

**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**

**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 uma 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 ...ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>	
<b>1.1. ORIGENS DA MESTRIA .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
1.1.1. A herança filosófica .....	Erro! Indicador não definido.
1.1.2. Do como a música afeta a alma .....	Erro! Indicador não definido.
1.1.3. Arte e autoridade natural .....	Erro! Indicador não definido.
<b>1.2. A FILOSOFIA COMO ARTE FUNDAMENTAL</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
1.2.1. O silenciamento dos males que ressoam na alma .....	Erro! Indicador não definido.
1.2.1.1. Reorientação de uma alma má pela música .....	Erro! Indicador não definido.
<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 .....	48
<b>2.2. O ESCONDERIJO DOS NARRADORES .....</b>	<b>49</b>
2.2.1 A <i>mimesis</i> e o conhecimento .....	53
2.2.1.1. A prática da <i>mimesis</i> na pedagogia homérica .....	55
2.2.1.2. A narrativa mimética dos diálogos platônicos .....	60
2.2.1.2.1. Esquecimento e lembrança dos gêneros literários .....	64
<b>3 - HERMENÊUTICA DAS TRADIÇÕES NOS BANQUINHOS DA ESCOLA</b>	
.....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>3.1. A ANTIQUÍSSIMA DIVERGÊNCIA .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
3.1.1. Tradição poética da arte sofística .....	Erro! Indicador não definido.
3.1.2. Tradição poética da arte filosófica .....	Erro! Indicador não definido.
<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

---

<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”.

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 nexó possível entre a filosofia e uma representação (que não deixa de ser imitação) artística.

## 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>2</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,

---

<sup>2</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.

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.

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>3, 4</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

---

<sup>3</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>4</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, *thetái*; “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.

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 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>5</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

---

<sup>5</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.

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:

*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>6</sup>

---

<sup>6</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

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 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>7</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

---

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.

<sup>7</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).

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.

### **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 avós. 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. Apesar 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 ‘cultura’, 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>8</sup>. No caso de Homero, o estilo é dividido e vai da exibição clara da autoria do poeta ao esconderijo<sup>9</sup> de uma certa ‘ventriloquia’ (393c).

---

<sup>8</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

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>10</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>11</sup> dos gregos<sup>12</sup>. 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

---

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>9</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>10</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>11</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.

<sup>12</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.

ordenadores, Diógenes Laércio, pergunta-se qual foi o estilo de escrever<sup>13</sup> platônico e, diante da proximidade com a poesia, divide a obra platônica tal como se fazia com a tragédia grega, em teatologias. 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 remotos, como a de Tróia. Assim conhecemos o momento de busca pelos “tempos remotos” e pela função divina de

---

<sup>13</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 seqüência 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, lembra 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.

transmitir, atribuída aos aedos, quando cantavam os vitoriosos de uma certa guerra.<sup>14</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>14</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 saciasse partindo as iguarias,  
Regrando 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 conseqüência 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 assubrou 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, Mentos. É que as palavras de Mentos 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 dimanava 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 imitarem “*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 enfeitiçam “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>15</sup>.<sup>16</sup> O carpinteiro possui uma mimese

---

15 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.

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 *miméisthai*, 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”:

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

---

<sup>16</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 das teorias das Idéias de Platão, esclarece que “o termo participação é novo” para se referir à 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*,  $\alpha$ , 987b13).

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 lírica 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

idades 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 desejás 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>17</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>18</sup>. Quando lembra da miscelânea musical do estilo homérico, a epopéia, Sócrates também

---

<sup>17</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>18</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 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.

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>19</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

---

<sup>19</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.

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 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 cambaleante 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 *Iliada*, 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 possui” (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 ascense 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>20</sup>. Lembraríamos a ele, querendo incitar sua perplexidade, primeiro, aquela passagem

---

<sup>20</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

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>21</sup>, e insere no meio de suas 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.

---

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>21</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.

## 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. *Ilíada*. 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: Guimarães, 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: Papirus, 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: égyptomanie 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: Société 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/boletim04/22\\_nasser.pdf](http://venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22_nasser.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 Online – Literatura, Filosofia e História na Antigüidade*, nº 2, Belo Horizonte, abril de 2006, p.118-131. Disponível em: [Thttp://www.geocities.com/scriptaclassicaonline](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.

