



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

RUMMENIGGE SANTOS DA SILVA

PLATÃO: CRÍTICO E HERDEIRO DA TRADIÇÃO POÉTICA

**FORTALEZA
2015**

RUMMENIGGE SANTOS DA SILVA

PLATÃO: CRÍTICO E HERDEIRO DA TRADIÇÃO POÉTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Filosofia da Linguagem e do Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Hugo Filgueiras de Araújo. Coorientador: Prof. Dr. Orlando Luiz Araújo.

FORTALEZA
2015

Biblioteca de Ciências Humanas

S583p Silva, Rummenigge Santos da.
Platão: crítico e herdeiro da tradição poética. / Rummenigge Santos da Silva. –
2015. 101 f. : il. p&b., enc. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,
Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza, 2015.

Área de concentração: Filosofia da linguagem e do conhecimento.

Orientação: Prof. Dr. Hugo Filgueiras de Araújo.

1. Platão. 2. Filosofia antiga. 3. Platonismo. 4. Filosofia platônica. 5. Poesia grega. I. Título.
II. Autor. III. Araújo, Hugo Filgueiras de, orientador. IV. Universidade Federal do Ceará. V.
Programa de Pós-graduação em Filosofia.

RUMMENIGGE SANTOS DA SILVA

PLATÃO: CRÍTICO E HERDEIRO DA TRADIÇÃO POÉTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Linha de pesquisa Filosofia da Linguagem e do Conhecimento. Orientação do Prof. Dr. Hugo Filgueiras de Araújo.

Aprovado em 12/06/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hugo Filgueiras de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz Araújo (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida de Paiva Montenegro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Jovelina Maria Ramos de Souza
Universidade Federal do Pará (UFPA)

DEDICATÓRIA

Ao caríssimo José Claudio Barbedo (καλός και αγαθός).

AGRADECIMENTOS

À Espiritualidade que me precede.

Aos amigos e familiares que me apoiaram nos momentos de ansiedade.

Aos venerandos professores que me indicaram os caminhos por onde o discurso aflora.

“Se é que sigo os preceitos de Platão, nada sei, apenas suponho.”
Cratinos, *Pseudopobolimeu*.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo elucidar algumas noções concernentes à crítica de Platão a poesia. Para isso, buscou-se trazer a lume as características tradicionais do discurso poético, expondo-as como ferramentas fundamentais no desenvolvimento da análise. Estas características nós podemos encontrar na relação do poeta com o divino, na sua comparação com o adivinho e, até mesmo, em um dado momento, na atribuição do poeta como um guia. Empreender esse movimento consciente aos aspectos tradicionais, sem prescindir de uma reflexão, é de grande importância para se resgatar a figura do poeta aos olhos helênicos de Platão. Relacionar à esfera tradicional àquela presente na *República* (de ordem mais prática) é a tarefa a ser buscada.

Palavras-chave: Platão. Poesia. Tradição. Crítica.

ABSTRACT

This dissertation has as objective to clarify some notions concerning the criticism of Plato poetry. For this, we sought to bring to light the traditional features of poetic discourse, exposing them as key in the development of his analysis. These features we can find in the poet's relationship to the divine, in comparison with the diviner, and even at one point in the allocation of the poet as a guide. Undertake this conscious movement to traditional ways, without giving a thought; it is of great importance to redeem this figure to Hellenic eyes of Plato. Relate to the traditional sphere to that present in the Republic (even more practical) is the task to be sought.

Keywords: Plato. Poetry. Tradition. Criticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O POETA COMO ΣΟΦΟΣ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ.....	15
2.1	Memória e Tempo em Homero e Hesíodo.....	17
2.2	O <i>aedo</i> e o rei guiam.....	37
3	DA <i>MANÍA</i> E DA DIVINAÇÃO.....	47
3.1	Da inspiração no <i>Íon</i>	72
4	DA <i>MÍMESIS</i> E DA REPRODUÇÃO.....	77
5	CONCLUSÃO.....	95
	REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

A tríade divisão deste trabalho compreende um movimento que parte do geral ao específico, e de um movimento que busca um diálogo ou uma relação entre o período arcaico e clássico, ambos com o objetivo de buscar uma feitura do poeta que não exclua totalmente seus aspectos tradicionais. Temos, é claro, noções mais próprias de Platão, interpretações e conceitos relativamente novos, mas que, embora faça parte de uma compreensão própria, não exclui aspectos tradicionais, já que sem a referência tradicional a crítica perderia seu *tópos*. Tais aspectos estão circunscritos tanto no elogio como na crítica, e são essas formas mais tradicionais que irão nos ajudar a compreender o poeta aos olhos platônicos.

Dessa maneira, temos a relação estabelecida entre o poeta e o adivinho, relação essa que parece ser didática, ou seja, com um intuito de nos esclarecer melhor sobre essa parte comum à divinação; mas que também parece nos apontar para uma caracterização mais antiga do poeta como um adivinho. Para isso, poderemos especular um pouco sobre a caracterização dada às Musas como *πάρεστέ τε* e *ἴστέ τε πάντα* (“estais presentes e sabeis tudo”) na *Ilíada* de Homero, por exemplo, indicando talvez a presença delas nos três momentos temporais. Mas também aquilo que encontramos mais expressamente na *Teogonia* de Hesíodo, em que as Musas inspiraram o *aedo* para que este cante o passado e o futuro.

Não me parece certo que exista um resgate dessa relação em Platão, mas também não me parece certo afirmar que ela é casual ou simplesmente didática. O que me parece mais acertado é a atribuição da parte divina presente na composição poética que, à semelhança do que ocorre com os mânticos, seria a responsável por aquilo que Platão chama de entusiasmo e que tem um peso forte em sua crítica. Tal caracterização, como veremos, será causa de muitos bens, mas também de muitos equívocos. Dessa forma, Platão resgata esse aspecto tradicional, não propriamente poético, mas que toca à compreensão tradicional, uma vez que o apresenta em relação com o divino.

Assim, no primeiro capítulo nós discorreremos, inicialmente, sobre a atribuição da sabedoria do poeta, e logo em seguida, do entendimento desta sabedoria tomando por base dois conceitos importantes, que são os de memória e de tempo.

Nesse espaço deveremos tentar compreender a visão tradicional, um tanto distante do ambiente do filósofo, mas que ainda reflete nele. Memória e tempo marcam a amplitude e a dimensão dessa sabedoria. Por mais que tal sabedoria não diga respeito ao

poeta tomado em sua individualidade, o exercício do canto já é em si mesmo sublimado, visto ser ele um dom. E, enquanto um ser dotado de atributos divinos, ele encarna a própria sabedoria, como uma enciclopédia que ecoa a história de um povo e o ser das coisas.

Precedido pelas Musas, a dimensão do canto do *aedo* é cósmica. Como filhas de Memória e de Zeus, estas herdaram da mãe sua característica mais fundamental. Memória é filha de duas entidades primordiais: Céu e Terra e, como tal, englobam a totalidade. Por outro lado, enquanto filhas de Zeus, elas trazem em si mesmas o poder que organiza as forças do mundo. Essas características serão vista ao longo do primeiro capítulo. A memória cósmica, totalizante, estará presente tanto na figura de Homero, como na de Hesíodo. Em Homero a memória parece ter uma relação maior com a sociedade, com as formas tradicionais de manutenção e resgate de um povo, mas também ela aponta para a dimensão temporal como um todo. Já em Hesíodo ela aparenta ser organizacional, estando mais ligada ao aspecto de Zeus, sem deixar de ter a caracterização cósmica. É por meio dela que o *aedo* irá tentar reger o mundo físico, harmonizando-o ao divino. É também a maneira de espelhar para os homens a imagem dos deuses. Recordemos que o canto teogônico é o mesmo cantado pelas Musas a Zeus. Esse canto que alegra o Olimpo será o mesmo que irá ser concedido aos mortais.

Aprofundando-me um pouco mais no tema, trataremos a *lume* a caracterização de guia conferida ao *aedo* e ao poeta, referido por Platão no *Mênon*. Por mais que o guiar seja intuitivo, entendendo o poeta como um servidor das Musas, ele é capaz de reger, de organizar, de ditar e de persuadir por meio de seu canto. Aqui, poetas e políticos se igualam; como ambos estão sob *a cura* das Musas, a eles são concedidos o papel de guiar. No *Mênon*, Platão traz a caracterização destas duas figuras. No contexto do referido diálogo, ele ressalta essa caracterização, sem, no entanto, entrar em choque com que é dito no último livro da *República* sobre não ser Homero um guia de homens. É que o sentido de guiar está envolto na forma intuitiva e contraposta àquela que é própria da experiência ou do conhecimento racional.

Essa maneira de encarar o poeta parece se referir a visão tradicional do *aedo* e do poeta, sobretudo na figura de Hesíodo. Como um soberano da palavra, possuidor do cetro apolíneo, o poeta encarna as forças reguladoras do mundo físico atribuídas a Zeus. A justiça distributiva que Hesíodo nos apresenta nos *Erga* é a comprovação da igualdade de poder entre a palavra do *aedo* e a do rei. No entanto, ao resgatar essa caracterização, Platão a submete ao mesmo critério da divinação, opondo o ἡγήομαι ao λογισμός.

No segundo capítulo me detenho mais na relação do poeta com a sua composição.

Neste espaço, a caracterização do poeta como um louco deverá ser ressaltada a partir das formas com que Platão aborda o tema, bem como o que isto implica, já dentro desse novo contexto. Ou seja, enquanto que no primeiro capítulo fora abordado o ambiente tradicional, arcaico, e a figura do poeta, sua importância dentro desse contexto; no segundo capítulo ele deverá ser pensado já no contexto do qual Platão faz parte. A *manía*, o entusiasmo, a inspiração, como noções próprias da leitura platônica dos poetas, deverão ser esclarecidos. Para tanto, contraponho *Fedro* e *Timeu*, como diálogos que acredito explicar tanto a *manía* em aspectos diversos, como também a divinação, empregada pelo filósofo como uma referência para a inspiração poética.

Além disso, será apresentado o elogio que ele faz a loucura, sua importância dentro da sociedade, seu aspecto purificador; mas também sua caracterização enquanto uma patologia ou desordem física e psíquica. Esta contraposição ajudará a vermos o conceito de formas diversas, ao ser ele trabalhado em temas e propósitos variados. Por fim, daremos importância a análise da inspiração no *Íon* e sua grande contribuição dentro do estudo do poeta.

No terceiro capítulo, pretendo a partir do mais discutido diálogo sobre o tema, um caminho para a compreensão e análise do poeta por meio da mais dura crítica a eles, qual seja, a da *mímesis*. Assim, estabeleço uma relação entre o princípio da Justiça distributiva na *pólis* com a caracterização dada aos poetas, tendo por objetivo pensá-los como um elemento constituinte da cidade.

Desse modo, a construção em *lógos* de um ambiente serve de espaço ou de palco para uma nova forma de atuação desses personagens. Eles possuem seu papel na educação, e isso Platão não abre mão. No entanto, a maneira como eles devem agir dentro deste modelo deve ser outra.

Sendo assim, creio que o poeta deva ser pensado – ao menos nesse contexto da *República* – a partir da sua relação com a Justiça na cidade, que se contrapõe perfeitamente aquele da *mímesis*. Ao debater sobre este conceito, expondo-o de maneira diversa ao longo do texto, Platão apresenta seu posicionamento com relação ao poeta que irá compor, assim como com os outros personagens, a cidade.

Todo o trabalho de pensá-lo dentro desse modelo de cidade já basta para entendermos a sua importância para o filósofo e sua referência dentro da sociedade grega. O poeta é pensado dentro da cidade, com seu papel específico; e mesmo quando ele é submetido a não admissão, o caminho da admissão ainda permanece aberto se for defendido de forma coerente através de um discurso. Com isso, pretendo demonstrar Platão como crítico e herdeiro da tradição poética, expondo, a partir deste pequeno viés,

sua relação com a poesia, e a importância dada a esses personagens que compuseram seu tempo.

2 O POETA COMO ΣΟΦΟΣ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ

Há um embaraçoso problema com relação à poesia em Platão que constitui uma ambiguidade muito comentada. Neste trabalho irei interpretar o problema da poesia numa dupla realidade não excludente, entre a aceitação e a negação, entre o elogio e a crítica. Por isso, o Platão que aqui será exposto não tomará para si a responsabilidade de nenhum pensamento acabado, mas buscará, por meio de seus entornos filosóficos, a exposição mais conveniente entre o discurso poético e o filosófico.

Assim, com relação à problemática da poesia exposta pelo filósofo, não deverá ser ela abordada aqui à maneira de uma doutrina, ou seja, sem que se leve em consideração sua forma escrita e o contexto de sua discussão. Todavia, poderemos, como é comum ao pensamento, identificar e relacionar posicionamentos semelhantes para tentarmos trilhar um caminho razoável dentre as questões aqui propostas, sem, com isso, deixar de evidenciar as problemáticas que se apresentam a partir disso.

Mas quais são esses problemas? É importante, como primeiro movimento, lembrarmos daquilo que é próprio à poesia e daquilo que é da interpretação filosófica da poesia. Dessa forma, iremos traçar paralelos, sempre que possível, entre o que é do poético ou da tradição, com aquilo que é do discurso filosófico. Pois, acredito que, ao se realizar um estudo sério sobre um determinado autor, não devemos tirá-lo de seu meio, nem prescindir de seus pressupostos, qual um pensamento de *tabula rasa*. Com isso, partiremos daquilo que é comum a ambas as discussões, para então estabelecermos as devidas relações e distinções. Analisaremos, então, o sentido de ser sábio e o de ser divino.

Há uma antiga caracterização que diz serem os poetas sábios e de caráter divino¹. O σοφιστής, como sinônimo de sábio, era característica própria aos poetas e aos mânticos que, com o tempo, se modificou em um saber mais especializado, com vista a uma educação voltada à política e aos aspectos práticos elouvaminheiro da vida do cidadão. É fácil entendermos a veracidade da antiga caracterização, visto que a tradição do *aedo* e dos poetas² os coloca em relação com o divino.

¹ Ver: Sofistas: testemunhos e fragmentos. Introdução de Maria José Vaz Pinto, tradução e notas de Ana Alexandre Alves de Sousa e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Editora Imprensa Nacional, 2005, p. 13.

² Devemos salientar a diferenciação entre o ᾠοιδός e o ποιητής. O segundo termo só apareceu na segunda metade do século V com Heródoto e os poetas cômicos. Para Homero, a sua composição é designada como um ᾠοιδή, (“arte de cantar”), ἔπος (“palavra”, “discurso”) ou μῦθος (“lenda”, “relato”). Dessa forma, tanto para ele como para os outros poetas épicos e líricos, deve ser utilizada a designação de ᾠοῖδοι. O ποιητής é um “fabricador”, em cujo sentido está contida a natureza material, ou seja, como aquele que

A referência à divinação³ na poesia, uma destinação dos deuses (θεία μοίρα), como se referirá Platão em alguns diálogos, é, à maneira da possessão mântica, uma relação entre o ser imortal e o ser mortal ou seu privilegiado. Tomarei aqui o termo privilegiado para falar dos indivíduos destinados ou escolhidos pelos deuses para servirem de veículo sapiencial aos demais homens. Falar-se-á, então, como um delirante, um ausente. A posse ou a escolha que o divino faz do corpo mortal tem por objetivo chamar a atenção dos homens, pelo encantamento das palavras, da *mousiké*, do prazer e da dor que elas provocam, levando àqueles que as escutam a um arrebatamento ou furor divino. O canto do *aedo* e a composição do poeta possuem tal função: resgatam-se os grandes feitos da tradição, criando imagens tão sublimes que transpõe os simples limites da realidade fenomênica, criados, assim, a partir das majestosas aparições elaboradas pelos poetas.

Lembre-mo-nos de Longino que em seu *Tratado do Sublime*⁴ (XV, 1) nos diz que o poeta é um “fabricante de imagens”, e recorda que Eurípides fez uma imagem tão forte das Erínias em seu *Orestes* (255-257) que “faltou pouco para que forçasse também o auditório a ver” (XV,2). Para Platão, a gênese de tal encantamento que se expõe na forma oral, escrita ou performática, está relacionada ao divino. O poeta, dirá ele no *Íon*⁵ (534 a-b), “colhem os versos” em certos vales e jardins das Musas. O uso, na poesia lírica, da *harmonía* e do *hythmós*, é acompanhado pela possessão divina, provocando um estado alterado na alma do poeta, mas também na do espectador, como é fácil de identificar pela representação da pedra de Magnésia.

...Também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transportados e possuídos... (PLATÃO, *Íon*, 534 a)⁶.

...οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι...

produz, ou compõe; e a natureza intelectual, no sentido de criar uma nova realidade ordenada. Para uma maior compreensão ver: *As Origens da noção de poésis*. Jovelina Maria Ramos de Souza. Hypnos, n.19, 2007, p. 85-96.

³ O termo divinação, que diz respeito a arte de predizer o futuro parece está subentendida nos poetas arcaicos. Em Homero e em Hesíodo, a presença das Musas no canto do *aedo* pressupõe uma abertura temporal para a revelação dos fatos passados e futuros. Em Homero, como será visto, as Musas, designadas como “todo-presentes”, revela-nos a abrangência de sua compreensão. Em Hesíodo, elas revelam fatos do passado, do presente e o futuro. Platão parece se valer dessa aproximação entre a mântica e a poesia, ao relacionar, muitas vezes, o poeta com o adivinho, na tentativa de resguardar o caráter divinatório de ambos, mas também de expor as dificuldades de seu discurso.

⁴ LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁵ Ao longo deste trabalho deverá ser utilizada duas traduções do *Íon* de Platão. A que compreende esta passagem pertence a do professor da Faculdade de Letras de Lisboa Victor Jabouille, pela editora Inquérito. A outra tradução será a de Cláudio Oliveira, pela editora Autêntica de Belo Horizonte.

⁶ De acordo com a tradução de Victor Jabouille.

Esse transporte a regiões ocultas, essa alteração da consciência comum, são características divinas no poeta que perpassam também o público, em cujo veículo podemos encontrar a música, a dança e a palavra. Negar essa caracterização dos poetas em Platão, bem como a origem divina da sua sabedoria, é tirá-lo de seu meio, é negar seus pressupostos tradicionais, mas também o próprio lugar de onde parte sua crítica aos poetas. Por isso, ao se chegar até os aspectos negativos do discurso poético, faz-se mister entendermos seus aspectos tradicionais, seu lugar dentro do mundo grego, seu papel e suas características. É a partir desses elementos que Platão irá retirar o conteúdo de sua análise do poeta bem como a imagem que devemos ter dele⁷.

Para tanto, devemos empreender um desenvolvimento que nos mostre o papel do *aedo* dentro da tradição arcaica e posteriormente a perda de sua antiga função já no ambiente da *pólis*. Assim, iremos analisar duas noções pertinentes à sabedoria do *aedo* e dos poetas: a memória e o tempo.

2.1 Memória e Tempo em Homero e Hesíodo

Antes de entrarmos na importância da memória dentro da visão arcaica e a autoridade que esta conferiu ao *aedo*, retomemos ao seu surgimento. *Mnemosyne*, deusa titã, filha de Urano (Céu) e Gaia (Terra), irmã de *Khrono* e de *Okeanos*, fora a quinta esposa Zeus, entre Deméter e Leto⁸. Segundo Jaa Torrano em seu estudo introdutório à *Teogonia*⁹ de Hesíodo, o local em que se encontra Memória diz muito de sua natureza.

No catálogo das esposas de Zeus, Memória está entre Deméter e Leto. Como Deméter, Memória assegura a circulação das forças entre o domínio do Invisível e do visível, já que Memória é que em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença. Como Leto, mãe dos mais belos descendentes do Céu, tem nos seus filhos a mais perfeita forma explicitadora da luminosidade e soberania do Céu ancestral, a uranida Memória tem na mais forte e reveladora luminosidade o domínio próprio de sua função. (TORRANO, 1995, pp. 69-70).

Temos em *Mnemosyne* a relação entre a presentificação e o ocultamento, entre a revelação (ἀλήθεια) e o esquecimento (λησμοσύνη) que é amplamente discutido pelos

⁷ Veja o importante comentário na nota 49, feito por Alberto Puncheu em seu ensaio *A poesia e seus entornos interventivos* (Uma tetralogia do *Íon*, de Platão), retirado da página na web: http://www.albertopuncheu.com.br/pdf/ensaios/7_ion.pdf. Nele podemos encontrar a seguinte passagem: “Que os poetas desvelam a verdade, é um fato assegurado por qualquer pensador do mundo antigo. Impossível Sócrates afirmar que os poetas não manifestam a verdade; esboçando isto, já não seria grego”.

⁸ Veja a descrição dada por Hesíodo em sua *Teogonia*.

⁹ HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

comentadores de Hesíodo. Mas antes de falarmos desses aspectos presentes neste poeta, comecemos nossa abordagem por Homero.

O uso que faz Homero das divinas Musas nos remete, geralmente, a uma noção de resgate temporal, ou presentificação, mas também de “documentação”, digamos assim, na medida em que o *aedo* é posto como um arquivo onde todo aquele que deseja saber sua origem dentro de um *génos*, por exemplo, pode dele se servir. Lembremo-nos que no tempo onde a tradição era oral, sem documentação oficial, o *aedo* servia de agente elucidador da origem de um povo, de um indivíduo, ao expor sua linhagem. Dessa forma, a sua presença no cenário arcaico é de grande importância, pois é a partir dele que teremos uma ordenação tanto dos homens, como também do divino. O resgate do passado permite ao indivíduo arcaico, o conhecimento acumulado tradicionalmente, o papel de sua família, e seu lugar dentro da sociedade. “Em Homero, trata-se apenas de fixar as genealogias dos povos, das famílias reais, de formular a etimologia de certos nomes próprios e o *aítion* de epítetos culturais.” (VERNANT, 1990, p. 141)¹⁰.

A relação estabelecida com os heróis e com a aristocracia deve-se a um processo tanto religioso como de interesse político. Esse desenvolvimento do “artista”, digamos assim, no cenário arcaico, sobretudo do *aedo*, e a redoma sagrada que o envolveu, possui, acredito, seu princípio nas práticas anímicas e mágicas presentes nos povos chamados “das cavernas”. É, pois, um desenvolvimento lento, de muitos anos, em que o “artista” fora se especializando e ganhando sua função mais relevante na sociedade. Nos povos mais primitivos a relação entre o “artista” e o tempo era envolto por uma aura mágica que caracterizava sua função de “caçador-artista”, chamemos assim.

Desde tempos imemoriais foram representadas cenas de caça cuja significação estava baseada em uma continuidade futura, ou seja, como se a representação e o objeto representado constituíssem uma realidade direta. Em tais casos, vemos a relação mágica que as expressões artísticas tiveram com a realidade. Para o artista-caçador do paleolítico superior, a figura desenhada do animal em seu processo de aquisição pela caça e seu abate, demarcava um tempo ainda por acontecer. É como se a imagem criasse uma realidade, ou garantisse uma realidade em um tempo futuro. As representações nas paredes das rochas eram, sobretudo, uma expressão do futuro no tempo presente. Nesse quadro, a relação do caçador-artista com o tempo é mágica, pois é por meio de suas representações que o futuro irá se desenvolver. Por mais que a atribuição de uma

¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 141.

linearidade temporal seja moderna, e que as concepções de passado, presente e futuro sejam encaradas de formas diversas durante as épocas, o que nos interessa aqui é a relação mágica que liga o agora (chamemos assim) e o depois, ou o atual e o porvir, para esses homens, em cuja essência parece haver uma identidade temporal manifestada de forma pictórica nas rochas.

É certa a conjectura de uma percepção temporal entre o passado e o presente, pois essa se liga à faculdade da memória que imprime no cérebro acontecimentos de outrora que se manifestam presentemente. Todavia, na pintura, essa ruptura temporal reconhecida pela memória em um antes e um depois se singulariza, e o futuro passa a ser magicamente pintado no presente. Isso é bastante sofisticado, pois permite que a projeção de necessidades biológicas do presente se manifeste na presentificação do porvir, com o diferencial de uma efetivação futura dessa necessidade. A memória, que relaciona os fatos do passado com os do presente, parece abrir caminho a uma convicção própria do tempo que liga o tempo presente ao tempo futuro, em um movimento de construção singular do agora com o porvir. Da mesma forma que a memória é capaz de evocar acontecimentos passados no presente, a pintura paleolítica fora capaz de dar forma ao futuro, pressupondo certo condicionamento temporal, que é capaz de romper a possível barreira do agora e do depois, tornando aquele uma expressão do futuro. Talvez neste caso não possamos ainda falar de uma noção de memória, sem ser anacrônico, mas vemos o desenvolvimento do “artista” e sua relação mágica com o tempo. Assim temos que o objeto e a representação do objeto ainda não eram algo distinto, mas tão somente um prolongamento temporal do objeto real. Isso consiste em uma projeção de caráter verdadeiro, de uma potência altamente expressiva, em que a representação se caracteriza por uma força construtora, tornando-se viva na mão do pintor. Essa tese nós a encontramos em Arnold Hauser¹¹, da seguinte forma:

Quando o artista do paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real. Para ele, o mundo de ficção e o da representação, a esfera da arte e da simples imitação, não constituíam ainda por si só um domínio especial, diferente e separado da realidade empírica; não punha ainda em confronto as duas esferas, considerando-as como distintas; via numa a continuação direta e indiferenciada da outra. (HAUSER, 1972, p. 17)

O caráter mágico-primitivo é a realização do objeto pela representação. Então, quando se representava uma caça, sua representação garantia sua aquisição na realidade futura, visto serem identificadas o objeto e sua representação.

O caçador e o pintor da era Paleolítica supunham encontrarem-se na posse do

¹¹ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou. VI, 1972.

próprio objeto desde que possuísse sua imagem; julgavam adquirir poder sobre o objeto por intermédio da sua representação. Acreditavam que o animal verdadeiro sofria, no mesmo preciso momento, a morte do retrato em efígie. (HAUSER, 1972, p. 16)

Não nos é dado saber a origem desse poder presente nessas práticas. A obtenção futura da caça atrelada e condicionada pela representação dela nas rochas é um atributo mágico de cuja origem desconhecemos, mas nos é dado ver a relação ou a identidade entre o presente e o futuro a partir das representações. A arte e o artista detinham, de certo modo, um poder sobre o real; essa realidade não se dissociava da prática artística, o que a tornava tão real quanto aquilo que ela representa.

Louis Hautecoeur¹² ao falar desse aspecto mágico nos diz que:

Essa magia manifesta-se de maneiras diversas. Para garantir a captura de animais, esses homens representam a caça ferida por flechas, fechada em cercados, presa em armadilhas; e representam sobretudo os animais cuja carne, gordura, pele e ossos são necessários a sua existência e a sua indústria. (HAUTECOEUR, 1962, p. 14).

É claro que essa noção de tempo é pouco desenvolvida, se não totalmente, por esses primitivos artistas. O que nos cabe nesse primeiro momento é o papel que o tempo e a memória irão ter na cultura arcaica grega, em relação ao tempo primitivo. Para os primitivos homens, suas pinturas não evocavam, ou rememoravam algo esquecido ou oculto, mas havia uma identidade entre realidade e ficção, entre o fato e a sua representação, entre a presentificação e o objeto presentificado. Abstraindo-nos da necessidade biológica que movia essas práticas e nos detendo apenas nesse curioso aspecto mágico e sua relação primitiva com uma certa noção de tempo – o que se desenha é a realidade e essa realidade somente se efetiva *após* ou *ao mesmo tempo* que essa prática representativa –, nós temos uma identidade entre realidade e ficção que posteriormente será perdido ao longo da história da arte. Esse aspecto da arte como um prolongamento temporal da realidade, ou, como diz Hauser uma “continuação da realidade corrente”, ainda é visível na poesia arcaica de Homero e de Hesíodo, muito embora seja esse prolongamento um resgate na qual a memória ganhará seu terreno. Trazendo o objeto do passado, ou evocando-o do obscuro futuro, a noção de memória tornará presente aquilo que a vista não alcança, ou mesmo aquilo que a compreensão não abarca. Com isso, a palavra instaura uma realidade com a mesma força que a pintura representativa nas cavernas já faziam.

¹² HAUTECOEUR, Louis. História geral da arte. Tradução de Paulo Machado e orientação de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1962.

Antes de tudo, é preciso que entendamos que as três divisões temporais de passado, presente e futuro – sejam elas postas em disposições diversas ou imaginadas como figuras diversas num plano geométrico da compreensão espaço-temporal – são rompidas pela realidade divina, pois é a inexistência dessas divisões que marcará sua sabedoria. É como se eu olhasse para uma pessoa e conseguisse ver não apenas o que ela é, no agora, para mim, mas visse o que ela foi/fez e o que ela será/fará. Essa compreensão total permite que eu conheça a pessoa fora dos limites temporais, ou seja, além de toda contingência, de todo devir que um ente comporta.

Em Homero isto é identificável no famoso Catálogo das Naus. Na *Ilíada*¹³, o verso 484 do canto II dá início ao importante documento exposto pelo *aedo*. O narrador inicia essa empreitada com uma evocação solene às divinas Musas. “Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι... (“Ó Musas, me dizei...”), principia o narrador, e continua chamando as divindades de πάρεστέ τε, ἴστέ τε πάντα (“vós que estais presentes e vós que sabeis de tudo”). Essas duas características são logo esclarecidas, ao ser afirmado que “nós” (ἡμεῖς) só sabemos por ter ouvido. O “nós” referido demarca um limite, sobretudo do próprio *aedo*; para prosseguir, ele necessita, além de sua memória, do auxílio *na* memória das potências divinas. O κλέος “fama”, que simplesmente se ouve e se guarda na memória individual, contrasta com a presença das Musas que sabem por terem visto. Dessa forma, elas são “todo-presentes”. Essa presença das divinas Musas é o que faz com que elas sejam também “todo-sapientes”. Ao contrário dos homens que necessitam da memória para presentificar algo do passado, o que pode, sabemos, ser passível de erro; as Musas são as próprias forças presentificadoras. Dessa limitação o narrador da *Ilíada* tem conhecimento (vv. 488-493): “O total de nomes da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo, olímpicas, não derem à memória ajuda, renomeando-me os nomes.”.

Mais a frente, no canto XI, versos 218-219, o narrador mais uma vez evoca as Musas (“Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι...”) para que elas possam dizer-lhe aquele que vem (ἦλθεν) enfrentar Agamêmnon. O uso do aoristo 2 ἦλθεν nos apresenta o modo temporal no qual a Musa age. Presentificando algo do passado, ela diz qual dos dois - “Troiano ou seu aliado” -, aquele que vem primeiro. Logo mais no canto XIV, versos 508-511, novamente o narrador utiliza a mesma estrutura evocativa e pede as Musas que digam quem “içou” (ἦρατ') ou “colheu”, como traduz Haroldo Campos, os troféus depois da chegada de Poseidon. Tanto ἦλθεν, como ἦρατ', presentes logo após a evocação,

¹³ HOMERO. *Ilíada*: II vols. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

utilizados no aoristo, indicam o tempo presentificado. Comum em narrações, o uso do aoristo está presente nesses exemplos e em outros no referido texto. A evocação necessariamente atende a uma súplica para a presentificação do passado, pois, tratando-se da narração de algo ocorrido, a presentificação na memória do *aedo* deve referir-se àquilo que ele só sabe por ouvir falar. Todavia, sabemos que em Hesíodo, por exemplo, a evocação das Musas pode presentificar algo do futuro, o que não deixa de ter uma atuação na memória, uma vez que o porvir pode ser memorizado e rememorado no tempo em que este se torna presente, na forma de um oráculo. Dessa maneira, ao tratar da presentificação, devemos ver a que ela atende dentro do discurso, sem descuidar do que ela pode fazer. Portanto, como “todo-presentes”, as barreiras que nos enlaça o tempo não constituem uma limitação às divinas Musas.

Acredito, a partir do que vimos, mas, sobretudo, do que fala o narrador sobre serem as Musas “todo-presentes”, que estas, em Homero, não tem a função apenas de relatar o ocorrido, negando-lhe a autonomia de revelar também as coisas futuras, como teremos mais claramente em Hesíodo. Apenas o texto homérico, constituído como uma narração de aspecto histórico-mágico é então referido sempre ao passado e é a ele que as Musas revelam. Não excluindo a possibilidade de uma revelação futura, por estar ausente no texto. Assim também vemos na *Odisseia*¹⁴, cujos quadros temporais se fixam na revelação do passado, como um relato ficcional de algo ocorrido.

Destacaremos o canto VIII da *Odisseia*. Neste canto teremos muitas informações sobre o *aedo* e sua relação com a sociedade. No verso 43, pede Alcínoo, basileu entre os feácios, que chamem Demódoco, divino *aedo* (θεῖον ἀοιδόν) para o “júbilo feácio”. Diz Alcínoo, basileu – chefe das famílias que habitavam o território – entre os treze que governam os feácios, que... um deus lhe deu [a Demódoco] o canto e o coração o instiga” (τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδὴν τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν).

É na morada do δαίφρονος (“prudente”) Alcínoo em que se passa o seguinte ocorrido. A multidão composta de jovens e de homens de mais idade ocupam os pórticos e as salas. O basileu pede que sacrifiquem doze carneiros e dois bois gordos para o festim. Além disso, o banquete também é composto de muito vinho e de boa música. O arauto pega Demódoco pela mão, pois este, a semelhança de muitos homens sagrados, é cego da visão; privação da Musa que por amor a ele (τὸν πέρι μοῦσ’ ἐφίλησε...), concedeu-lhe, em troca, o canto doce (δίδου δ’ ἠδεῖαν ἀοιδήν). Pontónoo traz para

¹⁴ HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira e ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2012.

Demódoco um trono argênteo e o coloca no meio dos demais. Ao sentar-se, o arauto entrega-lhe a cítara e o ajuda a pegá-la com a mão. Demódoco apoia-se numa coluna macro. Ao seu lado está uma bela tábua e uma canastra, e próximo ao insigne aedo, uma farta taça de vinho. Todos comem e bebem e, ao término, já saciados de comida e bebida, é hora de elevar a alma, de percorrer a vastidão em tempos idos, fugidios da parca memória humana. A Musa, então, “instiga” ou “conduz” (ἀνῆκεν) o *aedo*, a um “caminho narrativo” (οἶμης) com o intuito de cantar a glória heroica.

Em uma perspectiva de caráter estritamente histórica temos uma possível demarcação desse “caminho narrativo”. Albin Lesky em seu livro *Historia de la literatura griega*¹⁵ nos descreve que o extrato histórico parece se justapor ao extrato mágico. Ao se questionar sobre a origem do conteúdo do canto do *aedo* Demódoco na *Odisseia*, a partir do termo οἶμη, traduzido como “ciclo de canções”, o filólogo afirma provir essas canções de um conjunto de lendas configuradas e, para tanto, ele se baseia nas diversas epopéias.

Esta poesía tiene su origen y cultivo por lo general en una clase alta de caballeros, que pasan la vida dedicados a la lucha, caza y los placeres de la mesa, entre los cuales se cuenta asimismo la canción del cantor. Lo que se canta en tales círculos se convierte más tarde por lo general em Patrimônio de la comunidad. El fondo de semejante poesía heroica lo constituye una época heroica, que se considera como un pasado que supera a la época presente. (LESKY, 1989, p. 35).

De acordo com essa leitura, o οἶμη homérico seria o resultado da exaltação de uma vivência real cantada de forma “mágica” pelo *aedo*. Seja οἶμη um “caminho narrativo”, ou “ciclo de canções” ou mesmo “viés”, como traduz Trajano Vieira, é certo que todas essas formas de aproximação do texto homérico referem-se a uma narrativa tomada de fatos passados revivenciados no tempo presente. Assim, o cego de vista guia, pelo caminho sinalizado pela Musa, os demais convivas. É a rusga entre Odisseu e Aquiles que constitui a primeira parte do canto do *aedo*.

Não se passaram mais de dez anos, é claro, mas é preciso reavivar a memória, presentificar os fatos, cantar a glórias dos grandes homens e coroar as divindades. É fácil vermos a presença daquela noção de “cadeia” (ὄμμαθός) de entusiasmados da qual Platão fala no *Íon*. Nesse exemplo de Homero, a Musa instiga o *aedo*, sinalizando-o o caminho da narração; por sua vez ele percorre esse caminho sinalizado, guiando os outros, fazendo-os ver, aquilo que pelos simples olhos já não é mais possível. A cegueira exterior – tanto do *aedo* como dos espectadores que não viram ou não podem mais ver –

¹⁵ LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Versión española de José Maria Díaz Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, p. 35.

dá lugar a uma compreensão de ordem divina, pela presentificação dos fatos por meio das Musas. É esse, me parece, o aspecto sacro do οἶμῆ e que faz do *aedo* não um mero narrador, mas um presentificador das deidades, pois que, pela narração, ele pode guiar, da mesma forma que é guiado, os convivas aos fatos do passado.

Esse (re)ver ao qual os espectadores são guiados pelo canto divino do *aedo*, é descrito de forma gloriosa pelo narrador. O caminho narrativo cantado por Demódoco constitui a imagem de nós mesmo que, não estando lá, vivificamos na memória aquilo que o narrador da *Odisseia* nos faz ver como algo do passado. É a imagem desenhada pela narração, e a forma ordenada e bela com que são cantados os fatos, que imprime em nós uma vivência, uma projeção “mágica” de nós mesmo para aquele ambiente esquecido. Os versos 83-95 são marcantes. Nele vemos a reação dos convivas e o soluçante pranto de Odisseu. É o herói que se emociona, tímido, por ter revisto, e chora o canto doce do divino *aedo*. Com ele, os espectadores ficam “extasiados” ou “encantados” (τέρπροντ’) com o canto, e, com aplausos, o *aedo* é reverenciado. Após essa bela imagem, o arauto conduz o *aedo* para o mesmo caminho onde os nobres irão ver os jogos.

Após as disputas honrosas, Alcínoo manda que o arauto traga a cítara e este a põe perto do *aedo* que se encontra no centro. A imagem é tão bela quanto a outra. Ao redor do divino Demódoco, protoefebos dançam desmesuradamente. Enquanto isso, Odisseu contempla atônito a divina dança dos jovens. Agora o canto é sobre o amor de Ares e Afrodite. A união desonrosa para os divos encontrará no doce canto e no frescor das danças que percutiam nos pés dos jovens, o motivo da alegria de Odisseu e dos feácios.

Em seguida, o divino herói, *pluriperspicaz*, diz a Alcínoo sobre a excelência dos feáceos na dança, e com surpresa, vemos Odisseu sem palavras frente ao espetáculo contemplado com admiração: “Tolhe-me as palavras o esplendor” (σέβας μ’ ἔχει εισοπώντα. V. 384). Após poucas palavras, Alcínoo pede aos feácios que tragam dons ao forasteiro. O primeiro é Euríolo que aproveita a oportunidade para pedir a Odisseu desculpas pela afronta e, depois dele, seguem-se os demais. O sol se pôs e Alcínoo guiou (ἡγγμόνευ’) os feácios para se sentarem nos tronos. Diz o basileu a augusta esposa Arete (Ἀρήτη) que auxilie no preparo do banho do hóspede. Após receber o banho das servas, o herói vai ao encalço dos bebedores de vinho. O banquete novamente é posto, e o arauto traz o *aedo* “tão prezado pelas gentes” (vv. 471-472); logo em seguida diz o herói ao arauto:

Arauto, passa a carne para o *aedo* e dize-lhe
Que um homem abatido dele se afeiçoa:
pelos humanos epictônicos, todos, aedos

são dignos de louvor e de honra
à estirpe as vias de onde o canto aflora.

κῆρυξ, τῆ δὴ, τοῦτο πόρε κρέας, ὄφρα φάγησιν,
Δημοδόκῳ: καί μιν προσπύξομαι ἀχνύμενός περ:
πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῶι
τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφέας
οἴμας μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν. (vv. 477-481).

Tal como vimos no verso 74 com o termo οἴμης utilizado pelo narrador, vemos um termo similar, οἴμας, plural de οἴμος que significa “caminhos” ou “vias” como opta o tradutor. Esse termo, dito por Odisseu, é o reconhecimento do herói frente à função das Musas e ao papel do *aedo*. Estas sinalizam os caminhos donde o canto do *aedo* aflora. O *aedo*, além de divertir o público, de ser parte importante no banquete dos grandes reis, também os instrui, pelo doce canto, a glorificarem seus heróis e os seus deuses.

Após essa conversa com o arauto, Odisseu se dirige a Demódoco (vv. 487-498) e o elogia, perguntando a ele logo em seguida se quem o “instruiu” ou “transmitiu” (ἐδίδαξε), foi a Musa ou Apolo. E prossegue afirmando que Demódoco canta “num cosmo de beleza (v. 490)... como se lá estiveras ou de alguém souberas (v. 491)”.

Jacyntho Lins Brandão¹⁶ discorre minuciosamente sobre a tradução desse primeiro trecho. O λῆν γὰρ κατὰ κόσμον do verso 490, é dito por ele como tendo duas “esferas semânticas”: κατὰ κόσμον é tanto conforme a uma ordenação, como aquilo que se faz convenientemente, sob determinada norma ou costume. Dessa forma, Parece que κατὰ κόσμον se refere à ordenação conveniente dos fatos. Por isso, só Odisseu é capaz de julgar. O herói travestido vê a sua própria história sendo narrada *conforme os fatos*. Isso é atestado, sobretudo, pelas palavras do *multiastuto* herói. No verso 491 ele continua: ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας (“como se lá estiveras ou de alguém souberas...”) ¹⁷. A fórmula é a mesma daquela presente na *Ilíada*, II, versos 485-486, quando o narrador faz sua súplica às divinas Musas para enumerar os príncipes e o chefes, guia dos Dânaos. Na *Ilíada*, o narrador, como fora visto acima, coloca-nos duas possibilidades para a apreensão do conhecimento. O primeiro diz respeito as Musas que são “todo-presente” (πάρεστέ τε...), e dos homens que só conhecem a fama por terem ouvido (ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν...).

Na passagem de Odisseu a mesma estrutura é apresentada. O canto do *aedo* Demódoco é posto entre duas possibilidades (ἢ), ou seja, entre a presentificação, “como

¹⁶ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: Arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 91-94.

¹⁷ De acordo com a tradução de Haroldo de Campos.

se lá estiveras...” de acordo com a tradução de Haroldo de Campos para ὡς τέ που ἢ αὐτὸς παρεῶν..., onde o παρεῶν refere-se ao tempo presentificado, encontrado também na caracterização do canto das Musas na *Ilíada*, II, v. 485, com o termo πάρεστέ τε; e a aquilo que se sabe por ter ouvido, “...ou de alguém souberas” de acordo com a mesma tradução para ἢ ἄλλου ἀκούσας, onde este último termo parece se referir aquele próprio aos homens que só a fama conhecem, por terem ouvido, sem, no entanto, estarem presentes, encontrado no verso 486 do canto II da *Ilíada* (ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν...).

A essa possibilidade do *aedo* ser um “inspirado” ou como aquele que fala pela vontade divina (θέσπιον), de acordo com o verso 498 do canto II da *Odisseia*, se relaciona aquela que faz dele um narrador de fatos que se sabe por ter ouvido falar e que é apresentada mais a frente, quando Odisseu põe a prova o insigne *aedo*. Eis os versos 495 ao 498. Neles nós temos a seguinte tradução: “Enumera, conforme a moira, os fatos, que eu afirmarei, a todos, a seguir, se um imortal alvíssaro te concedeu o canto, inspiração divina”.

Abordaremos, então, o termo κατὰ μοῖραν (“conforme a moira...”). Brandão¹⁸ discorre sobre ele detalhadamente. Para esse comentador, temos duas possibilidades para κατὰ μοῖραν. A primeira, quando não se trata de narrativas, a expressão indica uma “conveniência”, uma “adequação”; e quando se trata de narrativas, significa “conforme os fatos” (BRANDÃO, 2005). Nesse trecho da *Odisseia*, parece haver, não apenas uma significação conforme os fatos, mas também uma conveniência deles àquilo que se está propondo como desafio. “Enumerar” (καταλέξις) κατὰ μοῖραν parece está próximo ao κατὰ κόσμον do verso 489, pois ambos dizem respeito a conveniência dos fatos à palavra cantada, expressão do divino que é o próprio canto, posto que é a ele que se lhe deve os οἶμας .

Nada parece impedir que, no trecho citado, entendamos que *katà kósmos* se torne equivalente de *katà moíran* e, embora se possa admitir o sentido mais genérico (de acordo com a conveniência), parece ser mais acertado compreender ambas as expressões com o significado de conforme uma certa ordenação, parte por parte, até porque o próprio episódio do cavalo constitui um *kósmos*, isto é, contém uma certa ordem, cuja observância garantiria a assistência divina do *aedo* (BRANDÃO, 2005, p. 100).

Dentro da narração, ambas as expressões se reportam não apenas a um fato contado daquele que simplesmente viu por estar presente ou de outro ouviu, mas sim por aquele que viu por ser “todo-presente”. Quando Odisseu desafia Demódoco a cantar κατὰ κόσμον ou κατὰ μοῖραν, é para diferencia-lo dos demais contadores de histórias, ou seja,

¹⁸ Páginas 94-102.

para que se prove a excelência do cantor e a excelência da natureza divina do canto. Logo após o pedido do herói, o narrador diz que “um deus o inspira e o canto nele aflora...” (ὁ δ’ ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ’ αἰοιδῆν... V. 499). A conveniência dos fatos não está simplesmente para aqueles que os viram, nem tampouco para os que ouviram, mas sim para aquela potência que, sendo todo-presente, é capaz de fazer ver, de presentificar os fatos ocorridos numa narração evocativa por meio do canto. É o que se comprova com as palavras de Odisseu, após o canto de Demódoco, dizendo que o canto do insigne *aedo* é semelhante ou igual ao tom da voz do deus (θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆν. Canto IX, v. 4). E isso assegura a veracidade do cantor e do canto.

É somente por meio das divindades – podemos enquadrar aqui tanto as Musas quanto Apolo como divindades propiciadoras do canto – que é possível à memória presentificadora dos fatos. Nos *Hinos Homéricos*¹⁹ encontramos por muitas vezes uma suplica as Musas para que se conte algo. Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης... (“Conta-me, Musa, sobre os trabalhos de Afrodite de ouro...”), diz o *aedo* no início do hino à Afrodite. Assim também vemos no hino à Ártemis, Dióscuros, Hefesto, Hélio, Hermes, Reia-Cibebe, Pã, Selene. Porém vemos em outros a referência a memória e ao esquecimento que sabemos serem partes importantes na palavra do *aedo*.

No próprio hino às Musas temos a referência ao canto como dádiva delas, assim como de Apolo, o “que fere de longe”, ou o que tem o “tiro certo” (ἐκηβόλου).

Começarei pelas Musas, por Apolo e por Zeus,
pois graças às Musas e a Apolo, que fere de longe,
existem sobre a terra homens que cantam e tocam a cítara
e, graças a Zeus, reis. Afortunado é aquele a quem as Musas
amam, doce é a voz que flui de sua boca.
Salve, filhas de Zeus, honrai o meu canto!
E a seguir eu me lembrarei de vós e também de outro canto.

μουσάων ἄρχωμαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε:
ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες αἰοῖδοι ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί,
ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες: ὁ δ’ ὄλβιος, ὃν τινα Μοῦσαι
φίλωνται: γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδῆ.
χαίρετε, τέκνα Διός, καὶ ἐμὴν τιμήσατ’ αἰοιδῆν:
αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομαι αἰοιδῆς.

Nesse pequeno hino podemos perceber tanto o *aedo* como suplicante, quanto a dádiva concedida por “aquele a quem as Musas amam” (... ὃν τινα Μοῦσαι φίλωνται). Essa dádiva é o canto doce vindo da boca que flui (γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδῆ). Além

¹⁹ *Hinos homéricos*. Tradução, notas e estudo de Edvanda Bonaviva da Rosa, Fernando Brandão dos Santos, Flávia Regina Marquetti, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Lúcia Gili Massi, Sílvia Maria Schmuziger de Carvalho e Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

do “canto doce”, encontramos também no hino aos Dióscuros, a Hefesto e a Reia-Cibele o “canto claro”, “eloquente” (λίγεια). Além desses, no hino a Selene temos o “canto suave” ou “doce voz” (ῥῆυεπιῖς) e, ainda nesse mesmo canto, o *aedo* refere-se as Musas como “conhecedoras do canto” (ἱστορες ὠδῆς).

Ainda no hino às Musas temos: Χαίρετε τέκνα Διὸς καὶ ἐμὴν τιμήσατ’ ἀοιδῆν..., traduzido por “Salve, filhas de Zeus, honrai o meu canto!”. Por fim o canto termina com αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ’ ἀοιδῆς (“E a seguir eu me lembrarei de vós e também de outro canto.”), como recompensa do auxílio divino.

A súplica feita pelo *aedo* parece ter tanto uma função de pedir auxílio durante o canto, na rememoração dos fatos, do ocorrido, como também a função de lembrar aos homens a consciência do divino. Suplicar às Musas significa evocar-lhes o nome, a potência presentificadora, mas também de entoar o divino, como é o caso dos hinos que, como fora visto no exemplo dado no hino a Afrodite, tem por objetivo trazê-la à consciência, a memória dos homens. É a dádiva recebida, o belo canto, que é entoado na súplica que tanto é uma forma de celebração, como uma forma de permanecer um afortunado pelos deuses. Pois, já que o canto é concedido pelo divino, é necessário lembrar-se de onde ele se origina, para que nunca venha a cair no esquecimento.

Na estrutura dos hinos percebemos dois elementos que aqui são importantes: o *inoucatio* e o *precátio*. O primeiro é a evocação da divindade. Essa evocação pode ser feita tanto diretamente, ou seja, ao deus ao qual se destina e do qual se quer manter um contato; como também de forma indireta, geralmente pelo auxílio das Musas. Evocando a divindade homenageada, o *aedo* e o rapsodo rememoravam-lhe os feitos, dignificando-a pelo belo canto enquanto que ele também se beneficiava, uma vez que eles adquiriam posição de destaque conforme seus feitos sejam nas cortes, no caso de Demódoco, por exemplo, ou nos festivais.

Dessa forma, enquanto o *aedo* e o rapsodo dignificava o deus, ele próprio se beneficiava e podemos ver isso, sobretudo, nos festivais, onde o rapsodo louvaminheiro também recebia o crédito pela “inspiração” concedida. Tal caso podemos ver no *Íon* de Platão que doravante será melhor analisado²⁰. No outro extremo da estrutura dos hinos,

²⁰ Logo no início do diálogo, Platão expõe Íon como um rapsodo de boa fama entre os festivais. Ele acaba de vir, com o primeiro prêmio, das Asclepiades (festividades em honra de Asclépio), que, para surpresa de Sócrates, também eram realizadas disputas de rapsodos. Além desse, Sócrates menciona as Panateneias (festivais em honra a deusa Atena), e Íon diz que se um deus desejar, ele também conseguirá o grande prêmio.

temos o *precátio* que tem como um dos seus elementos a prece²¹.

Esta estrutura é percebida claramente no hino às Musas, especificamente na parte que diz: “Salve, filhas de Zeus, honrai o meu canto...” Ou mesmo no hino a Afrodite: “Salve, Deusa de olhos brilhantes e de doce sorriso. Permita-me arrebatá-la a vitória neste concurso e dá-me compor meu canto...”. É por meio da saudação (χαίρει) que se inicia a prece, o elemento central que compõe o *precátio*. Devemos notar que não apenas as Musas sinalizam o belo canto, mas outras divindades podem fazê-lo. Como vimos, o *inoucatio* estabelece uma relação que pode ser direta entre o deus e o *aedo* ou o rapsodo; daí porque nem sempre o canto é precedido por uma prece as Musas.

Testemunhos importantes da presentificação do divino através do canto podem ser vistos ao longo do hino a Apolo, por exemplo. Nele vemos que os festivais ocorridos em Delos – as chamadas délias citada por Tucídides²² – consistiam em competições atléticas e musicais, e tinham por intuito alegrar o divino pela sua lembrança.

No passado já houvera em Delos uma grande reunião periódica de iônios e dos ilhéus vizinhos; eles compareciam à reunião com as mulheres e filhos, como fazem os iônios de hoje nas cerimônias de Éfesos; nela já se realizavam competições de ginástica e música, e as cidades enviavam coros. Homero mostra claramente que as reuniões eram assim... (TUCÍDIDES, III, 104)

Assim também temos no hino a Apolo (149-150), que serviu de referência a Tucídides: “Eles, com pugilato, dança e canto, regozijam-te, ao se lembrarem de ti, quando instituem o concurso.” (οἱ δὲ σε πυγμαχίῃ τε καὶ ὀρχηθμῶ καὶ ἀοιδῆ/ μνησάμενοι τέρπουσιν, ὄτ’ ἄν στήσωνται ἀγῶνα.). É através desses concursos que a tradição se propagava a medida que por elas os homens se destacavam, seja pela compleição física à semelhança divina, seja pela habilidade em compor cantos inspirados.

É, pois, assim, difícil deixar de ter uma visão passiva dos homens nesses festivais, tanto mais pelo que temos na estruturação dos hinos e em seu conteúdo. Quando Platão, ao analisar a composição poética, parece abrir mão de uma atividade do rapsodo em função de sua passividade com relação à *theia dýnamis*, ele, a meu ver, parece indicar uma caracterização dos seres influenciados pelo divino.

É na contraposição entre “arte” e “força divina” que ele faz lembrar o papel da divindade dentro dessa tradição. Trazendo esse aspecto tradicional dentro de seu diálogo,

²¹ Para um maior esclarecimento ver a introdução feita por Wilson A. Ribeiro Jr. Dos *Hinos*, p.51-55 da citada edição.

²² TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury e prefácio de Helio Jaguaribe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

ele parece supervalorizar com a intenção de se fazer ver que quando o rapsodo compõe, ele o faz por inspiração divina. Todavia sabemos, e mais certamente Platão, que as Musas, no seguinte caso, atuam na memória, fazendo ver o que fora esquecido. Mas, para que uma coisa possa ser lembrada, é necessário que ela já tenha estado presente na consciência do *aedo*. Tal como no paradoxo erístico do *Mênnon*, onde o conhecimento não poderia vir da ignorância; a lembrança de algo só poderia advir de algo outrora memorado. É na memória que a Musa atua, mas é necessário que o rapsodos exerça uma atividade mnemônica. E sabemos que eles o faziam.

Em contraposição a uma memorização técnica, temos uma divina, que auxilia aquela. Além de ensinar ou sinalizar os “caminhos narrativos”, ou mesmo de conceder o belo canto, o canto doce; é a memorização dos fatos o campo fértil para essas demais possibilidades.

Lesky nos faz entender isso. O extrato histórico baseia-se em feitos verdadeiros que se justapõe à esfera divina, constituída pelo chamado “extrato mágico-xamânico”. Dessa justaposição podemos ver duas esferas que atuam em conjunto. O *aedo* como cultivador da tradição que precisa exercitar-se na memorização dessas narrativas, e o auxílio dado pelo divino como mediador do fato que se deseja rememorar. Essa capacidade de fazer ver, ou de tornar presente, mas também de emocionar, não apenas por um canto meramente belo, mas que é também verdadeiro, como vemos no caso de Demódoco, constitui o próprio ser das Musas. Elas mesmas são o canto que desvela ou vela. Todavia, para que a Musa possa atuar, ou seja, conceder o belo canto, ou o canto ordenado ou rememorar os fatos, é necessário que o *aedo* já os tenha em mente, como um receptáculo já pronto para receber o seu conteúdo. Enquanto que o *aedo* sabe pela fama, por ter ouvido e por ter memorizado, elas sabem por terem visto, numa presença que é constante e que a torna capaz de fazer ver através do *aedo*. Reprodução e inspiração parecem andar juntas e constituem elementos importantes na feitura do poema.

No *Íon*, Platão não parece recorrer tanto aquele canto próprio do trabalho mnemônico do *aedo* (esse que já dissemos ser uma prática comum), mas sim àquele que se lhe justapõe, fruto da inspiração divina. Podemos especular um pouco mais para entendermos o campo onde esse problema da inspiração está inserido. Para tanto, faço um paralelo com as análises feitas por Aristófanes nas *Nuvens*.

Nessa peça o comediógrafo faz uma crítica elaborada da nova educação e não de Sócrates. Devemos entender Sócrates como um elemento cênico que, por ser bastante

conhecido, é capaz de causar o riso pelo verossímil, ao mesmo tempo em que encerra em si mesmo todos os ideais da nova educação a ser criticada. Dessa forma, vemos um Sócrates pertencente a sofística, a filosofia, a fisiologia. Representando assim, em uma única figura histórica, todas as características dessa nova educação. O que nos cabe aqui é o contraste de gerações marcado entre as personagens Estrepsíades e Fidípides; pai e filho que rivalizam, em um *agón* titânico que marca a posição e a inquietação do comediógrafo. Nesse contexto histórico, qual seja o de transição entre duas formas éticas e pedagógicas na educação, percebemos a descentralização do divino e a centralização do homem no saber mais especializado. Assim, não raro vemos nessa magnífica peça a descaracterização do divino, tirando-lhes as causas dos fenômenos naturais, por exemplo, e atribuindo-os à esfera física, marcada por teorias diversas.

O rapsodo de Platão é um personagem estranho a inspiração divina. Estranho mesmo, se tomarmos como exemplo o rapsodo de “Homero”²³, nos *Hinos*, por exemplo. Nesse e mesmo no caso de Demódoco, na *Odisséia*, o rapsodo e o cantor se colocavam como seres inspirados e não apenas como agentes de técnicas mnemônicas. O Íon platônico parece desconhecer esse fato, ao atribuir a si mesmo uma “arte” e ao se surpreender frente a descoberta de Sócrates dessa “força divina” que o impulsiona a compor. Talvez possamos conjecturar nesse caso em uma distorção, à semelhança do que Aristófanes faz com Sócrates, expondo este como uma caricatura do próprio Sócrates – distorcendo e superlativando certas características, como uma boa caricatura faz. Assim, Íon, o rapsodo artista, pode ser um artifício cênico utilizado por Platão para supervalorizar um aspecto tradicional dos poetas, apagado com o avançar dos séculos pela desvalorização do divino já atestada por Aristófanes. E Platão resgata isso nessa mesma obra, destacando caracteres tradicionais²⁴, das práticas orgiásticas que vemos, por exemplo, em Eurípides; bem como nos resgate órfico e eleusino em outros momentos. Desse modo, podemos ver nesse exemplo do rapsodo platônico a

²³ A questão da autenticidade dos hinos, ou a “questão homérica”, como é comumente expressa ao se falar sobre a atribuição dos hinos ao *aedo*, é bem discutida. Como vimos no exemplo acima, Tucídides atribui a autenticidade do hino a Apolo, a Homero. Tal fato ocorre, talvez, mais para suprir uma lacuna do que como algo verídico. Parece, ao menos no hino terceiro a Apolo, que é atribuído a um rapsodo chamado Cineto de Quios. Mas a questão é controversa, muitos atribuíram também aos homéridas, o que torna a questão bastante incerta do ponto de vista historiográfico. O fato que nos interessa, não é tanto as origens dos hinos, sua autenticidade, mas sim seu conteúdo, a parte psicológica que ele encerra. E nessa parte podemos observar um pouco da maneira como o poeta ou o rapsodo se relacionava com sua composição e com o divino. Para maiores detalhes ver a introdução aos *Hinos*, p. 47-51.

²⁴ Comparar o passo 534 a, em que ele diz: “... são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel...”, com os versos 708-711 das *Bacas* de Eurípides; mas também no passo 534 a-b em que ele diz: “... que é em fontes de mel, em certos jardins e pequenos vales das Musas que eles colhem os versos, para, tal como as abelhas, no-los trazerem, esvoaçando como elas.”, com os versos 26-27 das *Olimpicas*, IX, de Píndaro, e os versos 748-751 d'As *Aves* de Aristófanes.

personagem dinâmica necessária capaz de fazer com que o texto ganhe “vida”, digamos assim, e possa se sobressair da característica fixa que um discurso escrito encerra. Dessa forma, assim como o *agón* presente nas comédias aristofânicas e nas tragédias de Eurípides, dão dinamismo e vida ao texto, contrapondo dialeticamente pontos de vista distintos; Platão cria um rapsodo alheio à inspiração divina para melhor expor suas ideias, tornando-as mais persuasivas e verdadeiras a partir de um exemplo contrário.

Muda-se o cenário em Hesíodo. Há no venerando poeta um admirável trato com relação às Musas, constituindo quase uma ontologia do canto. No *Fedro*, Platão alerta que a ascensão da escrita provocou a desvalorização da memória, criando uma ilusão do saber. Em Hesíodo vemos mais claramente que o canto constitui uma força presentificadora; é um ente vivo e vivificador do passado e do futuro. Por meio dele é possível ver, ouvir e viver o que se canta. É com Hesíodo que percebemos o quão importante o poeta-cantor podia ser naquele ambiente arcaico; e é a partir dele que iremos doravante fazer um paralelo mais específico com o poeta em Platão.

O canto ou a palavra cantada é, em Hesíodo, a própria Musa, insiste Jaa Torrano em sua belíssima introdução à *Teogonia*. É em seus discursos que temos a ferramenta de desvelamento e velamento das coisas que são, podendo converter-se também em poder político.

Este é um cenário de transição, em que não vigora três das características centrais presentes no tempo platônico: a *pólis*, a moeda e o alfabeto. Mudando o cenário, mudará profundamente a concepção de poeta. Pode-se argumentar de forma contrária, quando falamos que a poesia de Hesíodo é anterior ao florescimento do alfabeto, pela evidente forma escrita do poema; todavia, na forma escrita da poesia hesiódica, temos elementos constituintes da forma oral, como podemos ler no comentário de Torrano.

A marca da oralidade não está somente nas características exteriores e formais da *Teogonia*, a saber: 1) nas fórmulas e frases pré-fabricadas que, combinando-se como mosaicos, vão compondo os versos em sequências salpicadas por palavras e expressões inevitavelmente retornantes; 2) na justaposição com que as sequências narrativas se associam sem que nenhuma delas se centralize articulando em torno de si as outras, mas antes tendo cada sequência narrativa um igual valor na sintaxe da narração total e podendo portanto sempre e ao arbítrio do poeta articular-se a um número quase indefinido de novas sequências; 3) nos catálogos (listas de nomes próprios) que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico, que só a habilidade do poeta redime do gratuito e lhe confere uma função motivada e significativa dentro do contexto do poema. A marca da oralidade está também na própria concepção de linguagem poética que Hesíodo tem e expõe nos prologais 115 versos do hino às Musas, e sobretudo no uso que ele faz desta linguagem e na plena certeza que ele tem do poder de presentificação de seu canto. (TORRANO, 1995, p. 16).

Além disso, temos o uso do hexâmetro como estilo próprio da composição oral. Quando Platão nos faz ver a contraposição entre comunicação oral e escrita²⁵, a partir do mito egípcio, a oralidade está ausente e tudo o que se analisa é a desvalorização da memória pelo uso da escrita como artifício falso para a aprendizagem na sua suposta ajuda à memória. Assim, ele parte já do problema que está presente em seu tempo, ou seja, aquele referente a escrita, onde esta serve a propósitos de aprendizagem pela memorização e não para fins rememorativos, como ele defende que deva ser. No cenário histórico de Hesíodo a palavra constituía uma força viva, e que, portanto, expressa seu dinamismo, como agente constituidor do mundo. Sendo assim, a poesia de Hesíodo é mais dinâmica mesmo que escrita, pois possui a marca da oralidade e também por está presente em um momento em que o canto era a forma mais “moderna” de comunicação.

Pode parecer estranha a tentativa de um paralelo entre o domínio da palavra em Hesíodo e em Platão; todavia, ao se analisar a figura do poeta a partir da crítica de Platão, não devemos prescindir de tais tradições, afirmando-o como que um ser à parte de seu meio; interpretação essa até válida, uma vez que muitos dos pensadores contemporâneos ao filósofo tentaram romper com as tradições à maneira do que ocorreu modernamente com o Iluminismo. Todavia temos que acreditar que a feitura do poeta em Platão é tanto mais tradicional que “moderna” e que, quando há um desligamento da tradição, esta é fruto de uma adequação histórica dentro desse novo meio. E Hesíodo, como é um poeta de transição, está em um local privilegiado para tal análise.

Parece haver um aspecto mais religioso, primordial – em sentido quase ontológico do termo – para a relação entre o canto e a Musa. De fato, a palavra cantada tinha um sentido muito mais essencial em relação ao “moderno” convencionalismo que florescerá posteriormente, como nos atesta, para este caso, o testemunho de Hermógenes no *Crátilo* platônico. É importante expormos a gênese da diferenciação da linguagem que expressa a coisa mesma (naturalismo) e aquela que é deficiente em relação a coisa mesma (convencionalismo). A primeira relaciona-se com o divino e a segunda com os mortais.

Abriremos aqui um parêntese para tratar desse tema. É ao mito hesiódico de

²⁵ Parto da ideia apresentada por Franco Trabattoni em seu livro *Oralidade e escrita em Platão*, pelas editoras: Discurso editorial e UESC, em cujo tema nós lemos que: “A verdadeira distinção é entre comunicação escrita e comunicação oral, a primeira, realizada a distância, por meio de discursos fixados em um suporte material, libertados por seu autor e, por isso, fora de todo seu controle, inclusive da possibilidade de os explicar; a segunda, realizada no contato imediato com a alma do receptor, enquanto o autor, que está presente aos seus discursos, está em condições de controlá-los e esclarecê-los melhor, no caso de surgirem dúvidas.” (TRABATTONI, 2003, pp. 144-145).

Prometeu e Pandora, presente nos *Erga*²⁶, que cabe tal explicação. Zeus ocultou o fogo “natural” ou “vital” (βίος) dos homens para que estes pudessem trabalhar mais e se dedicar menos ao ócio. Todavia, o fogo de Zeus fora roubado pelo ἀγκυλομήτης Prometeu. Zeus toma de volta o fogo e o mantém oculto. Não tarda até que Prometeu, rompendo o que deveria ser a boa conduta entre deuses e titãs, roubasse novamente o fogo de Zeus para dá-lo aos “humanos” (ἄνθρωποισι). Furioso, Zeus lança aos homens uma praga, um mal que rompendo as barreiras temporais, perdurará em todos os tempos para toda a humanidade. E assim fala o grande deus ao titã (versos 54-58):

Filho de Jápeto, sobre todos hábil em tuas tramas,
 Apraz-te furtar o fogo fraudando-me as entranhas;
 grande praga para ti e para os homens vindouro!
 Para esses em lugar do fogo eu darei um mal e
 Todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal.

Ἰαπετιονίδη, πάντων πέρι μήδεα εἰδώς,
 χαίρεις πῦρ κλέψας καὶ ἐμὰς φρένας ἠπεροπέυσας,
 σοί τ' αὐτῷ μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισιν.
 τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δώσω κακόν, ὃ κεν ἅπαντες
 τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἐὼν κακὸν ἀμφαγαπῶντες.

Segundo Mary de Camargo Neves Lafer em sua tradução dos *Erga*, há dois fatos dignos de menção. Tais fatos dizem respeito a duas mudanças terminológicas. A primeira, contida no verso 56, consiste no uso do termo ἀνδράσιν para se referir aos “homens”. Para a tradutora, antes do κακόν (esse mal anunciado por Zeus), os “homens” eram chamados de ἄνθρωποι. Isso se deve a algo muito simples: antes de Pandora que é esse “mal” do qual Zeus fala, não havia a mulher, enquanto gênero distinto, o que tínhamos era apenas o “feminino”. Enquanto que ἄνθρωποι é um termo genérico que dá conta tanto do masculino como do feminino, enquanto que ἀνδρός é específico a um gênero. Outro fato observado diz respeito ao “fogo”. O fogo roubado (πῦρ), vital aos homens como é apresentado no verso 42 como sendo um βίος, é convertido em ἀντὶ πυρὸς no verso 57.

Após as palavras fulminantes de Zeus a Prometeu, aquele convoca Hefesto e outros deuses para forjar Pandora, o “belo mal”. Este tira da terra e da água (γαῖαν ὕδει) acrescenta a ela “voz humana e força” (ἀνθρώπου θέμεν αὐδήν καὶ σθένος²⁷), e põe nela uma forma semelhante (έίσκειν) às deusas imortais. Atena ensinou-lhe os trabalhos (Ἀθήνην ἔργα διδασκῆσαι) e Afrodite concedeu-lhe a graça (χάριν), e Hermes ordenou que se juntasse a ela um “espírito de cão” e um caráter dissimulado (ἐν δὲ θέμεν κύνεόν τε

²⁶ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

²⁷ O termo denota força física, poder.

νόον καὶ ἐπὶ κλοπὸν ἦθος).

Assim disse e obedeceram a Zeus Cronida Rei.
Rápido o ínclito Coxo da terra plasmou-a
Conforme recatada virgem, por desígnios do Cronida;
Atena, deusa de glaucos olhos, cingiu-a e adornou-a;
deusas Graças e Persuasão em volta
do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça,
com flores vernais, coroaram as bem comadas Horas
e Palas Atena ajustou-lhe ao corpo o adorno todo.
Então em seu peito, Hermes Mensageiro Argifonte
mentiras, sedutoras palavras e dissimulada conduta
forjou, por desígnios do baritonante Zeus. Fala
o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou
Pandora... (LAFER, 2008, vv. 69-81)

Na tradução de Alessandro Rolim de Moura²⁸ podemos encontrar da seguinte forma:

Assim falou, e eles obedeceram a Zeus soberano, filho de Crono.
Logo o célebre deus coxo moldou-a da terra,
à semelhança de uma virgem respeitável, seguindo a vontade
do filho de Crono;
deu-lhe um cinto e enfeitou-a a deusa Atena de olhos brilhantes;
as deusas Graças e augusta Persuasão
envolveram seu corpo com joias douradas;
as Horas de belas cabeleiras coroaram-na com flores primaveris;
Palas Atena ajeitou no seu corpo todo o ornamento.
Então, o mensageiro matador de Argos fez em seu peito
mentiras, palavras sedutoras e um caráter fingido,
por vontade de Zeus que grave troveja;
assim o arauto dos deuses nela colocou linguagem
e chamou essa mulher
Pandora... (MOURA, 2012, vv. 69-81)

ὥς ἔφαθ'· οἱ δ' ἐπίθοντο Διὶ Κρονίῳ ἀνακτι.
70 αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσειν κλυτὸς Ἀμφιγυήεις
παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς·
ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτες τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ
ὄρμους χρυσείους ἔθεσαν χροῖ· ἀμφὶ δὲ τήν γε
75 ὦραι καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη.
ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεΐφόντης
φεύδεά θ' αἰμυλίου τε λόγους καὶ ἐπὶ κλοπὸν ἦθος
τεῦξε Διὸς βουλήσι βαρυκτύπου· ἐν δ' ἄρα φωνήν
80 θῆκε θεῶν κήρυξ, ὀνόμηγε δὲ τήνδε γυναῖκα
Πανδῶρην...

É digno de comentário uma mudança terminológica aqui presente. No verso 79 Hesíodo fala que Hermes coloca “linguagem” (φωνήν), como traduz Moura, a Pandora, contradizendo, aparentemente, a vontade de Zeus que pede a Hefesto, no verso 61, que

²⁸ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

misture à terra e a água “voz humana” (αὐδῆν). Embora ambos os termos possam ter a mesma tradução, como lembra Moura em nota (9) ao vocábulo φωνήν, é preferível distingui-los dentro do contexto. Lafer não comenta a passagem e mesmo parece que o termo passa despercebido, ao traduzir φωνήν por “fala”, sem nenhum adendo: “Fala o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou Pandora...”. A colocação dos vocábulos αὐδῆν e φωνήν para Moura sugerem, “dois níveis de articulação diferentes para a voz de Pandora”, o que, portanto, seriam tratadas de formas distintas. Dessa forma, φωνήν poderia ser tratado como uma “fala articulada”, enquanto que αὐδῆν como “fala humana”, na tradução de Moura, ou “voz humana”, na tradução de Lafer.

Dito isso, Zeus mandou que enviassem a Epimeteu a engenhosa encomenda, e este, como era de se esperar, não se lembrou do aviso de Prometeu sobre as artimanhas do Cronida e recebeu o “dom”, pois Epimeteu, como antípoda de Prometeu, é aquele que compreende depois. E será aos homens vindouros que recairá a ira de Zeus.

Com Pandora o cenário muda. Sem nos atermos muito a isso, vemos que nela podemos encontrar o início da desventura dos homens. Pandora fora forjada, é uma *tékhne*, em oposição à *phýsis*; tal como o fogo vital se transformou em ἀντὶ πυρὸς, ou “fogo-fátuo” (*ignis fatuus*), ela é cópia das deusas, de suas formas; podemos dizer que é em Pandora que se inicia o processo de *mímesis*. Ela traz em si mesma uma “voz humana”, já então distinta daquela que os humanos possuíam. Sua beleza, por mais que agrade, é transitória, é efêmera como serão doravante os homens. O sentido de belo, de graça, de comunicação, transmutou-se na própria transitoriedade. Em seu próprio gene o homem carrega a marca da sua limitação; eles se cansam, envelhecem, morrem precocemente, sua compreensão e sua linguagem são limitadas pelo próprio paradigma a que foram submetidos. Para conseguir algo os homens precisam trabalhar; eis então a saída apontada. É no trabalho que concentra a forma humana de se redimir e de se conquistar, com justiça, o que se almeja; essa é, ao menos, a mensagem que Hesíodo parece dar ao seu irmão nos *Erga*.

Tendo em vista a noção paradigmática dentro dos textos hesiódicos, e a compreensão de alguns de seus vocábulos, vamos voltar ao paradigma histórico do venerando *aedo*, sem antes nos determos na simbologia do poeta-soberano em Hesíodo, para só então adentrarmos as questões platônicas.

2.2 O *aedo* e o rei guiam

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT, 1999, pp. 5-6)²⁹

É com esse proêmio belíssimo, à semelhança de um *inuocatio-precatio*, que Foucault dá início a sua aula inaugural no Collège de France em dezembro de 1970. E é a partir de uma análise muito fidedigna e importante com relação ao discurso arcaico e helênico que ele se detém para falar sobre a produção do discurso na sociedade.

Resolvi dar início a esse ponto com esse filósofo contemporâneo, pois ele soube descrever em poucas linhas a transmutação ocorrida em apenas um século no discurso grego. Particularmente entre o discurso do *aedo* e do filósofo. Foucault aponta uma característica essencial que está presente no discurso dos poetas. O discurso verdadeiro é aquele que despertava respeito e temor, e em cujo sentido encontramos uma certa subserviência. O discurso, então, não refletia sobre si mesmo, sobre sua estrutura e sentido no mundo, mas ele pronunciava, cantava a verdade e essa verdade reinava.

É este o sentido do σκῆπτρον, citado por Hesíodo no verso 30 da *Teogonia*. O “cetro” indicava a autoridade do *aedo*; este, como presente das Musas, dava ao cantor o poder da palavra. Vale lembrar também a presença oculta de Apolo. O “cetro” na verdade é um ramo de loureiro, símbolo apolíneo que, juntamente com as Musas, concedem o dom do canto e da citaródia. É dessa confluência entre os seres divinos que nasce o canto hesiódico e em cuja exposição, sob o símbolo da autoridade, igualava basileu e *aedo*. Mesmo nos *Erga* isso está subentendido.

Neste texto vemos Hesíodo reivindicando uma prática jurídica baseada na justiça de Zeus, como lembra, em introdução, Lafer (2008, p. 14). Ele se dirige a seu irmão Perses que, vinculado aos “reis devoradores de presentes” (βασιλῆας δωροφάγους, vv. 38-39), roubou a parte justa da herança paterna que lhe cabia.

Podemos observar a arbitrariedade desse Estado de pré-direito em que Hesíodo

²⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

estava inserido e de como, *aedo* e reis, ou membros da nobreza, reivindicavam o mesmo poder. É, então, às Musas e a Zeus que Hesíodo apela, dirigindo-se a Perses, mas também denunciando a corrupção da justiça dos reis, dizendo-lhes que “verdades” (ἐτήτυμα, v. 10) deseja contar.

Essa reivindicação de Hesíodo caracteriza o *aedo* antigo de forma inegável. É o senhor da palavra; veículo divino para cantar o passado, o presente e o futuro, o *aedo* também atende as normas práticas, aprimorando as “leis” humanas, dando-lhes um aspecto mais universal ao propor uma justiça inspirada no divino. É o *aedo* que, a semelhança de um soberano, guia o povo, ao dirigir-se também aos agricultores e proprietários de terra o seu canto. E, enquanto soberano inspirado pelos deuses tenta, por meio da palavra, adequar a justiça dos homens à justiça divina. Lembremos aqui do poder que a palavra tinha. Como nos faz lembrar diversas vezes Torrano, a palavra é viva, ela é a própria Musa. Assim também nos diz Foucault.

Ora, eis que um século mais tarde, a verdade a mais elevada já não residia mais no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência. Entre Hesíodo e Platão uma certa divisão estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova visto que, doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder.(FOUCAULT, 1999, pp 14-15)

Essa modificação será percebida, acredito, pelo próprio Platão e é nisso que também deve consistir sua crítica à poesia. É partindo desse novo espaço em que o discurso se encontra que devemos pensar o conteúdo da poesia. Não é mais a palavra-ato, digamos assim, aquela que dita, que por si só já é uma potência vivificadora e formadora; a verdade se deslocou do ato mesmo da fala, para se acomodar ao seu enunciado. A palavra do poeta, em um novo contexto, é mais uma palavra dentre tantas; é mais uma voz dentre tantas que reclamam para si o direito de dizer a verdade. A própria tradição de seres inspirados já não é mais uma justificativa para se creditar a eles o domínio do verdadeiro. É preciso pensar sobre, refletir sobre o que se diz. Já não é suficiente o imediatismo natural da palavra dos inspirados. Platão cobra muito dos poetas essa reflexão (o distanciamento da outrora concepção da palavra enquanto ato desvelador), própria da sofisticação do discurso humano. Sofisticação essa que mutilou a força do discurso do poeta, que tirou dele o cetro, a soberania. A palavra que antes era em si mesma o próprio ser das coisas por ele cantadas, nessa relação entre Musa e ser, passa a enunciá-lo, a falar sobre o ser, sem ser ela mesma o ser. É partindo dessa mudança que devemos repensar o papel do poeta.

Enquanto senhor da palavra, o *aedo*, assim como os reis, são vistos como seres que guiam o povo. Na *Odisseia*, por exemplo, Homero nos faz ver essa imagem com a figura de Alcínoo, basileu feácio, e o *aedo* Demódoco. É a Atena que cabe, no canto VII, vv. 48-77, apresentar a linhagem divina do rei. Após o relato da soberana, o narrador nos dá uma belíssima imagem do paço feáceo. A partir da descrição podemos imaginar a fascinação causada em Odisseu ao ver os dons divinos dados ao rei. Nessa descrição percebemos a perfeita interação entre o reino e as dádivas divinas. Hefesto forjou dois cães: um de prata e outro dourado para a proteção do paço; para as mulheres, Atena ministrou a tecelagem e pensamentos nobres; Zéfiro, soprando nos frutos do jardim, matura uns e faz nascerem outros, mas nunca os deixa apodrecer, mesmo no inverno ou no verão: “seu ciclo é inexaurível” (v. 118). Eis alguns dos notáveis dons.

A soberania de Alcínoo, guarnecido pelo Olimpo, é apresentada em diversos momentos. Na ágora, com a súplica de Odisseu a basileia Arete, Equeneu fala ao rei sobre esta cena lamentável e diz que aguarda por uma ordem sua para fazer com que o estrangeiro Odisseu possa ocupar o trono de balmaz argênteo; na ceia com os líderes feáceos, é ele quem a dirige, ou quem a conduz. É ele quem exerce a ἡγεσία, o comando; é o rei quem “conduz”, ἡγεμόνεν, Odisseu a ágora (canto VIII, v. 4); é ele quem “guia”, ἡγεμόνεν, os feáceos aos tronos. O termo utilizado por Homero é bem colocado. Ao contrário de termos como ἄγων do verso 62, do mesmo canto, quando o arauto “conduziu” o aedo ao banquete; ou mesmo quando o arauto “conduz”, ἔξαγεν, Demódoco para fora do recinto no verso 106, que denotam uma ação genérica de “levar”, “conduzir”, “guiar”; o termo, quando se trata do rei que guia, é outro. Ἡγέομαι nos remete a governar, a comandar, a exercer a hegemonia sobre algo. É palavra relacionada a soberania de um rei, de um governante. Ele, bem-aventurado entre os deuses, é o responsável por dirigir as tarefas práticas de seu reino, por guiar as decisões, pois é a ele que se dispensa toda atenção, “a quem ouviam como a um deus” (θεοῦ δ’ ὡς δῆμος ἄκουεν. Canto VII, v. 11). Ἡγέομαι também é encontrado quando Atena “guia” ou “comanda” Odisseu ao reino de Alcínoo. Ela mesma diz ao herói que será sua guia (canto VII, v. 30): ἐγὼ δ’ ὀδὸν ἡγεμονεύσω. O narrador, no verso 37 o confirma: “falando assim, a deusa trata de guiar...” (ἡγήσατο).

Podemos também ver essa imagem nos *Erga* de Hesíodo, onde os reis responsáveis pelo litígio são aqueles que conduzem a ação justa, de acordo, é claro, com seus interesses. Mas, de uma forma distinta, mas não menos importante, o *aedo* também é um tipo de guia, um tipo de soberano. Como fora visto em Hesíodo, tanto na *Teogonia*

como nos *Erga*, na *Ilíada* e na *Odisseia*, o aedo também conduz.

Na *Ilíada*, o narrador nos guia a acessar a vastidão da memória, reconduzindo-nos ao passado longínquo, fazendo-nos ver, pelo canto, aquilo que antes estava sob o oblívio. É por meio dos caminhos narrativos, ou “de algum viés” (*Odisseia*, canto VIII, v. 74), que a Musa instiga Demódoco e este, na medida em que é por ela conduzido, conduz os demais convivas no mesmo caminho; fazendo-os ver, pelo discurso, como se eles estivessem presentes.

No canto I, verso 337 da *Odisseia*, Penélope, filha de Icário e mãe de Telêmaco, ao ouvir Fêmio, chora e diz ao θεῖον ἀοιδόν: “Fêmio, conheces muitos outros feitos de homens...”. Para “conhecer”, Homero utiliza o termo οἶδας que nos remete a um saber por ter visto, a um representar. Essa característica, como vimos, pode nos remeter àquilo que é próprio às Musas, pois sendo elas “todo-presentes” e tudo saberem, podem, agindo na memória do aedo, fazer com que ele conheça, como se lá estivesse, os grandes feitos dos homens. Tal como quando Demódoco faz verter lágrimas em Odisseu por cantar de forma sublime e ordenada a sina argiva, e como o aedo da corte feácea, um deus é causa das sendas, ou dos caminhos que pressupõe o canto de Fêmio. É o que o próprio aedo confessa, em sua súplica a Odisseu no canto XXII, v. 343-348. Ameaçado de morte, Fêmio verga aos joelhos do herói e, em tom suplicante, diz a Odisseu:

Eu te suplico, herói,
 piedade, não me desonores! Se matares
 o poeta, cujo canto apraz aos numes e homens,
 terás remorso. Autodidata sou, um deus
 implanta em minha mente as sendas sem limites
 da poesia. Creio-me cantando a um deus,
 se o faço a ti. Não queiras me decapitar.

γουνούμαι σ', Ὀδυσσεῦ: σὺ δὲ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον:
 αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν
 πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν αἰεῖδω.
 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δὲ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
 παντοίας ἐνέφυσεν: ἔοικα δὲ τοι παραεἶδειν
 ὡς τε θεῶ: τῷ με λιλαίεο δειροτομήσαι.

Os οἶμας são as vias, as sendas, os caminhos de onde o canto do aedo aflora. É o que diz Fêmio a Odisseu e ao dizer, ele indica a causa ou a presença divina em seu canto. O caminho de onde o canto aflora é o mesmo que causa o encanto do público. Rememorando os fatos, o aedo constrói uma cena aprazível, mas que também educa. A educação está pautada no acesso à memória da tradição e na glória dos heróis. Por ela, o aedo constrói, guia como um soberano faz com seu povo. Podemos imaginar o que representou, para um povo de cultura predominantemente oral, o canto do aedo. É ele

que resgata, que forma as novas gerações; é ele que vivifica a tradição, a marca de um povo, não deixando que ela caia no esquecimento. Como diz Torrano o seu ensaio introdutório para as *Bacas* de Eurípides³⁰:

Na Grécia, os mais antigos documentos literários do pensamento mítico são os poemas atribuídos a Homero e a Hesíodo, épicos remanescentes de quando os gregos ignoravam o uso da escrita. Transmitidos e conservados pelas técnicas arcaicas de composição oral e de memória, esses poemas constituem o mais extenso e completo testemunho da época em que se compuseram. Oralidade não é mera ignorância do uso da escrita, mas significa culto e cultivo da memória vivida na experiência numinosa da potência divina que outorga identidade espiritual tanto à comunidade cultural quanto ao indivíduo que a esta pertence. A oralidade implica técnicas mnemônicas e técnicas de composição e recomposição dos cantos que recolhem, conservam e transmitem todos os conhecimentos adquiridos essenciais à vida em todos os aspectos; ela marca profundamente o uso da palavra, a elaboração do pensamento e a percepção do real. (TORRANO, 1995, p. 11)

A emoção de Odisseu e de Penélope é só um sinal do poder e da importância que a poesia oral tinha no período arcaico. É por isso que a imagem do *aedo* na *Teogonia* vem com um cetro, pois é ele que tem a soberania da palavra que conduz todo o povo e é por isso que, no meio de reis e de nobres, ele, o *aedo*, é também visto como um soberano.

Dessa forma, podemos entender o aspecto sagrado ou divino dado a palavra. Como sendo a própria Musa para Hesíodo, a palavra é a expressão fiel do ser das coisas ou de como elas devem ser. É a mais autêntica forma de desocultamento ou o mais necessário oblívio. A palavra que faz ver, que presentifica, é o ato mais sofisticado de expressar uma cultura. É com a palavra que Hesíodo conduz o irmão, os agricultores; é com ela que ele corrige os reis, mostrando o seu equívoco. O que Hesíodo faz nos *Erga* é o desenlace de uma justiça baseada nos próprios interesses e a reivindicação de uma que busca a harmonia com a justiça divina. É a expressão mais elevada de uma *δίκη* que o poeta propõe. A palavra capaz de elevar-se a tão altas moradas, a trazer dessas regiões celestes ensinamentos aos homens, como um *theorós* do período helênico, só pode ser encarada como divina.

No *Mênnon*³¹, Platão entra nesse assunto e nos dá uma interpretação sobre ele, sem, contudo, sair totalmente do aspecto tradicional do termo. A questão que circunscreve as últimas páginas do *Mênnon* é a de que se somente a ciência seria capaz de guiar corretamente o homem. Esse ponto da discussão compreende os passos 96 d ao 98 c. Nele, Sócrates se retrata ao por um segundo elemento capaz de guiar corretamente os homens. O termo utilizado por Platão para “guiar” é o verbo *ἡγέομαι*. Aqui o vocábulo

³⁰ EURÍPIDES. *Bacas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora HUCITEC.

³¹ PLATÃO. *Mênnon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

parece ter uma conotação de comando, de soberania, pois trata de guiar a uma ação correta, virtuosa; mas, por referir-se a situações do cotidiano, como observamos nos exemplos dados, o verbo parece se caracterizar por uma ação genérica de “conduzir”. Mas sabemos que o fundo da questão diz respeito ao âmbito da virtude e daqueles aos quais se dizem que a ensinam, e aqui o termo se caracteriza desse aspecto soberano e hegemônico, daquele que é capaz de guiar por possuir uma ciência ou opinião correta sobre a ação correta.

Os homens bons são proveitosos (τοὺς ἀγαθοὺς ἄνδρας δεῖ ὠφελίμους εἶναι), diz Sócrates a Mênon no passo 96 e, e o são enquanto nos guiarem (ἡγῶνται) corretamente. Essa formulação socrática sobre a utilidade daquele que guia pode ser vista no diálogo *Lísis*³². Nesse diálogo, o astuto Sócrates descontrói a própria imagem do jovem Lísis, mal formada pela lisonja de Hipótales e pela corrupção de seu tempo, humilhando-o para que este pudesse está intelectualmente pronto para o conhecimento. Dessa forma, Sócrates faz uma relação entre privação e servidão, relação essa que nós podemos encontrar também no *Teeteto*.

Inicialmente o filósofo problematiza o amor que os pais de Lísis sentem por ele, ao fazer uma relação entre privação e servidão. Em suma, aquele que não é apto para um determinado ofício, como, por exemplo, subir em um carro de combate (*Lísis*, 208 a) ou mesmo chicotear mulas (*Lísis*, 208 b), é impedido de exercer tais atividades, mesmo que se deseje, pelo fato de não possuir conhecimento para isso. E o jovem, por possuir escravos que façam tudo por ele, não tomou consciência de que a falta de conhecimento o impede de fazer as coisas por ele mesmo, ou seja, de tomar a frente nas situações, de realizar o que se deseja, sendo, portanto, impedido por causa de sua ignorância, o que vale dizer que Lísis acaba por se deixar guiar por outrem e não por si mesmo.

Dessa maneira, Sócrates atribui a Lísis uma espécie de servidão, pois, como mesmo diz o filósofo (*Lísis*, 207 e), “Acaso te parece feliz o homem que está na servidão, e ao qual nada é permitido fazer, de entre as coisas que deseja?” Mas não é tudo. Além dessa forte comparação, Sócrates vai além com relação ao seu rebaixamento intelectual, afirmando que os pais de Lísis estimam mais ao escravo que ao próprio filho, pois “A ele confiam as suas coisas, em detrimento de ti. A ele permitem fazer o que quiser. A ti proibem-te...” (*Lísis*, 208 b).

Longe de ser uma colocação puramente ofensiva, o que Sócrates pretende, ao

³² PLATÃO. *Lísis*. Introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, 1995.

fazer isso, é alertar Lísis que os homens que nada fazem por si mesmos, que não procuram conhecer, acabam limitando-se aos serviços dos outros. Com isso, não podem exercer a benevolência ou mesmo ser útil a família e a sociedade. Tal analogia também se aplica aos sofistas e demagogos que, deixando-se levar ao sabor da multidão, buscando meios de granjear seus favores por meio da bajulação e da lisonja, se comportam como escravos na sociedade.

Paulo Butti de Lima, em seu livro *Platão: uma poética para a filosofia*³³ nos faz lembrar este aspecto no *Teeteto* platônico, a partir de uma digressão. Ele nos demonstra um modelo servil no regime democrático, a partir de atividades como a participação em assembleias e tribunais, onde estas são transformadas em normas e limitações públicas. O sábio, então, seria aquele que se distanciaria das coisas que são comuns. Ao falar do riso da serva trácia, no *Teeteto*, sobre a anedota de Tales, onde a contemplação das coisas celestes o fez esquecer-se das coisas terrenas, o autor nos diz que:

Na digressão do *Teeteto*, o que caracteriza na cidade a palavra livre – a possibilidade para todos os cidadãos de participar das decisões políticas e judiciárias – é transformado por Platão em um modo de expressão servil. O caráter adulatorio das palavras, nascidos da constrição, torna possível esta passagem e desvia o olhar do filósofo para uma “fala de escravos”. (LIMA, 2004, p. 61).

Vale salientar, também, a relação entre a violência da multidão e a adulação do orador, para se obter sucesso. Para tanto, basta como testemunho as tentativas de controlar a euforia da multidão descrita por Demóstenes:

Podemos, com efeito, observar nas orações demostênicas os pedidos para ser ouvido: ‘e ninguém se agite (*thorybései*) antes de ter me escutado” (V, 15); “e não vos agiteis (*thorybésete*) em vista do que estou para vos dizer, mas, tendo-me escutado, julgai” (XIII, 3)”. (LIMA, 2004, p. 87).

Sabemos que tais aspectos estão presentes na crítica que Platão faz aos poetas na *República*. Nela o poeta é apresentado a semelhança de um orador que, por meio da lisonja, se deixa espontaneamente escravizar em prol do agrado de seu público³⁴. A privação estará presente também quando ele analisa a limitação epistêmica na *mímesis* poética, onde o conhecimento das formas verdadeiras em oposição as aparentes comporá as fórmulas de readmissão para o discurso mimético dentro da poesia.

No *Lísis*, a crítica se volta a pedagogia sofística. Para se desvencilhar dos laços da

³³ Paulo Butti de Lima nos apresenta essa relação in: *Platão: uma poética para a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³⁴ Veja, por exemplo, o passo 602 b da *República*, em que o poeta utiliza a *mímesis* de forma a agradar a multidão, sem, contudo, nenhum discernimento sobre seu ato.

servidão que esta pedagogia engendra, é necessário, portanto, que se busque conhecer, pois só assim o indivíduo poderá ser útil e proporcionar o bem aos outros. Compondo, então, a característica do bem útil no amor. Dessa maneira, a título de provocação, Sócrates diz a Lísis que nem seus pais o amam.

Mas se te tornares sábio, meu filho, todos serão teus amigos e teus parentes: serás útil e bom. Se não, nem estranhos, nem teu pai, nem tua mãe, nem os teus familiares serão teus amigos. Como é possível ter pensamentos de arrogância sobre assuntos em que nem sequer se sabe pensar ainda? (PLATÃO, *Lísis*, 210 c).

Podemos imaginar o que tais palavras geraram no jovem que, há pouco tempo, fora coroado por sua beleza, e fora exaltado em prosa e em versos por sua nobreza. A mensagem é clara, se Lísis precisa de tantos mestres, é porque ainda não sabe e por isso, "... não podes ter mente orgulhosa se ainda não tens a mente formada." (*Lísis*, 210 d).

Sócrates, portanto, utiliza tais exemplos tanto para criar a disponibilidade intelectual pela demonstração da carência epistêmica, mas também para impulsionar o jovem a maior virtude do filósofo, qual seja, o amor que o faz ser agente na busca pela sabedoria. No lugar de uma educação de escravos, onde não há uma participação ativa e consciente, baseada em moldes estáticos e superficiais, cuja forma de transmissão é a reprodução (no caso escrita), portanto, de estrutura mimética, o que Sócrates propõe é uma *paideia* dinâmica, que possibilite uma modificação interior, pela própria interação entre amante e amado³⁵.

O papel da dialética é justamente esse. A estrutura dialogal, aliada a uma investigação dialética, cria no texto um dinamismo capaz de excitar, de instigar. Não por acaso vemos na escrita de Platão, além do teor dialético, um forte teor narrativo, com imagens cênicas que, a semelhança do que encontramos nas poesias miméticas, são atrativas ao público. Essa estrutura da qual Platão se vale é inteiramente dinâmica, viva, como só uma composição oral poderia ser. Tal como Hesíodo faz na própria maneira de expor seu discurso escrito em moldes orais, Platão, a semelhança dos poetas de seu tempo, cria um enredo filosófico dinâmico, mas satisfatório às exigências epistêmicas e as

³⁵ TRABATTONI, Franco in *Platão*. Tradução de Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010, p. 163, expõe a divergência entre o discurso mimético e o discurso dinâmico, base da discussão levantada por Platão no *Fedro* sobre a oralidade e a escrita. "Um texto escrito se torna válido na medida em que se refere a um saber presente alhures, ou seja, na alma (278 a). Portanto, o discurso filosófico, que não por acaso Platão articula sempre em forma de diálogo, não possui a tarefa imitativa de refletir a verdade, mas 'erótica' e *psicagógica* de instigar na alma a persuasão, mediante a exercitação dialética. Nesse sentido, e somente nele, a comunicação oral é superior à escrita, já que o texto escrito, enquanto imóvel e imodificável, é incapaz de dialogar e de responder (275 d-e)".

suas limitações. Dessa forma, vemos uma saída, pela *psicagogia* platônica, ao problema da escrita (de base estática) e de sua comunicação.

No *Lísis*, a iniciativa de conhecer, a busca pela sabedoria, é a causa que impulsiona amante e amado, e que consiste no dinamismo presente em muitos dos diálogos platônicos. Da mesma forma como vemos no *Mênon*, aquele que é bom sabe ser proveitoso guiando os outros na correta opinião. A benevolência que está presente nos dois diálogos é o pré-requisito daqueles que conhecem, pois nenhum bem pode ser autêntico se não puder ser útil aos outros.

No *Mênon*, como vimos, não só aquele que tem ciência é capaz de guiar, como aquele que tem uma opinião correta (ὀρθὴν δόξαν) é também capaz de fazê-lo. Pois mesmo não estando “ciente” (φρόνιμος), na medida em que sua opinião indicar uma verdade, ele é capaz de guiar corretamente, tão bem como aquele que sabe por compreender. Assim, Sócrates estabelece que “a opinião verdadeira, em relação à correção da ação, não é em nada um guia inferior à compreensão” (*Mênon*, 97 b). Mas devemos ter em mente o paradigma da compreensão ao qual a opinião correta deve se firmar para ela ser correta. É sempre em vista, seja da experiência, seja do conhecimento, que aquele que enuncia intuitivamente uma opinião deve se relacionar. Pois é só mediante este que aquele poderá por a prova sua opinião.

É na diferença entre a opinião correta e ciência que está o ponto principal para a nossa discussão. Admitindo a existência de uma igualdade de valores entre as duas formas, Sócrates se apressa em distingui-las, e o faz admitindo que na ciência há um encadeamento por um cálculo de causa (δήση αἰτίας λογισμῶ). Esse αἰτίας λογισμῶ é a própria reminiscência e é a partir dela que é possível a ciência e a estabilidade. No caso da opinião correta, não há nem ciência nem tampouco estabilidade, são, portanto, soltas e fugidias.

Já que a virtude – como fora defendido – é algo que não se ensina, os homens que guiaram as grandes cidades não poderiam ter feito isso por sabedoria e nem por ciência, mas por uma “opinião feliz” (εὐδοξία). Entramos em um embaraço. Temos que no *Mênon* (99 b), os governantes, bem como os poetas e adivinhos, não são sábios (οὐκ ἄρα σοφία τινὶ οὐδὲ σοφοί...), ao contrário do que vemos em outros diálogos. Para tanto, poderemos apresentar três hipóteses: a) a atribuição de “sábio” para alguns poetas como uma ironia (no exemplo de Simônides na *República*, em que Sócrates chama o poeta lírico de “sábio e divino”); b) encarar os termos *sophós* e *sophía* em um aspecto semântico aproximado com o de ciência, aspecto esse comum no tempo de Platão, como nos dá testemunho

Eurípides nas *Bacas*, em cujo núcleo agônico nós temos a rivalidade de duas formas de *sophía*, a tradicional representada pela figura de Dioniso e a “moderna”, digamos assim, que sobrepuja aquela, representada pela figura de Penteu; c) ou podemos encarar sob o ponto de vista contextual, como ocorre com alguns termos analisados por Platão, que ora tem uma característica, ora outra.

A opinião feliz, responsável então por fazer com que os homens regessem corretamente seu povo, é de natureza divina; ela compreende aquilo que é comum aos comunicadores de oráculos e aos poetas. Platão iguala aqui esses três importantes membros da sociedade: o político, o poeta e o adivinho.

Logo, chamaríamos corretamente divinos tanto aqueles que ainda agora mencionamos, pronunciadores de oráculos e adivinhos inspirados, quanto todos, sem exceção, do gênero poético. E os políticos, não diríamos menos do que desses que são divinos e que os deuses estão neles, inspirados que são e possuídos pelo deus, quando, pela palavra, realizam com sucesso muitas e importantes coisas, sem nada saber das coisas que dizem. (PLATÃO, *Mênon* 99 c-d).

ὀρθῶς ἄρ' ἂν καλοῖμεν θεῖους τε οὓς νυνδὴ ἐλέγομεν χρησμωδοὺς καὶ μάντις καὶ τοὺς ποιητικοὺς ἅπαντας: καὶ τοὺς πολιτικοὺς οὐχ ἥκιστα τούτων φαίμεν ἂν θεῖους τε εἶναι καὶ ἐνθουσιάζειν, ἐπίπνους ὄντας καὶ κατεχομένους ἐκ τοῦ θεοῦ, ὅταν κατορθῶσι λέγοντες πολλὰ καὶ μεγάλα πράγματα, μηδὲν εἰδότες ὧν λέγουσιν.

Ao fazer isso, ele apresenta não só a soberania pela palavra desses membros, mas os coloca, ao menos em um limitado espaço, enquanto guias dos povos, afirmando que eles possuem uma “concessão divina” (θεῖα μοῖρα, 99 e) e que a virtude consistiria exatamente nisso. Sendo assim, a virtude não seria nem por natureza e nem coisa que se ensina. Com tal argumento, Sócrates descarta a pretensão dos sofistas de serem “mestres da virtude”.

O termo θεῖα μοῖρα iguala políticos e poetas, mas também desconstrói o argumento de que a poesia deva ser encarada como sendo algo inteiramente negativo. O mesmo termo será visto no *Íon*, 534 c, onde Sócrates, explicando ao rapsodo sobre o dom divino que este recebeu dos deuses, diz que ele não fala de Homero por arte, mas por um “privilégio divino”, como traduz Victor Jabouille, ou mesmo por “concessão divina” como traduz Cláudio Oliveira.

Assim entendemos que não pode ser por arte que Íon fala de Homero, pois se fosse ele seria capaz de ensinar, podendo ser, apenas, uma força divina que age nele e o faz declamar o grande poeta. No *Mênon*, vemos Sócrates afirmar a opinião feliz como uma forma de inspiração divina que é capaz de guiar o povo numa ação virtuosa, tal qual a opinião correta com a ação correta; mas em contrapartida, vemos que em diálogos

como a *República*, o poeta é destituído dessa caracterização de guia.

Todavia, em diálogos como o *Mênon* e o *Íon*, podemos encontrar caminhos alternativos para essa leitura, pois, deve ser a opinião feliz um momento, já que sendo de natureza fugidia, ela precisa de algo que possa dar coesão e estabilidade, e isso só é possível por meio de um raciocínio (λογισμός); característica essa que está ausente no discurso poético.

Além do mais, cabe-nos lembrar da caracterização desse vocábulo. Λογισμός indica “raciocínio prático”; é por meio dele que se estabelece o que é verdadeiro e o que é falso, mas também o que se deve ou não fazer³⁶. Mais a frente, veremos a distinção do discurso poético a essa caracterização do raciocínio prático, bem como a sua necessidade naqueles discursos, para uma validação dele dentro de um modelo racional de Estado. Platão diferencia essas duas manifestações, mas não nega uma em função da outra. Ao contrário disto, parece que ele compõe os dois discursos dentro da esfera prática, como dois momentos que se articulam entre si para formarem uma instância útil dentro do modelo paidêutico.

Assim, esse discurso não será de todo negado, mas deve ser repensado, pois a ele é necessário outro que o confirme, que o encadeie, de forma a dar a ele credibilidade, reajustando-o nesse novo momento.

3 DA MANÍÁ E DA DIVINAÇÃO

Muito mais que uma simples análise da inspiração poética, o *Íon* de Platão é um diálogo que demarca uma posição e um esclarecimento semântico de conceitos pertinentes a ela. Em uma sociedade onde o papel do poeta e do rapsodo deve ser repensado, o que parece nos propor Platão é uma visão própria, mais autêntica desses personagens, todavia sem deixar de enquadrá-los nesse novo modelo, nessa nova realidade, mas também sem descaracterizá-los. Para tanto, é preciso compreendê-los não sob uma *techné*, uma “arte”, mas sim em seu lugar próprio, na origem de sua força e sabedoria, a *theía dýnamis*.

Como vimos anteriormente no exemplo do *Mênon*, a εὐδοξία pressupõe uma falta de atividade intelectual, ou seja, a semelhança da condição imposta pelo divino que torna,

³⁶ Ver *De Anima*, III, 11, 434 a 7. Nesse passo Aristóteles nos diz que: “... pois decidir por fazer isto ou aquilo, de fato, já é uma função do cálculo; e é necessário haver um único critério de medida, pois será buscado aquilo que é superior”. ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 126.

quem dela faz uso, um louco.

Por um curto período nós temos, no *Fedro*³⁷, Sócrates a se deter nesse assunto. A partir desse pequeno esboço, nós poderemos fazer conexões com outros diálogos para tentar analisar a *manía* um pouco mais detalhadamente.

No *Fedro* temos um testemunho importante sobre a *manía* em cujo desdobramento podemos encontrar uma variedade de caracteres tradicionais. Não irei me deter a descrever o processo tradicional da *manía*, em suas diversas formas, mas irei, tão somente, apresentá-las, quando necessário, a partir do que Platão esboça.

Para tanto, daremos início a análise da *manía* como um dom divino. Como fez Sócrates no *Mênnon*, ao falar de um bem proveitoso dos inspirados, dando como exemplo o poeta, o adivinho e o político; no *Fedro* ele o fará, tomando por base, além do poeta e do adivinho, a sacerdotisa. Creio aqui, que o tipo de *manía* a ser analisada nesse primeiro momento é aquela que tem um aspecto sapiencial, ou então que leva a uma lucidez através de uma enfermidade. Esses processos sapienciais são bem controversos, e como veremos, nos é apresentado pelo filósofo sob uma ótica aparentemente contraditória, mas que, ao olharmos com cuidado, veremos não mais que momentos distintos da análise que, em suma, se complementa.

O êxtase coribático, dionisíaco, ou apolíneo³⁸, constituem-se em formas sapienciais que tira o homem de si mesmo e o eleva a um estado alterado de consciência. Esse tipo de *manía* é, portanto, o estado que consiste não simplesmente em uma ausência de consciência, mas sim uma consciência fora dos padrões normais, ou seja, uma consciência que se abre ao divino, elevando o homem além de si mesmo ou fora de si (ἔκστασις)³⁹. A natureza distanciada dessa consciência serve de referência àquela da análise da inspiração no *Íon* de Platão, onde o poeta e o rapsodo experimentariam um estado de consciência anormal, o que o tornaria um inspirado diante do seu discurso.

Esse aspecto sapiencial, da qual a sacerdotiza de Dódona e a profetiza de Delfos, por exemplo, participam, “em estado de delírio”, como traduz Gomes, ou “been mad”, como traduz North, ou mesmo “en pleno delírio”, como traduz Gual, o vocábulo grego μανείσαι,

³⁷ Serão utilizadas três traduções do *Fedro* platônico. PLATÃO. *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Gimarães Editores, 2000. PLATÓN. Diálogos III: *Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas por C. Guarcía Gual. M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Madrid: Editorial Gredos, 1988. PLATO. *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Translation by Harold North Fowler and an introduction by W. R. M. Lamb. Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD.

³⁸ Tomo como referência os comentários de Giorgio Colli, em seu livro *A sabedoria grega I*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012, p. 53-54. Para essa leitura, Colli nos apresenta o exemplo dos personagens míticos Aristeia, “cuja alma se diz que voava”, e Álbaris, o hiperbóreo, mencionado por Platão no *Cármides*, 158 b, e que, juntamente com Zalmoxis, é tido como um ser que se vale de encantamentos.

³⁹ Ver também as seguintes passagens do *Fedro*, 244d, 245a, 245c.

é fonte de grandes serviços à Grécia. No original, o passo 244 a-b do *Fedro* nós temos: ἡ τε γὰρ δὴ ἐν Δελφοῖς προφητῖς αἶ τ' ἐν Δωδώνῃ ἰέρειαι μανεῖσαι μὲν πολλὰ δὴ καὶ καλὰ ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ τὴν Ἑλλάδα εἰργάσαντο...

Continua Sócrates essa análise e fala que em “perfeito juízo” (σωφρονοῦσαι) essas habilidades são reduzidas. É enquanto delirante que os inspirados são úteis à sociedade. No *Timeu*⁴⁰, temos que a divinação é um acesso deficiente à verdade – embora sendo ela verdadeira – pois necessita de alguém que a recorde.

Aqueles que nos constituíram, ao lembrarem-se da ordem do seu pai, que lhes tinha mandado fazer o gênero mortal da melhor forma possível dentro das suas capacidades, rectificaram as suas deficiências deste modo (com o estabelecimento da divinação), para que de algum modo ele tivesse ligação à verdade. Eis um indício suficiente de que o deus concedeu a divinação à insensatez humana; é que ninguém participa da divinação inspirada e verdadeira em consciência, mas sim quando o seu pensamento é suspenso durante o sono ou pela doença, ou se for adulterado por qualquer tipo de delírio. (PLATÃO, *Timeu*, 71 d-e)

μεμνημένοι γὰρ τῆς τοῦ πατρὸς ἐπιστολῆς οἱ συστήσαντες ἡμᾶς, ὅτε τὸ θνητὸν ἐπέστελλεν γένος ὡς ἄριστον εἰς δύναμιν ποιεῖν, οὕτω δὴ κατορθοῦντες καὶ τὸ φαῦλον ἡμῶν, ἵνα ἀληθείας πῆ προσάπποιο, κατέστησαν ἐν τούτῳ τὸ μαντεῖον. ἱκανὸν δὲ σημεῖον ὡς μαντικὴν ἀφροσύνη θεὸς ἀνθρωπίνῃ δέδωκεν: οὐδεὶς γὰρ ἔννοος ἐφάπτεται μαντικῆς ἐνθέου καὶ ἀληθοῦς, ἀλλ' ἢ καθ' ὕπνον τὴν τῆς φρονήσεως πεδῆθεις δύναμιν ἢ διὰ νόσον, ἢ διὰ τινα ἐνθουσιασμὸν παραλλάξας.

Aqui temos, para a divinação (μαντικῆς), a submissão da “consciência”, “razão”, “reflexão” (ἔννοια) à “demência” ou “loucura” (ἀφροσύνη). Para se atingir esse estado de inspiração, ou seja, de quando o divino está dentro (ἔν-θεος), é necessário, ou estar doente (νοσέω), ou adormecer (ὕπνώω), ou estar em delírio ou transportado pelo furor divino (ἐνθουσιάζω), consistindo este no mesmo ἔν-θεος.

Um exemplo de ausência de φρόνησις pela doença podemos ver no *Filoctetes* de Sófocles⁴¹. No verso 781-785, quando as crises do jovem recomeçam, ele parece já antever a traição armada entre Neoptólemo e Odisseu para tirar-lhe o arco sagrado. Assim ele diz:

Ai! Ai! Ai! Ai!
Temo não se cumprir o que ora pedes:
de novo a chaga funda verte o sangue
rubro, pressinto que algo novo ocorra.
Ai!

ᾄ ᾄ ᾄ ᾄ.
Δέδοικα [δ’], ὦ παῖ, μὴ ἀτελῆς εὐχῆ [τύχη]
στάζει γὰρ αὖ μοι φοίνιον τόδ’ ἐκ βυθοῦ
κηκίον αἶμα, καί τι προσδοκῶ νέον.
παπαῖ, φεῦ.

⁴⁰ A tradução do *Timeu* que será utilizada são as seguintes: PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011. *The Timaeus of Plato*. Edited with introduction and notes by R. D. Archer-Hind, M. A. London: Macmillan and co, 1888.

⁴¹ SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2009.

Mais a frente (entre os versos 810-815) ele entra de fato em delírio: “Aonde... agora... me... onde?” (ἐκεῖσε νῦν μ’, ἐκεῖσε). Espantado, Neoptólemo, ao ver que ele olha para o céu, questiona (v. 815): “Surtas? Por que mirar o círculo celeste?” (τί παραφρονεῖς αὔ; τί τὸν ἄνω λεύσσεις κύκλον;). Após a crise, Neoptólemo decide deixar Filoctetes em paz, enquanto este já adormece (v. 815-820): “Se estás mais lúcido, te soltarei” (καὶ δὴ μεθίημ’, εἴ τι δὴ πλέον φρονεῖς).

Outro exemplo de delírio pela doença – todavia sem indícios divinatórios – nós podemos encontrar no *Orestes* de Eurípedes⁴², sobretudo entre os versos 245-280. No primeiro momento dessa cena (vv. 253-254), nós vemos Orestes deitado no leito e sua irmã, Electra, à cabeceira. Já em delírio, a irmã preocupada, diz: “Ai de mim, irmão! O teu olhar está a perturbar-se/ e depressa trocaste pela loucura o senso que há pouco tinhas.”. Na tradução inglesa nós temos: “Woe's me, my brother! Wildly rolls thine eyes:/ Swift changest thou to madness, sane but now!”. No original lemos: οἴμοι κασίγνητ’, ὄμμα σὸν τaráσσειται,/ ταχὺς δὲ μετέθου λύσσαν, ἄρτι σωφρονῶν.

O vocábulo λύσσαν, traduzido por “loucura” na tradução de Silva, e “madness” na tradução de Way, pode também ser entendido como “raiva” ou “fúria”. Todavia a loucura é subtendida e doravante nós veremos em que esta se caracteriza dentro do contexto. Uma tradução que eu acredito ser mais fiel fosse mesmo a de raiva ou fúria, pois posteriormente nós veremos o mesmo vocábulo *caracterizando* a loucura de Orestes. Os versos para essa passagem são 265-270.

Dá-me o arco de pontas de chifre, presente de Lóxia,
com que me disse Apolo que afastasse as deusas,
se elas me assustassem com a loucura furiosa. (SILVA, 1982)

Give me mine horn-tipped bow, even Loxias' gift,
wherewith Apollo bade drive back the fiends,
if with their frenzy of madness they should fright
me. (WAY, 1912).

δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ’ εἶπ’ Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
εἴ μ’ ἐκφοβοῖεν μανίασιν λυσσήμασιν.

Nessa passagem, além da origem divina da loucura de Orestes, nós encontramos a caracterização dela. Na primeira tradução, o termo μανίασιν λυσσήμασιν caracteriza a

⁴² Para o *Orestes* de Eurípedes nós utilizaremos duas traduções, uma em língua portuguesa e outra em língua inglesa. EURÍPEDES. *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: UNB, 1982. EURIPIDES. *In four volumes (II): Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Cyclops*. With an english translation by Arthur S. Way, D. Lrr. London: William Heinemann; New York: The Macmillian Co, 1912.

loucura como furiosa; enquanto que na segunda tradução ela é caracterizada por “frenzy”, ou seja, por “frenesi” ou “frenética”. Esse delírio, que é a doença de Orestes, o faz tanto ver coisas inexistentes (φάντασμα), como falar de forma desconexa. Esse tipo de loucura tem um caráter mais patológico e, como será visto mais adiante na peça, sua purificação só será possível mediante um acordo com o divino.

Voltando ao *Fedro*, no passo 244 b, a tradução de Gomes, embora sendo um tanto imprecisa, denota um aspecto da palavra da sacerdotisa de Apolo que está subentendida no texto original. O passo diz: “Depois delas podemos falar da Sibila? Podemos falar de todos os que, utilizando o poder divinatório que um deus lhe inspira, ditaram a muita gente e em muitas ocasiões o reto caminho a seguir?”. No original não há menção a um “reto caminho”, como podemos observar na tradução de GUAL: “Y no digamos ya de la Sibila y de cuantos, con divino vaticinio, predizeron acertadamente, a muchos, muchas cosas para el futuro.” No original temos: καὶ ἐὰν δὴ λέγωμεν Σίβυλλάν τε καὶ ἄλλους, ὅσοι μαντικῆ χρώμενοι ἐνθέω πολλὰ δὴ πολλοῖς προλέγοντες εἰς τὸ μέλλον ὤρθωσαν. Todavia, embora na tradução portuguesa exista o acréscimo de “reto caminho”, ele é perfeitamente coerente, tendo em vista que, na medida em que a sacerdotisa prediz o futuro ela de fato “abre um caminho” ou “conduz” aquele que dela faz uso. Essa ideia também está de acordo com o que fora dito no *Mênon* e mais uma vez ela é apresentada. Mas, como é algo já tão recorrente e já claro para os gregos, Sócrates o encerra dizendo que seria perda de tempo falar sobre coisas tão evidentes.

Após essa análise, Sócrates recorre a tradição filológica para discutir, como ele faz no *Crátilo* com outras palavras, o vocábulo μαντικῆ. Na análise desta “arte”, o filósofo atribui aos mais modernos um acréscimo no antigo termo, transformando o que outrora era tido por *manikê*, em *mantikê*. Ao plasmarem o primeiro nome, os responsáveis por isso não pensaram que a *manía* fosse algo ofensivo, mas sim algo belo, pois se tratava de um sopro divino que permite projetar o futuro.

No *Crátilo*⁴³, Platão aborda o tema da interpolação ou mesmo da perda de letras em algumas palavras, dizendo que a preocupação dos modernos seria mais ornamental que tendo por base uma verdade. A causa que ele aponta é a de uma “eufonia”, pois, por meio dessa modificação, fora possível dar uma ênfase trágica à palavra.

Meu caro, não sabes que os nomes que foram primitivamente atribuídos já foram soterrados por aqueles que queriam dar-lhes uma ênfase trágica, que acrescentaram e tiraram letras por razões de eufonia, retorcendo-os de todas as maneiras, quer para os ornamentarem, quer pela acção do tempo. Não te parece

⁴³ Para o *Crátilo* platônico nós utilizaremos a seguinte tradução: PLATÃO. *Crátilo*. Introdução de José Trindade dos Santos e tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

absurdo terem lançado um r para dentro de 'espelho' [*katoptron*]? Mas eu penso que os que fazem estas coisas em nada se preocupam com a verdade, mas apenas com a forma da sua boca; de maneira que acrescentam muitas coisas aos nomes primitivos, acabando por fazer com que nem um só homem compreenda o que pode querer dizer o nome. (PLATÃO, *Crátilo*, 414 c-d)

Após o apontamento no *Fedro*, Sócrates apresenta um elogio ousado à *manía*, tomando por base a tradição mais antiga, afirmando que ela é melhor do que a “sensatez”, por provir aquela dos deuses e esta dos homens. Τόσω κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ’ ἀνθρώπων γιγνομένης (*Fedro*, 244 d). É preciso que fiquemos atentos ao ponto de vista tradicional de onde Sócrates parte. A frase é clara: do ponto de vista dos antigos a *manía* é melhor que a sensatez (σωφροσύνη). Por provir dos deuses, fica claro que ela é superior, mas por outro lado, nós sabemos que nem tudo que provém dos deuses é necessariamente um bem. No caso particular, Sócrates parece apresentar a *manía* apolínea, de caráter profético, que realmente consistia em um bem para a comunidade; mas também pode ser dionisiaca, pois que quando Dioniso se apossa de um corpo, faz dos enlouquecidos adivinhos⁴⁴.

Todavia, como fora visto com a *manía* que advém como uma punição, como é a de Orestes, ela, embora sirva para purgar, também castiga. A desmedida, o delírio, a falta de clareza, são apenas alguns pontos que doravante deverão ser analisados com relação à *manía*, pois, como muito bem está escrito no *Timeu*, à *manía* se opõe a sanidade do espírito e, para que se possa fazer uso dela, é necessário interpretá-la.

Por outro lado, é em consciência que o Homem deve compreender o que foi dito – depois de o trazer de novo à memória – em sonhos ou em estado de vigília sob o efeito da natureza da divinação e do delírio; quanto aos simulacros que tenha visto, deve, por meio da reflexão, explicar de que modo e por que motivo cada um deles possa significar algo de mau e de bom, quer pertença ao futuro, ao passado ou ao presente. Enquanto aquele que está possuído se mantiver neste estado, não cumprirá a tarefa de distinguir por si próprio o que lhe foi dado a conhecer ou a ouvir, pois está certo o velho dito: 'Pertence somente ao sábio cumprir a sua tarefa de se conhecer a si mesmo. (PLATÃO, *Timeu*, 71 e-71 a)

ἀλλὰ συννοῆσαι μὲν ἔμφρονος τὰ τε ῥηθέντα ἀναμνησθέντα ὄναρ ἢ ὕπαρ ὑπὸ τῆς μαντικῆς τε καὶ ἐνθουσιαστικῆς φύσεως, καὶ ὅσα ἂν φαντάσματα ὀφθῆ, πάντα λογισμῶ διελέσθαι ὅπῃ τι σημαίνει καὶ ὅτῳ μέλλοντος ἢ παρελθόντος ἢ παρόντος κακοῦ ἢ ἀγαθοῦ: τοῦ δὲ μανέντος ἔτι τε ἐν τούτῳ μένοντος οὐκ ἔργον τὰ φανέντα καὶ φωνηθέντα ὑφ’ ἑαυτοῦ κρίνειν, ἀλλ’ εὐ καὶ πάλαι λέγεται τὸ πράττειν καὶ γινῶναι τὰ τε αὐτοῦ καὶ ἑαυτὸν σώφρονι μόνῳ προσήκειν.

Essa contraposição entre *μανία* e *σωφροσύνη*, ou entre esta com a *ἀφροσύνη*, é curiosamente vista nas *Bacas*⁴⁵ de Eurípides. Nela vemos todo o *agón* travado entre a *μανία* de ordem báquica e a sensatez de ordem humana. É, em suma, a pretensão de

⁴⁴ Ver a referência nas *Bacas*, vv. 298-301.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 41.

Penteu em alçar voos celestiais mais leves que o peso da própria carga corporal, que o caracteriza, no fim das contas, como um insensato.

Há nessa tragédia duas formas de se encarar a sabedoria. Uma que vem dos deuses, como um bem aos homens e outra dos próprios homens que se voltam contra os deuses. Resolvi colher alguns versos para falar dessa contraposição. Essa parte compreende o discurso do Coro, entre os versos 370 ao 432.

Eis o contexto: Tirésias, o cego adivinho, exclama, na porta do palácio de Tebas, que deseja falar com Cadmo, avô de Penteu, o governante. O adivinho havia combinado com o velho Cadmo para ambos irem prestar honras a Dioniso na montanha. Ao ouvir a voz do amigo, Cadmo lhe rende elogios e diz: “sábua [a voz] de sábio homem”, v. 179, (σοφήν σοφοῦ παρ’ ἀνδρός...).

É notável a articulação que o termo σοφία e σωφροσύνη terão ao longo do texto, parecendo demonstrar um conflito entre o respeito pela tradição e a imposição, com vista a uma razão pretensiosa e centrada exclusivamente no humano, das novas tendências do saber.

Cadmo acrescenta, afirmando que a dança em honra ao deus não o fadiga e que com ela, ele pode esquecer-se de sua velhice. É o obliuio dos males, do qual se falará doravante, por meio do vinho que embriaga, da dança que anima o corpo e da *manía* que “extasia”. Em acordo com o companheiro, Tirésias assevera (v. 189-190): “.... Sentes o mesmo que eu! Também juvenesco e executarei as danças” (Ταῦτ’ ἐμοὶ πάσχεις ἄρα · / κάγω γὰρ ἠβῶ κάπιχειρήσω χοροῖς.). Após isso, Cadmo então pergunta a Tirésias se na cidade só eles prestarão honra ao deus e, por seu turno, Tirésias responde nos dando a certeza de que o bom pensamento é aquele orientado para o respeito a tradição, ao divino (v. 196): “Só nós pensamos bem, os outros mal.”, Μόνοι γὰρ εὔφρονοῦμεν, οἱ δ’ ἄλλοι κακῶς). Com muita prudência, Cadmo diz (v. 199): “Não desprezo eu os Deuses, mortal nasci.” (Οὐ καταφρονῶ ἔγω τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς).

Aqui temos um sinal da prudência de Cadmo que doravante tentará admoestar ao neto Penteu sobre o respeito que ele deve ter com os deuses. Essa, a meu ver, é a grande expressão da sabedoria, pois como dirá o coro báquico em 395-396: “A sapiência não é sabedoria, ter-se por imortal também não.” (Τὸ σοφὸν δ’ οὐ σοφία /τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν), apresentando-nos a diferenciação entre uma e outra.

Tirésias, inspirado, nos diz essas alígeras palavras (vv. 200-209)

Perante os Numes, em nada sofismamos
pátrias tradições que temos coetâneas
do tempo, nenhuma razão as rejeita,
nem mesmo a sapiência de altos espíritos.
Dirão que da velhice não me envergonho
ao ir dançar, coroada a cabeça de heras?
Pois não distingue o Deus quem o jovem
e quem o velho se é preciso dançar,
mas de todos deseja ter honras
comuns, nem quer distinguir louvores.

Οὐδ' ἐνσοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν
πατρίους παραδοχάς, ἄς θ' ὀμήλικας χρόνῳ
κεκτήμεθ' ἰ οὐδεὶς αὐτὰ καταβάλλει λόγος,
οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠϋρηται φρενῶν.
Ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;
Οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεὸς εἴτε τὸν νέον
εἰ χρῆ χορεύειν, εἴτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν
κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδὲν αὔξεσθαι θέλει.

Ao dizer isso, eis que Penteu chega ao palácio, apressado, pois soubera dos horrores sobre a cerimônia ao “Nume novato” (νεωστὶ δαίμονα). As palavras do governante são fortes. É a expressão mais dura de alguém que, cego pela própria soberba, não compreende a divindade de Dioniso, mesmo quando este fala a ele por meio de um corpo. Nos versos 233 ao 241, ele descreve a aparência do deus e seu caráter corrupto.

Dizem que veio um forasteiro
feiticeiro cantor da terra lídia
com loiros cachos e oleante cabeleira,
vinhoso, com graças de Afrodite nos olhos,
ele passa dias e noites a conversar,
oferecendo mistérios évios às donzelas.
Se eu o agarrar dentro deste palácio
parará de brandir tirso e de sacudir
cabeleiras, decepado o pescoço do corpo.

λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος,
γόης ἐπωδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην,
οἰνώπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,
ὅς ἡμέρας τε κεύφρόνας συγγίγνεται
τελετὰς προτείων εὐίου νεάνισιν.
εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι στέγης,
παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασεῖοντά τε
κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν.

Ele contempla Tirésias e o avô travestidos com as indumentárias cerimoniais e diz ser “ridícula” ou “risível” (πολὺν γέλων) tal cena, pela idade de ambos. Ele se vale disso para afirmar sua recusa ao comportamento “sem juízo” (νοῦν οὐκ) de Cadmo.

Percebemos a contradição com o que fora dito por Tirésias sobre a indiferença do deus no que diz respeito a participação nas danças. A oposição de Penteu denota, por um lado, a preocupação com uma possível corrupção de seu povo, sobretudo no que diz respeito as mulheres – preocupação essa que será desfeita por um raciocínio simples –, mas também a recusa em aceitar um costume fora dos padrões por ele defendido. Tirésias assim responde (vv. 266-271):

Quando um sábio toma belos temas
para falar, não é grande faina falar bem.
Tu tens bem fluente língua como quem pensa
mas espírito não te assiste nas palavras.
Ousado, poderoso e homem hábil ao falar
mau cidadão se torna por não ter juízo.

Ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν
σὺ δ' εὐτροχὸν μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
θράσους δέ, δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
κακὸς πολίτης γίγνεται, νοῦν οὐκ ἔχων.

E completa (vv. 279-285), respondendo a duas questões principais das queixas de Penteu: a primeira questão com relação ao vinho, enunciada pelo rei nos versos 260-262, como sendo um veículo de corrupção, é então esclarecida nos versos 279-285; e a segunda sobre a insensatez causada pela dança e pela cerimônia como um todo, sobretudo nas mulheres, presente tanto nos versos anteriores, como também nos versos 217-231; estes deverão ser então respondidos nos versos 314-318 pelo adivinho.

Tirésias aponta o caráter purificador do vinho, tomado como um bem dado aos homens. A embriaguez causa uma espécie de transporte, semelhante ao que vemos no caso dos poetas. No *Banquete* de Platão, percebemos a presença báquica na reunião, mas também na inspiração que produz um discurso belo. É a presença do deus que guia os discursos, mesmo no caso de Sócrates que nunca se embriaga, é a presença do divino que, sobrepujando os demais, cria um discurso coerente que alia ao bem da *manía* báquica à razão.

Na pequena e significativa genealogia de Eros, apresentada por Diotima no *Banquete*, observamos que ele é filho de Πενία (“Pobreza”) com Πόρος (“Recurso”). Por sua vez, Πόρος é filho de Μήτιδος (“Sabedoria”, “Astúcia”). No banquete de Diotima consagra-se o nascimento de Afrodite, mas, de forma subversiva, o nascimento de Eros. Embriagado pelo néctar, Póros se dirige ao jardim de Zeus e lá adormece. Penía, impulsionada pela carência de recurso (ἀπορίαν), resolve se unir a Póros adormecido; e,

por fim, nasce Eros. A característica de Eros é mais significativa. A união entre os dois permite que Eros possua feições paternas e maternas. Da mãe ele herdou a pobreza, a falta de recursos; do pai a valentia, o estar a espreita do belo e do bom, o amor pelo conhecimento e a avidez pela sabedoria.

A configuração mítica do nascimento de Eros, contextualizada à problemática da filo-sofia enquanto tal no *Banquete*, nos remete a caracterização do vir-a-ser filosófico. Eros é *daimon*, ser entre-mundos. O filósofo, enquanto tal, vive essa esfera intermediária e seu espanto consistiria no vislumbre daquilo de que é carente.

Ao contrário do banquete exposto por Diotima, o *Banquete* platônico é regrado pelo vinho, o que nos leva a dimensão dionisiaca. Dioniso, como um deus líquido, reclama o desapego de si (*êxtasis*), e é nisso que consiste sua embriaguez. Nas *Bacas*, Eurípidés nos apresenta Ágave possuída, desmembrando o próprio filho como se ele fosse uma fera perigosa. Mas acaso não seria assim? Ao contrário da “embriaguez” feroz de Ágave, a embriaguez que perpassa os convivas da narrativa platônica é mais de caráter sapiencial. O vinho conduz os discursos, propicia a extravagância e conclui, talvez, a característica mais comum entre poetas, políticos e filósofos: o fetichismo da palavra (ou, para ser menos anacrônico, o estado de *maníá*).

Assim, ao enunciar seu discurso, por mais que seja imune a embriaguez, Sócrates nos leva a uma forma de elevação, de desprendimento, e porque não dizer de morte, que se firma no *lógos*. Esse paralelo apresenta uma característica em comum. De um lado temos aqueles que se elevam pelo vinho e fazem belos discursos por estarem sob o *êxtasis* báquico; por outro, temos aqueles que se elevam pelo *lógos* por estarem sob o *êxtasis* erótico.

Mas voltemos a resposta de Tirésias à Penteu. Assim estão os versos, respectivamente:

Úmido licor de uva inventou e apresentou
aos mortais, dos sofridos homens ele cessa
a dor quando se fartam de fluxo da uva,
dá sono e oblévio dos males cotidianos,
não há nenhum outro remédio das fadigas.
Ele é libação aos Deuses, Deus nascido,
de modo a terem os homens por ele bens.

βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἤϊρε κείσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς τάλαιπῶρους βροτοῦς
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὑπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.
οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,

...O orgiástico leva a uma liberação dos vínculos do indivíduo empírico, das condições de sua existência quotidiana, e esse novo estado é chamado de *manía*, loucura. Portanto, o estado do possuído por Dioniso, ou seja, a imagem do próprio deus no homem, não é uma extenuação soporosa, de perda total da consciência, nem mesmo uma gesticulação animalesca, mas sim aquele estado de loucura, isto é, um estado da consciência que se contrapõe àquele 'normal', quotidiano. (COLLI, 2012, p. 19)

Mesmo com fortes doces da visão nietzschiana, o que Colli parece nos dizer se refere a ampliação, no campo da compreensão individual, daquele que é possuído por um deus e que, a semelhança da compreensão total que as Musas imprimem no *aedo*, no estado de *manía* dionisíaca parece ocorrer o mesmo. Ao menos é isso que podemos depreender dos versos 298-302, quando Tirésias fala a Penteu.

É adivinho este Nume, pois o báquico
e o louco têm muita arte de adivinhar:
quando o Deus vem pleno ao corpo
faz os enlouquecidos dizer o futuro.

Μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε · τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει ·
ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.

As palavras de Penteu, para a admoestação de Cadmo, refletem a inversão acima citada. O rei, num gesto irritadiço, repele o toque do avô e diz (vv. 344-346): “Não me contamines com tua demência!/ A este professor de tua insensatez/ farei justiça.” (μηδ' ἐξομόρηι μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;/ Τῆς σῆς <δ'> ἀνοίας τόνδε τὸν διδάσκαλον/ δίκην μέτειμι.). E continua (vv. 352-354): “Vós outros ide pela cidade e dai caça/ ao efeminado forasteiro que traz doença/ nova para as mulheres e polui os leitões,” (Οἱ δ' ἀνὰ πόλιν στείχοντες ἐξιχνεύσατε/ τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον/ καινὴν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται.). O νόσος do discurso de Penteu, que pode indicar tanto uma enfermidade, mas também loucura, parece ser um contraditor da purificação na cerimônia dionisíaca, assim como a noção de insensatez que, na boca do rei, torna-se uma contradição frente aquilo que o Nume entende por insensato. Em suma, vemos que a sensatez de Dioniso é o reverso da sensatez de Penteu e vice-versa; ela se comporta como seu contrário, da mesma forma que os outros vocábulos que dizem respeito a sapiente cerimônia báquica.

O Coro, nos versos 370-432, torna a virar o jogo, devolvendo a Penteu as suas próprias acusações. Na primeira estrofe vemos os benefícios da cerimônia em “dar fim às aflições” (ἀποπαῦσαι τε μερίμνας) e “sono sobre os homens” (ἀνδράσι κρατὴρ ὕπνον ἀμφιβάλλῃ) Já na primeira antístrofe vemos a contraposição entre a “insensatez insolente” e o “pensamento prudente” (ἀνόμου τ' ἀφροσύνας ε φρονεῖν), bem como a distinção feita entre o ser sapiente e o ser sábio (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία/ τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν.). E

completa

Breve é a vida, e assim
quem a perseguir grandezas
não colheria o presente? Eis
modos próprios de loucos
e de quem, a meu ver,
tem malignos desígnios.

É à pretensão que o Coro se refere. Como mortais, os homens devem se portar tal qual sua condição exige e não descuidar disso, pois que deve sempre “manter a mente sábia/ longe de soberbas gentes” (vv. 426-427).

Ainda na questão da cura ou da purificação pela *manía*, vemos que no *Fedro* Sócrates toma uma posição semelhante a da tradição. Aliás, é a tradição mesma que ele esboça ao tratar dos benefícios da *manía* e a rebater a tese de Lísias, que muito mais atende a preocupações pessoais e banais, do que um cuidado maior com as questões do Amor. Sócrates fala da *manía* como um bem dos deuses, pois ela servirá de alicerce ao seu discurso sobre a alma e sobre a afinidade erótica, entendida como um reflexo do divino na figura do amado, ou seja, tendo por causa um deus, assim como é a loucura e, da mesma forma como ele faz com esta, àquela análise também irá conter aspectos tradicionais. Todavia, a tradição exposta tem outro viés, qual seja, o da confluência órfico-eleusiana. Não irei me deter nesse ponto deveras extenso, pois demandaria, além de muitas páginas, um outro trabalho que se distanciaria do propósito deste que é de analisar a tradição poética em Platão. Para aquele propósito seria necessário uma especificidade e um trabalho próprio, exclusivo, que não convém ao presente interesse.

Desse modo, assim como expresso nas *Bacas*, no *Fedro* a *manía* tem uma função libertadora e purificadora. As práticas orgiásticas, a extasia como uma manifestação primitiva do desvencilhamento de alguma enfermidade que, ao se espargir sobre todos, levava ao indivíduo a libertação de seus males, parece ser algo levado em consideração por Sócrates no seu elogio a loucura. No passo 244 d ao 245 a do *Fedro* (na tradução de Gual), Sócrates nos diz o seguinte

Pero también, en las grandes plagas y penalidades que sobrevienen inesperadamente a algunas estirpes, por antiguas y confusas culpas, esa demencia que aparecía y se hacía voz en los que la necesitaban, constituía una libertación, volcada em súplicas y entrega a los dioses. Se llego, así, a purificaciones y ceremonias de iniciación, que daban la salud en el presente y para el futuro a quien por ella era tocado, y se encontró, además, solución, en los auténticamente delirantes y posesos, a los males que los atenzaban.

ἀλλὰ μὴν νόσων γε καὶ πόνων τῶν μεγίστων, ἃ δὴ παλαιῶν ἐκ μηνιμάτων ποθὲν ἔντισι τῶν γενῶν ἡ μανία ἐγγενομένη καὶ προφητεύσασα, οἷς ἔδει ἀπαλλαγὴν ἠύρετο, καταφυγοῦσα πρὸς θεῶν εὐχάς τε καὶ λατρείας, ὅθεν δὴ καθαρμῶν τε καὶ τελετῶν τυχοῦσα ἐξάντη ἐποίησε τὸν ἑαυτῆς ἔχοντα πρὸς τε τὸν παρόντα καὶ τὸν ἔπειτα χρόνον, λύσιν τῷ ὀρθῶς μανέντι τε καὶ κατασχομένῳ τῶν παρόντων κακῶν

εύρομένη.

É hora de falar das Musas e do terceiro tipo de *manía* apresentada por Sócrates. O passo 245 a é assim exposto:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que el ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de vir.

τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλήν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὤδᾶς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποιήσιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει

As últimas palavras nós encontramos similaridade com o passo 214 a do *Lísis*. Nela Sócrates se refere ao poeta “como que pais da sabedoria e nossos guias”: οὔτοι γὰρ ἡμῖν ὡσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες. Ainda nesse passo do *Fedro*, podemos fazer um paralelo com o diálogo *Íon*. Naquele diálogo nós encontramos o poeta como alguém que possui uma “alma santa”, “sagrada” ou “infranqueável”, de acordo com a tradução para ἄβατον ψυχὴν. Já no *Íon* (534 b), o poeta é descrito como uma coisa sagrada, alada: κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν. No *Fedro* o vocábulo para posseção é κατοκωχὴ, que designa uma posseção divina; enquanto que no *Íon* (533 e-534 a), o termo utilizado tanto para a “posseção” dos poetas como para a posseção das bacantes é o vocábulo κατέχω que possui uma carga semântica grande, podendo ser tanto “possuir”, como “ocupar”, “envolver” ou “apoderar-se”.

Ainda no mesmo passo, Sócrates continua sua exposição e nos diz que:

Aquel, pues, que sin locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.

ὄς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτός τε καὶ ἡ ποιήσις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

Essa questão da τέχνη em relação à poesia deverá ser discutida posteriormente. Todavia, aqui no *Fedro* nós temos essa noção que nos ajudará a entender um pouco melhor a discussão do *Íon*. A distinção feita entre a chamada τέχνη e a θεία δύναμις parece demandar um aspecto valorativo e interpretativo da tradição que, como muito bem vemos no *Fedro*, consiste em um dom dado aos homens.

Na passagem do *Fedro*, à necessidade da inspiração para ser um autêntico poeta, também encontramos no *Íon* e na *Apologia*. Naquele⁴⁷, nós temos:

Mas, como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e

⁴⁷ A tradução utilizada para esse passo é a Cláudio Oliveira.

belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira: um, ditirambos; outro, encômios; outro, pantomimas; outro, poemas épicos; outro, iambos; mas, em relação a outros gêneros, cada um deles é medíocre. Pois não dizem essas coisas em virtude de uma técnica, mas em virtude de um poder divino, uma vez que, se eles tivessem, em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros. (PLATÃO, *Fedro*, 534 b-c)

ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὡσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοίρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους: τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων

Essa condição do bem compor que constitui um bom poeta também é dito por Sócrates na Apologia⁴⁸.

Concluí que qualquer dos presentesalaria melhor que eles acerca do que eles próprios tinham feito. E foi assim que reconheci que não era por sabedoria que os poetas faziam o que faziam, mas por um dom da natureza ou por inspiração divina, como os adivinhos que sabem de oráculos também falam de muitas e belas coisas, mas nada sabem do que dizem. Eis o que se passou com os poetas, pareceu-me. Senti que, por causa dos poemas e doutras coisas, julgavam eles ser os mais sábios dos homens: o que não eram. (PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, 22 b-c)

ἐγγνων οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἢ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὡσπερ οἱ θεομάντις καὶ οἱ χρησμῶδοί: καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι. τοιοῦτόν τί μοι ἐφάνησαν πάθος καὶ οἱ ποιηταὶ πεπονθότες, καὶ ἅμα ἡσθόμην αὐτῶν διὰ τὴν ποιήσιν οἰομένων καὶ τᾶλλα σοφωτάτων εἶναι ἀνθρώπων ἢ οὐκ ἦσαν.

Tal passagem não é para mim de todo problemática, excetuando um detalhe. O fato de Sócrates retirar a pretensão da sabedoria dos poetas não indica que o que eles dizem seja desprovido dela. De fato, o que parece ser exposto é o mesmo que encontramos no *Fedro* e no *Íon*, qual seja, a necessidade de uma inspiração, um estado de ἔν-θεος que é a causa do bem compor. Para mim, não consta aqui uma prova de dessolidarização das tradições místicas sapienciais, mas sim o enquadramento delas em uma categoria, circunscrita em seus limites epistêmicos. Nem tampouco vejo uma dualidade no paradigma epistêmico, mas sim como a complementação de duas formas sapienciais, quais sejam, a divina e a humana. Como é claro, não acredito que possamos ver a tradição mística, divina, como totalmente distinta da humana, mortal; antes, acredito que estas devam ser encaradas de forma complementar, como se uma tocasse a outra em

⁴⁸ Para o Apologia, são utilizadas duas traduções. Para a língua portuguesa: PLATÃO. *Éutifron, Apologia de Sócrates, Críton*. Tradução, introdução e notas de José Trindade dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. E a tradução para a língua inglesa: PLATO. *Apology of Socrates and Crito: with extracts from the Phaedo and Symposium and from Xenophon's Memorabilia*. Edited by Louis Dyer, revised by Thomas Day Seymour. Boston: Ginn and Company.

algun limite, tal como a figura do Olimpo que toca o solo dos mortais.

O que temos são formas sapienciais que encontram seu limite comum na compreensão dos homens e, dentro de seus limites, é necessária uma harmonização ou uma confluência entre os discursos que as façam mais claras, já que até mesmo o discurso racional não é indefectível. Assim é, pois, que se comporta o mito ou o discurso narrativo dentro do demonstrativo, exposto sobremaneira nos diálogos de Platão.

Nessa passagem da *Apologia*, Sócrates expõe, além do já conhecido *enthusiasμός* para a composição poética, um “dom da natureza”. Esse aspecto parece realmente problemático. No *Mênon* (98 c-d), a virtude, que é uma utilidade para a cidade, na medida em que os homens virtuosos servem de guia, como o político, o poeta, o adivinho, não é um dom da natureza e nem é algo a ser adquirido pela ciência (τούτοιιν δὲ οὐδέτερον φύσει ἐστὶν τοῖς ἀνθρώποις), mas sim uma “concessão divina” (θεία μοίρα, 99 e) que os fazem virtuosos e capazes de guiarem corretamente pela εὐδοξία. A *Apologia* parece por em dúvida, na medida em que a causa da composição poética *pode* ser por natureza, enquanto que no *Mênon* essa possibilidade é descartada. De fato, é pela palavra que o poeta guia, e a palavra é o substrato de sua composição e o meio utilizado para comunicar algo ou guiar os homens.

No *Timeu* nós encontramos uma exposição sobre a *manía* com a qual podemos fazer uma complementação. O passo inicial, 47 a-b, nos apresenta a importância da visão (ὄψις) dentro da atividade intelectual. Ela é útil, pois é causa, para nós, do discurso astronômico e matemático, “que nos proporcionam a noção de tempo e a investigação sobre a natureza do universo”. Esse sentido abriu caminho para a filosofia, um bem dado aos homens pelos deuses (ἐξ ὧν ἐπορισάμεθα φιλοσοφίας γένος, οὗ μείζον ἀγαθὸν οὔτ’ ἦλθεν οὔτε ἦξει ποτὲ τῷ θνητῷ γένει δωρηθὲν ἐκ θεῶν.). A causa desse bem é para que, ao contemplarmos “as órbitas do Intelecto do céu” (οὐρανῷ τοῦ νοῦ κατιδόντες περιόδους), nós a aplicássemos em nossa atividade intelectual (ἡμῖν διανοήσεως). Essa adequação ao modelo divino, ou seja, do funcionamento da inteligência cósmica sobre nossa própria atividade intelectual, ajuda-nos na harmonização com o divino; todavia, não é apenas com a visão que isso é possível. Embora seja a visão o sentido mais respeitado, a audição também exerce um papel fundamental na nossa harmonia cósmica.

A voz (φωνή) e a audição (ἀκοή) possuem o mesmo fim que o da visão. Elas se harmonizam e é na música onde isso ocorre. Esse ponto da análise traz uma problemática grande com relação a interação com as Musas. Em outros contextos, Sócrates descreve uma relação de ἄ-voια, com as Musas, ou seja, uma relação em que a inteligência (voῦς) inexistente, o que, de fato, caracterizaria o estado de loucura. No *Timeu* – e

é por isso que preferi dar continuidade com ele, em vez do *Fedro* que também discorre sobre a alma para falar dos inspirados –, a relação com as Musas é descrita de ordem intelectual. A música seria o resultado dessa harmonização da audição, expressa pela fala. O passo 47 d explica-se assim:

Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância.

τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ’ ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ’ ἐπὶ τὴν γεγνουῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περιόδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται.

O que “se relaciona com as Musas com o intelecto” (τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις), o fazem não por um prazer irracional (ἡδονὴν ἄλογον), mas para que aja uma harmonização das órbitas das nossas almas, pondo-as em ordem (κατακόσμησιν) e concordância (συμφωνίαν). Percebemos aqui o papel harmonioso da música, fruto de uma interação intelectual com as Musas, que gesta em nós um prazer contrário daquele irracional, comum nas cerimônias orgiásticas. No contexto do qual parte o *Timeu*, a música colocaria nossa alma em ordem, da mesma forma como a ginástica faz com o corpo. Essa “ordem” da qual fala o *Timeu* é κατακοσμέω, que é “por em ordem”, “ajustar”. Essa ordenação é própria da harmonização concedida pelas Musas (ὑπὸ Μουσῶν δέδοται), da qual a música ou a voz constitui-se como seu efeito. É curiosa a proximidade com a ordenação que vimos em Homero, no que se refere ao canto de Demódoco, VIII, 439.

As duas formas de ordenação dizem respeito ao canto, e ambas surgem por uma concessão ou dom divino. O κατὰ κόσμον homérico é anunciado por Odisseu que, como testemunha dos fatos referentes aos argivos, elogia o *aedo* afirmando que este soube cantar conforme a ordem dos fatos, ou seja, “como se lá estiveras ou de alguém souberas”. De igual modo, parece ser o κατὰ μοῖρα do verso 496, pois que também se refere a algo ocorrido que deve ser “enumerado um depois do outro”, καταλέξης. O termo utilizado no *Timeu* é de igual ordem, visto que também indica uma ordenação no canto, na música. Todavia, a frase τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις, “os que com o intelecto se aproximam das Musas”, parece indicar um caminho alternativo da interpretação usualmente apresentada por Platão para a interação entre aquele que canta e o ser divino. Este concede a harmonia que falta aos homens como aliado (σύμμαχος) da alma. Essa harmonização, que advém da música, deve ser buscada pela inteligência, uma vez

que podemos executar, assim como fazemos com a harmonização corpórea pela ginástica, uma harmonização pela música.

Ao contrário do que temos no *Fedro*, no *Íon*, ou no *Mênnon*, o canto no *Timeu* se relaciona com as Musas, mas não pela *manía*, ou pelo *enthousiasmós*, mas sim pelo intelecto. Eis a caracterização herdada do Pitagorismo e que Platão no *Timeu* transcreve. Tal ideia está também contida em Quintiliano, responsável por nos trazer, assim como Aristóxeno, as concepções pitagórica-musicais. No lugar de provir de uma loucura ou de uma ausência de inteligência, a música para os pitagóricos tinha um caráter harmonizador da alma e, como tal, ela servia a fins purificadores das doenças, como por exemplo, da loucura. O *Timeu* parece romper assim com o que é dito no *Fedro*, por se tratar de uma narração específica da qual Platão se apodera (seja pelo conteúdo das doutrinas, seja por um livro mesmo⁴⁹).

De fato, como vimos, as cerimônias orgiásticas tinham por objetivo também a purificação pela dança, pelo vinho e pela *manía*. O viés extático conduzia o enfermo a uma “sanidade” anômala daquela que entendemos, pois alterava sobremaneira sua consciência individual, elevando-a ao divino, enquanto provocava o oblívio dos males. No pitagorismo, a música possuía esse caráter purificador, reajustando a alma enferma, tornando-a congênera à alma cósmica. Todavia, a *manía*, a loucura, é vista como uma doença da alma que deverá ser sanada, bem como os outros males que causam o desequilíbrio, por meio da harmonia musical.

Essa concepção da harmonia relacionada ao ouvido, bem como a astronomia aos olhos, ressoa também na República⁵⁰.

Parece – dije – que, así como los ojos han sido constituídos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo han sido con miras al movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas entre sí, según dicen los pitagóricos, con los cuales, ¡oh Glaucón!, estamos de acuerdo también nosotros. (PLATÃO, *República*, 530 d)

κινδυνεύει, ἔφην, ὡς πρὸς ἀστρονομίαν ὄμματα πέπηγεν, ὡς πρὸς ἐναρμόνιον φορὰν ὅτα παγῆναι, καὶ αὐταὶ ἀλλήλων ἀδελφαὶ τινες αἰ ἐπιστῆμαι εἶναι, ὡς οἱ τε Πυθαγόρειοί φασι καὶ ἡμεῖς, ὦ Γλαύκων, συγχωροῦμεν.

⁴⁹ Há testemunhos que corroboram para uma visão polêmica do *Timeu* de Platão. Testemunhos nos dizem que o *Timeu* se trata, na verdade, de um plágio de algum livro de Pitágoras. Segundo Diógenes Laercio, III, 9; VIII, 84, 85, Tímon de Fliunte, no frag. 54, contara a história de que Platão, com o desejo de obter discípulos, comprara um pequeno livro e com ele aprendera a escrever o *Timeu*. Além dele, Hermínio e Sátiro, o aristarco, também fizeram menção a essa história. Ver: BURNET, John. *A aurora da filosofia grega*. Tradução de Vera Ribeiro e Henrique Cairus. Rio de Janeiro: Editora contraponto e PUC-Rio, 2006, p.295.

⁵⁰ PLATÓN. *La República*. Traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006. Além dessa tradução, será utilizada duas outras traduções. PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. PLATO. *Republic*. With an english translation by Paul Shorey. Massachusetts; London: Harvard University Press.

Gostaria de me estender um pouco mais nesse assunto e citar alguns reflexos dessa concepção musical em Platão. Em um opúsculo chamado *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*⁵¹, Paulo da Cunha Corrêa se detém a analisar esta concepção desde Homero até Platão. Nesse íterim, ele nos lembra da relação cósmica da música, trazendo à luz as concepções pitagóricas de uma metafísica musical.

Com as suas *harmoníai*, os artesãos humanos criam artefatos ajustando as partes em um todo e, da mesma maneira, os artesãos divinos, *demíurgos* ou forças, criam ou mantêm a ordem cósmica. (CORRÊA, 2008, p. 35)

Essas *harmoníai* serão de grande utilidade dentro do *éthos* musical de Platão, pois, cada *harmonia* engendrará na alma determinadas características. Por exemplo, a harmonia dórica engendra a sobriedade⁵². De igual modo, a ginástica será causa de um vigor físico. Ambas tornariam o indivíduo mais temperante e menos sujeito as enfermidades. Na *República*, Sócrates diz que:

No entanto, é evidente que os jovens se precatarão da necessidade de justiça, se cultivarem aquela música simples, da qual dissemos que gerava a moderação [...]. Porventura, se o músico exercitar a ginástica seguindo no mesmo rastro, não alcançará o mesmo resultado, a ponto de não precisar da medicina para nada, a não ser em caso de força maior? (PLATÃO, *República*, 410 a-b)

Todavia, nos lembra Corrêa, além da harmonia dórica, Platão afirma, na *República* (399 a-c), que a harmonia frígia é também por ele aceita, pois engendra a prudência e a moderação. Ao ser questionado sobre a harmonia dórica e frígia, Sócrates assim as caracteriza:

Não entendo de harmonias – prossegui eu –. Mas deixa—nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a acção violenta, ainda que seja mal sucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas estas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. E deixa-nos ainda outra para que aquele que se encontra em actos pacíficos, não violentos, mas voluntários, que usa do rogo e da persuasão, ou por meio da prece aos deuses, ou pelos seus ensinamentos e admoestações aos homens, ou, pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou o persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem sobranceria, se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar.

Aqui já é evidente o aspecto conciliador que ambas as harmonias engendram na alma dos homens. Decorrendo disso que, se uma faltasse, causaria um desequilíbrio. É curiosa a escolha da harmonia frígia, pois ela é ligada às cerimônias dionisíacas, como

⁵¹ CORRÊA, Paulo da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2008.

⁵² Essa caracterização da harmonia dórica pode ser encontrada na *Política* de Aristóteles, 1342 b, e em Plutarco, *De música*, 1136 e-f.

testemunha Aristóteles na *Política*⁵³:

... Porque a harmonia frígia produz o mesmo efeito, entre as harmonias que a flauta entre os instrumentos; ambas despertam as paixões e produzem entusiasmo. A poesia no-lo comprova: porque todos os cantos consagrados a Baco e todos os movimentos desta espécie são mais acompanhados de flauta que de qualquer outro instrumento... (ARISTÓTELES, 1342 b 1-5).

É a partir dessa composição entre duas formas de harmonia distintas que Platão pretende estabelecer uma forma de educação equilibrada. Quintiliano⁵⁴, *Sobre la música*, identifica nas harmonias dos sons que se caracterizam como masculinos e sons que se caracterizam como femininos. Para tanto, Quintiliano exemplifica como autor dessa ideia Dámon, afirmando que, além dos sons contidos nas harmonias servirem para modelar o *éthos* dos indivíduos, eles também apresentam essa dualidade.

Así, en las armonías por él transmitidas es posible encontrar que, por lo que respecta a los sonidos móviles, en unas ocasiones ben predominan o bien se emplean poco o nada en absoluto los sonidos femininos, y en otras los masculinos, pues es evidente que em función del *éthos* de cada alma está el de la armonía que se utiliza. (QUINTILIANO, II, 14)

Um exemplo de desequilíbrio, pelo apego a uma só harmonia, é Laques. No diálogo homônimo de Platão, a personagem credita à harmonia dórica a mais bela e a única autenticamente grega (*Láques*, 188 d). Além disso, Laques se mostra uma personagem rústica e que, pensando conhecer o que seja coragem, acaba por ver revelada sua própria ignorância (CORRÊA, p. 78-79). Assim diz Nícias⁵⁵:

Eis uma atitude e tanto, Laques, a de pensar que agora não tem mais importância alguma o fato de ter sido mostrado há pouco que tu mesmo és uma pessoa que nada conhece acerca da coragem. O que a ti interessa é se eu me revelarei sob a mesma luz. Aparentemente para ti não fará diferença alguma ignorar essas coisas que um homem que se respeita deve conhecer, desde que eu esteja incluído em tua ignorância. Realmente me impressionas ao adotar a prática cabalmente humana do homem mediano de atentar para os outros, mas não para si mesmo. (PLATÃO, *Láques*, 200 a-b).

A necessidade da composição entre as duas formas distintas de harmonia para a educação da alma, será devidamente apresentada por Sócrates a Gláucon na *República* 411 a-c. Nesse passo, o filósofo nos indica uma conciliação justa, que garantirá uma medida equilibrada para os indivíduos.

É preciso esclarecer também que, além desse equilíbrio na alma por meio da educação musical, esta possui, em sua própria constituição, uma parte divina e outra mortal que possibilitará a ação de uma educação pautada na soberania da parte racional,

⁵³ ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Nestor Silveira Chaves. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2009.

⁵⁴ QUINTILIANO, Arístides. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

⁵⁵ PLATÃO. *Diálogos VI: Crátilo, Cármides, Laques, Íon, Menexeno*. Tradução de Edson Bini. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2010.

divina, sob a parte mortal, formada pelas paixões. No *Timeu* encontramos essa divisão. A parte divina da alma localiza-se na cabeça, enquanto que a parte mortal possui sua sede no tórax, tendo por separação o pescoço. Essa sede mortal, por se encontrar próxima a parte racional, é por ela governada.

Por esse motivo, temendo conspurcar a parte divina, o que não era de todo inevitável, estabeleceram a parte mortal numa outra morada do corpo, separada daquela, e constituíram um istmo e um limite entre a cabeça e o peito, ao estabelecerem no meio deles o pescoço, para que fosse um separador. (PLATÃO, *Timeu*, 69 c-70 a)

É com vista a isso que parece se referir Sócrates, no *Fédon*⁵⁶ (79 e-80 a), ao falar que o divino comanda ou governa (ἡγέομαι), enquanto que o mortal obedece. Ele se refere a distinção entre alma e corpo, levando em consideração a parte divina daquele que é afim às Formas imutáveis.

Examina agora a questão da seguinte maneira: enquanto se mantêm juntos o corpo e a alma, impõe a natureza a um deles obedecer e servir e ao outro comandar, dominar. Sob esse aspecto, qual delas se assemelha ao divino e qual ao mortal? Não te parece que o divino é naturalmente feito para comandar e dirigir, e o mortal para obedecer e servir?

ὄρα δὴ καὶ τῆδε ὅτι ἐπειδὴν ἐν τῷ αὐτῷ ὤσι ψυχὴ καὶ σῶμα, τῷ μὲν δουλεύειν καὶ ἄρχεσθαι ἢ φύσις προστάττει, τῆ δὲ ἄρχειν καὶ δεσπόζειν: καὶ κατὰ ταῦτα αὖ πότερόν σοι δοκεῖ ὁμοίον τῷ θεῷ εἶναι καὶ πότερον τῷ θνητῷ; ἢ οὐ δοκεῖ σοι τὸ μὲν θεῖον οἷον ἄρχειν τε καὶ ἡγεμονεύειν πεφυκέναι, τὸ δὲ θνητὸν ἄρχεσθαι τε καὶ δουλεύειν;

A divisão e o governo da parte divina da alma sob a mortal também nos é apresentada por Quintiliano:

Así pues, el que administra la totalidad, dicen los antiguos, habiendo establecido que el alma debía de ser la gobernadora de los cuerpos, separó para ella de la parte divina la sustancia de la razón, por la cual debía ordenar las cosas de este mundo, y de la parte irracional añadió el deseo, para que tendiera hacia las cosas de aquí. (QUINTILIANO, II, 2)

Os ecos de um passado remoto nos indicam o caminho de volta aos primeiros registros de tais concepções que fora ganhando formas mais claras e fixas com o passar dos tempos. Registros mostram que nem Pitágoras e nem Orfeu são os padrinhos dessas doutrinas antigas, mas sim parecem provir elas de um tempo anterior, da qual a única referência que temos são as revelações de Hermes, “três vezes grande”. Assim acreditam os hermetistas ao colocarem Hermes como o principal divulgador dos Mistérios do antigo simbolismo atlante. Ouso-me a comentar um pouco sobre esse tema, pois que tais concepções se entrelaçam e, a título de curiosidade, reporto-me a ciência hermética para expor, como querem os seus adeptos, a relação entre essas doutrinas.

⁵⁶ PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2011.

Os hermetistas acreditam tanto na divisão do psiquismo em superior e inferior, quanto na dominação daquele sobre este. A escola de Paracelso, por exemplo, chama o psiquismo superior de “corpo astral”, por pensar que este resulta de uma emanção dos astros. Ao dominá-lo, acredita-se que nós poderemos dominar o nosso próprio eu. O governo mental, para eles, consiste na educação do pensamento e esta só é possível pelo chamado *monoideísmo*, quer dizer, o pensar sobre uma única coisa. Para iniciar tal educação, os adeptos dessa doutrina antiga dizem ser necessária uma espécie de transe.

À educação da alma deve se justapor a educação do corpo. Um desregramento dos apetites levaria o homem a desarmonia nas duas ordens que caracterizam sua existência: a do corpo e a da alma. Assim é, por exemplo, com a gula no *Timeu* (73 a). Nesse caso, a desordem no corpo levaria o indivíduo a um quadro de enfermidade, bem como indicaria um mal governo interno, tendo em vista que, agindo assim, ele não demonstra respeito a parte divina que há nele, responsável pela harmonização. “Por causa da gula, a espécie humana tornar-se-ia completamente estranha à filosofia e às Musas, e seria desobediente à parte mais divina que há em nós,” (διὰ γαστριμαργίαν ἀφιλόσοφον καὶ ἄμουσον πᾶν ἀποτελοῖ τὸ γένος, ἀνυπήκοον τοῦ θειοτάτου τῶν παρ’ ἡμῖν.).

Percebamos a interação entre o corpo e a alma. Assim como a visão é importante para a filosofia, e a audição para a música, a interação entre esses sentidos com a ordenação cósmica se dá pela harmonia, tida como um auxílio concedido pelos deuses. Um corpo onde a parte divina sujeita a parte mortal é um corpo não apenas conforme a harmonia, mas um corpo sadio e, à semelhança da ordenação que ele contempla nos astros, ele a aplica a si mesmo. Desse modo, a parte divina da alma sujeita a parte mortal, e o corpo, justaposto à alma, responde aos ditames dela, compondo, assim, uma existência equilibrada.

O interessante aqui é a conformidade com o divino e a relação com as Musas. De fato, não nos soa estranha essa formulação, pois em diálogos como o *Fedro*, o *Íon*, o *Mênnon*, o poeta é descrito como um ser sagrado, divinizado; demonstrando, talvez, uma relação harmoniosa, ou afim ao divino que o auxilia.

No passo 86 b do *Timeu* temos que a doença da alma é a demência (ἄνοϊαν) e que, a partir dela podemos retirar dois gêneros, quais sejam: a loucura (μανίαν) e a ignorância (ἀμαθίαν). Devemos salientar a especificidade no trato dessa loucura anunciada por Platão. Pressupomos duas formas de loucura, sendo a primeira aquela especificada no *Fedro*, 265b, quando Sócrates divide a loucura em quatro partes, atribuindo a inspiração divinatória à Apolo e a poética às Musas, por exemplo; e a

segunda de acordo com aquela que é vista como uma doença da alma no *Timeu*.

É no passo 70 d-e, do *Timeu*, que Platão começa a expor a causa da divinação nos homens. Ele atribui a ela uma ligação com o fígado. Nesse ponto da análise, Platão não se refere a uma *maníá* como causa da divinação, mas sim, coloca o fígado como um órgão específico para isso. A formulação é estranha aquela do *Fedro* que pressupõe à divinação o estado de loucura. Ao contrário dessa, a loucura é citada como uma doença e não como uma força oculta capaz de causar manifestações sapienciais.

A parte da alma que deseja a comida e a bebida está localizada numa região entre o diafragma e o umbigo, distante, portanto, da parte racional e divina da alma que está na cabeça. Essa localização permite que essa parte, tida como uma criatura selvagem (θρέμμα ἄγριον), não interfira na parte deliberativa, causando o mínimo de distúrbios possível. A essa parte da alma não fora conferida a capacidade de raciocinar, e se ela entrasse em contato com alguma sensação, não seria capaz de compreendê-la, pois não faz parte de sua natureza; ao invés disso, ela é constantemente influenciada por “representações e simulacros” (ὑπὸ δὲ εἰδώλων καὶ φαντασμάτων). Em vista disso, o deus constituiu, para a harmonização dessa parte da alma, o fígado, que possui em si mesmo impressões de doçura e amargor. Este filtraria as impressões trazidas do intelecto, de acordo com a natureza dessas impressões, e refletiria essas impressões externamente. Assim, quando recebesse impressões de natureza amedrontante, a parte amarga do fígado captaria esta impressão e refletiria ela em todo o fígado, constituindo aquela coloração bilial.

“Em sentido oposto, quando algum movimento inspiratório reflecte do pensamento simulacros de suavidade, converte o amargor em tranquilidade, pois esse movimento não quer ser anexado a uma natureza contrária à sua.” (PLATÃO, *Timeu*, 71 c).

καὶ ὅτ' αὖ τάναντία φαντάσματα ἀποζωγραφοῖ πράότητός τις ἐκ διανοίας ἐπίπνοια, τῆς μὲν πικρότητος ἡσυχίαν παρέχουσα τῷ μήτε κινεῖν μήτε προσάπτεσθαι τῆς ἐναντίας ἐαυτῆ φύσεως ἐθέλειν.

Dessa forma, a parte doce do fígado corrige e restabelece a parte amarga da alma, tornando-a agradável, “passando a noite de forma tranquila e fazendo uso da divinação [μαντεία] durante o sono, dado que não participa [μετεῖχε] da razão [λόγου] nem do pensamento [φρονήσεως]⁵⁷”. Parece haver aqui uma relação da doçura no fígado com a inspiração divinatória, gestada a partir da harmonização entre aquele elemento do fígado e as boas impressões recebidas do intelecto; ao contrario da parte amarga que, ao

⁵⁷ *Timeu*, 71 d.

receber impressões de outra natureza, gesta a bílis como sendo seu possível efeito. Dessa forma, podemos presumir que a inspiração provém das impressões doces que se reflete na divinação. Essa divinação parece ser a forma encontrada por aquele que nos constituiu, de conferir a essa parte da alma uma ligação com a verdade, muito embora seja ela confusa e carente de interpretação.

Aqueles que nos constituíram, ao lembrarem-se da ordem de seu pai, que lhes tinha mandado fazer o gênero mortal da melhor forma possível dentro das suas capacidades, rectificaram as suas deficiências deste modo (com o estabelecimento da divinação), para que de algum modo ele tivesse ligação com a verdade. (PLATÃO, *Timeu*, 71 d-e).

Todavia, essa ligação com a verdade é feita de modo inconsciente, digamos assim, e necessita de uma interpretação, como fazem os profetas (intérpretes de sonhos), com relação à divinação. Essa pode advir tanto pelo sono, como também em estado de vigília, pela suspensão do pensamento durante um delírio ou doença.

“Eis um indício suficiente de que o deus concedeu a divinação à insensatez humana [ἀφροσύνη ἀνθρωπίνη]; é que ninguém participa da divinação inspirada e verdadeira em consciência, mas sim quando o seu pensamento é suspenso durante o sono ou pela doença, ou se for adulterado por qualquer tipo de delírio.” (PLATÃO, *Timeu*, 71e).

No passo 86b do *Timeu*, Platão fala da loucura (μανία) e da ignorância (ἀμαθία) como gêneros de demência (ἄνοια), como vimos, constituída como uma doença da alma. Essa doença é causada pelo excesso de prazeres e de dores, ou seja, por um desequilíbrio na alma. É problemático identificarmos essa loucura, que é aqui exposta como uma doença, àquela que é responsável pela inspiração divinatória no *Fedro*. Mas, por outro lado, como vimos, esta também pode advir por meio de uma doença que torne ausente o pensamento. Talvez a loucura como uma desordem de prazeres e dores na alma, não seja propriamente encarada em seu aspecto divinatório, mas tão somente em um sentido restrito de desequilíbrio, já que nem toda loucura se relaciona com a verdade, como é a loucura provocada pelas Erínias, no *Orestes* de Eurípides. Mas vejamos um pouco do último tipo de loucura.

De acordo com o *Fedro* (244 a), a loucura não é apenas um mal, pois muitos bens nascem a partir dela. Desse modo, a tese de Lísias esbarra em outro aspecto da loucura, qual seja, aquela que possui viés sapiencial, em cuja essência está o desejo de ventura dos deuses em relação aos homens. No *Timeu* temos um aspecto da loucura que não se relaciona com os ritos catárticos e iniciáticos expostos no *Fedro*, mas tão somente um aspecto de natureza similar ao exposto por Lísias. De fato, a tese por ele exposta distorce a loucura erótica em uma forma de insensatez, não levando em consideração que o amor é um dom dos deuses. Este viés permitirá a Sócrates falar do último tipo de loucura que

estará em comunhão com a sua visão do filósofo. Assim, da mesma forma que o adivinho e o poeta, o filósofo é também um privilegiado da loucura, impulsionada por Eros.

No passo 248 d do *Fedro* temos que as almas que participaram do séquito de algum deus são agraciadas com a contemplação de algumas verdades. Aquelas que contemplaram o maior número de verdades serão destinadas à filosofia. Assim, o filósofo é o que mais se aproxima dos objetos reais, pois a memória deles tende a contemplação dessa realidade divina, na própria reminiscência da vivência anterior. Desse modo, mais do que poetas e adivinhos, o filósofo dirige sua alma para os objetos reais.

Pois bem, quando uma alma contempla um jovem belo, vê nele a reminiscência da Beleza outrora contemplada. O estado da alma que, superada a dor e a tristeza que marcam a ausência e a procura do amado, ao encontra-lo, é chamado de Amor. Os amantes que participam do séquito de Zeus, possuídos por Eros, procuram no amado algo semelhante aquele deus. Por conta disso, procuram no amado a vocação para a filosofia, bem como a vocação para a chefia (252 e); por outro lado, os que são do séquito de Ares, por exemplo, possuídos por Eros, vêm-se invadidos pela raiva, pois se julgam vítimas de seus amados. Por fim, aqueles que conseguiram conquistar seus amados, procuram influencia-los na obediência ao deus, tudo fazendo para que eles se tornem semelhantes ao ser divino. Desse modo, os amantes possuídos pelo desejo erótico levam os seus amados a uma espécie de iniciação que é fonte de felicidade para ambos.

A narração do mito das almas e a defesa da loucura erótica como um bem leva tanto o amante à reminiscência dos objetos reais, como à iniciação do amado nesse mesmo caminho, ou seja, tornando-o semelhante ao deus. Em outras palavras, possuídos por Eros, o filósofo é levado a contemplação das verdades, mas também leva o seu amado a contempla-las também. Podemos observar no diálogo *Lísís* uma forma similar a essa iniciação apresentada, em que Sócrates tenta estimular esse amor no jovem, por acreditar que ele possui um espírito voltado para a filosofia, ao contrário de Menexeno, que possui um espírito mais erístico.

Ao expor esse mito a Fedro, Sócrates não apenas expõe a loucura como um bem, mas pressupõe um dom de igual natureza, àquele presente em adivinhos e poetas, na alma do filósofo. A loucura erótica é responsável pela harmonia da alma imortal com os objetos reais; da mesma forma que a conquista do amado harmoniza o amante ao deus em cujo séquito participara.

Ao analisar esses diferentes aspectos da *manía* em alguns dos textos platônicos, em relação com o que também encontramos na tradição poética, percebemos sentidos que podem ser tomados como contraditórios. Mas o caminho talvez seja este: enquanto

que no *Fedro*, a divinação tem por princípio um ser divino e a *manía* seja a manifestação do divino no humano, no *Timeu*, ela pode vir de um delírio ou doença, ou seja, de um estado onde a inteligência do indivíduo esteja ausente, enquanto que a *manía* é tida por uma disfunção na alma, causada pela desmedida, pelo desequilíbrio. O problemático é apenas a forma como esse conceito é transmitido, pois, como fora demonstrado, a doença de *Filoctetes*, seu delírio, parece ter indícios de divinação e a *manía* nas *Bacas* é tanto divinatória, quando purificadora dos males. No *Fedro*, Platão transmite esse aspecto da loucura para desacreditar a tese de Lísias, que a critica. Já no *Timeu*, vemos uma outra abordagem da *manía*, como uma doença, um desregramento, bem como uma forma peculiar de encarar a divinação.

A ausência da *manía* como veículo divinatório deve ser encarada como um dos seus aspectos. Nesse ponto ela se relaciona com a *ánoia*, que mais parece ser uma ausência ou perturbação no pensamento, em sentido restrito, do que em uma acepção sapiencial. A *manía* vista no *Timeu* possui tal característica; a loucura é patológica, é uma disfunção da alma que se reflete no corpo e que, para evitá-la, é necessária uma educação capacitada. Reflexos dessa consideração pitagórica da loucura nós veremos na *República*, onde o aspecto divinatório da *manía* estará ausente na poesia, e a educação da alma será indispensável para o seu equilíbrio. Tal análise não invalida aquela do *Íon*, do *Fedro* ou da *Apologia*; da mesma forma que a loucura tida como uma doença no *Timeu* não invalida a forma sapiencial que a loucura terá no *Fedro*. Parece que o que temos em mãos são sentidos possíveis que se aplicam em contextos distintos, regulados conforme a necessidade da discussão.

3.1 Da inspiração no *Íon*

Íon é um rapsodo que acredita em sua arte. Promove-se com tal reverência que se proclama o melhor dentre todos a falar de Homero, opondo-se, até mesmo, a quem compôs crítica literária. Mas será lícito atribuir ao rapsodo uma “arte”, ou uma “ciência de Homero”? Essa parece ser a pergunta central do diálogo e, por meio dela, deverá ser desdobrada as demais questões concernentes à análise da inspiração poética em Platão.

Inicialmente, Sócrates afirma que o rapsodo é aquele que deve compreender o que é dito pelo poeta, ou seja, deve se aprofundar no pensamento “e não apenas em suas

palavras”⁵⁸. Dessa maneira, ele esboça aquilo que doravante será posto em questão, não apenas no que diz respeito à compreensão profunda (συνείη) do rapsodo em seu diálogo, mas também no que irá servir de crítica ao poeta em outros diálogos.

A condição imposta ao ser rapsodo, inicialmente dada por Sócrates, está pautada na compreensão daquilo que é dito (λεγόμενα) pelo aedo, mas também na responsabilidade de ser, “para os ouvintes, um intérprete (ἐρμηνέα) do pensamento (δianoίας) do poeta” (530 b-c). Observe que esta primeira tese servirá de motor propulsor do diálogo que busca, por meio do debate entre *techné* e *theia dýnamis*, o que é a rapsódia. Por fim, Sócrates conclui que, não sendo possíveis tais coisas, não se pode ser um bom rapsodo.

Somente com essas palavras iniciais do diálogo, nós podemos antever a conclusão de tais questões postas a partir do que vimos em outros diálogos com relação ao mesmo tema. Podem parecer estranha tais formulações socráticas, com relação, sobretudo, a uma atividade intelectual como condição ao ser rapsodo, como se esta constituísse em uma arte – o que doravante será demonstrada que não –, tendo em conta os conceitos anunciados. Todavia, acredito que ao fazer isso, Sócrates apenas parte do ponto de vista de Íon que pensa ser um “artista” de Homero. Ele então parte daquilo que lhe é problemático para tentar resolve-lo, opondo às primeiras formulações, outras que mostrem sua contradição.

Ora, mas será lícito atribuir ao rapsodo uma interpretação (ἐρμηνεύς) do poeta? A interpretação aqui exposta tem a ver com a compreensão do que é dito pelo poeta, da *diánoia*. Mas em que consiste esse dito? Sócrates responde que, além da arte divinatória (531 a), os poetas se dedicam também a guerra, as relações entre os homens, entre estes e os deuses, a genealogia divina, as profissões humanas, e tudo o que se passa sobre a terra e o Hades (531 c). Mas caberia também aos poetas tais compreensões?

Desde já podemos observar um elemento condutor, aqui ainda em sua forma primária. O rapsodo, como intérprete, se relaciona com o poeta, interpretando-o a um público. Todavia a natureza dessa relação ainda não fora estabelecida e nem tampouco acordada. A inspiração, a presença do divino, ainda não fora anunciada. Como no *Fedro* em que seres divinos conduzem as diferentes manifestações da *manía*, no *Íon*, o divino irá conduzir os momentos da cadeia de Magnésia, contrapondo-se a opinião do rapsodo de uma arte, ou seja, de algo que pressupõe não a atividade divina, mas a atividade intelectual do indivíduo.

⁵⁸ *Ion*, 530 c. Aqui Sócrates se refere, sobretudo, a Homero, entendido como o mais divino entre os poetas.

Sócrates atribui, ao modo da tradição, ao poeta e *aedo* um leque de saber diverso, semelhante ao que poderíamos chamar de *polymathía*. Na *República*, temos a seguinte introdução:

Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas. Efetivamente, um bom poeta, se quiser produzir um bom poema sobre o assunto que quer tratar, tem de saber o que vai fazer, sob pena de não ser capaz de o realizar. (PLATÃO, *República*, 598 d-e).

Da mesma maneira como deveria ser própria ao rapsodo a compreensão e a interpretação do dito do poeta; o poeta, por seu turno, deveria conhecer todas as coisas de que fala. Mas sabemos que não conhece, pois que, naquilo que ele faz de melhor não há uma atividade intelectual. Essa é a marca dos inspirados e isto é o que faz do poeta um bom poeta. A partir disso é possível entender a necessidade de se repensar o poeta como um agente formador, uma vez que, não sendo capaz de entender o que diz, seja por ser algo reproduzido, seja por algo inspirado, este será igualmente incapaz de ensinar ou de transmitir a outrem, salvo por um feliz acaso, como parece nos dizer o *Mênon*.

Em vista disso nós temos que, nesse aspecto, o que Homero faz é a imitação da maneira como fala, por exemplo, o médico (*República*, 599 c). Com relação à guerra, nenhuma fora conduzida por ele (600 a); nem tampouco se tem notícia de que Homero fora guia de pessoas e que, a semelhança de Pitágoras, existira um modo de vida homérico (600 b).

ἀλλὰ δὴ εἰ μὴ δημοσίᾳ, ἴδια τισὶν ἡγεμῶν παιδείας αὐτὸς ζῶν λέγεται Ὅμηρος γενέσθαι, οἱ ἐκείνων ἡγάπων ἐπὶ συνουσίᾳ καὶ τοῖς ὑστέροις ὁδὸν τινα παρέδοσαν βίου Ὀμηρικῆν, ὥσπερ Πυθαγόρας αὐτὸς τε διαφερόντως ἐπὶ τούτῳ ἡγαπήθη, καὶ οἱ ὕστεροι ἔτι καὶ νῦν Πυθαγόρειον τρόπον ἐπονομάζοντες τοῦ βίου διαφανεῖς πη δοκοῦσιν εἶναι ἐν τοῖς ἄλλοις;

Nesse aspecto da análise, temos que Homero e os poetas são reprodutores de vasto conhecimento cujo conteúdo não lhes pertencem. Ou seja, não sendo por arte nem por ciência que Homero fala o que fala. Seu dito, nesse sentido, é desprovido de qualquer saber, o que não exclui uma participação na sabedoria, visto ser ele inspirado.

É preciso, assim, que saibamos compreender esses dois momentos principais da análise da composição poética, quais sejam, aquilo que diz respeito a inspiração e aquilo que diz respeito a reprodução. Uma e outra parecem caracterizar a composição poética; e ambas denotam uma ausência de compreensão em ordens distintas. Enquanto que na inspiração, a falta de compreensão ou de inteligência se deve a uma ação do divino sobre o ser inspirado; na reprodução, aquilo que se diz atende apenas a ordem dos sentidos, e o poeta ou o *aedo*, reproduzem apenas simulacros de um saber do qual eles não

entendem, ou do qual eles não possuem ciência.

Dessa forma, o *aedo* ou o poeta, sendo inspirados, desconhecem em certa medida o conteúdo de sua canção ou poema - visto não terem ciência ou arte; conhecendo só por ouvir falar, limitando-se a reproduzir a ciência e a arte dos outros. Lembremo-nos da imagem do pintor na *República*, ou mesmo a do espelho, onde o poeta é aquele que exhibe como sua a imagem retirada a partir de outro. Tal imagem reproduzida, se expressa apenas ao aparato sensorial. O rapsodo, então, inspirado pela inspiração de Homero, não poderia interpretar nada além de imagens vazias, cujo exterior é embelezado com toda sorte de adornos mimético e performático.

Assim, se Homero utiliza a *mímesis* para tratar dos assuntos da guerra, das profissões, e, como fora visto, tais assuntos não são próprios de sua “arte”, sendo os pensamentos expostos por ele pertencentes a outrem, como poderá Íon interpretar o pensamento de Homero se este não pensa por ele mesmo, ou não se expressa por ele mesmo? Nesse sentido, o rapsodo, iludindo-se, julga possuir uma “arte” sobre Homero, assim como se julgam os poetas conhecedores de todas as coisas divinas e humanas. No entanto, não devemos excluir a possibilidade de uma participação no conhecimento *via theia dýnamis*.

Íon fala bem de Homero e isso é atestado pelo público e por ele mesmo. O *enthousiasmós* possibilita uma certa compreensão imediata daquilo que ele aborda. Sabemos que a *manía* poética tratada no *Fedro* consiste tão só de um estado alterado de consciência que se abre à compreensão divina e que, por meio dela, é capaz de desocultar os fatos, desvelando-os. Com Íon, assim como com os poetas, o *enthousiasmós* age na ampliação da compreensão do rapsodo em direção a Homero, e daquilo por ele abordado, assim como o poeta que se direciona a Musa para cantar fatos esquecidos, oculto.

Muito embora a participação nesse conhecimento mais amplo seja semelhante àquele que conhece apenas o exterior de uma coisa, ou a sua aparência, desconhecendo seus mecanismos internos ou sua essência; o acesso ao conhecimento pelo *enthousiasmós* não é desmerecido, mas é algo que, da mesma maneira que uma profecia carece de um intérprete, o dito de alguém tomado por ele também o necessita. Como o inspirado possui um acesso imediato, não conhecendo ou não tendo ciência daquilo que diz, torna-se, então, incapaz de explicá-lo, de interpretá-lo. Ao estabelecer uma comparação entre a mântica e a poesia, Platão limita o acesso ao conhecimento por parte dos poetas, assim como ele faz com o próprio filósofo. Dessa forma, o poeta inspirado, por mais que diga coisas semelhantes a verdade, é incapaz de acessá-las por ele

mesmo, visto não ter conhecimento; da mesma forma que o filósofo, por mais que tenha ciência e conhecimento daquilo que enuncia, parece estar sempre aquém dos seus propósitos epistêmicos.

Platão nos convida a ver o problema desses inspirados. Primeiro é esclarecida a distinção entre a *techné* e a *theia dýnamis*. Logo após nos é exposto em que consiste essa força que impele o poeta a compor. Esta problemática dos inspirados levanta a questão da relação deles com o conteúdo do discurso.

A reprodução dos grandes feitos aliada a inspiração divina compõe a relação entre o poeta e a Musa. Parece que Platão, ao discursar sobre a inspiração no *Íon*, recorrendo a imagens orgiásticas relacionadas às bacantes e aos coribantes, nos apresenta uma figura sagrada, mas incapaz de dar conta da palavra anunciada.

Há dois pontos importantes a serem levados em consideração. O primeiro diz respeito à cognoscibilidade. No *Timeu* (71e -72 a), como vimos, a condição para uma divinação verídica é a ausência de reflexão. Platão utiliza tanto o termo *ἔνθεος* como o *ἐνθουσιασμός*, para os mânticos, como para os poetas no *Íon*. O segundo ponto parece resultar desse primeiro e possui um valor ético. O poeta, diz o ateniense das *Leis*⁵⁹, não é muito capaz de discernir o que é bom e o que não é.

E que lição estaria essa afirmação ilustrando? Não seria a de que os poetas não são inteiramente capazes de discernir muito bem entre o que é bom e o que não é? Pois certamente quando um poeta, vítima desse erro, compõe orações em versos ou em prosa, estará fazendo nossos cidadãos incorrerem em contradições conosco em suas orações por coisas da maior importância; e, no entanto, este, como disemos, é um erro com o qual poucos outros podem se igualar em termos de gravidade. Face a isso, promulgaremos também esta como uma de nossas leis e princípios gerais relativos às Musas. (PLATÃO, *Leis*, p. 293).

Como o saber é um bem para os homens, o saber de algo está associado ao saber ético, ou seja, a um bem útil prestado por aquele que sabe. Dessa forma, os poetas que se comportam como educadores, estariam transmitindo essas duas formas de saber, quais sejam, o técnico ou epistêmico, e o ético. Todavia, como não pode haver técnica ou ciência, visto eles não possuírem um conhecimento daquilo que fazem, eles também não poderiam ter um saber ético, pois não sabem discernir, como diz o ateniense das *Leis*, entre aquilo que é bom e aquilo que não é. Nem podem ser totalmente úteis, pois não possuem compreensão daquilo que dizem, não podendo ser bons guias, salvo por um acaso, ou seja, por uma feliz opinião. No que diz respeito à formação ética dos cidadãos, eles, de igual maneira que com os outros conhecimentos aparentados, se mostram de forma limitada, levando a crer que o que eles dizem serviria mais como uma ilustração de

⁵⁹ PLATÃO. *As leis e Epinomis*. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 1999.

algum conhecimento, do que um conhecimento em si. Dessa forma, parece que os poetas se vinculam a determinados conhecimentos, sem, no entanto, estarem cientes disso, mas tão somente como reprodutores.

Ao contrario do filósofo que exprime objetivamente as coisas, os rapsodos são aqueles que as declamam. Dessa forma, o bom rapsodo só compõe se a “força divina” o move. Esse movimento é um tipo de “atração”. O termo utilizado é ἄγει, de ἄγω e significa, dentre outras coisas, “impelir”, “dirigir”, “conduzir”. E essa é, então, a função da pedra de Magnésia que atrai ou conduz os anéis de ferro e lhe comunica ou inspira sua força (δύναμιν ἐντίθησι). Desse modo, o pré-requisito do bem compor, tanto no que tange ao rapsodo como ao poeta é serem ἔνθεοι (inspirados, ou terem o deus em si) e κατεχόμενοι (possuídos). Tais quais os coribantes, eles precisam estar “fora de si” ou “sem consciência de si mesmos” (οὐκ ἔμφορονες) ou de sua própria razão.

Essa característica é bem notada no próprio *Íon* (532 b-c). Quando Sócrates esclarece o rapsodo sobre a afirmação dele de que Homero fala melhor sobre os mesmos assuntos tratados por outros poetas, o rapsodo nos passa a ideia de que sabe discernir entre aquele que fala bem daquele que não fala, pressupondo um conhecimento dos demais poetas e não apenas de Homero, posto que ele, o rapsodo, se afirma como um juiz. No entanto, isso é função de uma arte, e é isso que Sócrates quer mostrar a Íon: que ele não é um “artista”.

De acordo com as *Leis*, ao compor uma determinada oração, o poeta pode incorrer em erro e levar outros no mesmo caminho. Dessa forma, o Estado deverá aprovar primeiro a composição antes que ela seja apresentada. Essa lei tem por intuito regular a composição poética de acordo com as exigências do Estado e com seu propósito de educação.

4 DA MÍMESIS E DA REPRODUÇÃO

O caminho percorrido por Sócrates, sobretudo nos livros II, III e X da *República*, afigura-se, normalmente, como uma crítica a poesia mimética, bem como de poetas outrora consagrados tais como Homero e Hesíodo, entrando em choque, aparentemente, com que fora dito no *Fedro*, no *Íon*, ou no *Lisis*, acerca do caráter divino e pedagógico da poesia. A abordagem parece ser um pouco diversa na *República*, pois, ao contrário de se analisar aquele aspecto divinatório, com o qual Platão relaciona à mântica grega; na *República*, nós temos uma análise da *mímesis* sobre uma tripla forma: uma que diz

respeito a técnica e que a ela se relaciona; a outra que diz respeito ao *éthos*, e a última, de carácter mais metafísico.

Em nota ao termo⁶⁰, José Manuel Pabón e Manuel Fernández-Galiano, em sua edição da *República* de Platão, refere-se ao termo como tendo três aspectos ao longo dos livros:

Se há observado que la palabra *μίμησις* va ganando em significado a lo largo de la *República*: al principio sólo designa el estilo dramático en oposición al narrativo (392 d- 394 d). Luego adquiere carácter ético y se emplea en lo referente a costumbres y modos de ser (394 e, 395 c). Y, por último, la palabra tiene valor metafísico en la parte dedicada a ella del libro X.

Peço licença para substituir, no contexto de minha análise, o que eles denominam por “estilo dramático”, por aquilo que pretendo denominar como técnico. Neste aspecto a *mímesis* é encarada como técnica de composição que se caracteriza pela exposição de vários ofícios. Por “técnica” me refiro a arte de reproduzir ofícios diverso. É uma técnica por pressupor um trabalho de reprodução de outras artes dentro do discurso; trabalho esse que se detém mais sobre a memorização dos níveis mais superficiais de outras artes. Nesse aspecto ela se relaciona mais fortemente com o carácter metafísico que será melhor desdobrado no livro X. Essa substituição é didática e nada tem de extraordinário, uma vez que irá auxiliar no percurso desta investigação.

Ao analisá-la por esse viés, Platão se volta mais a uma técnica de composição, deixando de lado aquele aspecto divinatório que também pressupõe a composição poética. A sua análise parte dos estilos narrativos e a *mímesis*, ao longo da *República*, vai se desdobrando e se aprofundando, ganhando formas positivas e negativas, conforme a sua utilidade no modelo paidêutico buscado. O paralelo feito já não mais é o da mântica, mas sim do pintor que, por representar o exemplo mais tangível de *mímesis*, permite que esta se torne mais clara na poesia.

Já no livro II podemos ver aspectos importantes que irão nos ajudar em tal empreendimento. O discurso que Adimanto apresenta, sobre a relação entre deuses e homens, narradas por poetas e adivinhos, irá servir de introdução ao que Sócrates deverá expor com relação ao discurso poético no que toca a educação, a ética e a metafísica, mas também no que toca a análise do poeta dentro do modelo de cidade justa.

No passo 364 a da *República*, Adimanto acusa os poetas e os homens vulgares de apresentar a injustiça e a intemperança como coisas fáceis de alcançar, embora seja odiosa à fama; enquanto que a justiça e a temperança seriam algo mais difícil e trabalhoso. E acrescenta:

⁶⁰ *La República*, libro III, nota 1.

Mas, de todos os argumentos, os que tomam forma mais surpreendente são os que dizem respeito aos deuses e à virtude: que os próprios deuses atribuíram a muitos homens de bem infelicidades e uma vida desgraçada, e aos maus o contrário. (PLATÃO, *República*, 364 b).

Esse aspecto problemático das narrativas míticas, Platão o anuncia também no *Êutifron*.⁶¹ Esse diálogo se passa na porta do edifício do arconte-rei e começa com o anúncio da denuncia ao qual Sócrates fora sujeito. Tal acusação diz respeito a corrupção dos jovens, e Sócrates crê que quem o acusou fora Meleto. Êutifron, um adivinho que ali estava por conta de uma acusação de impiedade por parte dos seus familiares, dialoga com o filósofo sobre esse conceito. O caso do adivinho é polêmico. Êutifron que processara o pai pelo homicídio de um trabalhador seu é acusado pela família de impiedade, pois um filho não poderia acusar o próprio pai, sobretudo quando a vítima é um estranho. Todavia, a família parece incorrer em erro, segundo o adivinho, pois não sabendo o que é impiedade segundo os deuses, acusam-no indevidamente. “E dizem-me que é ímpio um filho acusar o pai de crime, mal sabendo o que para os deuses vale, relativamente ao que é piedoso e ao que é ímpio.” (*Êutifron*, 4 d-e).

Em vista disso, Sócrates indaga ao adivinho o que é a piedade e o instiga sobre a forma com que são contadas as narrativas divinas por poetas e pintores sacros. Este diz que piedade é o que ele fez ao acusar o pai, e impiedade seria se ele agisse de forma contrária. Para isso, Êutifron se baseia na forma como é contada a história de Zeus e de *Chronos*, seu pai.

Pois os próprios homens a quem acontece reconhecerem Zeus como o melhor e o mais justo dos deuses concordam que ele aprisionou o pai por devorar criminosamente os filhos, concordando, por outro lado, que este mutilou o seu pai por semelhantes razões. Comigo, irritam-se por acusar o meu pai de cometer injustiças e assim eles próprios dizem por si coisas contrárias, ao falarem dos deuses e de mim. (PLATÃO, *Êutifron*, 5 e-6 a)

Sócrates discorda do que é dito e afirma não acreditar que tais coisas tenham se passado assim. Ele não crê que possa ter existido guerra entre os deuses, bem como ódio e lutas como são apresentados. Esta forma estranha à natureza divina será trazida à tona também na *República*, com relação às representações poéticas. Adimanto, assim como Êutifron, apresenta a forma com a qual os poetas disseram, tendo por objetivo uma explicação satisfatória. Êutifron faz isso com a história de Zeus e de *Chronos*, e Adimanto o faz, citando a maneira com que agem os adivinhos para justificarem a facilidade de um comportamento injusto, utilizando o que é dito por Hesíodo e Homero. Os versos citados

⁶¹ PLATÃO. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*. Tradução, introdução e notas de José Trindade Santos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

de Hesíodo compreendem os 287-289 dos *Erga*.

Mal, pode colher-se em abundância e com facilidade.
O caminho é plano, e mora junto de nós.
Mas ante a virtude puseram os deuses o suor. (PLATÃO, *República*, 364 c-d)

De igual modo, é citado os versos 497-501 da *Ilíada* de Homero para mostrar a flexibilidade do caráter dos deuses, o que valeria dizer que, não importaria se o caminho escolhido fosse o da injustiça, do mal, pois este sempre poderia ser sanado através de oferendas aos deuses. No *Éutifron*, a piedade é conceituada pelo adivinho como um escambo entre homens e deuses, o que acaba por ser alvo da crítica socrática com relação a má apresentação da relação entre aqueles

Já antes te falei um pouco disso, Sócrates, de que a tarefa maior é como se pode com rigor aprender todas estas coisas. Digo-te simplesmente: que alguém que saiba fazer e dizer as coisas que são agradáveis aos deuses, rezando e sacrificando, realiza actos piedosos, que salvam as famílias e as cidades; e as coisas contrárias às que agradam são ímpias: subvertem e destroem tudo. (PLATÃO, *Éutifron*, 14 c-b)

Dessa forma, o caminho menos tortuoso seria mais apazível, e o mal sempre redimido, o que levaria alguém a praticá-lo com mais facilidade. E assim nos diz Homero, de acordo com a citação platônica:

Flexíveis até os deuses o são.
Com as suas preces, por meio de sacrifícios,
votos apazíveis, libações, gordura de vítimas, os homens,
tornam-se propícios, quando algum saiu do seu
caminho e errou. (PLATÃO, *República*, 364 d-e)

Nesse contexto fica mais claro o ceticismo das palavras de Adimanto, onde ele se mostra incapaz de afirmar a existência dos deuses. De fato, aqueles que são responsáveis por tais conhecimentos o apresentam de maneira estranha e difícil de crer, como também podemos depreender das definições dadas sobre a piedade no *Éutifron*. Ao tomar a palavra, Sócrates se preocupa com tais narrações e as coloca em um caminho mais adequado para aqueles que irão aprender. Dessa forma, o poeta seria auxiliado em sua composição, como também nos é apresentado nas *Leis*.⁶²

Se, porém, existem, e se preocupam, nós não o sabemos nem ouvimos falar deles a mais ninguém, senão através das leis e dos poetas que tratam de sua genealogia, e são esses mesmos que dizem que eles são de molde a deixarem-se flectir por meio de sacrifícios, preces brandas e oferendas. (PLATÃO, *República*, 365 e).

Ao tomar a palavra, Sócrates propõe que se “fundamente em imaginação – ou com

⁶² *Leis*, p. 293, sobre a lei relativa às Musas.

palavras – uma cidade”⁶³ (*República*, 369 c). Esse ponto da análise socrática é de fundamental importância para se entender tanto a definição de justiça como a relação dela com a *mimesis*, tida, neste primeiro momento, em seu aspecto técnico. A primeira formulação consta em uma divisão dos ofícios dentro da cidade com o objetivo de atender melhor as necessidades dessa cidade. Assim, “deve cada um destes homens executar o seu trabalho próprio, para ser comum a todos” (ἕνα ἕκαστον τούτων δεῖ τὸ αὐτοῦ ἔργον ἅπασι κοινὸν κατατιθέναι. *República*, 369 e). Isso equivale a dizer que cada um exerceria sua função de acordo com a sua natureza, ou seja, que deverá trabalhar no seu ofício próprio.

Tal formulação implica numa distribuição das tarefas dentro da cidade de acordo com um princípio natural. Dessa forma, alguém que venha a nascer para ser um sapateiro ou artesão deve exercer seu ofício e não outros, pois assim não seria capaz de exercê-los perfeitamente, a não ser aquele que lhe é dada por natureza. Esse princípio que será relacionada ao conceito de justiça no livro IV, também nos auxilia na compreensão da crítica a poesia mimética.

A negação do primeiro aspecto da *mimesis* repousa aí. Como nenhum indivíduo deve fazer mais daquilo que lhe foi designado por natureza, por ferir a perfeição de seu trabalho, o poeta que se utiliza da *mimesis*, expressando como sua a arte de outro, não pode ser admitido, pois estaria infligindo o princípio basilar da cidade e da justiça na cidade; além disso, estaria agindo de forma desrespeitosa com relação as outras artes, pois ao falar como se possuísse o conhecimento de outros ofícios, ele estaria menosprezando aquele que durante anos se dedicou ao seu aperfeiçoamento, demonstrando, ao copiar, que aquilo é de fácil aquisição.

E no que respeita à guerra, não deve ligar-se ainda mais importância ao seu aperfeiçoamento? Ou é assim tão fácil que será ao mesmo tempo guerreiro qualquer lavrador, ou quem trabalhar de sapateiro ou em qualquer outra arte, ao passo que ninguém pode tornar-se um bom jogador de damas ou dados, se não se dedicar desde a infância, e se só o pratica como passatempo? Se uma pessoa pegar num escudo ou em qualquer outra arma ou instrumento de guerra, tornar-se-á no próprio dia um lutador satisfatório com armas pesadas ou em qualquer outra espécie de combates, ao passo que o facto de tomar nas mãos qualquer outro instrumento não fará de ninguém um artífice ou um atleta, nem será útil aquele que não tiver adquirido o conhecimento de cada arte nem obtido a prática suficiente? (PLATÃO, *República*, 374 c-d)

Há, nesse ponto, uma crítica que busca na autenticidade do artista e de sua arte, um equilíbrio com as outras artes. Como o lavrador por natureza não deve buscar um

⁶³ τῷ λόγῳ ἐξ ἀρχῆς ποιῶμεν πόλιν.

outro ofício, pois se assim o fizer não estará sendo autêntico com sua disposição natural que o encaminha para o cultivo da terra; o poeta que, não falando por si mesmo, passar a enveredar pelo caminho de outras artes, terminará por reproduzir a mera aparência, tomando-as como realidades.

Sócrates nos diz que há duas espécies de literatura: uma verdadeira (ἀληθής) e uma “fictícia”⁶⁴(ψεῦδος). A espécie fictícia é a fábula (μῦθος). Segundo Sócrates, de forma geral esta é falsa, mas contém algumas verdades e é essa espécie que se deve contar as crianças antes da ginástica (*República*, 377 a). Mas deve haver um cuidado com esse primeiro momento. Como o começo de qualquer empreendimento é mais delicado e, no que diz respeito à educação, aquele elemento que vem primeiro serve de base para o aprimoramento de uma pessoa, as fábulas devem ser analisadas, vigiadas e não postas ao acaso.

Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as mães e as mães a contá-las às crianças, e moldar suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se. (PLATÃO, *República*, 377 b-c).

Essa análise tem em vista o propósito paidêutico da poesia. Reajustando os mitos, Platão parece nos mostrar um caminho útil e bom para o poeta, preservando a função formadora que eles possuem. Ele nos diz que os patronos de tais fábulas são Homero e Hesíodo e o que neles deve ser censurado é a “mentira sem nobreza” ou “indecorosa” (καλῶς ψεύδονται). Essa consiste na maneira como são expostos o ser dos deuses e dos heróis. Por mais que sejam verdadeiras, essas fábulas não devem ser contadas para as crianças.

A reprodução desses fatos deve ser repensada de acordo com o fim proposto. Como serão contadas às crianças e como estas não possuem discernimento, é necessário que tais fábulas sejam evitadas, “mas, se fosse forçoso referi-lo, escutá-lo-iam em segredo, o menor número possível de pessoas...” (*República*, 378 a). O que se deve evitar em tais casos são as caracterizações antropomórficas dos deuses. Nesse ponto, Sócrates traz os questionamentos de Adimanto, bem como o que encontramos no *Êutifron*.

O divino – parece nos dizer ele – serve de paradigma ao humano. Dessa forma, se se deve usar a *mímesis*, que esta coincida com a conduta dos seres divinos, servindo de modelo a educação dos homens. Se forem contadas histórias erroneamente estruturadas dos deuses, é forçoso que aqueles que as escutam, sobretudo as crianças, sejam mais

⁶⁴ De acordo com a tradução espanhola, no passo 376 e.

suscetíveis de assimilá-las. Uma vez que elas não são capazes de entender a forma alegórica com que são revestidas, deverá reter o que for comum a sua natureza intelectual, ou seja, não apreendendo o caráter alegórico, elas assimilarão aquilo que for mais simples e imediato. Dessa maneira, assimilando os caracteres superficiais das fábulas, a criança, com seu caráter moldável, irá se ajustar aquele modelo de acordo com suas capacidades.

[...] É coisa que não deve aceitar-se na cidade, quer essas histórias tenham sido inventadas com um significado profundo, quer não. É que quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é. Mas a doutrina que aprendeu em tal idade costuma ser indelével e inalterável. Por causa disso, talvez, é que devemos procurar acima de tudo que as primeiras histórias que ouvimos sejam compostas com a maior nobreza possível, orientadas no entendimento da virtude. (PLATÃO, *República*, 378 d-e).

O caminho que a *mímesis* tomará deverá ser este. A virtude será o guia nos seus propósitos educativos. Fugindo de pretextos artificiais, ilusórios, as narrativas devem ser simples, de fácil entendimento e com vistas a orientação nos primeiros anos de vida – os mais importantes de um indivíduo. Essas narrativas devem representar o seguinte: “Tal como Deus é realmente, assim, é que se deve sem dúvida representar, quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica.” (*República*, 379 a).

Percebemos a importância dada a poesia. Como uma forma atrativa, por conter elementos fantásticos e de fácil apreciação, ela exerce um papel fundamental dentro da educação. Todavia, essa utilização deve ser analisada. É o *lógos* que empreende esse trabalho, dando a ela uma nova feitura, sem, no entanto, descaracterizá-la, ou seja, sem desmerecê-la do seu papel na educação.

Quando alguém disser tais coisas dos deuses, levá-lo-emos a mal e não lhe daremos um coro, e não consentiremos que os mestres a usem na educação dos jovens, se queremos que os nossos guardiões sejam tementes aos deuses e semelhantes a eles, na máxima medida em que isso for possível ao ser humano. (PLATÃO, *República*, 383 c).

De acordo com esse exemplo nós podemos ver a que tipo de natureza o homem deve se aproximar e, por conseguinte, como esta natureza deve ser apresentada. A *mímesis* em seu aspecto ético tem por paradigma essa caracterização dos seres divinos. No início do livro III, Sócrates expõe um exemplo de virtude a ser instigada. No passo 386 b-c, ele nos diz que as fábulas devem ser úteis a coragem, e que, por isso, não podem despertar temor com relação ao Hades. Além disso, ele se direciona a algumas características das narrativas homéricas com o objetivo de analisá-las dentro do modelo paidêutico que se busca.

Porque, segundo julgo, diríamos que os poetas e prosadores professam os maiores dislates acerca dos homens: que muitas pessoas injustas são felizes, e

desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiças, se não forem descobertos, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio. Tais opiniões, dir-lhes-íamos que se abstivessem delas, e proscrever-lhes-íamos que contassem e narrassem o contrário. (PLATÃO, *República*, 392 a-b).

Com isso ele recaptula o que fora dito ao longo do livro II sobre as narrativas. Encerrando esta parte, Sócrates se detém a falar do estilo dessas histórias (*República*, 392 c). Esses estilos consistem em “simples narrativas” (ἀπλή διηγήσει), “imitação” (μιμήσεως), ou ambas. Nas narrativas simples há a presença do poeta, é ele quem conta as passagens, sem a necessidade de convencer o público de que se trata de outra pessoa. Nessa parte da análise dos estilos, Sócrates retoma as observações com relação ao princípio distributivo das funções na cidade, mas aplica-o diretamente a poesia. Esta, como um exemplo de manifestação mimética, assim como a pintura, deve ser bem analisada, pois possui grande relação com a formação dos cidadãos.

Em oposição a “simples narrativa”, há o estilo mimético, que consiste, nesse aspecto circunscrito da *mímesis*, em se fazer passar por outrem, tal como ocorre com os ofícios, ou seja, quando o poeta expõe a arte de um médico, um guerreiro, ou de qualquer qualquer outro artista, fazendo-nos acreditar que ele possui tal conhecimento e utilizando-o como referência para tal. É o que Homero faz quando fala como se fosse Crises, o sacerdote, apresentado no passo 393 a-b da *República*.

Esse jogo de ilusões, em que o poeta nos faz pensar que se ausenta, é o que caracteriza a *mímesis* no aspecto em que chamo de técnico. A meu ver, não se limita aqui apenas a ausência do poeta, enquanto indivíduo, mas também é, sobretudo, uma ausência da autenticidade do seu trabalho, visto ele se expressar como se fosse outrem.

Sua importância dentro da cidade consiste no papel que ele exerce na formação dos cidadãos, por isso que o poeta deve ser repensado em seus elementos estruturais. Nessa parte da análise, Platão parece se fixar no aspecto mais técnico da poesia, qual seja, nas narrativas, nos estilos, no seu conteúdo mimético.

Ao se passar por um indivíduo, ou por um artista, o poeta expõe apenas um simulacro daquilo que fora copiado. É nesse curto limite da composição que Platão irá trabalhar. É o produto dessa composição que deverá ser analisado, tendo em vista o seu fim prático. Por isso que optei pela nomenclatura de “técnico”, por dizer respeito a reproduções de caracteres técnicos de outras artes, mas também por provir de técnicas mnemônicas que auxiliariam nessa reprodução.

Além dessa narrativa absolutamente mimética, há também aquelas que possuem um estilo misto.

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes

não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se está a compreender-me. (PLATÃO, *República*, 394 b-c).

A exemplificação dos ditirambos como um estilo simples, onde o narrador pouco ou não se ausenta, demarca apenas um dos aspectos desse gênero poético. Inicialmente, os ditirambos parece constituírem-se de canções entoadas a Dioniso, seguida de dança e regrada por vinho. Todavia, por volta do século V a. C., eles vieram a se tornar narrativas de caráter dramático, como nos aponta Plutarco, no seu livro *De Música*⁶⁵: “E sobre Xenócrito, o qual era da raça dos lócrias, da Itália, é objeto de disputa se foi compositor de peãs, pois dizem que ele foi compositor de temas heroicos contendo ações. E, por isso, alguns chamam ditirambos as suas composições.” (PLUTARCO, 1134 e).

Como um estilo mais autêntico – e digo isso em oposição ao mimético –, Platão o privilegia por pertencer de fato ao poeta, como um gênero poético aceitável, pelos motivos já enumerados. Mas também é possível que um estilo misto seja também aceitável, desde que a imitação possua um coerente papel paidêutico.

O questionamento que se segue é esse: deve o guardião ser imitador? Ainda circunscrita no estilo mimético de poesia, Sócrates indaga sobre a possibilidade de se haver *mímesis* nessa construção em *lógos*, e, se se deve, em quais casos. Ele então pergunta a Adimanto:

Considera pois, ó Adimanto, o seguinte: se os guardiões devem ser imitadores ou não. Ou resulta do que dissemos anteriormente que cada um só exerce bem uma profissão, e não muitas, mas, se tentasse exercer muitas, falharia em alcançar qualquer reputação. (PLATÃO, *República*, 394 e).

Essa colocação de Sócrates parece não apenas dizer respeito ao guardião, mas as demais manifestações, ou funções dentro da cidade. O poeta mimético inflige as leis da cidade ao falar indiscriminadamente sobre outras funções que não a dele, se passando por outrem; como um “artista” polivalente, ele estaria ultrapassando um limite natural, ou seja, infringindo a lei justa.

Entendamos a reviravolta dessa colocação de Platão. Como vimos anteriormente sobre a função antiga do *aedo* e a caracterização herdada pelo poeta, aquele era tido como um arquivo, uma biblioteca para uma sociedade oral. Ainda temos registros de sociedades que assim vivem. Podemos entender aquela dos gregos partindo dessas que sobreviveram ao avanço do tempo. O povo San, por exemplo, que vive na parte austral da

⁶⁵ PLUTARCO. *Obras morais: Sobre o afecto aos filhos, Sobre a música*. Tradução do grego, introdução e notas de Carmen Soares e Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

África, no deserto do Kalahari, possui ainda essa caracterização. O ancião seria como a figura do *aedo*. Conhecedor de tudo, da história até às artes como a da caça, ele é um arquivo vivo, um educador para as demais gerações, bem como o indivíduo responsável por não deixar morrer a tradição e a história do seu povo.

De igual maneira, antes do advento da escrita, que possibilitou um avanço intelectual maior, na medida em que tornou mais acessível a assimilação e a reflexão daquele conhecimento outrora superficial; o *aedo* continha toda a história, tudo o que foi, o que é, e o que será. Platão então resgata ao seu tempo esse aspecto do aedo e do poeta, e aponta as dificuldades da manutenção dessa caracterização. Em certa medida, o conhecimento reflexivo, demonstrativo, tomou o lugar do reprodutivo, sendo aquele mais conveniente ao saber que este, por possibilitar uma análise mais profunda, um estudo mais qualificado.

Mais a frente, Sócrates conclui com a dificuldade existente na imitação de diversos ofícios:

Logo, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma das profissões de importância e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que nem sequer as mesmas pessoas imitam bem ao mesmo tempo duas artes miméticas que parecem próximas uma da outra, a Comédia e a Tragédia. (PLATÃO, *República*, 395 a)

Nesse momento, a *mimesis* parece válida apenas no aspecto ético. Como vimos sobre as histórias, onde é preferível reproduzir feitos grandiosos, de maior conformidade com a natureza divina, por promover ou por incitar uma atitude semelhante; os guardiões da cidade também devem fazer, naquilo que circunscreve o espaço ético de sua atuação. A imitação das profissões não será encorajada, pois a disposição para tal depende de uma aptidão natural; é, portanto, algo mais específico que, assim como as divisões das tarefas, precisa também ser redirecionado.

Sócrates então diz aos dois irmãos:

Por conseguinte, se conservarmos o primeiro argumento, de que os nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser os artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão-de-fazer ou imitar qualquer outra coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convêm desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la e nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? (PLATÃO, *República*, 395 b-d)

Dessa forma, com relação às narrativas, dever-se-á imitar caracteres elevados, que demonstram uma utilidade para a harmonização da cidade e não algo que possa criar uma desarmonização por uma ilusão gerada ao se burlar um preceito basilar. Assim, o

poeta deverá evitar se ausentar – salvo em casos de reprodução de personagens virtuosas, onde seria lícita a tentativa de igualar-se. De igual modo ele também não deverá ser aos olhos dos outros possuidores de habilidades que na verdade não possui, mas deve reproduzir feitos grandiosos, moderadamente, para que possa criar nas almas a mesma disposição. O reflexo de tais disposições, ao contrário do que se dá na ordem epistêmica, é um bem comum, pois conduz a uma prática saudável; ao passo que a imitação de um ofício trás malefícios, por levar as almas ao mesmo erro, ou seja, condicionando apenas aos aspectos limitados, ao simulacro daquilo que deveria servir de modelo.

O homem que julgo moderado, quando, na sua narrativa, chegar à ocasião de contar um dito ou feito de uma pessoa de bem, quererá exprimir-se como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir actos de firmeza e bom senso do homem de bem; querê-lo-á em menos coisas e em menor grau, quando essa pessoa tiver tergiversado, devido à doença ou à paixão, ou mesmo à embriaguez, ou qualquer outro acidente. Quando, porém, se tratar de algum exemplo indigno dele, não quererá copiá-lo afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve, quando ele tiver praticado algum acto honesto; e, mesmo assim, sentir-se-á envergonhado, ao mesmo tempo por não ter prática de imitar seres dessa espécie e por se aborrecer de se modelar e de se formar sobre um tipo de gente que lhe é inferior, desprezando-o no seu espírito, a não ser como entretenimento. (PLATÃO, *República*, 396 c-d)

Assim, aquele que imita, deve saber fazê-lo, de modo a não passar uma imagem descuidada e nem corromper os jovens com uma imitação indigna. Parece que nesse ponto, nós temos uma caracterização do poeta como alguém que não tem bem definido o que é bom e o que não é, como também observamos nas *Leis*. Ele é capaz tanto de expor dignamente os feitos honrosos de um herói, mas também de expor seus vício com igual ânimo. É a partir dessa falha na exposição que a reflexão adentra e reencaminha aquele discurso a um lugar mais adequado.

No caso da *República*, ela se torna importante, pois nos apresenta a possibilidade de um olhar crítico para o poeta, consistindo mais em uma tentativa de refletir o papel deles dentro da cidade, que em uma crítica estritamente negativa – levando a crer que os elogios a eles sejam encarados como uma ironia. Assim, na análise da *mímesis*, podemos ver a prova para isso, bem como a importância que Platão dá a esses personagens.

É o que vemos, sobretudo, no livro X. Neste, a *mímesis* possui um aspecto mais metafísico, mas está em íntima relação com o aspecto técnico e ético. Logo no início deste livro, Sócrates expõe a importância do cuidado ou da atenção com relação a poesia para a perfeição da cidade. A atenção dispendida nos livros anteriores retorna ao último livro de forma mais específica. Logo na primeira fala que dá início ao livro, Sócrates diz (595 a): “Ora a verdade é que – prossegui eu – entre muitas razões que tenho para

pensar que estivemos a fundar uma cidade mais perfeita do que tudo, não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia”. E, logo depois, ele faz a famosa afirmação da não admissão da poesia mimética dentro da cidade:

“A de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético. A necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma.” (PLATÃO, *República*, 595 a-b)

τὸ μῦθον ἀρκεῖσθαι αὐτῆς ὅση μιμητικὴ: παντὸς γὰρ μᾶλλον οὐ παραδεκτέα νῦν καὶ ἐναργέστερον, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, φαίνεται, ἐπειδὴ χωρὶς ἕκαστα διήρηται τὰ τῆς ψυχῆς εἶδη.

Para entendermos esse primeiro momento, vejamos um pouco do que fala Sócrates. A referência está no livro IV, onde se discute a Justiça e posteriormente as partes da alma. Nessa exposição, Platão relaciona as características da cidade com a alma do indivíduo. No passo 433 e-434 a, ele assim conceitua a justiça: “E deste modo se concordará que a posse do que pertence a cada um e a execução do que lhe compete constituem a justiça.” Tal conceituação é o desdobramento daquela primeira noção, no que diz respeito aos ofícios, que encontramos ainda no livro II.

Deve haver, entre a cidade justa e o indivíduo justo uma relação simbiótica. Se a cidade for justa, é necessário que os indivíduos que nela vivem sejam de igual natureza, pois, do contrário, não poderíamos afirmar ser justa uma cidade com indivíduos injustos e nem tampouco uma cidade injusta contendo indivíduos justos. O princípio de semelhança entre o indivíduo e a cidade sinalizará, assim, a caracterização do conjunto, como um todo articulado em suas partes. Assim, se a cidade justa é aquela que possui em si a temperança, a coragem e a sabedoria, é forçoso que os indivíduos que nela vivem sejam corajosos, temperantes e sábios. “Logo, meu amigo, entenderemos que o indivíduo, que tiver na sua alma estas mesmas espécies, merece bem, devido a essas mesmas qualidades, ser tratado pelos mesmos nomes que a cidade”. (*República*, 435 b-c).

Assim, da mesma forma que se devem harmonizar esses três elementos na cidade, estes também devem ser harmonizados nos indivíduos, pois há uma interdependência entre o indivíduo e a cidade, onde um precisa estar em relação com o outro, tal como um reflexo ao objeto refletido. Tendo atenção com as partes que compõem a cidade, deve-se ter em igual importância àquelas que compõem as almas dos indivíduos. Em vista disso, podemos perceber, por um lado, a gravidade da crítica à *mimesis* na poesia, responsável pela formação dos cidadãos, e, sobretudo dos mais importantes dentro do Estado como é o caso do guardião; mas também, por outro lado, a importância dada aos poetas, responsáveis por formarem dignamente o indivíduo, importância essa

que refletirá no Estado como um todo. O cuidado visa a essas duas dimensões relacionadas em um todo: a da alma com os elementos que caracterizam a cidade.

Este difícil equilíbrio que relaciona a parte ao seu todo deve ser muito bem analisado. A construção intelectual visa ao modelo perfeito que não necessariamente será posto em prática. Tal como o poeta faz com as narrativas de heróis e deuses, Sócrates tece, em *lógos*, um modelo de cidade perfeita, sem, no entanto, ficar isenta de qualquer possibilidade de erro posterior, visto se tratar aqui de um modelo com base discursiva e dialogal e não doutrinário.

No último livro da *República*, detendo-se ao aspecto metafísico da *mímesis*, ele afirma serem as obras miméticas a destruição da inteligência dos ouvintes (595 b). Opondo, assim, a *mímesis* ao conhecimento verdadeiro. Ela age como alguém que anda a segurar um espelho ou como o pintor, ambos tratados como artífices de coisas aparentes, por produzir apenas simulacros da coisa real. Essa imagem denota o aspecto limitado da exposição mimética. Como alguém que só apresenta o exterior de algo ou só conhece seus aspectos externo, desconhecendo sua feitura interna, seus mecanismos, ou seja, o conhecimento ou o domínio da arte em si; assim também é com o poeta que, ao se passar por alguém que conhece vários ofícios, acaba por iludir os ouvintes.

Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer os respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro. (PLATÃO, *República*, 598 b-c).

O que o pintor faz, da mesma forma que o poeta, é criar um “fantasma”⁶⁶, uma “aparência” daquilo (φαντάσματος). Esse “fantasma” se faz crer ao público como uma coisa real e, nesse sentido, o fantasma toma a forma da coisa mesma, assim como a *mímesis* faz com relação aos ofícios.

Atentemos para o que diz Longino (*Do sublime*, XV, 1-2). Ao contrário de φαντάσματος utilizado por Platão, ele utiliza φαντασία para se referir a fabricação de imagens pelos poetas. Essas imagens são produzidas quando os poetas estão sob o entusiasmo e a paixão. Assim, da mesma forma como ocorre com a aparência produzida nos movimentos miméticos, as aparições no discurso tem por objetivo fazer ver algo que na realidade não existe. O que consistiria na substituição do real pelo fantástico. Longino, nesse aspecto da poesia, relaciona esta com a retórica, pois, ao criar tais imagens, os poetas tentam convencer o público de sua existência. Não é muito distante do que encontramos em Platão, pois da mesma forma que o poeta na *República* deseja passar

⁶⁶ De acordo com a tradução espanhola.

uma imagem errônea de si mesmo, no *Íon*, por exemplo, nós encontramos também o público como o último elemento da cadeia de entusiasmo e como o receptáculo último de toda aquela força emotiva perpassada pelo poeta e pelo rapsodo, bem como aquele que é ludibriado por um falso conhecimento.

Neste diálogo percebemos dois níveis de *mímesis* retórica: a que se relaciona com a técnica, quando o rapsodo se diz grande conhecedor das artes; e aquela que se relaciona a ética, quando o rapsodo transmite emoções falsas, forjada, com o intuito de tornar seu trabalho mais “autêntico”.

Com relação ao primeiro nível, temos a mesma caracterização de poeta mimético que encontramos no livro X da *República*. No *Íon* 538 c-539 d, Sócrates reproduz passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, em que Homero fala como se fosse um médico, um pescador e um adivinho. Ao final dessa exposição, ele pergunta a Íon qual é aquela que pertence ao rapsodo e à sua arte. Este responde que todas, ao passo que Sócrates diz (539 e): “Mas tu não afirmas, Íon, que são todas; ou és assim tão esquecido?! De qualquer modo, não seria conveniente a um homem que é um rapsodo ser esquecido.”⁶⁷

Ele se refere ao que fora outrora acordado sobre ser a rapsódia e o rapsodo conhecedores de todas as artes. O movimento que Sócrates empreende é o de tolhimento das ilusões de Íon, tanto sobre si mesmo como sobre a sua “arte”, mas também busca algo que seja próprio dele.

No que diz respeito ao segundo nível, qual seja, o da *mímesis* que se relaciona com a ética, nós podemos identificá-lo no passo 535 c. Nele, Íon relata a Sócrates a capacidade que ele tem de se ajustar a emoções diversas e a de torná-las autênticas ao seu público. As emoções constituem um adendo que torna aquilo que ele faz ainda mais “verdadeiro”. Assim, “quando recito um passo patético, os meus olhos enchem-se de lágrimas; se é assustador e terrível, os cabelos eriçam-sê-me e o coração bate-me mais depressa”.

Ao fazer isso, o rapsodo guia, digamos assim, as emoções do público, conforme a natureza patética ou terrível do passo a ser apresentado. Platão, a seguir, expõe uma característica inconveniente do rapsodo, ao apresentá-lo como um sujeito que não se importa ou não entende que os estímulos de tais emoções despertam partes da alma que necessitam ser controladas. A figura do rapsodo é desenhada e, assim como o poeta, ele não tem muito discernimento do que se deve ou não ser apresentado. A ideia da razão reguladora e dirigente ainda não se faz bem presente, mas nós já podemos antevê-la em

⁶⁷ οὐ σύ γε φήεις, ὦ Ἴων, ἅπαντα: ἢ οὕτως ἐπιλήσιμων εἶ; καίτοι οὐκ ἂν πρότεροι γε ἐπιλήσιμονα εἶναι ῥαψωδῶν ἄνδρα. Optei pela tradução de Cláudio Oliveira por achar mais precisa com o original.

tais situações. O rapsodo, ao contemplar seu público, pode rir, se os fizer chorar, pois receberá por isso; ao passo que, se eles, ao contrário, rirem, será ele que deverá chorar.

Em Longino, tais representações são importantes dentro da poesia, pois levam o público no mesmo movimento que os personagens, modulando suas emoções conforme a exposição do poeta, o que confere uma passagem ao ápice daquelas representações. Em Platão isso se torna problemático, pois, dependendo da passagem a ser reproduzida, esta pode gerar desequilíbrio nas partes da alma e comprometer a formação individual e, por conseguinte, o bem-estar da cidade.

O pintor substitui a imagem do mântico em outras análises do poeta. Ao se deter sobre o aspecto divinatório, a mântica serve de apoio ao argumento sobre a inspiração e a incapacidade de reflexão do poeta sobre aquilo que ele diz; no caso da *República*, o pintor serve de apoio para as análises do aspecto metafísico da *mímesis* poética, demonstrando sua inviabilidade para um conhecimento que não seja o aparente. Assim, as imagens poéticas, qual aquelas do pintor, são comparadas a um simples reflexo, não sendo reais ou não existindo em verdade⁶⁸. Desse modo, a retórica poética nos encaminha ao erro, ao tomar o aparente pelo real. Tal substituição, em epistemologia, é causa de um grande embaraço e um malefício para a inteligência.

O recurso à *mímesis* em seu campo ético é válido com algumas ressalvas, como vimos anteriormente; todavia, quando se trata de seu aspecto metafísico, isso já não é possível. Talvez seja esse o motivo pelo qual o livro X da *República* seja visto como um repúdio a poesia.

Isso se dá pela substituição da verdade pela sua aparência. Como há pontos de contato entre as duas, a aparência de uma verdade (φαντάσματος ἢ ἀληθείας) atinge uma pequena parte das coisas, aquilo compreendido pelo seu aspecto externo (ὅτι σμικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται, καὶ τοῦτο εἶδωλον). Dessa forma, tanto as crianças como os ignorantes podem ser levados ao erro, por tomar uma coisa pela outra, absorvendo o conhecimento limitado e ignorando o conhecimento real.

Mas isso não se inscreve apenas no campo epistêmico. Platão vai mais além na sua análise, relacionando, além da *mímesis* técnica à metafísica, aquela também que diz respeito ao campo ético. No último livro estas três formas de *mímesis* ganham um só corpo, sobretudo quando o foco da análise se volta a Homero. Em 599 b-c, Sócrates dá início a uma análise incisiva sobre o *aedo*, questionando seus atributos tradicionais e nos levando a crer na existência de uma negação total e não parcial ou construtiva dele.

⁶⁸ ...ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ. *República*, 596 e.

Não precisamos dizer nada, além disso: Homero era a figura central da educação. Referência de toda a poesia mimética; guia dos homens e homem de uma espantosa clarividência – com o perdão do termo –, reconhecido pelos gregos e tido por conhecedor de várias ordens de saber. Não creio que Platão desmereça isso e, para tal, relembro o que fora visto nos livros II e III da *República*, ou seja, nas tentativas de pensar o venerando poeta na cidade. Todavia, a crítica é forte, parece pôr em dúvida a característica pedagógica de Homero. Sócrates é claro em expor que ele não era médico (599 b-c); nem um educador ou conhecedor da virtude (600 c-d); nem tampouco guia de povos (600 c-d).

A princípio, alguém que se depare com tais palavras, talvez se assuste, pois, embora elas sejam expostas como um questionamento, sabe-se que sua resposta é afirmativa e a pergunta como sendo meramente retórica. Comparo tal passagem com aquela do *Mênon*⁶⁹, em que os poetas também são guias. Mas como no *Mênon*, na *República* isso não significa que eles possuam conhecimento da virtude, até porque esta parece não fazer parte de um conhecimento, sendo qual uma intuição. Destronando os sofistas da sua pretensão em serem mestres da virtude, o Sócrates do *Mênon* atribui a ela a uma “concessão divina” (θεία μοίρα), mas deixa em aberto o que ela poderia ser em si e por si mesma, e confirma que a resposta final sobre se ela pode ser ensinada ou não, só poderia ser dada mediante esse conhecimento.

Assim sendo, seguindo esse raciocínio, *Mênon*, é por concessão divina que a virtude nos aparece como advindo, àqueles a quem advenha. Mas o que é certo sobre isso saberemos quando, antes de <emprendermos saber> de que maneira a virtude advém aos homens, primeiro emprendermos pesquisar o que é afinal a virtude em si e por si mesma. (PLATÃO, *Mênon*, 100 b)

Na *República* (353 a-e) temos um possível caminho para essa questão. Nela podemos ver a virtude como a capacidade de algo poder cumprir suas funções. O cumprimento desta função está para aquilo que se possui naturalmente. Por exemplo, a virtude do olho é poder ver, a do ouvido é poder ouvir, e etc. Ao passo que todas as coisas possuem uma função, e a capacidade de realizá-la é denominado como sendo sua virtude. “Bem – disse eu –. Portanto, não te parece ter uma virtude que lhe é própria tudo aquilo que está encarregado de uma função? Tornemos ao mesmo ponto: os olhos, dizíamos nós, tem uma função?”

De igual modo ocorre com a alma e com o Estado. Aquela tem diversas funções, dentre as quais Sócrates cita o governar, o deliberar e outros. Tais funções só poderiam ser exercidas por ela e não por outra coisa. Percebemos algo similar com o que será dito

⁶⁹ *Mênon*, 99 b-c.

logo mais, com relação as funções dos indivíduos dentro da cidade. Assim, cada um exercerá sua função conforme a sua natureza e o ato de realizá-lo consiste em sua virtude; sendo, portanto, inaceitável que um outro indivíduo faça aquilo que não lhe é próprio, com o mesmo risco de imperfeição se o ouvido, no lugar de ouvir, decidisse ver.

Assim, quando Sócrates questiona as capacidades de Homero, ele o faz com base no não cumprimento de sua virtude, e sim no ato dele imitar as funções dos outros artífices. Não pode, assim, ser o poeta guia, pois o que ele demonstra é apenas a mera aparência das coisas tomadas como reais; nem tampouco pode ele entender a virtude pois ele apenas se limita a imitar suas imagens.

Voltando ao tema da virtude, devemos ter em mente que ela é a capacidade de cumprir uma função. Se parte da poesia homérica consiste na imitação de outras funções, seu entendimento da virtude, ou seja, dessa capacidade em cumprir uma determinada função, será limitado, como é limitada a *mimesis* à mera aparência das coisas. Não seria tido por educador, pois o que ele transmite também está em igual ordem de exposição. O que eles fazem é atrativo, pela forma como se escreve, mas vazios de conteúdo, desprovidos de qualquer realidade e nisto é que se caracteriza a sua retórica.

Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. (PLATÃO, *República*, 601 a-b).

Dessa forma, como um criador de fantasmas ou de imagens (εἰδῶλου ποιητής) só entenderá da aparência das coisas, e não terá conhecimento dos objetos que imita pela prática, nem a capacidade de distinguir se são feios ou belos, bons ou maus; nem tampouco terá uma opinião correta sobre aquilo no qual se detém. “Contudo, fará as suas imitações à mesma, sem saber, relativamente a cada uma, em que é que ela é má ou boa; mas, ao que parece, aquilo que parecer belo à multidão ignara, é isso mesmo que ele imitará.” (*República*, 602 b).

Mais adiante em sua análise, Sócrates se volta ao aspecto ético das narrativas, relacionando ao que fora visto sobre as partes da alma no livro IV. O poeta mimético, por não saber discernir as coisas que imita, acaba por tornar propensa a parte irascível da alma, estando distante da razão e do bom-senso. Imitando lamentos e dores por parte dos heróis, por exemplo, ele acaba por causar um desequilíbrio nela, retirando a soberania da razão, do comedimento, características essas que balanceariam as emoções da alma em algum evento trágico, e a levando a toda sorte de exposições lamuriosas e

desequilibradas. Isso é designado por um “mau governo”, e, por isso que, se ela continuar agindo assim, não poderá ser admitido na cidade, como fora dito no início do livro X.

Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO, *República*, 605 b-c).

Contudo, essa análise diz respeito a essa característica da poesia, utilizada de forma indevida. Como vimos, se a *mímesis* fosse usada com discernimento - por mais difícil que seja imitar uma pessoa comedida, por exemplo -, ela seria útil e não apenas agradável. Essa utilidade, qual seja, a do auxílio na educação, como vimos anteriormente, marca sua virtude, seu comprometimento com uma função na cidade. Ao se debruçar fortemente sobre o tema da educação, no discursar sobre Homero no último livro, Sócrates trata especificamente desse aspecto mais nocivo da *mímesis* e dos seus efeitos.

Além disso, parece-me clara a abertura de outra possibilidade para a poesia mimética. Já no final da discussão, no passo 606 e – 607 a-d encontramos a exposição de uma antiga diferença entre os dois discursos e a aceitação de hinos aos deuses e encômios aos homens honestos, confirmando, assim, aquele aspecto ético da *mímesis* dentro da educação dos cidadãos. Platão coloca na boca de Sócrates a possibilidade de uma justificativa por parte dos poetas ou dos seus amantes, de demonstrar algo além do mero agradável que elas provocam. E nos adverte, também a nós, leitores, de que não se deve acusá-lo de uma tal dureza ou rusticidade no trato do tema, pois que isso nada mais é que a expressão da distinção entre poesia e filosofia.

Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia. Acrescentemos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia. (PLATÃO, *República*, 607 b).

Embora muitas das formas de se criticar a poesia possam ser relacionadas aquela que ele faz aos sofistas, para estes, Sócrates não reserva um lugar nesse espaço tão importante para o grego que é a cidade. Todavia, esse lugar precisa ser bem preparado, bem pensado, posto de forma estratégica, elaborado, para que possa render bons frutos, para que possa ser útil.

5 CONCLUSÃO

O viés percorrido ao longo deste trabalho serviu de esboço para uma tentativa de análise entre dois importantes movimentos do período antigo. O poético e o filosófico parecem se localizar em lugares distintos, mas ambos coincidem na caracterização sapiencial de seus esforços. É clara esta distinção e Platão faz questão de por ela na boca de Sócrates, mostrando que a diferença é antiga (*República*, 607 b). Todavia, isso não invalida a importância do poético dentro do pensamento racional empreendido por Platão.

O poético é levado a sério e encarado como uma problemática evidente ao longo de muitos diálogos. Este problema, muitas vezes aparentado sob pontos de vista distintos, pode ser resolvido a partir de uma análise do conjunto. Não que a obra de Platão possa ser encarada de forma linear, ou sob alguma ordem que exclua certo embaraço ou dúvida; ao contrário disso, ela se mostra dinâmica, viva; todavia, é possível vermos uma certa comunhão geral de pensamentos entre elas. Um desses exemplos é aquele que toca o poeta.

Por ser dinâmica, essa caracterização do pensamento pode passar despercebido. Não muito raro encontramos o mesmo ponto de vista servindo a propósitos distintos. Um exemplo disso está na própria inspiração, ou seja, naquilo que diz respeito aos aspectos que pressupõe uma certa divinação dentro da composição. Em diálogos como o *Fedro*, ela é exaltada, pois é a partir de tal situação que os adivinhos e poetas contribuem fortemente para a cidade. Todavia, em diálogos como o *Íon*, ela é mostrada como uma incapacitação do poeta e do rapsodo em serem “artistas”. No entanto, a mesma caracteriza permanece, o que irá mudar deverá ser a situação em que ela é posta dentro do diálogo. Assim, enquanto por um lado ela é uma forma de limitação, pois marca uma ausência intelectual, por outra ela é um dom, uma forma verídica de se expor uma verdade.

O foco dado aos aspectos de uma mesma caracterização deverá mudar pelo próprio dinamismo presente nas discussões, mas cada aspecto comunga entre si, pois ambos compartilham a mesma ideia, ou interpretação que o filósofo faz do seu objeto de estudo. Dessa forma, ao trazer a tradição poética à filosófica, presente a partir da análise que o próprio Platão faz, pode ver uma relação entre os diversos diálogos sobre o tema, bem como um possível esclarecimento ou uma articulação entre os aspectos mais importantes que compõe a análise do poeta.

Dada a sua importância no pensamento filosófico e seu papel na sociedade,

parece-nos que o grande foco da crítica deva ser aquele que propõe uma reflexão do seu papel em um novo ambiente social, diverso daquele do qual parte Homero e Hesíodo; bem como o de pensá-la junto à esfera racional presente sobremaneira nesse quase Iluminismo grego. Tal ideia também ocorre com a noção apresentada de *mímesis*, em que o poeta, que não sabe muito bem discernir entre o que é e o que não é conveniente, deve se subsumir as leis do Estado, como qualquer outro membro dessa sociedade projetada racionalmente.

Não há, desse modo, nenhuma preocupação estritamente negativa, ou posicionamento que se proponha a excluir os poetas da cidade. Pensar o poético inclui pensar todos os aspectos do seu discurso, desde a sua origem até seus efeitos.

Ao longo deste trabalho tentei demonstrar que ao lado da crítica à poesia devemos colocar a tradição poética herdada, constituindo essa a base ou o *tópos* sobre a qual a crítica se sustenta. Desse modo, por herdeiro, quis apresentar Platão como um pensador consciente dentro da problemática que é a poesia. Assim, trazendo muitos caracteres tradicionais para a sua crítica, o filósofo pode analisá-los, tecendo comentários concernentes com o viés discursivo desejado.

Outro dado que merece atenção é o fato de Platão ter levado em consideração não apenas detalhes técnicos da poesia, como fez Aristóteles, por exemplo, mas trouxe também caracteres místicos, sagrados; apresentando-nos o poeta não como um simples “fabricador de imagens”, mas envolto numa esfera quase divina. Desse modo, a relação com o divino, a inspiração, o entusiasmo, são noções importantes dentro da crítica. Portanto, trazer a noção divinatória fora o ponto principal deste trabalho, pois é a partir de tal noção que percebemos uma relação mais forte de Platão com a tradição.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A política**. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2009.

ARISTÓTELES. **De anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

COLLI, Giorgio. **A sabedoria grega I**. São Paulo: Paulus, 2012.

CORRÊA, Paulo da Cunha. **Harmonia**: mito e música na Grécia antiga. São Paulo: Humanitas, 2008.

DODDS, E. R. **Os Gregos e o irracional**. São Paulo: Escuta, 2002.

EURÍPIDES. **Bacas**. São Paulo: Editora HUCITEC.

EURIPIDES. **In four volumes**. London: William Heinemann; New York: The Macmillian Co, 1912.

EURÍPIDES. **Orestes**. Brasília: UNB, 1982.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou. VI, 1972.

HAUTECOEUR, Louis. **História geral da arte**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1962.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Curitiba: Segesta, 2012.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HINOS HOMÉRICOS. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2012.

KIRK, G. S; RAVEN, J.E. **Los filósofos presocráticos**: história crítica com seleção de textos. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

LESKY, Albin. **Historia de la literatura griega**. Madrid: Editorial Gredos.

LIMA, Paulo Butti de. **Platão**: uma poética para a filosofia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PIGEAUD, Jackie. **Matáfora e melancolia**: ensaios médico-filosóficos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2009.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

PLATÃO. **As leis e epinomis**. Bauru: EDIPRO, 1999.

PLATÃO. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLATÃO. **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PLATÃO. **Diálogos VI**. Bauru: EDIPRO, 2010.

PLATÃO. **Éutifron**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

PLATÃO. **Fédon**. Belém: Ed. UFPA, 2011.

PLATÃO. **Fedro**. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PLATÃO. **Íon**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

PLATÃO. **Lísis**. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, 1995.

PLATÃO. **Mênon**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

PLATO. **Apology of Socrates and Crito**: with extracts from the Phaedo and Symposium and from Xenophon's Memorabilia. Boston: Ginn and Company.

PLATO. **Phaedrus**. Massachusetts: Harvard University Press; London: Willian Heinemann LTD.

PLATO. **The republic**. Harvard University Press, 1937.

PLATÓN. **Diálogos III**. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

PLATÓN. **La república**. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.

PLUTARCO. **Obras morais**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

QUINTILIANO, Arístides. **Sobre la música**. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

SANTOS, Fausto dos. **Platão e a linguagem poética**: o prenúncio de uma distinção. Chapecó: Argos, 2008.

SCHUHL, Pierre-Maxime. **Platão e arte de seu tempo**. São Paulo: Discurso Editorial: Editora Barcarolla, 2010.

SOFISTAS: testemunhos e fragmentos. Lisboa: Editora Imprensa Nacional, 2005.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

THE TIMAEUS OF PLATO. London: Macmillan and co, 1888.

TRABATTONI, Franco. **Oralidade e escrita em Platão.** São Paulo: Discurso Editorial; Ilhéus: Editus, 2003.

TRABATTONI, Franco. **Platão.** São Paulo: Anablume, 2010.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos:** estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.