidades de experiência são visualmente concretas, são visíveis (*horatá*)” (p. 180). Platão, como já os pré-socráticos, se volta contra esse discurso do “devir”, temporalmente condicionado porque constante de um interminável encadeamento de feitos e eventos (no qual, portanto, não existe “conhecimento” no sentido platônico), defendendo sua substituição por um discurso do “ser”, quer dizer, de afirmações “analíticas”, livres de condicionamento temporal. A oposição de Platão não se deve, basicamente, a motivos lógicos, metafísicos ou místicos, mas é simplesmente “uma cristalização da exigência de que a língua grega e o espírito grego rompam com a herança poética, o fluxo de imagens ritmicamente memorizado, e o substituíam pela sintaxe do discurso científico, quer se trate de ciência moral, quer física” (p. 182).

A atitude de Platão é contemporânea do início de um processo de profunda transformação na tecnologia cultural e educacional dos gregos: a generalização da escrita, à qual Sócrates, paradoxalmente, se opôs, como vemos no *Fedro*. A mudança de hábitos apenas se esboçava: o alfabeto, introduzido na Grécia provavelmente no fim do século VIII a. C., tinha tido até o século V utilização restrita, e começava então a cair no domínio geral, sendo objeto de ensino na escola (p. 49 n. 4). Não é sem motivo que Platão se refere aos “ouvintes” e não aos “leitores” de poesia. Esses ouvintes eram educados através de técnicas de comunicação oral nas quais a *performance* poética era dominante e paradigmática. Isso certamente tem relação com o fato de o “gênio específico dos gregos” ser rítmico: esse “sentido da proporção elástica e fluida”, presente na arquitetura, na escultura e na pintura gregas, decorreria do intenso e constante treino rítmico através da declamação poética. As maravilhas que os gregos puderam elaborar com essa sensibilidade, decorrente do “domínio verbal da palavra modelada”, faz Havelock afirmar que “sua suposta desvantagem na competição pela cultura, ou seja, seu analfabetismo, era de fato sua principal vantagem” (p. 128).

O que Platão combatia, portanto, não era propriamente a poesia – ou, pelo menos, não era de forma alguma a poesia como ela modestamente existe hoje –, mas sim uma forma de doutrinação, uma *forma mentis*, um estado de espírito e uma sensibilidade dominantes há séculos, desde provavelmente o chamado período das trevas da história grega¹⁹. As resistências, naturalmente, eram imensas, sobretudo considerando que a *paidéia* platônica quebrava o elo instrução-prazer e se opunha ao prestígio da épica, ao qual se somava, naquele momento, a enorme influência da tragédia, cuja popularidade não é exagero comparar à que modernamente só os esportes ou a música popular podem conhecer. Platão não se ocupa em distinguir epopéia e tragédia, antes as identifica, colocando a ambas sob o patrocínio de Homero. Isso não quer dizer que ele “confundisse os gêneros”; apenas indica que seu interesse pela poesia não era, como o de Aristóteles, estético, teórico, mas sim prático, político-pedagógico. É todo um sistema de educação e transmissão da cultura que o filósofo combate; é o seu “grande combate” contra o controle do espírito grego pela poesia.

■ ■ ■

Sócrates, no *Fédon*, afirma que “a filosofia é a suprema música” (61 a). É claro que nem a filosofia era a especialização profissional de hoje, nem *mousiké* significava apenas música: “filósofos” eram os intelectuais e “música” abrangia também a poesia e tudo o que fosse dom da Musa. Mas, como quer que seja, baseado no princípio da excelência da “filosofia”, Platão julga com ela a poesia e as outras “músicas”. E é sobretudo por esse motivo que a crítica platônica, agora considerada fora de seu contexto histórico, chama a atenção sobre algo atual. A arrogância do filósofo na condenação da poesia como má filosofia é modelo de atitudes críticas verdadeiramente ruins: se a poesia (a literatura) é essencialmente mimética, parece natural que ela seja julgada a partir de uma teoria daquilo que ela imitiza; sua lei deverá necessariamente coadunar-se com as leis do objeto mimetizado – e aqui o sociologismo que se arroga a propriedade da verdadeira visão da natureza da obra e também as exigências de origem ideológica relativas ao sentido da produção artística encontram em Platão seu mais antigo e destemido precursor.

19 A platônica “teoria das formas” está, para Havelock, ligada ao novo contexto cultural marcado pela emergência da escrita e pela necessidade de um novo tipo de linguagem. A linguagem abstrata que Platão se vê compelido a criar para falar do mundo das “formas” representa uma revolução relativamente à linguagem de Homero e da poesia – um esforço para isolar com o discurso as entidades essenciais, imateriais, únicas em cada caso, no fluxo imagético de eventos e situações representados na poesia. Ver *Preface to Plato*, Parte II: “The necessity of Platonism”, especialmente o capítulo “The origins of the Theory of Forms”, pp. 254-275. Em posição diametralmente oposta a esta, há, entre os helenistas que ignoram o livro de Havelock, quem, com facilidade e fantasia, relacione a “teoria das formas” com reminiscências do aprendizado homérico a que Platão fora submetido em sua infância: “Em Platão, a busca de uma realidade imutável que transcende o caos acidental e efêmero deste mundo visível, é apenas uma nova enunciação do fato fundamental de sua primeira educação, ou seja, o aprendizado mnemônico da *Ilíada* e da *Odisséia*. Homero o havia condicionado à idéia de um absoluto transcendente.” (*Ancient Greek literature and society*, Charles R. Beye, New York, 1975, trad. italiana: *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*, Bari, 1979, vol. I, p. 31.)