

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
ANA CLARA MENEGUZZI

O MAIS BELO POEMA DE PLATÃO:
A *MOUSIKÉ* NA CONSTITUIÇÃO DE MAGNÉSIA EM *LEIS* I-IV

PORTO ALEGRE

2021

Ana Clara Meneguzzi

O MAIS BELO POEMA DE PLATÃO:
A MOUSIKĒ NA CONSTITUIÇÃO DE MAGNÉSIA EM *LEIS* I-IV

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Raphael Zillig

Coorientador: Prof. Dr. Rafael Brunhara

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Meneguzzi, Ana Clara

O mais belo poema de Platão: a mousikê´ na
constituição de Magnésia em Leis I-IV / Ana Clara
Meneguzzi. -- 2021.

50 f.

Orientador: Raphael Zillig.

Coorientador: Rafael Brunhara.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em
Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Filosofia grega antiga. 2. Platão. 3. Leis. 4.
Mousikê´. 5. Cultura literária. I. Zillig, Raphael,
orient. II. Brunhara, Rafael, coorient. III. Título.

Ana Clara Meneguzzi

O MAIS BELO POEMA DE PLATÃO:
A *MOUSIKĒ* NA CONSTITUIÇÃO DE MAGNÉSIA EM *LEIS* I-IV

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título Bacharel em Filosofia.

Porto Alegre, 01 de dezembro de 2021.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

José Carlos Baracat Júnior
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Daniel Rossi Nunes Lopes
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de Bacharelado em Filosofia, concentra-se na análise do conceito e na aplicação de *mousiké* em *Leis*, diálogo tardio de Platão. O poeta havia sido expulso da cidade projetada na *República*, diálogo do período médio platônico, por causa dos efeitos negativos que a *mousiké* e a *mímēsis* proporcionavam à alma. Consequentemente, todos os gêneros poéticos, com exceção aos hinos e encômios aos homens virtuosos, foram banidos. Nas seguintes páginas, será examinado como Platão recua na expulsão do poeta e trata a *mousiké* de modo que ela seja em grande parte reintegrada e essencial para a constituição de uma *pólis* (quase) perfeita. A saber, será argumentado que Platão, reconhecendo as funções culturais, políticas, cívicas e éticas da *mousiké*, emprega os encantos das canções corais às almas dos cidadãos a favor de seu projeto. Fazendo uso de recursos como correção, crítica, elogio e censura, Platão estaria tratando a *mousiké* como o que constitui a identidade cultural, moral e cívica de um povo.

Palavras-chave: *Filosofia grega antiga; Platão, Leis; mousiké; cultura literária.*

ABSTRACT

This Undergraduate Dissertation, presented to the Bachelor's Major in Philosophy, focuses on the analysis of the concept and application of *mousiké* in *Laws*, a late Platonic dialogue. The poet had been banned from the city designed by the *Republic*, one of Plato's mid-dialogues, in account of the negative effects *mousiké* and *mímēsis* provided the soul. Consequently, most of the poetic genres, except hymns and encomia to virtuous men, had been banned. In the following pages, I will examine how Plato retreats from the banishment of the poet and how he treats *mousiké* in a way that it is reintegrated and essential to the constitution of a(n) (almost) perfect *pólis*. Namely, I will argue that Plato, acknowledging *mousiké* cultural, political, civic and ethic functions, uses the choral chant's charm on citizen's souls in favor of his project. Employing resources such as correction, critique, praise, blame, and censorship, Plato would be treating as that which constitutes the cultural, moral, and civic identity of a people.

Keywords: *Ancient Greek Philosophy; Plato; Laws, mousiké; literary culture.*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	CAPÍTULO I — À Sombra da República	6
3	CAPÍTULO II — <i>Leis</i>: Uma espécie de <i>República 2.0</i>?	13
4	CAPÍTULO III — A <i>mousiké</i> encenada em Magnésia	18
4.1	CAPÍTULO III.1 — A educação e o ressoar da <i>mousiké</i> nos cordões da alma	18
4.2	CAPÍTULO III.2 — O contínuo entre alma e <i>pólis</i>	29
4.3	CAPÍTULO III.3 — A crítica como parte da <i>mousiké</i>	31
4.4	CAPÍTULO III.4 — Gêneros poéticos e cidadania encenada.....	37
4.5	CAPÍTULO III.5 — O poeta entusiasmado e o legislador corretor.....	41
5	CAPÍTULO IV — CONCLUSÃO	43
5.1	CAPÍTULO IV.1 — Retomada.....	43
5.2	CAPÍTULO IV.2 — Filosofia, poesia e assombro. E mais perguntas.....	44
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

INTRODUÇÃO

Comparativamente, *Leis* de Platão é um diálogo menos pesquisado que *República*. Ambos se preocupam com o mesmo objeto — a constituição de uma *pólis* excelente, justa e bem-afortunada [εὐδαίμων, *eudaímōn*]. Contudo, as obras possuem diferenças notáveis, como, por exemplo, a maneira como o poeta se integra na cidade. Banido em *República*, *Leis* permite sua presença ao conceder que a *mousiké* apresenta, no geral, mais benefícios do que malefícios à educação da alma. No presente trabalho, pretende-se analisar como a *mousiké* é restabelecida numa constituição (quase) perfeita. Seguem as etapas:

1. Uma reconstrução das razões pelas quais a poesia é banida na *República*, seguida de um breve contraste com a atitude diante da poesia presente em *Leis*;
2. Um panorama geral do projeto de *Leis*, bem como alguns pontos de divergências com a *República* para além da poesia;
3. Uma análise em pormenores de como a poesia se integra em Magnésia, quais suas funções e por que recupera seu espaço na constituição e cultura:
 - i. A educação da alma na Grécia, o modelo de alma em *Leis* e duas interpretações atuais sobre tal modelo;
 - ii. Como a estabilidade da cultura é uma garantia para a conservação da constituição;
 - iii. Qual o papel que a crítica poética possui na constituição de uma identidade cultural e cívica;
 - iv. Como os gêneros poéticos são concebidos e qual a importância de sua pureza;
 - v. Uma comparação entre as funções do legislador e do poeta.
4. Conclusão.

Vale notar que todas as traduções de *Leis* presentes neste trabalho são de autoria própria. Ela foi produzida em concomitância com a leitura, o estudo e análise tanto de *Leis* quanto da literatura secundária, e com a estruturação deste projeto.

CAPÍTULO I — À sombra da *República*

Desde os diálogos platônicos da primeira fase — os diálogos socráticos¹ —, percebe-se uma preocupação com a autoridade moral e educativa daqueles que diziam ser detentores de saberes. O centro da filosofia socrática — tal como foi preservada por Platão e por Xenofonte — repousa em questionar o conhecimento que algumas pessoas alegavam possuir até levá-las à contradição. Assim, Sócrates escancarava que os questionados não conheciam de fato, mas apenas possuíam alguma opinião não justificada sobre algo. A busca por esta definição correta e irrefutável das coisas, que constituiria conhecimento, é o que caracteriza a filosofia que começava a ser definida por Sócrates, e a que Platão dedica sua vida para desenvolver (ver Kraut, 2013, p. 15-16).

Dentre as autoridades de conhecimento que Sócrates buscava questionar, destacam-se principalmente os sofistas, políticos atenienses, técnicos ou artesãos e, também, os poetas. Na *Apologia de Sócrates*, este se defende de acusações que, afinal, levariam à sua morte: crimes de impiedade em relação aos deuses e de corrupção de jovens. Logo no início do discurso, ele relata o que o levou a ter tal fama. Quando Querefonte consulta o Oráculo de Delfos (20e), Sócrates descobre que é estimado por aquele como sendo o mais sábio dentre os humanos. Incrédulo, sai à procura de algum homem ateniense que, sabendo responder adequadamente ao ἔλεγχος² [*élenkhos*, “refutação”] socrático, provaria ser mais sábio do que ele mesmo. Contudo, Sócrates percebe que nenhum daqueles ditos “sábios” possuíam conhecimento de fato. Sobre os poetas, ele declara:

Depois dos envolvidos com a política, me dirigi aos poetas (aos das tragédias, aos dos dítirambos e aos restantes), para que aí sim eu viesse a me pegar em flagrante - como sendo mais ignorante que eles. [...] Ao mesmo tempo, percebi que eles [os poetas], por causa da poesia, pensavam ser os mais sábios dos homens também nas demais coisas - *nas quais não eram!* (*Ap.*, 22a-c, grifos no original³)

A descrição do poeta como alguém que está fora de si, inspirado [ἐνθουσιασμός, *enthousiasmós*, literalmente “dentro de deus”] pelas Musas, é um dos vários τόποι [*tópoi*, “lugares-comuns”] recorrentes nas obras platônicas. Segundo essa visão, o poeta não estaria

¹ Aqui, segue-se uma datação e divisão dos diálogos amplamente aceita. Contudo, há comentadores que divergem em relação à ordem ou às divisões. Para uma visão ampla e relativamente consensual sobre as propostas de datação e cronologia, ver Brandwood (2013). A utilizada no presente trabalho é a que se segue. As obras de Platão podem ser divididas em três fases (PENNER, 2013): a socrática, em que a preocupação é conservar o método de Sócrates, seu mestre, de filosofar pela dialética; a intermediária, em que Platão se afasta de Sócrates e propõe respostas às aporias deixadas por ele, se transformando nas chamadas “doutrinas platônicas”; e a tardia, que pode ser compreendida ou como um aprimoramento das teses apresentadas na fase média ou como uma autocrítica — não se fala mais em Teoria das Formas, por exemplo.

² A cada nova menção a alguma palavra grega, será fornecida a sua escrita no alfabeto grego, sua versão transliterada e seu sentido. Nas ocorrências seguintes a cada uma delas, serão mantidas somente suas versões transliteradas ou traduzidas, dependendo do caso.

³ Tradução de André Malta.

compondo por técnica ou arte,⁴ mas porque está sob influência de algo que não é a razão. Ou, como diz Sócrates a Fedro na obra homônima, a "arte" poética é fruto de uma *μανία* [*manía*, "loucura"], do mesmo tipo do que a que afeta os adivinhos, oráculos e pessoas afetadas pelo deus Eros (*Fedro*, 244a-245a). No *Íon*, Sócrates defende que a influência das Musas é exercida sobre os poetas tal como ímãs que atraem ligas metálicas. Os poetas, imediatamente atraídos às Musas, não estariam falando em seus próprios nomes, mas em nome das Musas. A reação estética dos espectadores também se explica por esta alegoria: como o último elo da cadeia magnética, recebem o prazer que advém da poesia, por um lado, e, por outro, estariam recebendo informações morais de terceira mão, e não pela própria razão. Este mesmo *tópos* retorna no livro IV de *Leis*, 718e-719e.

Vale lembrar que, pelo menos no que se refere à Grécia da Antiguidade, não existia uma total distinção entre ética e estética. Em *Aesthetics of Mimesis*, Stephen Halliwell reivindica a qualidade ética e moral para a compreensão da estética não só antiga, mas em sentido amplo. Segundo ele, um modelo de estética desinteressada excluiria muitas coisas de ordem moral que também constituem (grande) parte da experiência afetiva de quem entra em contato com ela. A arte (aqui, mimética) envolve "reconhecimento, resposta emocional e avaliação que tais artifícios podem ou deveriam provocar em seu público"⁵ (HALLIWELL, 2002, p. 16). Assim, torna-se imprescindível para a compreensão da estética antiga e da platônica que se reconheçam os aspectos psicológicos, emocionais, morais, culturais e políticos que uma obra possa apresentar.

As críticas platônicas à arte e à poesia⁶ aparecem em sua versão mais forte em *República*. Em síntese, podem ser divididas em três principais tipos: as críticas éticas (livros II-III), as psicológicas (livro X) e as epistêmico-metafísicas (livro X), que duvidam que a poesia tenha relevância para o conhecimento e possa representar a verdade. Desenvolvidas especialmente pelos livros II, III e X, essas críticas culminam em uma razão para que os poetas sejam banidos de *Kallípolis*: "Era de esperar que, dadas suas características, a tivéssemos banido de nossa cidade, pois a razão nos coagia a fazê-lo." (*Rep.*, 607b⁷).

⁴ Vale clarificar que a língua grega possuía uma definição ampla para "arte": *τέχνη* [*tékhnē*] significa qualquer tipo de trabalho manual ou de criação. Por exemplo, a técnica de fazer sapatos, casas, cerâmica, música, poesia etc. Ver Murray (1997, p. 1).

⁵ Todas as traduções de bibliografia secundária em inglês são de autoria própria.

⁶ O termo *ποίησις* (*poiēsis*) também não era restrito à poesia tal qual a concebemos hoje. Referia-se antes a qualquer criação. O que designamos por "poesia" era melhor descrito por *μουσική* [*mousiké*], o conjunto das artes que eram atribuídas às Musas. Esse termo abarca a poesia em si mesma, o canto, a música e a dança.

⁷ Todas as passagens presentes da *República* serão citadas a partir da tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado.

Para instituir uma *pólis* perfeita, maximamente justa e excelente (o que visa a constituição de *Kallípolis*), a educação é imprescindível. Enquanto os cidadãos forem educados, buscarem a excelência, cultivarem todas as virtudes e agirem correspondentemente com esta, a cidade também se manterá virtuosa e, por consequência, justa. Assim, a ἀρετή [*areté*, "excelência", "virtude"] deve ser nutrida, através da educação dos cidadãos, tanto em relação à técnica (relativa à produção e ofício de cada cidadão), quanto ao seu ἦθος [*êthos*, caráter] e, também, às suas ações. A alma, a ψυχή [*psukhê*] dos indivíduos, é o que deve ser educado para que os cidadãos sejam virtuosos, visto que a virtude é, em si mesma, uma propriedade da alma.⁸ A manutenção da excelência, tanto da *pólis* quanto do indivíduo, depende diretamente do *êthos* da alma, seja este devido à sua natureza ou por algum hábito adquirido. É nestes termos que se nota a importância crucial da educação da alma.

Os livros II, III e IV da *República* se preocupam em estabelecer claramente a influência que a μουσική [*mousikê*, entendida num sentido amplo como as Artes das Musas] tem sobre a alma — e, no limite, sobre a cidade. A *mousikê* — e toda a arte mimética — teria um poder de afetar e modificar profundamente a alma, o *êthos* individual do cidadão. Por um lado, Sócrates reconhece essa potência como um elemento fundamental da educação do povo. Uma vez expostos aos tipos de música corretos, os cidadãos imputariam virtudes e caracteres adequados na alma de cada um. Por outro lado, a variância de estilos poderia implicar em uma mudança interna, que apresenta um risco à estabilidade da alma pretendida.

Em poucas palavras, digamos que os curadores da cidade devem opor-se a que, sem que percebam, a educação venha a corromper-se. Que, acima de tudo, cuidem para que não introduzam, na ginástica e na música, novidades que firam a norma estabelecida, mas que, tanto quanto possível, por temer que, quando se diz que '*os homens mais celebram o canto/que, entre os aedos, é o último a voltear*', talvez se pense que o poeta se refere não a novos cantos, mas a uma nova maneira de cantar, objeto de seu louvor. Não se deve nem louvar nem admitir tal ideia. É preciso muito cuidado ao introduzir um novo gênero de música, pois isso seria muito perigoso. Em lugar nenhum, mudam-se os modos da música sem mudança nas leis mais importantes da cidade. (*Rep.* IV, 424b-c)

Pode-se inferir, então, que se a educação (constituída pela ginástica e pela *mousikê*) muda, então, em primeiro lugar, os costumes e caracteres das pessoas também mudam. Por fim, a própria *pólis*, sua constituição e leis, mudam. Isso se torna possível por causa dos efeitos da *mousikê* na alma dos cidadãos. E não apenas da *mousikê*, mas da arte mimética como um todo.

⁸ Ao longo do presente trabalho, as traduções de ἀρετή por “excelência” e por “virtude” serão utilizadas intercambiavelmente, dependendo do que parecer melhor e mais claro no contexto da oração. Consagrou-se a tradução de ἀρετή por “virtude” por causa de sua bondade superlativa, tendo sua origem na palavra ἄριστος [*áristos*, “o melhor”].

No que diz respeito à poesia, *mímēsis* não é um relato real ou fictício; é antes uma representação ou, mais precisamente, mimetização de caracteres que não são os do próprio poeta. Para tal, é preciso que de alguma forma haja uma identificação, mesmo que momentânea, do poeta com o personagem ou caráter mimetizado — uma identificação entre diferentes caracteres que também se estende até o fim da cadeia mimética (algo que já é adiantado pelo diálogo *Íon*). O poeta mimetiza um caráter para compor sua poesia, que será performada por um ator e apresentada ao espectador, que, por sua vez, também se identifica com aquele caráter. Todas essas instâncias se sobrepõem em um conceito *mímēsis*.⁹ "*Mimesis* envolve 'autoassemelhar-se' (*self-likening*) ou assimilação psicológica" (HALLIWELL, 2002, p. 51). À medida que o espectador é exposto às artes miméticas, ele também se torna sujeito de transformação e assimilação de caracteres diversos, alheios e, às vezes, piores. Portanto, ele coloca em risco a estabilidade da *pólis*, visto que essa depende também da estabilidade da alma de todos os cidadãos coletivamente. Especialmente se a poesia em questão mimetiza caracteres considerados como opostos aos ideais de justiça e bem de *Kallípolis*.

Assim, Sócrates e seus interlocutores concordam em impor restrições em relação à composição e circulação de certos tipos de músicas e poesias em *Kallípolis*. Não é, contudo, neste momento do diálogo em que ocorre a expulsão dos poetas. Esta ocorre apenas no livro X da *República*, em razão da segunda e mais forte crítica platônica à *mímēsis*. Esta parece ser bastante informada pela Teoria das Formas, desenvolvida principalmente pelos livros VI e VII do diálogo. Segundo tal modelo ontológico e metafísico, haveria três níveis de realidade possíveis para determinar o tipo de existência de objetos (*Rep.* X, 596a-599d):

I - As Formas, ou um "modelo original": a Forma de Bem; a Forma do Belo; a Forma da Justiça; a Forma de cama.¹⁰

II - Os múltiplos, ou uma Forma instanciada em um objeto particular: o bem de uma ação; a beleza de uma pessoa; a justiça de um julgamento; uma cama particular.

III - A *mímēsis* de um múltiplo, ou a perspectiva de um múltiplo mimetizada na arte: uma tragédia sobre feitos bons; uma estátua de uma pessoa bela; uma tragédia sobre um julgamento justo; a pintura de uma cama.

⁹ Ver Havelock, no capítulo *Mimesis* de *Preface to Plato* (1963). Além disso, vale pontuar que o conceito de *mímēsis* não é unívoco. Pode-se distinguir dois sentidos: um mais amplo, pelo qual se compreende qualquer atividade mimética, de imitação ou representação; e um mais técnico, definido pelo livro III da *República*, pelo qual Sócrates compreende o modo de discurso mimético, distinto do diegético e do misto.

¹⁰ O exemplo dado em *República* X, onde é formulada a segunda crítica à arte, é o de uma cama. A possibilidade da existência da Forma de artefatos é uma questão controversa. Isso levou alguns comentadores a acreditar que o exemplo da Forma da Cama tenha sido irônico, como defende Halliwell (2002, p. 133-142).

Segundo essa hierarquia ontológica, na qual a Forma é a mais real e a *mímēsis* a menos real, a *mímēsis* estaria por dois (ou três, segundo a contagem grega) níveis afastada da Verdade. A consequência disso é dupla: primeiro, a *mímēsis* artística sempre tem como referência um particular, e não a Forma em si. E mesmo assim ela não mimetiza o particular tal como ele é, mas sim de acordo com uma única perspectiva particular, que sempre será dependente da percepção do artista. Não é a Cama e nem uma cama, mas uma cama retratada sob um aspecto particular. Portanto, a arte não mimetiza um conhecimento verdadeiro,¹¹ mas sempre a perspectiva — ou a aparência — de um múltiplo; segundo, porque a *mímēsis* não é um conhecimento verdadeiro e sim uma aparência, ela não pode gerar conhecimento verdadeiro também nos seus espectadores.

Devemos examinar se esses fulanos, tendo topado com esses imitadores, foram enganados e se, ao ver as obras deles, não perceberam que entre elas e o real há uma distância de três graus e que criá-las para quem não conhece a verdade é fácil, porque são fantasmas e não coisas reais aquilo que criam; ou se faz sentido o que dizem e, realmente, se os bons poetas conhecem as coisas sobre as quais a maioria das pessoas julga que eles falam bem (*Rep. X*, 598e-599a)

E, na sequência, Sócrates estabelece que

Então, estabeleçamos que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o que versam seus poemas e que não atingem a verdade. Ao contrário, como há pouco dizíamos, criará uma figura com a aparência de um sapateiro, destinada a não entendidos que a veem a partir das cores e das formas. (*Rep. X*, 600e-601a)

Assim, tem-se que i) o objeto mimetizado, por ser afastado da verdade por três níveis, não é necessariamente produzido por conhecimento de fato, bastando a percepção de sua aparência, podendo esta ser verdadeira ou falsa; ii) se alguém não conhece o particular que está sendo mimetizado, ele o tomará como verdadeiro, mesmo se não o for — portanto, não gera conhecimento verdadeiro; iii) se alguém conhece o que está sendo representado, a sua aparência se tornará trivial, não sendo necessária e nem benéfica ao conhecimento. Como declara Sócrates em 603b, "Sendo banal e convivendo com o banal, a arte imitativa gera obras banais".

Tendo em vista a trivialidade da *mímēsis* (que se estende à *mousiké*) e a capacidade de esta afetar a alma e alimentar sua parte mais inferior, na qual a razão não participa — a crítica psicológica —, o poeta é finalmente banido da *pólis* em 607b.

[...] pois ele [o poeta] desperta e nutre essa parte da alma e, tornando-a forte, destrói a razão, como quando numa cidade alguém, passando o poder para as mãos dos maus,

¹¹ Aqui, Sócrates tem em mente a comparação com outras artes técnicas: um desenho de um sapato feito por um artista não requer o mesmo tipo de conhecimento produtivo que é necessário para o sapateiro confeccionar um sapato.

entrega-lhes a cidade e causa a morte dos mais bem educados. Do mesmo modo, diremos que o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional e não discerne nem o maior nem o menor, mas ora julga grandes, ora pequenas as mesmas coisas, criando imagens vazias, mantendo-se, porém, bem afastado da cidade. [...] Não é esta, porém, a maior acusação que temos contra ela. Ser capaz de causar dano mesmo às pessoas de bem, com exceção de bem poucos, nisso é que está o maior perigo... (*Rep. X*, 605b-c)

Percebe-se, então, que desde os diálogos socráticos Platão já enuncia claramente uma preocupação em relação à autoridade dos poetas como educadores, tanto morais quanto no geral, dos cidadãos. E é justamente por isso, pelo fato de o poeta ensinar coisas triviais ou maléficas à alma, que deve ser banido da *pólis*. Para além dessas questões, vale lembrar que a filosofia platônica, como já desenvolvido no início, busca definir um conhecimento certo e verdadeiro, e que a mera opinião (mesmo que verdadeira) não bastava para satisfazer seu projeto filosófico. Os poetas, não possuindo nem o conhecimento verdadeiro e nem sendo capaz de gerá-lo, já não poderiam ser admitidos como a maior fonte de autoridade educativa da *pólis*, pelo menos não segundo Platão. É em vista disto que, enfim, Sócrates expulsa o poeta de *Kallípolis* — embora os hinos e encômios sigam fazendo parte da educação da alma.

Como os seguintes capítulos tentarão estabelecer, o projeto de *Leis*, obra da maturidade de Platão, recua em relação a medidas tão restritivas institucionalmente impostas à poesia. A saber, a constituição pretendida pela criação de Magnésia restabeleceria o papel da poesia e da *mousiké* como um modo eficaz e positivo de educação moral dos cidadãos, e inclusive é tratada como o principal instrumento para a manutenção da virtude através da educação. Afinal, até mesmo na *República*, Sócrates declara que tais restrições poderiam ser revistas caso alguém provasse que a poesia seria benéfica para a *pólis*. A seguir, comparam-se a mudança de tom e reavaliação sobre o assunto nos diálogos:

Mesmo assim, fique dito que, se a poesia imitativa que visa ao prazer pudesse apresentar um argumento que prove que é necessário que ela tenha um lugar numa cidade bem administrada, prazerosos nós a acolheríamos, porque temos consciência de que ela exerce um encanto sobre nós. Seria, porém, impiedade não manter a opinião que temos como verdadeira. (*Rep. X*, 607c)

Ateniense: Ora, muito bem! Dado que aqueles prazeres e dores que, se forem corretamente formados, constituem a educação, afrouxam-se e fenecem em grande parte ao longo da vida, os deuses [653d] se apiedaram do gênero humano, que por natureza é fatigado ao extremo. Além disso, organizaram um descanso a suas fadigas: a alternância de festivais em sua honra. A fim de que os humanos se corrijam, deram também as Musas, seu líder Apolo e Dioniso como convivas, e deram a formação que se origina nestes festivais em companhia dos deuses. Devemos observar se esse discurso que é recitado hoje em dia é de natureza verdadeira ou não. [...] [654a] dizemos que os deuses, que nos foram dados como companheiros de dança, são também os que nos dão a percepção do ritmo e da harmonia, além do prazer que sentimos com ela. Com isso, eles realmente nos movem e conduzem nosso coro; e com cantos e danças nos atam uns aos outros. Chamam-no coro pois seus integrantes coram ao participar da alegria que lhe é natural. Mas antes, devemos admitir mesmo

isso? Devemos estabelecer que a primeira educação é de competência das Musas e de Apolo? Ou não? (*Leis* II, 653b-654a¹²)

Ateniense: Para nós, toda a *khoreía* é toda a educação. (*Leis* II, 672e)

Ateniense: E não é que o princípio da brincadeira é que todos os animais, [673d] desde a infância, por natureza estejam acostumados a saltitar, enquanto o gênero dos humanos, como dizíamos, criou e engendrou a dança — pois possuem a percepção do ritmo? A melodia, por sua vez, rememora e desperta o ritmo. Os dois juntos engendraram a *khoreía* e a brincadeira. (*Leis* II, 673c-d)

Portanto, pode-se observar que há uma mudança de posicionamento em *Leis* em relação ao discurso proferido por Sócrates na *República*. Enquanto Sócrates reconhece os possíveis benefícios da *mousiké* na educação dos cidadãos, ele se mostra descrente que alguém possa prová-los. Ainda assim, Sócrates deixa a questão em aberto: caso alguém consiga argumentar suficientemente que a *mousiké* deva ter um lugar na constituição da *pólis*, então esta poderia ser aceita, e seria acolhida com alegria. Como tal defesa não havia sido ainda feita, por ora o poeta seguiu expulso de *Kallípolis*. Os seguintes capítulos abordarão as nuances no tratamento da *mousiké* em *Leis*, e será defendido que o diálogo apresenta uma elaboração no que se refere à presença dos poetas e aos gêneros que fazem parte da formação dos cidadãos. Ainda tributário das críticas da *República*, Platão incorpora muito do que poderia apresentar um perigo à constituição pretendida como um meio regulamentado por leis para a educação correta da alma. Assim, *Leis* de certa forma preenche uma lacuna, ou então amarra uma ponta solta, no que diz respeito à crítica e usufruto da *mousiké* para os interesses e projetos platônicos. O objetivo dos próximos capítulos, portanto, será o de investigar diferentes aspectos pelos quais Platão considera a *mousiké* em *Leis*, pontuando os temas de mais relevância que são abarcados pelas passagens traduzidas.

CAPÍTULO II — *Leis*: uma espécie de *República* 2.0?

Leis é tomado como o último diálogo de autoria de Platão. Sendo sua obra mais extensa, é composta por um total de doze livros, e, no geral, é considerada como inacabada.¹³ Isto é, supõe-se que Platão teria falecido antes de concluir a redação da obra. Além disso, análises estilométricas (como a panoramicamente abordada por Brandwood) indicam que o

¹² Todas as traduções presentes de *Leis* são próprias.

¹³ Alguns autores antigos como Aristóteles (*Política* II 6, 1264b), Diógenes Laércio (III 37) e Olimpíodoro (*Prol.* VI 24) confirmam que *Leis* teria sido escrito depois da *República* (como Aristóteles), ou então o último em absoluto (como o último). Até o próprio diálogo dá pistas de sua posterioridade, pois faz remissões diretas ao texto da *República*. Outros diálogos, também da fase tardia, como *Teeteto* e *Timeu* contêm marcadores para determinar que *Leis*, de fato, é o último diálogo platônico (BRANDWOOD, 2015, p. 113-4).

diálogo *Leis* não foi completamente revisado pelo seu autor (BRANWOOD, 2015, p. 126-8). É possível precisar isto através da ocorrência de marcadores linguísticos presentes no texto que, comparados a outros diálogos da mesma fase, implicaria que o filósofo ainda deveria alterá-lo para a apresentação de sua versão final.

As personagens dialogantes em *Leis* são o Estrangeiro Ateniense, Clíncias (um cretense) e Mégilo (um espartano). Inclusive, a própria ausência de Sócrates no diálogo já fala a favor de que *Leis* é um dos diálogos tardios, nos quais a presença do filósofo, se não completamente ausente como em *Leis*, é bastante reduzida, como em *Timeu*. Apesar de Sócrates não estar presente no diálogo em questão, muitos, incluindo Aristóteles (*Política* II 6, 1265a), veem no Ateniense a figura análoga de Sócrates, ou então o *próprio* Sócrates. Independentemente disso, as três personagens do diálogo conversam enquanto passeiam por Creta.

Uma vez que tu e ele fostes criados em tais costumes legislativos, suponho que não sem prazer passariéis o tempo falando e ouvindo sobre as constituições [πολιτεία] atuais e sobre as leis, enquanto seguimos nosso passeio. (*Leis* I, 625a-b)

Em seu conteúdo, *Leis* possui uma temática similar à da *República*, onde se percebem algumas das mais conhecidas teses platônicas ecoadas em sua estrutura e argumentação. Com algumas teses repetidas, outras revisitadas e com mais nuances, outras completamente abandonadas e substituídas, o diálogo poderia ser tomado como uma visão amadurecida ou reconsiderada daquilo que Platão defendia em seus diálogos anteriores. Contudo, algumas teses causam tanto estranhamento que muitos comentadores cogitam a possibilidade de Platão ter escrito o diálogo enquanto senil, dada sua especulada idade avançada (NIGHTINGALE, 1993, p. 279). Ainda assim, uma versão de certa forma mais moderada de algumas destas teses é articulada pelo projeto de *Leis*, talvez até mesmo por influência da recepção dos argumentos em sua versão mais radical exposta na *República*.

Muito poderia ser dito sobre as diferenças e semelhanças com o *corpus* platônico, e mesmo somente em relação à *República*. Contudo, um tal trabalho comparativo seria por demais extenso. Portanto, para os devidos objetivos, atém-se somente a alguns pontos mais notáveis, restritos somente à *República*.

- Enquanto a *República* parte de uma investigação sobre a definição de justiça e somente depois a discussão se transforma numa sobre a definição de uma *pólis* maximamente boa e justa; *Leis* desde o seu princípio declara sua intenção de repensar em outra constituição

[πολιτεία, *politeia*].¹⁴ Isso implica algumas coisas: i) se na *República* a elaboração da *politeia* é perpassada pela preocupação com a definição da justiça, *Leis* não está comprometida com tal empreitada. Como aponta Bury, na *Introdução* à sua edição e tradução de *Leis* (1926), a justiça não é nem mesmo a mais importante das virtudes no projeto de *Leis*. A saber, o foco deste último recai mais para a importância da temperança [σωφροσύνη, *sophrosúnē*] para a boa manutenção da moral e da cidadania, virtude que assume um papel mais secundário em *República*.¹⁵ ii) Em *Leis* V, 739a-740a, o Estrangeiro Ateniense admite, talvez ecoando as próprias reconsiderações de Platão, que o modelo de uma *pólis* perfeita — tal como a idealizada por Sócrates (o platônico) na *República* — não é factível de implementação em uma *pólis* real, pois aquela seria pensada como uma *pólis* para deuses, ou então para humanos muito melhores (e, conseqüentemente, mais divinos) do que os reais. iii) Em decorrência do item anterior, o Ateniense e seus interlocutores projetam não a melhor *pólis*, mas a melhor *possível* — ou, ainda, a *segunda* melhor. Por um lado, isso indica que *Kallípolis* ainda é tomada como a *pólis* ideal,¹⁶ sendo a *pólis* de *Leis* a melhor *devido às limitações práticas* de instituir uma perfeita. Por outro lado, como desenvolve Schofield em *The Laws' two projects* (em Bobonich, 2010), a constituição projetada por *Leis* possui tanto um elemento ideal, no sentido em que ela aspira à perfeição e à excelência, quanto um real, prático e praticável, pois leva em consideração a impossibilidade de sustentar um governo com um modelo como o de *Kallípolis*. Magnésia seria o fruto de um projeto idealista, pois ainda almeja ser a melhor *pólis*; mas como *Kallípolis* (a melhor *pólis* de fato) não seria praticável, há um elemento de realismo na constituição: Magnésia, então, seria a melhor *pólis* projetada para *humanos reais*, imperfeitos e mortais. *Kallípolis* seria divina em si mesma, Magnésia aspiraria à perfeição, excelência e divindade. Assim, a *pólis* idealizada em *Leis* incorpora as prováveis rejeições ou objeções ao projeto da *República*, visando ampliar sua aplicabilidade em constituições reais, baseado nas próprias mudanças que os cidadãos poderiam estar mais dispostos a aceitar. iv) *Kallípolis* é o projeto de uma *pólis* abstrata,

¹⁴ Vale notar que, também, o nome em grego de *República* é uma latinização não acurada de πολιτεία. A partir desta ocorrência, serão utilizados os termos “*politeia*” e “constituição” intercambiavelmente, pois é uma tradução mais precisa.

¹⁵ Embora no Livro IV da *República* a relação da justiça com a temperança seja mais complexa do que aparenta ser na presente formulação. Contudo, não cabe expandir esse tópico aqui.

¹⁶ Aqui, emprego o termo “ideal” com o sentido de uma “perfeição” à qual se deve aspirar, e não em seu sentido epistêmico.

sem localização específica e sem partir de nenhum modelo existente de *politeia*;¹⁷ já a *pólis* de *Leis*, a ser chamada de Magnésia, possui uma localização geográfica precisa: o próprio lugar que ambienta o desenrolar do diálogo, em Creta. Além disso, o próprio método para realizar o projeto de constituição muda: desta vez, o Estrangeiro Ateniense pesquisa na história (ou mitos sobre histórias)¹⁸ das *póleis* gregas as *politeiai* mais adequadas e, se inadequadas, por que são falhas. Neste sentido, poder-se-ia dizer que os interlocutores operam com um método "histórico-especulativo", comparando as constituições de Esparta e de Creta, ou de Atenas e da Pérsia, ou até mesmo do Egito (especialmente em *Leis* II e III). Todas essas mudanças corroboram a tese de Schofield de que Magnésia é, em uma perspectiva, um projeto idealista e, em outra, realista; e reforçam que é a *segunda* cidade mais perfeita, sendo a primeira impossível, excelente demais para mortais.

- Não há referência alguma à Teoria das Formas, que em muitos sentidos é importante para o projeto da *República*. Principalmente desenvolvida pelos livros VI e VII desta última obra, a teoria também justifica o porquê de o Filósofo, conhecedor das Formas, dever também ser Rei: por conhecer o Bem, a Verdade, a Justiça, entre outros, não em seus particulares, mas em suas Formas — das quais os particulares participam —, então ele deve conhecer o que é o bem *para a pólis*. Sendo assim, ele deve ser o governante de *Kallípolis*. Em *Leis*, a situação é diferente. A ausência de uma teoria metafísica que justifica o poder do filósofo governante nos inclina a pensar que a centralidade do poder em uma autoridade legislativa deve ser justificada de outro modo. Para tal, o Ateniense propõe a Magnésia a instituição de *leis escritas* — o que dá nome ao diálogo — e *preâmbulos*, estes transmitidos oralmente, a tais leis escritas. Embora a teoria das Formas não tome parte no fundamento da constituição de Magnésia, as leis que devem ser instituídas pelo legislador ainda precisam estar alinhadas com princípios do Bem, de Verdade, de Justiça, de *Aretē*, entre outros. Contudo, a figura do filósofo não é mais necessária para o governo, basta seguir as leis. Já que as leis são em si mesmas boas e justas, então segui-las também será bom e justo. E é justamente em vista disso que o Ateniense sugere que, além das leis escritas, seja acrescentado ao código legislativo

¹⁷ Na *República*, Sócrates, de fato, avalia os modelos de constituições e define que *Kallípolis* seria um de monarquia ou aristocracia (IV 445d); contudo, não o faz com base em constituições *específicas* de *póleis* que existiram, como Creta e Esparta — os paradigmas para a discussão sobre como deveria ser uma boa *pólis*.

¹⁸ Não devemos tomar Platão e seus diálogos como paradigmas de veracidade e legitimidade histórica. Além de mobilizar diversos recursos retóricos para prosseguir com seus argumentos, por vezes distorcendo ou inventando eventos históricos, nem sempre sabemos se a história inclusa é legítima ou espúria.

preâmbulos a estas. Estes seriam como que introduções à instituição destas leis, que envolvem a inclusão de histórias, mitos e outros recursos retóricos. A necessidade e a função destes preâmbulos são assuntos ambíguos. Muitos comentadores acreditam que elas sirvam para instrução, outros para convencimento, outros ainda alegam que tais preâmbulos fornecem razões (no sentido forte do termo) para que os cidadãos consentam com o cumprimento das leis. Julia Annas, em *Virtue and Law in Plato* (em BOBONICH, 2010), defende que a função destes preâmbulos é, antes de tudo, como que um exercício moral que possibilita que os cidadãos não apenas sigam as leis, mas também as compreendam em um nível quase poético,¹⁹ que mobiliza uma reação sentimental e moral no indivíduo. Afinal, para Platão, não bastaria apenas agir *conforme* as leis, ou porque eles as aceitam como racionais: para ser verdadeiramente bom, o indivíduo deve ter sua razão e seu sentimento acordes para o cumprimento destas leis e, também, para ser virtuoso. Assim, os preâmbulos teriam a função de afinar o sentimento moral dos cidadãos que cumprem e compreendem as leis. Isto é relevante para o presente trabalho, pois, como será visto adiante (na seção III.4), argumenta-se que os gêneros poéticos são compreendidos, tanto por Platão como pela cultura grega, como veículos de uma visão de mundo específica, com suas próprias regras, formas, *tópoi* e valores morais (NIGHTINGALE, 1995). Com o poder da poesia, tão preocupante para *Kallípolis*, a visão de mundo destes gêneros poéticos poderia ser incorporada holisticamente (isto é, pelo corpo e pela alma) pelos indivíduos que os compreendem e os seguem. Platão, ciente disso, estaria propondo a construção de um novo gênero poético (como os preâmbulos e a própria filosofia) compatível com suas pretensões filosóficas e, portanto, aplicável à educação dos cidadãos.

- Algumas outras questões, não tão importantes neste momento, resumidas a seguir: a divisão da *pólis* em 12 partes iguais, cada qual é dedicada a um deus e a um festival específico, a ser cultuado uma vez por ano; o número de casas deve ser de 5.040, um número divisível por todos os algoritmos de 1 até 12, menos o 11; o núcleo familiar é restaurado, afastando-se da ideia radical da *República* de que não haveria monogamia e a criação de filhos no *oîkos* [*oîkos*, “lar, âmbito doméstico”]; conseqüentemente, poder-se-ia argumentar que Platão teria recuado em relação à igualdade entre homens e mulheres, visto que estas deveriam, durante alguns anos de sua vida, dedicar-se à criação e educação

¹⁹ Importante salientar que a reivindicação de que os cidadãos compreendam os preâmbulos como um gênero poético não é de Annas, mas sim uma de autoria própria. O que ela defende é que tais preâmbulos afetem os cidadãos de modo que estes sintam e compreendam as leis, e, portanto, eduquem até mesmo seus sentimentos.

de seus filhos (ver SAMARAS, 2010); a instituição de uma moeda corrente, com um limite mínimo e máximo para a acumulação de renda, redistribuindo tudo o que exceder; uma regulação rígida sobre quem e por que a alguém seria permitido viajar e conhecer outros lugares; uma cosmologia e teologia semelhante à apresentada no *Timeu*, onde há um deus ou demiurgo que, imóvel, movimenta todos os ciclos do universo, do astronômico ao terrestre, dos corpos celestiais aos ciclos da vida, morte e regeneração — movimento que deve ser mimetizado pelos corpos na dança do coro; a imputação a crimes de impiedade, contra a legislação e afins; entre outros.

Como visto, *Leis* de certa forma recua em várias teses radicais, até ousadas, da *República*, a começar pela praticabilidade de uma tal constituição (embora o próprio Sócrates na *República* IX, 592a-b, admite que a cidade ideal seria antes um paradigma que poderia ser modificado em alguma medida para uma instituição real). Poder-se-ia imaginar que, sendo um diálogo tardio, Platão tenha reconsiderado e amadurecido muitas dessas teses por diversos motivos, nenhum dos quais é certo e verificável. Contudo, seria plausível supor que muito disso tenha advindo, por um lado, da própria maturidade filosófica da idade avançada; e, por outro lado, de possíveis objeções que Platão recebeu ainda em vida às suas teses. Como as *póleis* gregas reservavam um grande papel na educação e formação de jovens à *mousiké* e práticas poéticas, é plausível que a *República* tenha gerado certa perplexidade entre os gregos, talvez rendendo críticas a Platão. Como será argumentado, *Leis* desenvolve as questões deixadas em aberto na *República* — como o banimento do poeta, a necessidade de se provar um benefício da *mousiké* e como as críticas à poesia são incorporadas em uma constituição (quase) perfeita. Analisando como a *mousiké* afeta a alma, concedendo que é uma forte potência educadora e projetando uma regulamentação por lei desta, Magnésia esclarece como o poeta, a cultura poética e os cidadãos poderiam, juntos, formar uma constituição que atenda à demanda platônica por projetar uma *pólis* perfeita.

CAPÍTULO III — A *mousiké* encenada em Magnésia

III.1 — A educação e o ressoar da *mousiké* nos cordões da alma

Neste terceiro capítulo, serão expandidos alguns aspectos importantes sobre a *mousiké*, tal como considerada em *Leis*, que são importantes tanto para a compreensão da obra de Platão quanto para a constituição e instituição de Magnésia. Nesta primeira seção, reconstrói-se um panorama geral do que constituía o sistema educacional e de formação da Grécia Arcaica e

Clássica, bem como características importantes deste sistema — como, por exemplo, a mentalidade oral segundo a qual tradições de conhecimentos e de valores seria mantida viva através das gerações, as tradições simposiásticas e o uso da poesia para educação de jovens. Aliás, é importante salientar que “educação” aqui está sendo entendida como transmissão de conhecimento e, também, com um sentido de educação moral. Num segundo movimento, parte-se para a definição de alma em *Leis I*, e como sua composição é afetada e educada pela *mousiké*. Então, as interpretações do modelo de alma — um fantoche divino — de Dorothea Frede e de Leslie Kurke serão expandidas, contrastadas e, por fim, avaliadas.

Sabe-se que, pelo menos até o período helenístico (a partir do século IV a.C.), a Grécia Antiga não possuía um sistema de educação institucionalizado. Apesar de já haver um alfabeto consolidado na Grécia Arcaica, sua cultura estava longe de ser considerada "letrada". Poucas pessoas haviam o domínio da escrita, por mais rudimentar que fosse; e geralmente o uso da palavra escrita servia como um apoio mnemônico à palavra falada — como inscrições epigramáticas, demarcação de propriedade, grafias muito específicas que diziam respeito às leis escritas daquela cultura, ou mesmo a transcrição de poemas compostos oralmente — que, por sua vez, também estavam a um contexto de performance oral (THOMAS, 2005).

A educação do povo grego, então, dependia especialmente da sua cultura da oralidade — em que os feitos, conhecimentos, informações, valores, excelências morais, a visão de mundo e as tradições relevantes que deveriam ser passadas adiante, todos esses contavam com recursos retóricos que auxiliavam a fácil memorização. Para tal, o verso metrificado, o ritmo do metro e o uso de expressões comuns (os *tópoi*) eram de notável importância.

O poeta na Grécia arcaica era simultaneamente o sábio e o filósofo, o preservador da memória e o performático. [...] Público, patronagem, posição social e a atmosfera política mutável da Grécia, tudo isso deve ter afetado a natureza e o contexto de sua poesia. Mas, para nossos propósitos, o aspecto principal é que — até que obras em prosa começassem a ser escritas, por volta do final do século VI — o verso era o meio de se preservar qualquer texto. Mesmo no século V, os primeiros pensadores gregos, como Parmênides e Empédocles, punham seus argumentos em versos. Isso não ilustra apenas a continuidade de expressão, na medida em que o verso continua a ser usado no início do pensamento filosófico, mas também a centralidade da poesia e, portanto, seu desempenho na cultura grega arcaica. (THOMAS, 2005, pp. 158-9)

Assim, tem-se que, em uma cultura oral tal como a Grécia Antiga, a poesia era um dos mais efetivos modos de transmissão e conservação de valores, conhecimentos e tradições; a formação do indivíduo grego necessariamente passava pela iniciação na *mousiké*. Uma vez que o jovem conhecesse a composição dos poetas, como Homero, Hesíodo, Teógnis, Tirteu e outros, eles também estariam aprendendo um conjunto de valores e conhecimentos particulares àquele contexto cultural, moral e político (MURRAY, 1997, pp. 14-24). Portanto, era principalmente

através da *mousiké* que a educação de indivíduos se dava, de modo não institucionalizado. Até mesmo Sócrates (*Rep. X*, 600a-b) concebe Homero como o educador da Grécia.

Claude Calame, em *Eros na Grécia Antiga* (2013), investiga como a iniciação dos jovens à sua maturidade estava associada a um sistema de *paiderastía* privado: geralmente, jovens meninos passariam um tempo sob a tutela de um homem mais velho, que irá lhe instruir nas artes, nas tradições e nos saberes. Tomando como paradigma o caso da poesia e da arte erótica, Calame defende que estas estavam contextualizadas em um sistema de pragmática da poesia, em que ela não era somente composta em virtude de sua própria arte, mas sim do caráter e da função social e público das mesmas. Geralmente, estas eram apresentadas em simpósios em que

O banquete, provavelmente como refeição e, sobretudo, como simpósio, é o lugar de um aprendizado; aprendizado pelo exemplo, mas igualmente, pela poesia, na eulogia de valores aristocráticos ou na narração de relatos exemplares, provavelmente na contemplação de belos corpos e de cenas heroicas representadas nos objetos de partida de vinho. (CALAME, 2013, p. 86)

Como um ponto de partida de *Leis I*, o simpósio é caracterizado como um lugar de educação moral, que treina os jovens à virtude. Entre muitas outras funções, o simpósio era um lugar onde uma parte significativa da vida social e aristocrática dos cidadãos gregos se desenrolava. Os jovens, expostos a tal sociabilidade, faziam parte da vida pública e da performance. Lá, seu comportamento estaria submetido a uma avaliação moral entre aqueles que já teriam sua formação completa — homens adultos, possivelmente influentes e respeitados — que iriam elogiar ou censurar as ações dos jovens. A fim de serem elogiados — e não censurados —, estes deveriam ser instruídos a agir bem, com uma conduta exemplar, diante de seus convivas; portanto, desde então os jovens são impelidos a cultivarem a virtude.

Sob algum efeito do vinho (que há de ter uma legislação própria no *Livro II*), as ações dos jovens eram julgadas pelos mais velhos e sábios dentro do sistema de elogio e censura. Se, muito inebriados, não forem capazes de manter autocontrole, sofrerão censura pela parte das outras pessoas, e a vergonha que sentiriam disso poderia levar-lhes a cultivar a moderação. Portanto, a temperança ou o autocontrole, a segunda mais importante virtude, vem sendo treinada e desenvolvida nestes ambientes de avaliação moral pública e informal, constituídos pelos simpósios. Assim, parece que essa sociabilidade simposiástica funciona como um lugar adequado para o treinamento moral (isto é, temperante) de suas emoções. Mais especificamente,

de seus prazeres e dores,²⁰ disposições passionais contrárias que compõem dois aspectos de sua alma; seja pela censura sofrida ou pelo exemplo ético dos demais convivas.

O prazer [ἡδονή, *hēdonē*] e a dor [λύπη, *lupē*] são concebidos como duas forças, na maior parte do tempo opostas, que atuam sobre o comportamento das pessoas através da expectativa futura [ἐλπίς, *elpís*] que se lhes apresenta. Isto é, se há uma expectativa de que comer um bolo de chocolate inteiro trará prazer a alguém, os impulsos e paixões desta pessoa tenderão a atuar nesta expectativa. Por outro lado, se alguém possui intolerância à lactose, este saberá que se comer o bolo inteiro, passará mal por horas, gerando dor. Neste caso, a pessoa evitará de comer o bolo. A temperança, bem como as outras virtudes,²¹ seria capaz de controlar os impulsos imediatos frente à expectativa de prazer e dor. Tem-se, portanto, que atingir a excelência é possível com o controle emocional e comportamental dos prazeres e dores que se apresentam a alguém. Este autocontrole se inicia com a *educação* moral dos cidadãos.

É nesse contexto que, em 644d-645c, o Ateniense introduz o modelo de alma [*psukhē*] apresentado por *Leis*. Bastante distinto de modelos de outros diálogos,²² a alma seria como uma marionete divina, cujos movimentos se devem a cordões. Dois deles são de aço, sendo abruptos e intensos, e representam o prazer e a dor. Agradando-se com o prazer e temendo a dor, a alma estaria submetida aos seus próprios impulsos, que muitas vezes podem se contradizer. A alma que não controla esses cordões, afinal, é identificada com o intemperante, aquele que não possui domínio de si e de suas paixões. O que há de controlar, determinar e se sobrepor a estes cordões inflexíveis é um de ouro, extremamente maleável ao mesmo tempo que é imperioso, e custa mais a ceder do que os de aço. É este cordão que é responsável pela tomada de decisão em

²⁰ Diferentemente de outros diálogos, como *Timeu* e *Filebo*, a introdução de prazeres e dores na "psicologia" do ser humano não é acompanhado de um arcabouço metafísico. Como esclarece Frede, "em *Leis* ele não está focando em uma elucidação teórica da natureza do prazer e da dor, mas trata o seu entendimento ordinário como suficiente para seu propósito." (FREDE, 2010, p. 111)

²¹ Aqui, contudo, o foco recairá somente na virtude da temperança.

²² Este se distingue de outros modelos apresentadas em diferentes obras platônicas, e diversos comentadores atentam para sua relativa simplicidade. "Deve-se observar, além disso, que a configuração da alma implícita na imagem dicástica demarca sutis, porém importantes, afastamentos da configuração básica da psiquê em dois dos diálogos anteriores de Platão - a *República* e o *Fedro*. Como a alma na *República*, que é hierarquicamente montada e dividida em três elementos discretos — apetites, espírito e razão, cada um com seus princípios e direções motivacionais distintivos —, a alma na primeira versão do *eikōn* em *Leis* também é hierárquica, subordinada a um princípio que sobrevém e adjudica elementos não racionais, cada um com crenças subordinadas em relação ao futuro. O que mudou em *Leis*, contudo, é que não há parte espiritualizada da alma. Nem há qualquer implicação de que as (embora irracionais) sensações de prazer e dor e de suas crenças subordinadas devem necessariamente seguir em direções errantes ou em conflito com a razão calculativa. Ao invés, as duas sensações irracionais e opostas de dor e prazer puxam uma contra a outra." (FOLCH, 2015, p. 75). Além disso, Frede pontua que "As três forças dos fantoches não são tratadas nem como "partes da alma" nem como separáveis. A razão não exerce a força disciplinadora firme do guia/cocheiro e não há distinção funcional entre os dois irracionais do prazer e da dor, assim como há nas duas partes/cavalos mais baixos, com a melhor parte agindo como uma aliada da razão contra o puxão poderoso dos apetites. Também não há nenhuma pista de uma tarefa metafísica da faculdade calculativa em *Leis*" (FREDE, 2010, p. 118)

frente aos diferentes impulsos patéticos. Aonde este terceiro cordão mandar, o fantoche irá, se sobrepondo às outras paixões. O cordão de ouro é identificado como o λογισμός [*logismós*], ou a razão calculativa que avalia e julga racionalmente o que deve ser feito. É este cordão, portanto, que se visa educar adequadamente. O sujeito que bem treinou sua razão calculativa é capaz de sobredeterminar os seus impulsos de prazeres e dores, fazendo com que estes cedam ao comando do cordão de ouro. Assim, quem consegue criar o acorde entre todos estes impulsos da alma é quem é tido como temperante.

Ateniense: Sobre essas coisas, pensemos deste jeito aqui: consideremos que cada um de nós, seres vivos, seja um fantoche divino, composto seja como um brinquedo dos deuses ou para algum propósito sério — o que, de fato, nós não sabemos. Contudo, sabemos disto: que essas paixões em nós, como cordões ou linhas, puxam-nos e arrastam-se — já que estão em [posições] contrárias, umas contra as outras para ações opostas, onde jaz a distinção entre a excelência e o vício. O <nosso> argumento declara que uma pessoa deve sempre seguir só um dos cordões, sem nunca se perder dele, e cada um deve resistir aos outros cordões: esse é o cordão condutor da razão calculativa [*logismós*], áureo e sacro, denominado lei comum da pólis. Os outros são inflexíveis e de aço, enquanto esse, porque é de ouro, é brando. Os outros se parecem similares a diversas coisas. É sempre necessário cooperar com a mais bela condução, a da lei, e porque o cordão da razão calculativa é belo, mas suave e não violento, sua condução precisa de ajudantes para que em nós o gênero áureo vença os demais. Assim, o mito da excelência, sobre nós sermos como fantoches, estaria salvo, e de certo modo se tornaria mais claro o que se tenciona dizer com ser “melhor ou pior do que si mesmo”. Quanto à pólis e ao indivíduo, torna-se claro que este último deve apreender a si mesmo o discurso verdadeiro sobre esses cordões, e seguir sua vida de acordo com ele. Já a pólis, tendo recebido o discurso ou de algum dos deuses ou de quem possui ciência destas coisas, deve então instituí-lo como lei, tanto nela mesma quanto na sua relação com outras pólis. Desse modo, tanto o vício quanto a excelência estariam distintos de modo mais perspicuo para nós. Com isso mais nítido, tanto a educação como outros costumes se tornarão igualmente mais evidentes, em particular, o de se entreter com a bebida. Esse último, que poderia ser considerado mais desprezível do que um discurso tão grandioso e extenso, talvez se prove não indigno de tão longo discurso afinal.

Clínias: Falas bem. Que possamos concluir se vale a pena ou não esse discurso sobre entreter-se. (*Leis I*, 644d-645c)

A caracterização da alma (tal como é tratada pelos comentadores) como um fantoche [θαῦμα, *thaûma*] divino parece insinuar que as vidas humanas estão meramente à mercê da vontade de outros seres que as controlam, sem ter real autonomia ou livre-arbítrio. Frente a essa questão, a seguir serão desenvolvidas duas interpretações do trecho acima. A primeira é de Dorothea Frede, que, em *Puppets on Strings: Moral Psychology in Laws Books 1 and 2*, defende que a tradução de *thaûma* para "marionete" pode gerar equívocos, reivindicando assim uma concepção da metáfora em que os deuses atuam apenas na criação dos humanos — esses que, afinal, são autônomos. Já a segunda interpretação está presente em *Imagining Choralities: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues*, de Leslie Kurke. Neste capítulo de livro, a especialista em coralidade na Grécia Antiga expande como, por um lado, a metáfora parece

sugerir um tipo de coesão entre indivíduo, *pólis* e cosmos e, por outro lado, como *thaûma* pode significar tanto "marionete" quanto "maravilhamento", e como isso remonta a uma antiga concepção de coros e estatuários da qual Platão seria tributário.

No capítulo presente em *Plato's Laws: A Critical Guide*, Dorothea Frede se propõe a explicar como os conceitos de prazer, dor, *logismós* e *thaûma* são compreendidos na obra. Além disso, também desenvolve como *Leis* apresenta uma psicologia própria baseada nisso, e como, por fim, a educação moral é possível através desse modelo e teoria da alma. Em primeiro lugar, Frede estabelece que, para os objetivos do Ateniense, não é suficiente apenas controlar o prazer e aguentar a dor. A virtude consistiria em saber como controlar ambos e tomar uma atitude correta diante de ambos. Nesse sentido, eles não são negados ou minimizados, pelo contrário: sentir prazer e dor nas circunstâncias apropriadas é justamente o que torna possível o acorde entre razão e sensibilidade. A educação e treinamento emocional dos cidadãos, portanto, verifica-se essencial para Magnésia. Isto é, deve-se educar a alma para que o cordão do *logismós* gere concordância entre todos os cordões e, no limite, entre razão e sentimento.

É então que Frede critica a tradução de *thaûma* por "fantoche". Ela escreve:

Embora *thauma* seja comumente traduzida como "fantoche", essa tradução é enganadora se sugere que humanos sejam meras marionetes cujos cordões são puxados pelos deuses. Pois, como as descrições seguintes mostram, o comportamento do "fantoche" não é determinado pelos poderes superiores; ele depende, antes, da atividade de seus próprios cordões. Assim, Platão parece ter em mente brinquedos de corda que se movem por si mesmos, ao invés de marionetes. Assim, a influência dos deuses parece estar limitada à construção desses autômatos, enquanto o comportamento de uma pessoa é determinado pela atividade dos três fatores internos à alma [*pathe*]. Eles consistem no prazer, na dor e nas expectativas boas e más que atuam como "conselheiros irracionais", e do cálculo racional que se refere a estas expectativas. Essas três forças supostamente são opostas umas às outras. (FREDE, 2010, p. 116)

Em suma, ela defende que o modelo de alma como um fantoche não significa que a vida humana está pré-determinada ou coagida por algum deus, mas que apenas fora criada por deuses. Frede sugere que o *thaûma* deva ser interpretado como um autômato, capaz de se mexer sozinho. Embora não haja provas claras da existência de tais bonecos, pelo menos no sentido em que hoje se entende por autômatos, ainda assim há pistas o suficiente para crer que pelo menos o *conceito* destes fosse algo comum para a mentalidade da época, mesmo que ainda não houvesse tecnologia o suficiente para executá-los. De acordo com o artigo *Automata, Robots and Androids*, presente na *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (acessado digitalmente),

A ideia de um sistema automático na performance veio muito antes da maquinaria elaborada do grande Barroco na Europa. Em *Metafísica*, Aristóteles usa o termo *thaumata* para maravilhas automáticas que incitava surpresa e causava reflexão filosófica, enquanto Platão se refere à metáfora do organismo "mecânico" e à ideia de

um ser humano ser operado cordões elásticos (*neura*, "nervos"), as paixões. O anatomista Erasístrato (séc. III AEC) via o ser humano como uma máquina operada de acordo com um sistema pneumático no qual o coração era a fonte de calor. O desenvolvimento da "pneumática", que explorava as propriedades dos líquidos, vapores e ar comprimido (esquentado pelo fogo), conduziram a pequenos dispositivos mecânicos, "maravilhas" que poderiam ser encontradas nas eras helenística e romana. (CRAZIOLI, VIOLETTE, 2010, <https://wepa.unima.org/en/automata-robots/>)

Como o trecho acima demonstra, a tradição e desenvolvimento da criação técnica de autômatos remonta até mesmo a Aristóteles e Platão, tomados pelo texto como sob certo aspecto pioneiros na reflexão e concepção de bonecos "maravilhosos" capazes de se movimentar por cordões internos. Assim, a sugestão de Frede parece plausível, visto que tal modelo de *thaûma* conciliaria a metáfora dos cordões com a autonomia de movimento que tais fantoches teriam — precisamente o que causa o espanto, a contraparte de seu sentido. Além disso, os estudos sobre pneumática da época (datadas um pouco após a vida de Platão) parecem reforçar a possibilidade da ocorrência ou estudo de pequenos objetos que são capazes de se moverem sozinhos.

Contudo, a autora faz duas ressalvas: i) embora os autômatos sejam capazes de se movimentar sem a interferência de um agente externo, disso não se segue que seus movimentos são causados por uma programação automática interna aos mecanismos de cordões. Isto é, as ações do humano-fantoches não estariam pré-determinadas, mas há uma certa flexibilidade, garantida pelo imperioso cordão de ouro, que permite que tal fantoches tenha de fato domínio sobre si mesmo, suas emoções e ações. Afinal, é este cordão de ouro que produz o acorde entre os impulsos das paixões (estes, sim, rígidos), e isso se deve à razão calculativa de cada pessoa. ii) Decorrente disso, evidencia-se a necessidade de educar corretamente os cidadãos, com um acompanhamento desde sua juventude até sua maturidade, para que estes sempre sejam capazes de se corrigir e tomar o domínio de si, através do cordão do *logismós*. O trecho abaixo articula essas ressalvas:

Platão não está descrevendo humanos como meros brinquedos, controlados pelos deuses. Ele também não os trata como máquinas de propulsão própria, atuando de acordo com as condições pré-estabelecidas de seus mecanismos internos. Ao invés, há bastante flexibilidade quando se trata da interação entre os cordões internos, apesar da qualidade "rija" dos cordões do prazer e da dor. Mas a imagem do fantoches também sugere que há, no melhor caso, um equilíbrio delicado entre as forças diferentes que trabalham dentro de cada indivíduo. Senão, não haveria nem um conflito entre emoções de quaisquer tipos, tampouco a necessidade de testes e exposições públicas do valor interno dos cidadãos. Que o equilíbrio da alma está em risco é de fato sugerido pelas últimas palavras do primeiro livro de *Leis*: é a tarefa do legislador o cuidar (*therapeuein*) da alma. (FREDE, 2010, p. 120)

Como visto, é a educação moral e sentimental que treina as emoções dos cidadãos de modo que eles possam desenvolver a sabedoria, a temperança e as outras virtudes. Neste sentido, verifica-se que a virtude não é apenas racional, mas também depende de “saber sentir”, ou de estar habituado com, as emoções corretas ou apropriadas a cada situação. Isto é, a educação sentimental envolve odiar o que deve ser odiado e amar o que deve ser amado — a virtude é a conciliação, o acorde entre o que uma pessoa *sabe* que é correto e como se *sente* diante do mesmo.

Esse aspecto do treinamento moral de uma pessoa não ocorre apenas nos ambientes simposiásticos, mas também na performance coral da *pólis*, um evento público que envolve todos os cidadãos de Magnésia. Tomando o já citado trecho de *Leis* II, 653b-654a, o Ateniense enuncia explicitamente que os prazeres e dores (dois dos cordões da alma) são corretamente nutridos com a educação musical. Para que haja tal correção, os deuses criadores deram ao povo os coros, a música e deuses convivas que devem liderar essas festividades.

Leslie Kurke, em *Imagining Choralty*, atenta para que, nesta passagem, o vocabulário empregado pelo Ateniense é reminiscente do modelo de alma apresentado por *Leis* I, a fim de conectar os resultados do livro anterior (a alma, a educação e os prazeres e dores) com a educação musical. Ela escreve:

[...] o que eu quero realçar é o modo em que todo estágio nessa cronologia reversa [da fase adulta à infância] é definida (até assombrada) pelas imagens de fantoches. Assim, o que ocorre no adulto é que a primeira organização ou alinhamento apropriado do prazer e da dor com a ἀρετή está "frouxo" — χαλᾶται; isto é, ele tem seus cordões soltos e, como um fantoche abandonado pelo mestre de fantoches, colapsa em um montinho. Os deuses, com pena da "laboriosa raça dos humanos", ordenaram a variedade de festivais como uma libertação de suas fadigas, e eles deram aos seres humanos as Musas, Apolo Mousagetes e Dioniso como companheiros celebrantes, "para que eles [seres humanos] sejam postos em pé novamente ἵν' ἐπανορθῶνται. A maior parte dos tradutores atenuam a força do verbo ἐπανορθῶνται, mas depois de χαλᾶται nós devemos tomá-lo muito concretamente: enquanto os deuses reúnem os cordões dos fantoche caído, ele é "posto em pé novamente", pronto para se mover em resposta aos puxões de seus cordões. (KURKE, 2013, p. 131)

Esse eco do modelo de alma como fantoche na passagem 644d-645c permite Kurke desmembrar sua tese em duas vertentes. Em primeiro lugar, os cordões dos fantoches, sincronizados de acordo com uma única música e dança correta, ligariam os indivíduos em duas orientações, o que se deve a uma corrente mimética dos efeitos da *mousiké* na alma. Horizontalmente, cada indivíduo é ligado a todos os seus companheiros de dança; verticalmente, cada indivíduo está ligado aos deuses. Esses elos, relativamente semelhantes ao que é descrito pelo *Íon*, seriam os responsáveis por interligar e estruturar a relação entre três níveis diversos, mantendo a coesão entre todos: o nível político, o individual e o cósmico.

Kurke descreve a coesão entre esses três níveis do seguinte modo. Porque a *mousiké* é concebida como sendo a representação de *algo* — portanto, mimética (*Leis* II, 655d-656a) —, ela deve expressar algum tipo de caráter enunciado pela letra cantada. É exatamente por isso, inclusive, que o Ateniense desconsidera a música instrumental de sua análise e nega que ela tenha alguma função relevante na pólis e a dispensa de desempenhar um papel importante na constituição de Magnésia (*Leis* II, 669d-e). A expressão de um caráter, portanto, é essencial para a formação do cidadão porque, expostos à psicologia da *mímēsis* herdada de *República*, os cidadãos são capazes de incorporar tais caracteres e tomá-los para si, para sua própria vida moral. Como visam a estabilidade política, de costumes e de virtude, a *mousiké* (e os caracteres que mimetiza) são ainda submetidos a um controle rígido do legislador, pois assim cada indivíduo irá incorporar os caracteres corretos através da performance coral. A imagem do fantoche interligado aos seus convivas reforça justamente esse aspecto político de integração e compartilhamento de valores e caracteres morais iguais. Guiados pelo cordão do *logismós* (que também é educado pelo coro), os indivíduos estão tanto concordando entre si, o que promete uma estabilidade política plausível, quanto alinhados com a própria cidade, visto que tal cordão também é o que determina a lei comum. No nível individual, a educação coral também serve como uma maneira de alinhar o cordão do *logismós* com os valores morais e com o sentimento adequado de prazeres e dores (como já foi desenvolvido).

Já em relação ao nível cósmico, tem-se o seguinte: segundo o Livro X de *Leis*, a alma é o que movimenta a tudo no universo. Todo universo, então, estaria se movendo como um coro absoluto e em completa consonância — a alma individual e humana também é trazida a esse movimento cósmico através da educação coral, "[p]orque os movimentos ordenados da dança nos ata intimamente à estrutura do universo" (KURKE, 2013, p. 140). Segundo o *Timeu*, a alma incorporada à matéria mortal recebe percepção sensível, por desejo [*ἔπος, éros*], por prazer, por dor etc. Em vista de seguir os movimentos racionais do universo, a alma precisa ser educada a agir com autocontrole, para então se movimentar (dançar) em uníssono com uma espécie de alma cósmica e divina, procurando mimetizar o movimento dos deuses e das coisas eternas. Isto é: se criada de acordo com as harmonias e ritmos corretos, a alma deve ser capaz de restaurar o seu movimento natural — incluindo discurso e razão (que torna possível a atividade filosófica), a percepção auditiva capaz de escutar as harmonias divinas, e a percepção do ritmo correto.

O segundo grande movimento argumentativo de Kurke é investigar como a conceituação de Platão do coro é tributária de uma concepção mais antiga, segundo a qual o coro era um mecanismo de presença absoluta, uma "transfiguração e simultânea assimilação do

coro à divindade e criação [*craft*]" (KURKE, ver ano, p. 146). Essa associação se evidencia possível graças o emprego do termo *thaûma* para designar o modelo de alma de *Leis*. Segundo Kurke, o uso deste vocábulo não é necessário, pois a língua grega antiga possuía um outro correspondente a "fantoche", que seria *παίγνιον* [*paígnion*, "brinquedo"]. Inclusive, esse próprio termo é utilizado em outros momentos de *Leis* para se referir à alma ou aos seres humanos. Kurke argumenta que a escolha de *thaûma* se deve ao duplo sentido que a palavra possui, "fantoche" e "maravilhamento". Platão, quando escreveu sobre coro e alma, supostamente estaria atentando para a qualidade inquietante, inóspita [*uncanny*] destes fantoches. Tendo seus cordões unidos e conduzidos pelos deuses, o coro estaria em consonância e comunhão não apenas consigo mesmos, com a cidade e com o cosmos, mas também com os próprios deuses. Segundo Kurke, o coro é o lugar de maravilhamento em que seus participantes incorporam os deuses — a maquinaria de presença absoluta de que falava.

Aqui, de novo, o termo-chave é *thauma*, já que um coro perfeitamente coordenado em canção e movimento invoca maravilhamento em resposta aos diversos tipos de transfiguração por este meio alcançada. Pois os participantes de um coro cuja performance é perfeita são simultaneamente assimilados ao divino e às preciosas obras de arte ou de criação inóspita [*uncanny crafting*]²³. (KURKE, 2013, p. 146)

É porque o coro se torna, de certa forma, divino que Kurke traça paralelos entre *Leis* e concepções mais antigas de coralidade e de estatuário, que não cabe desenvolver aqui.

No início deste capítulo, foram delineados os moldes gerais sobre como a educação se dava na Grécia Antiga e como a *mousiké* era parte essencial deste processo, visto que a oralidade e a performance constituíam atividades públicas, ordinárias e que serviam como um meio de conservação de conhecimentos. Em seguida, o primeiro passo para compreender como tais ideias influenciam o tratamento de Platão sobre os mesmos temas inicia com uma compreensão e análise do modelo de alma com que está operando. Para interpretá-lo, foram expostas duas alternativas, bastante distintas entre si, que devem auxiliar a enfocar alguns pontos que, neste momento, serão amarrados; tencionando-se uma conclusão parcial.

Antes disso, é interessante precisar em que as interpretações de Frede e Kurke se distinguem, para somente então compatibilizá-las (se é que isto é possível). O que será argumentado é que, por mais distintas que sejam as análises, ambas possuem certos aspectos que evidenciam alguma perspectiva peculiar do texto platônico, além de uma interpretação iluminar a outra. De início, o propósito de Frede é explicitamente exegético; ela busca

²³ Kurke se refere, aqui, ao termo alemão *Unheimlich*, que significa, literalmente, "não-casa". Daí a opção por traduzi-lo por inóspito.

reconstruir o argumento de Platão e articulá-lo com a psicologia presente nos livros I e II. Para tal, ela retoma brevemente o arcabouço conceitual que sustenta a caracterização dos prazeres e dores no diálogo, e como estes afetam os seres humanos. A *mousiké* é abordada nestes termos: é *porque* afeta a alma que tem uma potência educativa notória. Isso é diferente em Kurke. Como uma especialista em coros da Antiguidade, ela já parte de uma certa concepção de coralidade antiga e desenvolve como isso é incorporado em *Leis*, sob a forma de fantoches que seriam como imagens em movimento, um artefato esquisito, inóspito e ambíguo que é capaz de causar maravilhamento e unir o indivíduo consigo mesmo, com sua comunidade, com seus deuses, com sua *pólis* e com o cosmos.

Isto, contudo, é uma diferença metodológica abordada nos dois textos. No que diz respeito à compatibilidade, talvez o ponto de maior divergência entre as autoras seja em relação a *quem* move os cordões do fantoche. Para Frede, a tradução de *thaûma* por "fantoche" induz ao erro e, por isso, defende a concepção do "fantoche" como um autômato que possui as rédeas do seu ser nas próprias mãos, através da condução de seus impulsos irracionais pelo cordão do *logismós* — sua faculdade de raciocínio e cálculo. O "divino" do "fantoche divino" estaria restrito apenas à ação criadora das almas. Já Kurke, por outro lado, toma como certo que quem conduz cada indivíduo no coro são os deuses; tanto é que sua análise do verbo *ἐπανορθῶνται* como "pôr de pé de novo" já carrega em si uma interpretação de que tal movimento da alma dependem de uma mão divina, cuja ausência desmonta o fantoche cuja ação é capaz de corrigi-lo. Assim, a consonância e sincronia do coro — e seus efeitos inquietantes e maravilhosos — se devem diretamente a este deus (ou deuses).

O que se propõe neste momento para, talvez, conciliar ambas as posições (bastante valiosas e interessantes para os presentes objetivos) é retornar a atenção para o cordão do *logismós*. Deve-se, neste momento, recordar que o *logismós* não corresponde a uma razão qualquer, sem critérios e indiscriminada. Pelo contrário: para ser razão, ela deve estar alinhada com diversas coisas, dentre as quais uma concepção forte de Verdade única e estável; com uma de Bem supremo, *areté*; de Justiça absoluta; de Lei comum da *pólis*; dos movimentos absolutos do objeto.²⁴ Não basta saber raciocinar, é necessário raciocinar *corretamente* — algo que é, em si mesmo, divino. Neste sentido, o *logismós* estaria sim alinhado aos bens divinos, sendo ele

²⁴ Nos livros finais de *Leis*, o Ateniense discute assuntos referentes à cosmologia e à teologia. Segundo o esquema que descreve, tudo está de acordo com o movimento estabelecido por uma entidade (deus ou deuses) eterna, imutável e imóvel, mas que é capaz de iniciar e pôr tudo em movimento. Os corpos celestes são movidos de acordo com tal movimento, bem como os ciclos de vida na terra. Mimetizar este movimento através da dança coral, portanto, também é um meio de estar consonante com o princípio divino, gerador de tudo. Tal cosmologia é bastante similar à explicitada em *Timeu*.

mesmo o que há de mais divino no ser humano. Além disso, a passagem 654c-d indica que também não é suficiente a razão sozinha, mas deve ter um acorde entre razão, sentimento e comportamento. Com este foco no *logismós*, pode-se aceitar a tese de Frede de autonomia do indivíduo e, ao mesmo tempo, adicionar nuances às contribuições de Kurke de modo a compreender de que modo o coro pode ser divino, síncrono e inóspito.

Assim, os coros e a *mousiké* como um todo servem como um corretor moral da alma dos cidadãos e, portanto, como veículo de instrução. É a *mousiké*, correta e apropriada, que possui tamanha capacidade de afetar as almas e corrigi-las, pô-las em pé novamente (através da influência divina). Assim como os cantos possuem um poder de encantar as almas (*Leis* II, 659e), a *mousiké* também afeta as paixões e a razão de um indivíduo, instruindo as almas a dançar e cantar as coisas corretas e, portanto, educando-as para corrigir seus comportamentos e paixões — no limite, treinando seu cordão do *logismós*, desenvolvendo sua temperança e a conduzindo para a *areté*.

Os movimentos de dança do coro, estabelecidos com correção pelo legislador, estão ao mesmo tempo alinhados com o princípio de Verdade e sincronizados com os movimentos dos corpos celestes — os movimentos que, segundo Platão, são corretos e divinos. As canções entoadas, cada uma com seus caracteres apropriados, também estão de acordo com as leis da *pólis* e são acompanhadas pelos gêneros musicais correspondentes. Assim, o ritmo, os passos, a acústica da Verdade, do Belo e do Bem ressoam, reverberam e se incorporam nos cordões da alma, nos *tendões* [*νευρά*, *neurá*, “tendões”, “cordões”] dos corpos dos cidadãos que se movem em uníssono. Todos vibram e pulsam a mesma *mousiké*. Ela se aviva e se materializa no coro. Em primeiro lugar, isso é remanescente da noção de oralidade exposta acima, pois é pela *mousiké* que os conhecimentos tornam à vida e são conservados; em segundo lugar, a *mousiké* afeta os *neurá* dos indivíduos, incluindo o cordão do *logismós*, que há de mover e dominar os impulsos irracionais da alma (a tese de Frede); e, por último, essa perfeita sincronia, possível por causa das qualidades éticas e estéticas inerentes à *mousiké*, configura o que Kurke chama de mecanismo de presença material, o maravilhamento inquietante que aproxima os humanos, a *pólis*, o cosmos e os deuses.

Em sua Introdução a *Laws Books 1 and 2*, trabalho que compreende tradução e comentário dos dois primeiros livros, Susan Sauvé Meyer sintetiza esses movimentos com a seguinte formulação:

[...] a virtude completamente treinada consiste na "concordância" (*sumphonia*) de prazeres e dores corretamente treinados com o juízo racional (*logos*) de uma pessoa, enquanto a "educação" (*paideia*) consiste em haver treinado corretamente os prazeres

e dores (653a-c). Esse treinamento deve ser feito pela performance coral (*choreia*) — o conjunto de canção e dança regularmente performados por cidadãos em festivais a deuses (653c-654a). (MEYER, 2015, p. 6-7)

Para além disso, outro aspecto relevante que se conclui de todas as considerações anteriores é que a virtude não remete somente à razão pura, mas precisa ser *sentida e endossada*. Portanto, ela mobiliza tanto a faculdade racional de uma pessoa quanto os seus sentimentos, incluindo os de prazer e dor, estes que devem estar em consonância com a ação praticada — daí outra razão para a importância da *mousiké* na educação moral. Segundo Marcus Folch,

Ainda assim, se a alma e suas disposições éticas são essencialmente dúcteis, ela também deve ser ensinada a experienciar prazer estético em e receber as propriedades das ações (sejam elas reais ou apresentadas no palco) que são genuinamente belas e finas (*kalon*), e a se rebelar contra e resistir às manifestações do vício (novamente, seja em vida ou em meios miméticos). A virtude deve, portanto, ser uma experiência sensitiva e hedônica, em que a calculação e as sensações de prazer e dor endossam as mesmas propriedades, ações e crenças. (FOLCH, 2015, p. 52)

Mas note que Platão enfatiza tanto as emoções quanto a inteligência; a educação deve produzir um sentimento de desejo (*ἔρωτα, ἐπιθυμητήν, ἐραστήν*) para se tornar um cidadão perfeito, bem como as condições de conhecimento, mente e racionalidade (*ἐπιστάμενον, νοῦ*) requeridos para fazê-lo. [...] A implicação é que uma educação para a cidadania - isto é, uma educação que visa produzir virtude - é um treinamento tanto sensitivo quanto intelectual, esculpindo as emoções e a mente através de ensaios imitativos. (FOLCH, 2015, p. 73)

III.2 — O contínuo entre alma e *pólis*

Como já pontuado na seção anterior, a *mousiké* não apenas era capaz de causar prazer nos seus espectadores como também era um veículo de transmissão de conhecimento, de tradição e de cultura. De modo similar, em *Leis*, além de a *mousiké* educar corretamente os prazeres e dores dos cidadãos, esse tipo de performance coral também poderia garantir uma certa estabilidade da própria Magnésia. Isto é, mantendo a vida cultural dos magnésios estável, a *pólis* também, por consequência, continuaria estável. Isto ocorre justamente por causa da potência educadora que a *mousiké* apresenta às almas: mantendo a educação (isto é, a *mousiké*) estável, então todos os cidadãos terão a mesma formação seguindo os mesmos princípios e virtudes. Como isso também qualifica o treinamento para os sentimentos adequados e para a conduta correta, então não haveria muito espaço para a mudança social — se todas as almas são educadas por uma mesma *mousiké*, haverá uma concordância de costumes (*ἔθος*) que se estende a todos os cidadãos sob a mesma constituição. Portanto, sendo a educação estável, os costumes dos magnésios também o serão, o que evitaria mudanças sociais. Se não há mudanças

sociais, então não haveria necessidade de modificar os códigos legislativos que regem a *pólis*. Assim, a mudança política seria evitada — o que é compatível com a intenção do Ateniense de projetar uma constituição maximamente boa, capaz de resistir a mudanças e de perdurar através do tempo.

O elogio à arte egípcia, presente no livro II de Leis (653c-654a), a apresenta como um paradigma exemplar da continuidade entre a estabilidade cultural e política. Segundo as alegações do Ateniense, o Egito havia sido capaz de manter sua *pólis* inalterada por uma miríade de anos porque seus legisladores impuseram severas restrições na composição do *melos* e do *skhêma*. Isso torna mais nítida a proposição platônica de que a mudança (ou não) na *mousiké* implica uma mudança (ou não) política. Por um lado, a *mousiké* invariável sugere a imperecibilidade de Magnésia; por outro, a performance coral também se torna um elemento imprescindível para a constituição de uma cidadania forte e definida, distinta o suficiente para gerar um sentimento de identidade entre um indivíduo, sua *pólis* e seus vizinhos.

A análise sobre a *khoreía* apresentada por Leslie Kurke (expandida na seção anterior) também pode ajudar a elucidar esse ponto. A concordância na *mousiké* pode, como os fios dos fantoches, sincronizar o indivíduo tanto consigo mesmo, com os outros participantes do coro, com a própria *pólis* e suas leis, e, por fim, com o cosmos como um todo. A *mousiké* não apenas revela uma consistência na educação dos magnésios como é imprescindível para que a própria Magnésia se mantenha excelente através dos séculos, alinhada com princípios divinos e cósmicos, eternos.

Esta preocupação com a conservação das formas tradicionais da *mousiké* também é notável em *Leis* III, 700e-701b, em que o Estrangeiro Ateniense associa a degeneração dos costumes políticos (aqui, especialmente em relação a Atenas) à permissividade que a constituição concedia aos poetas. No trecho, lê-se:

Involuntariamente, contam mentiras por causa de seu furor: que a *mousiké* não possui qualquer correção, e que ela seria julgada de forma mais correta pelo prazer daquele que se agrada com ela, seja ele alguém melhor ou pior. Compondo tais poemas e formulando tais letras, instituíram no povo a transgressão das leis em relação à *mousiké* e a ousadia de que poderiam julgar adequadamente. Onde os [701a] teatros, uma vez silenciosos, se tornaram sonantes, como se as pessoas compreendessem o que é belo nas músicas e o que não é. Ao invés de ser uma aristocracia, criou-se na *mousiké* uma teatrocracia [*theatrokratía*] sem valor. Pois, se nele tivesse surgido apenas uma democracia dos homens livres, nada de muito assombroso teria sucedido. Mas da *mousiké*, principiou-se para nós, agora, a opinião de que todos são sábios em relação a todos os tipos de sabedoria, a transgressão e, então, seguiu-se a liberdade [para tal]. E as pessoas tornaram-se destemidas como se soubessem algo de fato, e a ausência de medo causou despudor. Não temer [701b] a opinião do melhor, por causa da audácia, é praticamente o mesmo que o vil despudor, por causa de uma liberdade audaciosa até o limite. (*Leis* III, 700e-701b)

Quando não há uma correção da *mousiké* instituída pelo legislador, os poetas não são obrigados a compor de acordo com o que é correto e belo (segundo Platão). Por isso, as escolhas de gêneros, temas, acompanhamento musicais etc. que competem ao poeta, então, são ditadas não pelo que é melhor, mas pelo que mais causa prazer no público. É isto que o Ateniense chama de *theatrokratía* — o poder que os espectadores têm sobre a composição da *mousiké*. Assim, os poetas acabariam incorporando inovações em seus poemas, misturando instrumentos e gêneros, para que os espectadores se divirtam e aprovelem. Isso, contudo, além de introduzir modos estrangeiros (e não tradicionais) de se compor e apresentar performances leva, também, à mudança social. Nesse sentido, há também mudança política, e as leis, pensadas para perdurar, seriam trocadas e desvirtuadas, conduzindo a *pólis* à sua ruína e corrupção. É principalmente em razão disso que os poemas e as músicas devem ser aprovados pelo legislador antes de serem apresentadas a todos os cidadãos.

III.3 — A crítica como parte da *mousiké*

Em *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Andrew Ford desenvolve como a crítica do espectador era tão importante para a cultura literária da Grécia Clássica quanto a própria performance poética, ou as práticas musicais que constituíam parte da vida pública grega. Assim como a *mousiké* era importante para a formação do indivíduo que faz parte do coro,²⁵ fazendo com que ele incorpore os *êthē* transmitidos pelos cantos, o espectador que assiste ao coro também participa ativamente das atividades corais ao julgar criticamente o que assiste. A experiência completa da *mousiké*, então, iniciava com a performance coral e se completava quando assistiam a performances de outros coros, engajando-se ativamente com as apresentações e as julgando criticamente. Isso não apenas significa que o exercício da cidadania compreendia uma participação ativa na crítica musical-literária, mas que também a própria crítica possuía um papel importante na sedimentação de uma tradição definida de práticas poéticas e na compreensão delas.

Essa tomada de consciência crítica de suas práticas literárias — como o seu valor retórico, os seus efeitos estéticos e capacidade de mobilizar caracteres (*êthē*) —, então, pode ser compreendida como uma condição de possibilidade até mesmo para as críticas à poesia feitas por Platão, já no séc. IV a.C. Afinal, Ford defende que as teorias literárias de Platão e

²⁵ Aqui, toma-se a *khoreía* como paradigma de vários tipos de performances musicais, como as apresentações simposiásticas, épicas, dramáticas etc. Contudo, opta-se por falar do coro para já adiantar os temas platônicos sobre este assunto.

também de Aristóteles, duas das primeiras mais sistemáticas da Grécia, estavam enraizadas em uma cultura literária de performance e crítica já estabelecida.

Como já explícito anteriormente, em *Leis* há uma preocupação clara com a correção da *mousiké* — tão importante quanto a função educativa da poesia é a capacidade que se tem de *julgá-la corretamente*.²⁶ Afinal, visto que as almas incorporam os caracteres (*êthē*) das poesias, de nada adianta estar exposto a elas se, em primeiro lugar, não se compreende *o que* está sendo dito e, em segundo lugar, a pessoa não for capaz de, tendo compreendido o caráter reconhecer se ela está de acordo com os critérios de correção estabelecidos pelas leis. Platão reserva uma boa parte do Livro II de *Leis* justamente para a discussão do criticismo [κρίσις, *krísis*], de quem a crítica deve vir, e quais os critérios que devem ser aplicados ao criticar uma obra. O trecho segue:

Ateniense: As coisas relacionadas a *khoreía* são mimetizações de modos [*trópoi*] as quais ocorrem em ações e ocasiões de toda espécie, e cada um dos membros do coro apresenta por completo tanto em seus caracteres [*êthē*] como em representações miméticas. Portanto, aqueles cujo modo [*trópos*] está de acordo com as letras, melodias e tudo aquilo que faz parte do coro — seja [655e] por sua natureza, por costume [*éthos*] ou por ambos —, esses necessariamente se agradam com essas coisas, elogiam-nas e as declaram belas. Por outro lado, aqueles cujo modo [*trópos*] ou algum hábito, junto à sua natureza, são contra essas coisas, esses não podem se agradar com elas e nem elogiá-las, e as declara más. Já aqueles cuja natureza calha de ser correta, mas cujos hábitos são o contrário; ou então aqueles cujos hábitos calham de ser corretos, mas sua natureza é o contrário — esses proferem [656a] elogios que são contrários aos seus prazeres. Pois eles afirmam que cada uma dessas mimetizações é prazerosa, mas também vergonhosas. E, diante de outros que estimam ser sábios, eles se envergonham de movimentar o corpo a tais músicas e de cantar como se estivessem apresentando coisas belas com seriedade, embora estas os agradem. (*Leis* II, 655e-656a)

A seguir, um segundo trecho:

Ateniense: Achamos bastante tolo — ou não? — que o povo sustente [657e] essas palavras, reproduzidas agora, sobre quem participa dos festivais: que é necessário considerar mais hábil esse que mais logra ao nos agradar e nos divertir, e julgá-lo o vencedor [da competição]? Já que nos liberamos a brincar em tais ocasiões, é deveras necessário que quem mais agrada à maioria seja o vitorioso e o mais honrado, de acordo com o que falamos antes. [658a] Não é correto falar que isso aconteceria, se fosse assim?

Clínias: Talvez.

Ateniense: Contudo, meus faustos amigos, não julguemos tais coisas rapidamente. Dividindo a questão em partes, analisemos desse modo: se alguém simplesmente estabelecesse uma competição qualquer daquelas, sem ter delimitado se é de ginástica, de *mousiké* ou de equitação, e sem ter organizado como seria, convocasse a todos na *pólis*, já tendo um prêmio definido, e proclamasse que quem quisesse competir

²⁶ Inclusive, esse é um *tópos* recorrente na obra platônica. Em *Apologia de Sócrates e Íon*, a personagem Sócrates questiona se os poetas e rapsodos são capazes de interpretar e compreender bem o pensamento contido na poesia que compõem ou declamam. Enfim, frustra-se quando percebe que seus entendimentos são insuficientes.

poderia vencer apenas pelo critério [658b] do prazer — o que mais diverte os espectadores —, pois o que melhor apresenta sua performance é julgado como o mais prazeroso dos competidores... Se isso acontecesse, o que consideramos que resultaria dessa proclamação?

[...]

Ateniense: Também concordo com o povo a respeito disso, que se deve julgar a *mousiké* pelo prazer. Não, todavia, [pelo prazer] de qualquer sorte de pessoas. A mais bela Musa, porém, é aquela que alegra as melhores pessoas e quem foi adequadamente educado, e sobretudo a Musa que alegra a pessoa distinta pela excelência e pela educação. Por essa razão, afirmamos que o crítico dessas coisas deve ser virtuoso e, além disso, que ele deve ser prudente e corajoso. O verdadeiro crítico não deve julgar a partir de consultas com os espectadores, pois será desviado pelo tumulto da multidão e pela sua própria ignorância; mas, por outro lado, [o crítico] não deve declarar sua crítica inadvertidamente e mentir, [659b] por covardia ou fraqueza — mesmo se ele tem ciência! — com a mesma boca com que havia orado aos deuses. Pois o crítico não está, dentre os espectadores, entre os aprendizes, mas antes entre os educadores, como é justo; e ele se oporá aos que apresentam um prazer inadequado e incorreto aos espectadores.

[...]

Ateniense: Me parece que pela terceira ou quarta vez o argumento [659d] retorna ao mesmo ponto — que a educação é o fio condutor dos jovens e o guia para a razão correta, essa que é confirmada pela lei e aos mais justos e velhos parece ser realmente correta, de acordo com sua experiência. É o fio condutor para que a alma do jovem não se acostume a se agradar nem sentir dor com o oposto do que é determinado pela lei e pelos obedientes a ela, mas para que consinta ao se agradar e ao sentir dor com as mesmas coisas que [659e] o velho. (*Leis II*, 657d-659d)

No primeiro trecho citado, percebe-se que julgar corretamente não é suficiente para determinar a correção da *mousiké*: requer-se a concordância dos caracteres da *mousiké* com o sentimento, costumes e ação de um indivíduo. Isto é, que os modos de uma pessoa estejam de acordo com os modos (corretos) da *mousiké*. Afinal, é isso que constitui a virtude propriamente dita: a concordância dos caracteres corretos apreendidos e o sentimento de prazer que o acompanha.

No segundo trecho, o Ateniense questiona seus interlocutores sobre quem, dentre os cidadãos, é o mais apto a julgar corretamente as poesias apresentadas. Para ilustrar a situação, na sequência, em 658b-e, o Ateniense introduz uma competição imaginada, na qual diferentes gêneros de poesia e de *performers* se apresentam diante do público cidadão, e que este deve julgar qual é o melhor, mais belo e mais correto gênero poético, de acordo com qual causa mais prazer no público.

Entre todos, o Ateniense declara que o julgamento mais adequado e correto seria o dos anciãos, visto que seu gosto (e, conseqüentemente, o prazer que sentem com as performances) é mais treinado e mais virtuoso, pois eles mesmos têm os melhores costumes e são mais sábios e virtuosos que o público menos treinado e educado. Nisso, percebe-se uma tese de que o gosto e o prazer podem ser treinados e aperfeiçoados pelo próprio costume de apresentar e criticar a *mousiké* — isto é, ao passo que são submetidos a uma educação sentimental contínua pela *mousiké*, se tornam eles mesmos mais virtuosos e, em consequência, seus próprios gostos e

prazeres se tornam mais refinados, alinhados com a correção e o bem de caracteres (*êthē*) excelentes. Assim, ele não apenas é capaz de se comprazer com o belo e o excelente, mas também conduz os mais jovens à educação pela *mousiké* correta.

Se não fosse assim, então a crítica da *mousiké* seria muito desordenada, não de acordo com o mais correto, mas com o que mais agrada às almas cujos gosto e sentimentos ainda não foram devidamente treinados. Isto, no limite, conduziria à *theatrokratía* já abordada na seção anterior. Portanto, o papel do crítico sábio e virtuoso também é essencial para a manutenção da educação moral da *pólis*, pois não apenas mantém os cidadãos concordes mas também possibilita a estabilidade da constituição de Magnésia.

Neste esquema, o crítico também possui um papel de educador — mantendo a correção da *mousiké*, além de prevenir mudança social, também gera uma coesão entre os valores compartilhados e cria uma identidade cívica a partir da *mousiké* e de gêneros poéticos distintivos e típicos de Magnésia. Assim, ele auxilia na manutenção da educação, da moral, da cultura e do regime político que são compartilhados pelos cidadãos, promovendo então o reconhecimento e pertencimento dos indivíduos junto à *pólis* e à sua comunidade. Além disso, porque os cidadãos estão treinando também os seus sentimentos e seus prazeres, conforme estes são refinados, mais completa é a identificação com a constituição. Não apenas seus modos e costumes, mas também seus próprios gostos estão alinhados com as virtudes cívicas e com as leis. Portanto, a multidão é levada a elogiar as mesmas poesias e canções que os anciões elogiam.

Já em *Leis* II, 667a-669b, o Ateniense avança na discussão sobre crítica musical ao estabelecer algumas teses a respeito da *mousiké*, da *mímēsis* e dos critérios corretos que devem ser aplicados à avaliação da qualidade do objeto em questão. Esquemáticamente, pode-se enumerar algumas das teses mais importantes: i) Uma obra produzida por alguma arte ou técnica pode ser julgada pela sua graça [*χάρις*, *kháris*], pela sua seriedade ou solenidade [*σπουδή*, *spoudē*] e pelo benefício [*ὠφέλεια*, *ōphéleia*]; ii) A graça pode ser julgada apenas pelo prazer; iii) a seriedade e o benefício somente podem ser julgados em relação à verdade, assim como a correção, o bem e o belo; iv) as artes eicásticas e miméticas (que de alguma forma *representam* algo) produzem semelhança, portanto não podem ser adequadamente julgadas apenas pelo prazer e graça; v) a *mousiké* é um tipo de arte mimética, portanto deve ser julgada de acordo com a verdade e correção — as representações miméticas que dão prazer aos anciões completamente educados e virtuosos.

A partir do item (v) acima, o Ateniense introduz os critérios para julgar adequadamente a qualidade de uma poesia, música ou canção. Ou, mais precisamente, o que um crítico deve

saber ou reconhecer para julgar adequadamente. A saber, o crítico deve 1) reconhecer do que a *mousiké* trata; 2) se ela é executada com correção, segundo as proporções e ordem corretas; 3) o quão bem o objeto mimético — aqui, a *mousiké* — é executado. Segue o trecho (quase) completo:

Ateniense: Se estamos em posse da mais bela Musa, tanto dos coros [667b] quanto dos teatros comuns, tentemos oferecê-la a quem declaramos se envergonhar dela; e procuremos também torná-la comum, a que for a mais bela.

Clínias: Muito bem.

Ateniense: Portanto, em primeiro lugar, isso não deve ser próprio a tudo aquilo que acompanha alguma graça [*kháris*]? Não deve ser ela própria, sozinha, a mais solene dela mesma?, ou não deve possuir alguma correção?, ou então, em terceiro lugar, apresentar algum benefício? [...]

Ateniense: Aliás, o prazer é gerado porque o aprendizado acompanha a graça, enquanto a verdade é produzida pela correção, pelo benefício, pelo bem e pelo belo. Portanto, isso não deve ser próprio a tudo aquilo que acompanha alguma graça [*kháris*]?

Clínias: É assim.

Ateniense: E quanto às artes eicásticas, que se dão pela produção de semelhanças? E não é que, se reproduzirem isto — o surgir do prazer que decorre delas, se é que ele surja — não seria mais justo afirmar que isso é graça?

Clínias: Sim.

Ateniense: E a correção dessas coisas é a igualdade, como todos falam. Ela seria produzida por tal quantidade ou tal qualidade anterior [à *mímēsis*], mas não é o prazer. [...]

Ateniense: E, a partir do que falamos agora, não diríamos que toda *mímēsis* é menos adequadamente julgada pelo prazer, pela opinião sem verdade? Além disso, não diríamos o mesmo sobre toda a igualdade?

[...]

Ateniense: Contudo, deve-se procurar por aqueles que buscam as belas canção e música, e, como se sabe, não pelas que são prazerosas, mas as corretas. Se o objeto mimético produzir a quantidade e a qualidade, como dizíamos, há também a correção da *mímēsis*.

[...]

Ateniense: Quem pretende não se enganar sobre esse assunto deve reconhecer o que é, afinal, cada uma das composições. Se não reconhece qual é a essência, o “o que tenciona” e o “como é” das representações, hesitará em diagnosticar se sua intenção é correta ou equívoca.

Clínias: Hesitarão. Mas como não hesitariam? [668d]

Ateniense: Quem não reconhece o correto seria capaz de distinguir o bom e o ruim? Não estou sendo muito claro, mas talvez eu fale com mais clareza assim.

Clínias: Como?

Ateniense: Há, de fato, uma miríade de representações [*apeikasiai*] que nos apresentam diversos semblantes. [...] Mas não é preciso que o crítico, se pretende ser sábio em relação a cada tipo de representação — isto é, quanto às representações gráficas, às da *mousiké* ou à arte como um todo —, reconheça essas três coisas? Primeiro, [669b] que reconheça do que é a representação; depois se é correta; e, em terceiro lugar, o quão bem a representação é produzida em suas letras, melodias e ritmos. Não é isso?

No trecho acima, lê-se que um crítico deve ter as seguintes habilidades para julgar adequadamente alguma poesia ou canção:

- Saber reconhecer qual objeto está sendo representado pela *mímēsis*; isto é, saber a o quê a *mímēsis* tenciona (*τι βουλεται, tí bouletai*). Por exemplo, reconhecer que *Amendoeira*

em flor, de Van Gogh, tenciona mimetizar (ao modo pós-impressionista) uma amendoeira cujas flores estão desabrochando;

- Tendo reconhecido o objeto da representação, saber julgar se foi executado corretamente ou não (ὀρθότης, *orthótēs*) de acordo com suas medidas e a ordenação de suas partes no composto geral. É um critério de avaliação da técnica empregada, se é adequada à *mímēsis* ou não. Por exemplo, ao analisar o *Discóbolo* de Míron, saber se todas as proporções da estátua estão de acordo com um corpo masculino ao lançar discos;
- Discernir se o objeto (identificado e correto) foi *bem* (εὖ, *eû*) ou belamente executado. O crítico deve estar apto a reconhecer a *beleza* das composições poético-musicais, o que corresponderia a um critério ético de avaliação moral — para Platão, o que é bom é belo, afinal. Contudo, não deve ser qualquer beleza, mas sim a beleza de acordo com a virtude — logo, o crítico deve possuir seus sentidos treinados o bastante para sentir prazer corretamente junto à beleza de um objeto, além de ter conhecimento musical o suficiente para julgar a qualidade técnica das composições (FOLCH, 2015, p. 145).

Stephen Halliwell, no primeiro capítulo de *The Aesthetics of Mimesis*, demonstra como esses três elementos — aliados aos critérios de graça, correção e benefício — estão intimamente ligados a um conceito ético da natureza artística, pelo menos como concebida por Platão. Isto é, que todos estes critérios visam estabelecer que um objeto artístico belo também deve ser bom, e deve ser julgado a partir de suas virtudes e benefícios à alma — benefícios estes que seriam, em primeiro lugar, éticos e educativos.

A afirmação do Ateniense dos três critérios do jurado inteligente em 669a-b explicitamente destinado a explicar o que é necessário para a estima da “beleza” ou “finura”, *to kalon*, eticamente realizada (669a3-6), que na verdade tem sido a preocupação principal desde o início da discussão da educação artística (654b-d). Quando ele posteriormente se refere à tríade de critérios anterior, ele reveladoramente chama o terceiro deles (“o quão bem... foi executado”) em si mesmo uma questão de “beleza”, *to kalon* (670e5). A conclusão é uma concepção de arte mimética em que os fatores de escolha e técnica representacional (a conquista da “correção”) são tomados em consideração, mas em subordinação a considerações de formas e significações eticamente moldadas. (HALLIWELL, 2002, p. 69)

Andrew Barker, em *The Laws and Aristoxenus on the Criteria of Musical Judgment*, reforça este ponto desenvolvendo que isto, além de estar fora do domínio da expertise musical, também está fora do domínio que hoje se considera “estética”, pois está mais relacionado ao julgamento ético de uma elite intelectual anciã (BARKER, 2013, p. 401).

Deste modo, a crítica à *mousiké* ao mesmo tempo reforça os valores veiculados pelos coros — mobilizando conceitos como verdade, correção, beleza e intenção (*tí bouúletai*) — e, também, define uma identidade de cidadania entre os membros da *pólis*. Assim, a atividade do

crítico, assim como Ford alega, é tão essencial para a experiência completa da *mousiké* quanto a própria performance.

III.4 — Gêneros poéticos e cidadania encenada

A performance coral, portanto, revela-se essencial para o projeto constitucional de Magnésia. Atenta-se aqui para alguns pontos mais relevantes, que também serão o percurso desta seção: i) Os caracteres virtuosos encenados no coro são incarnados pelos seus membros, tornando-se eles mesmos virtuosos ao se acostumarem a tais disposições; ii) Por causa de tão expressiva consequência na formação moral do cidadão, a *mousiké* deverá passar por um processo de crítica pelos mais virtuosos, sábios e anciões; iii) As peças consideradas inapropriadas devem ser censuradas, pois imputariam maus caracteres nas pessoas; iv) como adiantado na seção III.2, todos os gêneros poéticos cuja performance é permitida na *pólis* deverão apresentar uma pureza genérica — isto é, os ritmos, harmonias, letras, instrumentos e caracteres não devem ser misturados entre si ou isolados do gênero próprio; v) tais gêneros distintivos ajudam a consolidar uma identidade cultural consistente, um sentimento de pertencimento à *pólis* e, conseqüentemente, a constituição de uma cidadania compartilhada pelos seus habitantes.

Em *Leis*, os coros são divididos em três. O primeiro é constituído por crianças e teria as Musas como guia; o segundo compreende os jovens de dezesseis até trinta anos e está sob a liderança do deus Apolo; por fim, Dioniso comanda o coro das pessoas que possuem de trinta a setenta ou oitenta anos — e porque já se envergonham de cantar e dançar na frente da *pólis*, o vinho lhes ajuda a relaxar e conseguir se apresentar diante da cidade. Os que estão além desta idade são considerados como mitólogos, e sua função é contar os mitos tradicionais. Essa divisão pode ser lida em 664c-d:

Pois bem. Em primeiro lugar, é mais correto que o coro das Musas, aquele das crianças, seja o primeiro a cantar, apresentando tais coisas com seriedade a toda *pólis*, no centro do teatro. O segundo a se apresentar deve ser o coro de que participam as pessoas de até trinta anos; o que invoca o Peã como testemunha da verdade de seus ditos, e proclama preces para que o deus seja favorável aos jovens [664d] com persuasão. O terceiro a cantar deve ser o grupo de pessoas que possuem entre trinta e setenta anos. E, por fim, restam aqueles que já não são capazes de cantar: os mitólogos que, através de ditos divinos, devem narrar os seus costumes (*êthos*). (*Leis* II, 664c-d)

Pode-se perceber que toda a *pólis* estará envolvida na *khoreía*. Cada um dos coros se apresenta aos outros e, por sua vez, assistem às performances dos outros grupos ou escutam os

mitólogos contarem suas histórias. Portanto, toda cidade incorporará os caracteres apropriados e permitidos pela lei, seja eles mesmos encenando tais caracteres na performance, assistindo²⁷ ou criticando as apresentações dos outros ou narrando os bons costumes. Logo, a *pólis* toda ressoará em uníssono, praticando as mesmas virtudes e sentindo prazer com as mesmas coisas. Assim, a continuidade, a prosperidade e *eudaimonía* [εὐδαιμονία, boa-fortuna, felicidade, florescimento] de Magnésia será mantida conforme a manutenção dos caracteres virtuosos pela *mousiké*, que possibilita uma corporificação destes através da cadeia mimética entre o coro e os críticos.

Há, então, poemas que são miméticos nem em um sentido em que Aristóteles o compreende na *Poética* nem em um sentido em que o próprio Platão o concebe na *República*. [...] Na poesia coral tal como Platão a concebe em *Leis*, o ato de um bom homem é de algum modo modelado nas figuras da dança e na harmonia da música. Não é sobre eliminar os rapsodos, comediógrafos, tragediógrafos ou mesmo mestres de fantoches: para cada um de seus próprios públicos, mas para o todo da comunidade cívica os poemas corais possuem esse poder quase físico de integração, por via do prazer estético, no meio de ritmo e harmonia, dos valores que animam pessoas boas. (CALAME, 2012, p. 94)

A integridade que compreende o coro e o espectador, via *mímēsis*, é possibilitada pela capacidade que os poemas têm de encantar [ἐπαείδω, *epaeidō*] todas as almas e produzir nelas o prazer estético. Há, então, algum benefício no sentimento de prazer, e que não apenas ele é importante para a constituição de caráter de alguém, mas também é *essencial* para garantir a virtude dos cidadãos — e, portanto, de Magnésia como um todo.

Que todos os homens e crianças, pessoas livres e escravos, mulheres e homens, e toda a *pólis* que encanta a própria *pólis* não devem cessar [de seguir] aquilo que percorremos antes — sempre e de qualquer maneira mudando e oferecendo variedades, de modo que os cantores tenham um desejo insaciável pelos hinos e, também, sintam prazer. (*Leis* II, 665c)

Para tal, deve-se conceder que a *mousiké* represente um *êthos* específico. Quando, no livro III de *Leis*, o Ateniense sugere que há gêneros musicais²⁸ definidos e com características próprias, como os ritmos, harmonias, danças e temas ou letras apropriados, também poder-se-

²⁷ Em *Choral Anti-Aesthetics*, Anastasia-Erasmia Peponi (2013) argumenta que o prazer do espectador seria eliminado com os moldes corais em *Leis*, visto que estes representariam uma fonte provável de instabilidade ética e política. Em resposta a esse problema, o prazer estético seria limitado apenas aos membros do coro enquanto estes se apresentam. Contudo, essa posição parece enfraquecer a figura do crítico e diminuir a importância da responsividade sentimental e avaliativa — portanto, racional — do público enquanto participante da experiência global da *mousiké*, da educação e da cidadania.

²⁸ Aqui, os gêneros musicais ou poéticos serão tratados em sua generalidade. Gêneros poéticos específicos são importantes em *Leis*, contudo, não há espaço para aprofundar esta questão aqui. Para o estatuto da poesia época no diálogo, ver “Paidēs Malakín Mouson: *Tragedy in Plato’s Laws*”, de Penelope Murray (2013) e “*Plato’s ‘truest tragedy’: Laws 7, 817a-d*”, de André Laks. Para rapsódias e poesia épica, ver “*The Rhetoric of Tragedy in Plato’s Laws*”, de Richard Martin (2013). Para comédias e trenódias, ver “*Unideal Genres and the Ideal City: Comedy, Threnody, and the Making of Citizens in Plato’s Laws*”, de Marcus Folch.

ia argumentar que os próprios gêneros endossam uma visão de mundo, um *êthos* próprio e característico. Isto é, cada gênero seria um veículo de comportamentos, de valores e de atitudes morais, suportadas por uma visão de mundo sistemática e que diz respeito à cultura em que se vive. Além disso, compartilham de uma linguagem e epistemologias comuns, cujas obras específicas apresentam instâncias destas formas de pensamento (FOLCH, 2015, p. 155; NIGHTINGALE, 1995, p. 3).

Ainda assim, é curioso notar que o próprio Platão burla sua recomendação em sua prosa filosófica. Em seus diálogos, Platão demonstra um conhecimento amplo dos gêneros dos quais trata — e critica —, como seus temas, seus *tópoi*, sua forma de utilizar a linguagem, suas teses, suas visões de mundo como um todo. Por meio de interlocutores que representam algum tipo de autoridade daquele gênero poético, Platão emula as características principais do gênero. Submetendo suas teses a críticas e ao método dialético, aponta que a autoridade que alegavam ter sobre diversos assuntos — como política, educação, o próprio fazer poético, retórica, *éros* [ἔρως, amor, erotismo, desejo], entre outros — não possuía razões suficientes para ser mantida e repercutida no sistema de educação grego, visto que não se baseiam em conhecimento de verdade. Incorporando o próprio gênero nos diálogos, Platão estaria ao mesmo tempo reconhecendo a influência cultural destes e os utilizando para, por um lado, a edificação e definição da filosofia, por outro, reivindicar a autoridade da filosofia sobre as outras artes ou técnicas (NIGHTINGALE, 1995, p. 1-12).

Essa questão à parte, Folch desenvolve por quais motivos o Ateniense enfatizaria tanto a importância da pureza genética no projeto de Magnésia. A saber, essa questão estaria relacionada à própria constituição de um sentimento de cidadania sólido e compartilhado por todos os magnésios livres. Sobre a importância que os gêneros possuem na *pólis*, ele escreve:

Gêneros encenados em Magnésia servem como oportunidades para incorporar dentro da cidade papéis, deveres, práticas e ansiedades únicas associadas com cada tipo de performance. *Leis* toma posse dos gêneros como sistemas únicos de significação, relacionamentos sociopolíticos e constituições psicológicas dos quais fabricar o sistema próprio da segunda melhor cidade de significados, relacionamentos e constituições psicológicas. [...] Ao empregar estratégias que variam de censura e revisão, oposição a assimilação, *Leis* posiciona os gêneros como práticas culturais distintas dentro da paisagem musical da segunda melhor cidade, moldando sua cultura de performance como uma bricolagem de gêneros contemporâneos. (FOLCH, 2015, p. 159)

Contudo, no trecho citado abaixo, percebe-se que Platão ainda está preocupado em impor severas restrições aos gêneros poéticos apresentados pelos cidadãos à toda *pólis*. A pureza dos gêneros, neste sentido, significaria também uma pureza de caracteres e de virtudes, e a mistura dos gêneros da poesia daria abertura para a degeneração política, visto que assim os

poetas estariam servindo à *theatrokratía*. A seguir, a passagem mostra como Platão divide os gêneros poéticos e como ele concebe cada um como uma unidade estética e musical.

Primeiro, falo das leis de outrora que concernem à *mousiké*, para que percorramos desde o início o demasiado avanço do modo de vida livre. A *mousiké*, então, foi-nos dividida em gêneros, [700b] tantos quantos são seus estilos [*skhémata*]. Havia um gênero de preces a deuses em canções, e estas foram denominadas hinos; e havia um outro gênero, contrário a esse, de cantos — alguém melhor os chamaria de lamentos [*thrénos*]; um outro, os Peãs; e ainda mais um, penso que uma criação de Dioniso, que são ditos ditirambos. E chamavam pelo mesmo nome de *nómoi*²⁹ um canto que era de outro tipo. Designaram-no como citaródico. Depois que esses gêneros e alguns outros foram ordenados, não era permitido [700c] atribuir um gênero de melodia a um outro. A autoridade nesses assuntos, já que sabe reconhecê-los e julgá-los, também pune quem não respeita isso. No teatro não havia nem assobios, nem gritos não-musicais da multidão — como agora acontece — e nem expressavam elogios aplaudindo, mas pareciam ouvir aos que apresentam sobre a educação em silêncio até o final. A advertência para as crianças, pedagogos e numerosa multidão se manterem em ordem era dada com uma vara. [700d] A multidão de cidadãos estava disposta a ser a primeira a fazer isso, ordenadamente, e não ousar julgar com alvoroço. Mas depois disso, com o passar do tempo, os poetas começaram a transgredir essas leis, com puro mal gosto. Eram por natureza engenhosos, mas também eram ignorantes a respeito do que é justo e legítimo na música. Frenéticos como Bacas e mais possessos pelo prazer do que deveriam, misturaram lamentos [*thrénos*] com hinos e Peãs com ditirambos, mimetizaram canções de aulo nas de cítara, combinaram tudo com tudo. (*Leis* III, 700a-700d)

Com os gêneros puros, os *êthē* e as formas de pensamento transmitidos pela *mousiké* também se manteriam puros — outra vez apontando para a estabilidade da *pólis*. Como já apontado, a performance coral é capaz de produzir uma identidade cultural e política entre os cidadãos. Isto ocorre pois eles reconhecem justo a forma de pensamento específica dos gêneros, dos quais todos participam, e se reconhecem com tais *êthē* encenados e as pessoas que os apresentam. Assim, cria-se um sentimento de pertencimento e de cidadania entre os coros e os cidadãos espectadores. A pureza destes gêneros serve justamente para reforçar esta identificação — e aprovação — entre coro, comunidade e constituição política.

Até mesmo os gêneros que são altamente censurados em Magnésia, como comédias e trenódias, reforçam essa noção de laços identitários e cívicos entre os cidadãos. Enquanto *performers*, os cidadãos são proibidos de fazer parte das apresentações. Contudo, a apresentação destes gêneros poéticos não é completamente banida de Magnésia, mas na verdade estes servem para o desenvolvimento cidadão do povo. Conhecendo estes gêneros, eles conhecerão o que *não faz* parte de sua cultura. Assim, a performance destes gêneros é reservada apenas para estrangeiros e escravos — isto é, pessoas que não são consideradas como cidadãos, e, portanto, devem ser distinguidas do cidadão médio magnésio. De um lado, o conhecimento

²⁹ O *nómos* era um gênero poético relativamente comum e, em grande medida, era apenas instrumental — nenhuma letra o acompanhava. Talvez, aqui, Platão esteja fazendo um jogo de palavras entre este sentido e o de “leis”, que intitula o diálogo e é largamente discutido em seu desenvolvimento.

do cômico também serve para o aprofundamento da compreensão do sério — os gêneros permitidos —, já que ambos são opostos; por outro lado, colocando estrangeiros e escravos como os atores de tais peças, os magnésios reforçam a noção de cidadania, familiaridade e reconhecimento entre si. Assim, aqueles que são criados conforme uma constituição diferente — não-magnésia —, são estigmatizados e compreendidos como inferiores aos cidadãos. Já que muitas vezes as comédias colocam suas personagens em situações ridículas ou constrangedoras, os cidadãos magnésios, enquanto espectadores críticos, os reconhecem como pertencentes a uma constituição distinta, inferior. Portanto, os próprios estrangeiros e escravos são vistos como indivíduos inferiores, com uma cultura distinta e pior, que não é compatível com a excelência prezada em Magnésia. A estigmatização e distinção dos não-cidadãos, assim, confere aos magnésios uma noção reforçada de cidadania e pertencimento (FOLCH, 2013, p. 339-67)

Vale lembrar, para concluir, que Platão reconhece em sua obra o poder e a autoridade que os gêneros poéticos têm na formação de um indivíduo e de um povo. Eles dizem tanto a respeito da cultura, do pensamento, dos valores de uma *pólis* que, ao invés de expulsar o poeta de Magnésia, o Ateniense decide por tomá-los a seu favor, corroborando a criação de uma constituição e de cidadãos excelentes. Para além disso, enquanto faz referências diretas a tais gêneros poéticos, Platão no mesmo movimento prova que não são dignas da estima e autoridade que possuem e reivindica estes postos à Filosofia.

III.5 — O poeta entusiasmado e o legislador corretor

Em *Leis IV*, o Ateniense profere um discurso mimetizando a posição de um poeta que, ao ser questionado pelo legislador, defende sua arte e enfatiza o papel que o próprio legislador tem de regular e corrigir suas composições e poemas. Em 719c-e, o Ateniense fala:

"Há um antigo mito, legislador, que sempre foi contado por nós mesmos, os poetas, que todas as outras pessoas parecem aprovar. Quando o poeta se senta na trípode da Musa, está fora de sua razão. Como uma fonte, ele prontamente permite fluir o que lhe atravessa, e é forçado pela sua arte, que é mimética, a compor em suas poesias pessoas dispostas de modo contrário umas às outras, e por isso muitas vezes fala contra a si mesmo. Não sabe se, [719d] nas suas histórias, essas ou aquelas coisas são verdadeiras. Já o legislador não é forçado a compor as leis assim, declarando duas coisas sobre uma mesma. Ele deve sempre declarar uma única coisa sobre o mesmo assunto. Examina a partir destas mesmas coisas as que disseste há pouco. Dos tipos de enterro, um deles é muito opulento; outro, muito simplório; por fim, há o moderado. Tu, tendo escolhido um, o moderado, simplesmente o prescreves e elogias. Eu, se minha esposa possuísse riquezas e me ordenasse a honrar seu enterro também em poemas, eu elogiaria [719e] o enterro opulento. Já um homem miserável elogiaria o enterro humilde. Já quem possui condições moderadas, visto que procura o moderado dentre os enterros, elogia este. Não deves proclamar, Não deves falar deste como como falaste agora, ao dizer “o moderado”. Deves dizer, porém, o que é o moderado

e qual a sua medida. Senão, ainda não cogites tornar tal argumento uma lei". (*Leis* IV, 719c-e)

O mito mencionado pelo poeta, na voz do Ateniense, mantém um paralelo praticamente explícito com o diálogo *Íon*. Neste diálogo da primeira fase³⁰ e de autoria questionada,³¹ Sócrates interroga o rapsodo Íon, que alega ser o mais belo dentre os recitadores de Homero justamente porque ele compreende o que os versos homéricos significavam — algo que, segundo um Sócrates irônico, era difícil e invejável. Conforme dialogam, verifica-se que Íon não é capaz de sustentar a sua reivindicação de que realmente compreendia o significado dos poemas de Homero. Isso conduz Sócrates a proferir um discurso sobre o fazer poético. A saber, a arte-técnica do poeta o obrigava a estar fora de si, entusiasmado, inspirado e tomado por um deus [*ἐνθουσιασμός*, *enthousiasmós*]. Não tendo controle sobre seus próprios pensamentos e palavras, o poeta seria um veículo da inspiração poética e divina, o que lhe causaria contradição entre as coisas que profere e, acima de tudo, não exigiria que realmente *conhecesse* as coisas das quais poetiza.

O testemunho do discurso poético, desse modo, seria transmitido ao espectador por uma corrente cujos elos atraem-se como ímãs. O discurso divino, a fonte do *lógos*, seria transmitido ao poeta; então poderia ser transmitido a um intérprete ou ator; e por fim chegaria ao espectador. Portanto, além de não ser um discurso completamente confiável — pois pode apresentar contradições graças à sua condição de frenesi artístico —, o discurso poético não seria de primeira mão, mas de terceira ou quarta.

O que é de nota no texto de *Leis* são imagens metafóricas que ilustram o mesmo fenômeno do furor poético, inspirado e cheio de deuses. Enquanto em *Íon* a imagem é a de uma corrente magnética, em *Leis* o poeta é como uma fonte em que fluem as mais diversas correntes de discursos divinos que lhe ocorrerem. Na trípole da Musa — vale notar que a trípole era um banquinho em que eram proferidos oráculos —, o poeta perde sua razão e o domínio sobre si, agindo conforme os impulsos poéticos que passam por ele. Como o fluxo dos mais diversos *lógoi* simplesmente verte em palavras, o poeta está suscetível a contradizer-se. Ou, nos termos da passagem citada acima, diz duas coisas — presumivelmente opostas ou incompatíveis — sobre uma mesma.

³⁰ Segundo a ordenação mais comum, exposta por Brandwood (2012). Contudo, há filólogos que defendem que *Íon* é melhor encaixado, dentro das obras platônicas, no período médio. Rijksbaron (2007) argumenta que, tematicamente, *Íon* estaria mais próximo à *República* e ao *Fedro* do que de diálogos socráticos. Se é um diálogo paródico ou não é uma questão disputada, mas que não cabe ser desenvolvida aqui.

³¹ Por ser um diálogo cujo respondedor, o próprio Íon, parece ser incomumente passivo e ceder rápido demais às críticas socráticas, vários leitores e estudiosos de Platão duvidam de sua autenticidade. Para um aprofundamento do assunto e referências bibliográficas, ver Rijksbaron (2007).

Contudo, o contexto da passagem é um de apologia. O poeta defende diante do legislador a legitimidade de sua presença na *pólis*, embora não negue que seus poemas possam ser contraditórios. O que argumenta, então, é que compete ao próprio legislador, afinal, a correção da *mousiké* e, acima disso, a definição de *uma coisa* a respeito de uma lei, e *somente uma*. Assim, não haveria contradição nas leis instituídas e na *mousiké* encenada à *pólis*. O compromisso com a Verdade e a necessidade de seguir o *lógos* não são cobradas do poeta devido à sua condição inspirada, mas é forçosa ao legislador. O próprio poeta recomenda ao legislador que, se ele não tiver clareza sobre a adequação de uma lei, ele não deve cogitar torná-la uma lei da *pólis*.

Assim, percebe-se que, por um lado, o legislador é mais uma vez assinalado como alguém que, possuindo conhecimento e *lógos*, somente deve instituir leis que *sabe* que são corretas — e o mesmo se aplica à permissão da performance coral e da *mousiké* como um todo. Por outro lado, o próprio poeta parece defender e assegurar o lugar a poesia na constituição de Magnésia.

CAPÍTULO IV — Conclusão

IV.1 — Retomada

O objetivo principal deste trabalho foi expandir a compreensão que se tem da relação entre poesia e filosofia segundo Platão. *Leis*, um diálogo comparativamente menos pesquisado, aborda esses assuntos por aspectos diferentes que os presentes em outras obras que se detêm a isso, como a *República*, o *Íon*, o *Fedro*, entre outras. Portanto, foi proposta uma tradução de trechos selecionados que fazem referência direta ao tema. Metodologicamente, buscou-se verter certos efeitos estilísticos e poéticos presentes em *Leis*, atentando ao aspecto *literário* de sua obra: por um lado, a prosa platônica estava contextualizada em um registro informal, herdado em grande parte da tradição de oralidade da Grécia Antiga, que tentou-se recuperar em alguns trechos; por outro lado, também reforça que as obras de Platão dialogam explicitamente com tradições e gêneros poéticos.

Em concomitância às traduções, procurou-se expandir e analisar as teses sobre poesia apresentadas em *Leis*. Buscou-se articulá-las tanto com o diálogo enquanto unidade como com outros textos constituintes do *corpus* platônico. No primeiro capítulo, identifica-se que a “querela” de Platão com a poesia e suas críticas podem ser rastreadas até seus diálogos de primeira fase, sendo mais expandida na *República*. Tendo reconstruído em linhas gerais as

críticas deste diálogo, buscou-se contextualizar como o tema é abordado lá e tornar a tarefa de compará-lo com o texto de *Leis* mais clara. No segundo capítulo, um breve panorama geral de características peculiares do diálogo foi reconstruído, também atentando para algumas das diferenças mais expressivas em relação a outras obras, possivelmente mais estudadas. O terceiro capítulo, o mais extenso, foi dedicado aos principais temas, conceitos e teses de *Leis* que se interrelacionam na concepção que Platão apresenta da *mousiké*. A saber, foram abordados, respectivamente: o conceito de alma em *Leis* e como ela é afetada pelos encantos dos cantos corais; a estabilidade política que seria assegurada enquanto houvesse uma conservação de formas tradicionais da *mousiké*; o papel que a crítica dos espectadores possui na *mousiké*, na cultura poética de um povo e, também, na manutenção dos caracteres corretos mimetizados pelas performances; como a performance e crítica de gêneros poéticos específicos podem ajudar a constituir uma identidade cidadã; e, por fim, como o ofício do poeta é assegurado na *pólis* pelo legislador, que há de corrigir e definir o que pode ser apresentado aos cidadãos.

Para concluir o trabalho, propõem-se breves reflexões mais gerais a respeito de Platão como poeta, como crítico da cultura e da arte, como filósofo e da recepção (formal ou informal) de todos estes elementos. Em particular, é cara para o presente projeto a ideia de como algumas ambiguidades, dificuldades e incompatibilidades entre a filosofia e a poesia já se encontravam em Platão. Isto é, como a prosa literária e filosófica platônica revela, emaranhado em si, algo assombroso e maravilhoso na relação entre ambos.

IV.2 — Filosofia, poesia e assombro. E mais perguntas.

“Oh, excelentes entre os estrangeiros”, diremos, “Também nós somos poetas, de acordo com nossas habilidades, de tragédia, que são ao mesmo tempo belíssimas e excelentes. Pois toda a nossa constituição [*politeía*] compõe uma *mímēsis* da vida mais bela e mais excelente, da qual nós de fato alegamos ser a mais verdadeira tragédia. Vós sois poetas, e nós também somos poetas das mesmas coisas. Somos vossos rivais na arte e antagonistas no mais belo drama, este que apenas a verdade pode, por natureza, produzir até o fim; [817c] pelo menos como esperamos. Não acheis que iremos permitir que um dia vós, assim tão facilmente, fixeis seu palco na nossa ágora, introduzais seus atores de belas vozes, recitando mais alto que os nossos atores. Não acheis que iremos deixar-vos falar publicamente a nossas crianças, mulheres e a toda a multidão, relatando seus modos de vida, que não são os mesmos que os nossos, mas em sua maior parte são muito contrários a eles. Vede bem, se isso fosse completamente executado, nós praticamente [817d] enlouqueceríamos, e toda a *pólis* também, aquela que deixar-vos fazer isso do que falamos agora, antes dos arcontes julgarem se as letras que tendes recitado são convenientes para se dizer no meio da ágora, ou se não. Mas agora, oh crianças filhas das suaves Musas, tendo primeiro demonstrado aos arcontes as vossas canções, se essas parecerem tão boas ou melhores em comparação com as nossas, permitiremos o vosso coro. Se não o parecerem, amigos, nunca poderíamos permiti-las. (*Leis* VII, 817b-d)

Vários livros depois, somente no Livro VII, *Leis* retoma a discussão se poetas e inovações estrangeiras devem ser permitidos em Magnésia. No trecho acima, fica explícito que novas e estrangeiras formas da *mousiké* devem antes ser aprovadas pelos arcontes, responsáveis pela manutenção das leis na *politeía*. Contudo, o que é mais curioso no trecho é a afirmação de que os legisladores também são poetas, assim como os tragediógrafos. E não apenas isso, mas são os melhores e mais belos poetas, pois sua composição poética — as próprias leis que regem Magnésia — são em si mais belas, mais excelentes e mais *verdadeiras*.

Tal afirmação pode, à primeira vista, parecer conflituosa ou até mesmo incompatível com a recepção póstuma dos textos platônicos, da qual difunde-se a ideia de que Platão seria um inimigo dos poetas³² — afinal, ele estaria reconhecendo seus próprios personagens como poetas. Para o presente trabalho, isso se revela relevante nos seguintes aspectos, expostos a seguir.

Como foi argumentado, a prosa de Platão mantém um diálogo direto com os gêneros poéticos e a retórica comum em seu contexto cívico e cultural; e é partir deste diálogo que apresenta a Filosofia como uma adversária séria e mais soberana. Afinal, a Filosofia aspira ao conhecimento, e não qualquer conhecimento, mas um conhecimento *correto* — pelo menos, assim era para Platão.

O filósofo, então, possuía uma interpretação e abordagem em relação à *mousiké* e às artes mais complexas do que muitas vezes se difunde, formal ou informalmente. O que de fato se pode aferir é que se trata de um pensador bastante conhecedor de sua própria cultura, imerso nela a ponto de ser capaz de emular os mais diferentes gêneros poéticos e suficientemente crítico aos modos de vida e de educação tradicionais para criar um novo modo de discurso, quiçá um novo gênero poético (além, é claro, dos preâmbulos às leis, no que toca ao diálogo aqui analisado). Esta será a filosofia, inicialmente construída por Platão *a partir de dentro* da própria tradição e práticas poéticas e pedagógicas. A filosofia alça sua distinção à medida em que a cultura “base” é posta à prova, por seu próprio meio linguístico, criticada e revelada insuficiente para obter o tipo de correção moral e (quase) científica que Platão lhe almejava. O modo pelo qual Platão concebe os gêneros poéticos, dialoga com eles e reconhece sua importância se manifesta claramente na reinstituição da *mousiké* em Magnésia (mas não sem

³² Em *A Genealogia da Moral* (3.25), Friedrich Nietzsche é explícito em acusar Platão de ser o inimigo das artes. Para o filósofo moderno, Platão seria, por excelência, o filósofo que renuncia à vida, enquanto Homero seria sua antítese. Platão estaria atribuindo a valoração moral suprema a algo não realizável em vida — às Formas. Isto haveria conduzido a humanidade à decadência. O historiador da arte Ernst Gombrich declara, em *Art and Illusion*, que a comparação da pintura com a imagem de um espelho — isto é, a concepção da arte como cópia ou imitação da natureza —, e sua subsequente crítica, assombra a filosofia da arte até a contemporaneidade.

ressalvas e críticas). Esta não é apenas um meio de entretenimento ou de contemplação estética, mas é o que liga os indivíduos uns aos outros, à *pólis* e ao cosmos. É o que educa e forma os cidadãos.

Portanto, Platão insere seus diálogos em um contexto literário bem arraigado na visão de mundo grega com o propósito de propor e de defender um novo meio de educar, um meio *filosófico* de visar a natureza, a humanidade, a vida. Não à toa que Whitehead famosamente escreveu que a história da filosofia poderia ser bem (e seguramente) descrita como uma série de notas de rodapé aos diálogos platônicos. Não porque concordam com seu método de fazer filosofia ou com as teses expostas ali, mas porque em alguma medida os grandes problemas da filosofia já estariam presentes na obra filosófica (ocidental) mais robusta e mais antiga de que se tem notícia. Platão pode não ter respondido a todas as questões com exatidão ou corretamente, mas as pôs, formulou-as de modo que até hoje são discutidas. Por exemplo: “O que é a justiça?”, “O que é beleza?”, “O que é o conhecimento?” e até mesmo as questões e dificuldades sobre a relação entre filosofia e poesia, todas essas são perguntas a que, de certo modo, a filosofia atende. Desde Aristóteles até hoje, a filosofia ainda é assombrada pelas questões que Platão articulou em suas obras, simultânea e paradoxalmente banais e de grande dificuldade.

Afinal, não é o princípio da filosofia, segundo o próprio Platão (*Teeteto*, 155d) e Aristóteles (*Metafísica* 982b11-17), o assombrar-se ou o maravilhar-se?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNAS, Julia. Virtue and law in Plato. Em: **Plato's Laws: A critical guide**, ed. Christopher Bobonich, p. 71-91. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ARISTÓTELES. **Politics**. Em: Aristotle in 23 Volumes, Vol. 21, translated by H. Rackham. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1944.

Acessado 05/10/2020, às 19: 40:

<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:1.1252a>

_____. **Metaphysics**. Aristotle in 23 Volumes, Vol. 21, translated by H. Rackham. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1944. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0052>, acessado em 15/11/2021.

BARKER, Andrew. The *Laws* and Aristoxenus on the Criteria of Musical Judgment. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 392-416. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BOBONICH, Christopher (ed). **Plato's Laws: A critical guide**. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BRANDWOOD, Leonard. Estilometria e cronologia. Em: **Platão**, ed. Richard Kraut, p. 113-146. 1ª edição. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

BURY, R. G. Introduction. Em: **Laws**, Volume I, Books 1-6. Coleção Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.

CALAME, Claude. **Eros na Grécia Antiga**. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CRAZIOLI, Cristina; VIOLETTE, Marcel. Automata, Androids, Robots. Em: **World Encyclopedia of Puppetry Arts**. Disponível em <https://wepa.unima.org/en/automata-androids-and-robots/>, acessado em 15/11/2021.

DIOGENES LAERCIO. **Lives of Eminent Philosophers**, l. 3.1. Tradução de R. D. Hicks, 1972. Acessado em 05/10/2020, às 19:30:

<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0004.tlg001.perseus-eng1:3.1>

FOLCH, Marcus. **The City and the Stage: Performance, Genre and Gender in Plato's Laws**. 1ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. Unideal Genres and the Ideal City: Comedy, Threnody, and the Making of Citizens in Plato's Laws. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 339-367. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FORD, Andrew. **The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece**. 1ª edição. Princeton: Princeton University Press, 2002.

FREDE, Dorothea. Puppets on Strings: Moral Psychology in *Laws* Books 1 and 2. Em: **Plato's Laws: A critical guide**, ed. Christopher Bobonich, p. 108-126. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GOMBRICH, Ernst. **Art and Illusion**. 3ª edição. Princeton: Princeton University Press, 1969.

HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HAVELOCK, Eric A. **Preface to Plato**. 1ª edição. EUA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

KRAUT, Richard (org.). **Platão**. 1ª edição. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

_____. Introdução ao estudo de Platão. Em: **Platão**, org. Richard Kraut, p. 15-68. 1ª edição. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

KURKE, Leslie. Imagining Choralities: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 123-170. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

LAKS, André. Plato's Truest Tragedy. Em: **Plato's Laws: A critical guide**, ed. Christopher Bobonich, p. 217-231. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

LIDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057>.

MARTIN, Richard. The Rhetoric of Rhapsody in Plato's *Laws*. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 313-338. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

MEYER, Susan Sauvé. Introduction. Em: **Plato's Laws 1 and 2**, p. 1-8. 1ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MURRAY, Penelope. *Paidēs Malakōn Mouson: Tragedy in Plato's Laws*. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 294-312. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. Prefácio e Introdução a **Plato on Poetry: Ion, Republic 376e-398b, Republic 595-608b**, ed. Penelope Murray. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Genealogia da Moral: Uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. **Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy**. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. Writing/Reading a Sacred Text: A Literary Interpretation of Plato's Laws. Em: **University of Chicago Press Journals**, vol. 88, n. 4, 1993.

PENNER, Terry. Sócrates e os primeiros diálogos. **Platão**, ed. Richard Kraut, p. 147-200. 1ª edição. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

PEPONI, Anastasia Erasmia-. Choral Anti-Aesthetics. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 212-239. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. (ed). **Performance and Culture in Plato's Laws**. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Tradução de André Malta. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.

_____. **Fedro**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. 1ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. **Ion**. Em: Sobre a Inspiração Poética (Ion) & Sobre a Mentira (Hípias Menor). Tradução de André Malta. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Laws**. Em: The Dialogues of Plato. Tradução de Benjamin Jowett. Coleção Great Books of the Western World. Reino Unido: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.

_____. **Laws**. Em: Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

Acessado em 05/10/2020, às 19:40:
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg034.perseus-grc1:1.624>.

_____. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____. **República**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Editora WMF Martins fontes Ltda, 2006.

_____. **Teeteto**. Em: The Dialogues of Plato. Tradução de Benjamin Jowett. Coleção Great Books of the Western World. Reino Unido: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.

_____. **Timeu**. Em: The Dialogues of Plato. Tradução de Benjamin Jowett. Coleção Great Books of the Western World. Reino Unido: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.

RIJKSBARON, Albert. Introduction. Em: **Plato's Ion**. 1ª edição. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2007.

RUTHERFORD, Ian. Strictly Ballroom: Egyptian Mousike and Plato's Comparative Poetics. Em: **Performance and Culture in Plato's Laws**, ed. Anastasia Erasmia-Peponi, p. 67-83. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SACHS, David. A fallacy in Plato's Republic. Em: **Philosophical Review**, vol. 72, n. 2, p. 141-158, 1963.

SCHOFIELD, Malcolm. The Laws' two projects. Em: **Plato's Laws: A critical guide**, ed. Christopher Bobonich, p. 12-28. 1ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e Oralidade na Grécia Antiga**. 1ª edição. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.