



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Maicon Reus Engler

**SECULARIZAÇÃO E PRATICIDADE: A *POÉTICA* DE
ARISTÓTELES EM SUA RELAÇÃO COM A TEORIA DA ARTE
GREGA E COM A FILOSOFIA DO TRÁGICO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Nazareno Eduardo de
Almeida.

FLORIANÓPOLIS
2016

A., inter Musas primae, multis inspirationis
amorisque annis, hoc opus dico.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Nazareno Eduardo de Almeida, pela ajuda inestimável ao longo da tese, pelas belas digressões e pela postura impecável como intelectual.

Ao meu orientador na Alemanha, Prof. Dr. Arbogast Schmitt, pelas entusiasmantes discussões sobre a *Poética*, tanto em Marburgo quanto em Berlim, por seu curso sobre Homero e sua cavalheiresca acolhida.

Aos membros da banca de defesa, Profa. Dra. Cláudia Pellegrini Drucker, Profa. Dra. Luisa Severo Buarque de Holanda, Profa. Dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, Prof. Dr. Roberto Wu, Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari, por seu criticismo sincero e sua compreensão diante de minhas escolhas.

Aos meus colegas e amigos da UFSC e do Núcleo de Filosofia Antiga, com quem discuti as ideias aqui apresentadas em mais de uma ocasião, Abel Borges, Adriano Picoli, André Luiz, Bruno D'Ambros, Gabriel G. Xavier, Jean Herpich, Luan Corrêa da Silva, Pedro Baratieri (desculpem-me se esqueço de alguém!), pelo espírito vivo da filosofia.

Aos amigos e coeditores da revista Peri: Amaro O. Fleck, Daniel Schiochett, César F. dos Santos, Elizabete O. Guerra.

Aos amigos que me auxiliaram com o processo da bolsa-sanduíche, Prof. Dr. Carlos Reichert do Nascimento e Profa. Dra. Daiane Eccel.

Aos meus amigos na Alemanha, cuja prazerosa companhia tornou mais branda a saudade da terra natal (*Vielen Dank, liebe Freunde!*), Sven Meier, H. Lauritz Noack, Alejandro Benavides.

Ao Seminário de Filologia Clássica da *Philipps Universität* em Marburgo e, em especial, à Prof. Dra. Sabine Föllinger.

Ao meu amigo e companheiro de estudos platônicos, Dr. William Altman, que partilhou comigo suas mais recentes ideias sobre filosofia grega e me ajudou a entender as diferenças entre Platão e Aristóteles.

Ao meu amigo, Prof. Dr. Werner Euler, por sua valiosa ajuda na Alemanha e seu companheirismo no Brasil.

À minha família, pelo suporte incondicional ao longo dos anos.

Aos meus colegas de departamento e aos meus alunos da Unicentro, que foram compreensivos com a fase final do doutorado, em especial ao chefe de departamento, Prof. Ernesto Giusti.

Ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, em especial ao coordenador, Prof. Dr. Alexandre M. Luz.

À secretaria do programa e, em especial, à Ângela Gasparini.

A Capes, pela bolsa no Brasil e na Alemanha.

Resumo: O objetivo da presente tese é esclarecer o significado da *Poética* de Aristóteles em relação à teoria da arte que lhe precede e, simultaneamente, em relação ao modo como esta obra foi interpretada pelos proponentes da chamada filosofia do trágico. Utilizando cinco veios tipológicos – origem da poesia e conhecimento poético, subjetividade do poeta, efeito da poesia sobre o público e gêneros poéticos – são estudadas as reações de Aristóteles aos seus predecessores, em especial à poesia épica (Homero e Hesíodo) e à teoria platônica da inspiração divina. No caso da épica, defende-se que ela desenvolve uma poética implícita que concebe a poesia como um evento divino. Dado que poesia e filosofia não se diferenciavam completamente naquele tempo, essa poética exerceu influência direta sobre o pensamento dos filósofos. No caso de Platão, argumenta-se que a doutrina da inspiração não apenas permite uma visão mais apropriada da relação de Platão com a arte, mas que ela, e não a teoria da mimese, está no cerne da crítica de Aristóteles. Deixando de lado a mimese, busca-se iluminar a estética de Platão através de diálogos como o *Íon* e o *Fedro*. No caso da *Poética*, finalmente, argumenta-se que ela introduz novo horizonte programático para o estudo da poesia, horizonte em cujo interior a poesia e os fenômenos a ela ligados são removidos da esfera divina para a humana. Secularização é, portanto, o conceito fundamental para compreender o sentido da *Poética* em relação aos seus antecessores. Uma vez apresentado este cenário, então, é possível mostrar que a rígida separação entre a filosofia do trágico (Idealismo alemão) e a poética da tragédia (Aristóteles) baseia-se em uma leitura descontextualizada da obra de Aristóteles. Através do conceito de praticidade, assim, faz-se um resgate da filosofia aristotélica do trágico e de sua importância para o debate moderno.

Abstract: The goal of this dissertation is to clarify the meaning of Aristotle's *Poetics* both with regard to the art theory that preceded it and how it was later interpreted by the proponents of the so-called philosophy of tragic. Based on five typological concepts – origin of poetry, poetic knowledge, the subjectivity of poets, poetry's effect on the audience, and poetic genres – I consider first Aristotle's different reactions to his predecessors, especially to epic poetry (Homer and Hesiod) and to Plato's theory of divine inspiration. In the case of epic poetry, I defend the view that it contains an implicit poetics that conceives of poetry as a divine phenomenon. Since poetry was not at that time completely separated from philosophy, this poetics exerted a direct influence on the thought of philosophers. In the case of Plato, I argue that the doctrine of inspiration not only enables a better perspective on his relationship towards art, but that it, not the theory of mimesis, constitutes the core of Aristotle's critique. Leaving aside the mimetic doctrine, I use *Ion* and *Phaedrus* to illuminate Plato's aesthetics. In the case of *Poetics*, finally, I claim that it introduces a new programmatic horizon for the study of poetry, inside of which poetry and related issues are removed from a divine sphere to a natural one. Secularization is, therefore, the fundamental concept needed to understand the meaning of *Poetics* in comparison to its predecessors. Once this historical scenario is depicted, I can show that a strict separation between a philosophy of tragic (German Idealism) and a poetics of tragedy (Aristotle) depends on a decontextualized reading of Aristotle's work. Through the concept of practicality, then, I recover Aristotle's philosophy of tragic and its importance to the modern debate.

Lista de Abreviaturas.....	9
INTRODUÇÃO	1
Capítulo I	7
ESTRUTURAÇÃO DO PROBLEMA	7
1.1. A tradição épica: o paradigma divino de Homero e Hesíodo	7
1.2. A doutrina platônica da inspiração poética.....	14
1.3. A técnica poética de Aristóteles	29
1.4. A filosofia moderna do trágico.....	46
Capítulo II.....	53
HOMERO E HESÍODO: A POÉTICA IMPLÍCITA DA TRADIÇÃO ÉPICA	53
2.1. Introdução ao capítulo	53
2.2. Filosofia e literatura: a situação grega	54
2.3. Origem da poesia e conhecimento poético: o papel das Musas.....	64
2.4. A poesia e o poeta: inspiração divina	82
2.5. Efeito da poesia: prazer e dor, encantamento e esquecimento.....	91
2.6. Gêneros poético-literários: as Musas como ramificações do canto.....	108
2.7. Conclusão do capítulo	114
Capítulo III	115
PLATÃO E A VISÃO ANTITÉCNICA DA POESIA: DOM DIVINO E LOUCURA.....	115
3.1. Introdução ao capítulo	115
3.2. Poesia, dramaturgia e filosofia: duas ambiguidades.....	117
3.3. Origem da poesia e conhecimento poético: dom divino.....	141
3.4. A poesia e o poeta: inspiração divina e loucura poética	158
3.5. Efeito da poesia: a corrente magnética de inspiração	173
3.6. Gêneros poético-literários: o cortejo das Musas.....	184
3.7. Conclusão do capítulo	190
Capítulo IV.....	196
ARISTÓTELES E A TÉCNICA DA POESIA: ASPECTOS DA NATURALIZAÇÃO	196
4.1. Introdução ao capítulo	196
4.2. A técnica da poesia: humanização e naturalização	198
4.3. Origem da poesia e conhecimento poético: tendências naturais dos homens.....	216

4.4. A poesia e o poeta: racionalidade e patologia do êxtase e da loucura	242
4. 4. Efeito da poesia sobre o público: medo, piedade e catarse.	257
4.5. Gêneros poético-literários: inclinações morais dos poetas	272
4.6. Conclusão do capítulo.....	279
Capítulo V	281
PRATICIDADE: ARISTÓTELES E A FILOSOFIA DO TRÁGICO .	281
5. 1. Introdução ao capítulo	281
5. 2. A poética da tragédia e a filosofia do trágico.....	282
5. 3. Objeções e considerações preliminares.....	291
5. 4. A filosofia aristotélica do trágico.....	311
5. 5. Conclusão do capítulo.....	336
CONCLUSÃO.....	341
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	359

Lista de Abreviaturas

<i>Apo.</i>	<i>Analítica posteriora</i>
<i>Rh.</i>	<i>Ars Rhetorica</i>
<i>de An.</i>	<i>De Anima</i>
<i>SomnVig.</i>	<i>De Somno et Vigilia</i>
<i>Div. Somn.</i>	<i>De Divinatione per Somnia</i>
<i>Juv.</i>	<i>De juventute et senectute – de vita et morte</i>
<i>EN.</i>	<i>Ethica Nicomachea</i>
<i>Fr.</i>	<i>Fragmenta Selecta</i>
<i>HA.</i>	<i>Historia animalium</i>
<i>Metaph.</i>	<i>Metaphysica</i>
<i>Po.</i>	<i>Poetica</i>
<i>Pol.</i>	<i>Politica</i>
<i>Pr.</i>	<i>Problemata</i>
<i>PA.</i>	<i>Partibus animalium</i>
<i>Top.</i>	<i>Topica</i>
<i>Ap.</i>	<i>Apologia</i>
<i>Chrm.</i>	<i>Charmides</i>
<i>Clit.</i>	<i>Clitopho</i>
<i>Cra.</i>	<i>Cratylus</i>
<i>Cri.</i>	<i>Crito</i>
<i>Ep.</i>	<i>Epistulae</i>
<i>Euthd.</i>	<i>Euthydemus</i>
<i>Euthphr.</i>	<i>Euthyphro</i>
<i>Grg.</i>	<i>Gorgias</i>
<i>Hp.Ma., Hp. Mi.</i>	<i>Hippias Major, Minor</i>
<i>Ion</i>	<i>Ion</i>
<i>La.</i>	<i>Laches</i>
<i>Lg.</i>	<i>Leges</i>
<i>Ly.</i>	<i>Lysis</i>

<i>Men.</i>	<i>Meno</i>
<i>Mx.</i>	<i>Menexenus</i>
<i>Phd.</i>	<i>Phaedo</i>
<i>Phdr.</i>	<i>Phaedrus</i>
<i>Phlb.</i>	<i>Philebus</i>
<i>Prt.</i>	<i>Protagoras</i>
<i>R.</i>	<i>Respublica</i>
<i>Smp.</i>	<i>Symposium</i>
<i>Sph.</i>	<i>Sophista</i>
<i>Thg.</i>	<i>Theages</i>
<i>Tht.</i>	<i>Theaetetus</i>
<i>Ti.</i>	<i>Timaeus</i>
<i>DK</i>	<i>Die Fragmente der Vorsokratiker (Diels- Kranz)</i>
<i>Hel.</i>	<i>Helena (Górgias)</i>
<i>Pal.</i>	<i>Palamedes (Górgias)</i>
<i>Th</i>	<i>Theogonia (Hesíodo)</i>
<i>Op.</i>	<i>Opera et Dies (Hesíodo)</i>
<i>Il.</i>	<i>Ilias</i>
<i>Od.</i>	<i>Odyssea</i>
<i>In Mercurium (Himni Homerici)</i>	<i>In Merc.</i>
<i>Ars</i>	<i>Ars Poetica (Horácio)</i>
<i>KUK</i>	<i>Kritik der Urteilskraft</i>
<i>de Subl.</i>	<i>De sublimitate (Longino)</i>
<i>Mor.</i>	<i>Moralia (Quomodo adolescens poetas audire debeat)</i>
<i>Vitae</i>	<i>De clarorum philosophorum vitis (Diógenes Láercio)</i>

Οὐ μὲν δὴ πρέπει γε φιλόμουσον ἄνδρα
τῶν τοιούτων ἀνήκοον εἶναι¹.

Fedro, 259b5-6.

¹ “Não convém, com efeito, que o amante das belas-artes seja surdo a esses assuntos”.

INTRODUÇÃO

Constitui-se o presente estudo de dois objetivos intimamente ligados entre si. De caráter mais filológico, o primeiro deles narra uma história parcial de certos ideais sobre a poesia na Grécia antiga, conforme a tipologia abaixo explicada, com o fito de apreender o significado da *Poética* de Aristóteles em relação à teoria da arte que lhe precede. A compreensão dessa obra em seu rico ambiente histórico alicerça o segundo objetivo do estudo, que empreende uma avaliação crítica da interpretação da *Poética* perfilhada pelos autores que se propuseram a delinear, com o benefício do distanciamento histórico, as características conceituais e o sentido geral da filosofia do trágico. Além de passar em revista o modo como tais autores compreenderam a *Poética* em contraposição com um projeto da filosofia alemã iniciado no final do século XVIII, o estudo esboça a possível contribuição de Aristóteles a tal debate.

Quanto ao primeiro ponto, infelizmente não é possível captar a inovação teórica perpetrada pelo pequeno tratado aristotélico sem levar em conta o quadro mais amplo elaborado pela tradição que lhe antecede, e nessa tentativa baldada têm incorrido muitos intérpretes que, ao fim e ao cabo, não fazem jus às reflexões de Aristóteles. Entender essa tradição significa não apenas voltar-se a Platão – uma presença constante na *Poética*, contra quem a ideia de uma τέχνη ποιητική é dirigida de forma crítica e polêmica – porém igualmente a Homero e Hesíodo, os primeiros autores gregos a propor meditações de grande envergadura sobre a poesia, meditações essas que, tanto por seu teor especulativo quanto pela posição de prestígio ocupada por eles na cena cultural da época, foram conservadas nas discussões filosóficas e serviram-lhes amiúde de orientação e impulso iniciais. Por esse motivo, contra o costume nem sempre fundamentado de separar assepticamente a filosofia da literatura, parece justo inseri-los na presente investigação. Na verdade, o modo como os filósofos respondem à tradição épica caracteriza-se por um tipo de conservação que exhibe todos os complexos traços dialéticos que fazem dela ora aceitação ou recusa, ora reinterpretção ou absorção, e por isso a palavra alemã *Aufhebung*, cuja fértil ambiguidade já foi explorada por Hegel, mostra-se talvez como a melhor maneira de defini-la, conquanto não se pretenda endossar aqui os demais postulados da filosofia da história hegeliana. Não se pressupõe, por exemplo, que as ideias discutidas se tenham desenvolvido em um curso dialético necessário e tendente a um fim determinado, nem que suas formas ou expressões finais, como as pétalas de uma rosa, sejam momentos

teleologicamente transfigurados de uma semente inicial. Antes, propõe-se uma tipologia de comparação com o intuito de demarcar esses movimentos argumentativos a respeito de conceitos específicos, que estão no cerne da teoria da arte grega desde quando ela era uma tarefa executada *impromptu* pelos poetas. O emprego sistemático desses conceitos – origem da poesia, subjetividade do poeta, efeito da poesia sobre o público e gêneros poético-literários – garante o fundamento metodológico para que a investigação se torne mais pontual e efetiva.

No interior de tal *milieu*, avulta a peculiaridade de Aristóteles porque ele realiza um movimento teórico de secularização naturalista da poesia, o qual se baseia em conceitos e métodos já preparados em outros domínios de seu “sistema”, dando certa relevância a doutrinas naturalistas ou psicofisiológicas correntes entre os alunos do Liceu. Noutras palavras, enquanto vários temas poéticos são dilucidados na épica de Homero e Hesíodo, assim como na *Inspirationslehre*² de Platão, em um solo teológico, fazendo apelo inequívoco à participação de divindades como as Musas, em Aristóteles eles são reduzidos às características anímico-corporais do ser humano e à teleologia de uma natureza que promove o florescimento da poesia e determina seu ponto culminante. Muito embora essa guinada naturalista já possa ser presentida em intelectuais como Simônides de Céos, Górgias e, *grosso modo*, na imagem que se fez do “movimento sofista”, é apenas com o meticuloso espírito de Aristóteles que seus frutos mais soberbos atingem sua maturidade. A postura de Aristóteles em relação à tradição grega e ao pensamento de seu mestre tem sido estudada desde a Antiguidade, não sendo poucos os autores que salientaram as inovações introduzidas pelo Estagirita e a existência de uma ruptura irrevogável no seio do classicismo grego. Se bem que isso também tenha sido percebido no que se refere à teoria da arte, a maioria dos intérpretes ainda privilegia a discussão da doutrina da imitação, graças à qual são levados à *communis opinio* de que Aristóteles, em relação aos fins morais ou educativos dessa arte, perfilharia posição mais liberal que Platão. Contudo, se a concentração na problemática da mimese tem como maior resultado a mera percepção de tal liberalismo artístico, então ela não abarca nem de longe todas as profundas mudanças na teoria da arte postas em curso pelo novo horizonte programático de Aristóteles. Com vistas a adquirir maior clareza sobre tais modificações, este estudo percorre outros caminhos: por um lado, discute as contribuições do legado épico, que

² “Doutrina da inspiração”, em alemão.

ampliam e iluminam substancialmente o panorama do debate; por outro, retoma a doutrina platônica da inspiração poética, pois pretende mostrar que ela está no âmago da *Poética* de maneira ainda mais primordial do que a questão da mimese.

Para que isso se evidencie, traça-se no primeiro capítulo o perfil maior do problema, discutindo introdutoriamente cada um dos autores que serão estudados e os conceitos essenciais que norteiam a pesquisa. O breve debate em torno da secularização, que remete a pensadores como Adorno e Horkheimer, surge da necessidade de identificar os principais elementos secularistas da naturalização aristotélica e diferenciá-los, quando preciso, de sua influente contraparte contemporânea. No segundo capítulo, elabora-se o que seria a poética implícita à tradição épica de Homero e Hesíodo, tendo por base a tese segundo a qual essa tradição, longe de ser simplesmente o início histórico da cultura grega, é a verdadeira fonte donde a filosofia brota através do intrincado processo de conservação acima aludido. Expõe-se assim um paradigma divino de compreensão da poesia, em cujo interior ela vem a ser uma potência cósmica diretamente adstrita à esfera numinosa. De resto, problematizando a rígida separação entre filosofia e literatura, o capítulo explora a interpretação que os próprios gregos deram da tradição épica, argumentando que ela era vista como a origem da cultura helênica e, *a fortiori*, como a verdadeira matriz da filosofia.

Uma vez feito isso, apresenta-se no segundo capítulo a doutrina platônica da inspiração poética, exposta cabalmente no *Íon* e presente em diálogos como o *Fedro*, o *Mênon* e a *Apologia*. Como dito, a escolha de tal doutrina é uma opção teórica que se opõe à tendência costumeira dos estudos platônicos, de acordo com a qual a doutrina da mimese seria o ensinamento final de Platão sobre a arte. Porém, a aplicação da presente tipologia deixa ver claramente como a questão da inspiração divina não apenas é um dos temas fundamentais da teoria da arte grega, presente desde seu alvorecer, como também um dos locais privilegiados a partir dos quais se pode estabelecer uma linha de comparação com Aristóteles. No caso de Platão, ela enseja um perfil mais exato de sua relação de amor e ódio com Homero – relação que é normalmente vista apenas sob a ótica política da *República* – e, outrossim, um resgate essencial da dimensão artística de sua filosofia, usualmente descurada pelos intérpretes. No final, espera-se que o leitor possa ter nova imagem sobre os diversos modos como Platão lidou com a poesia e, mais do que isso, que possa notar como seu pensamento não é hostil a essa arte.

Finalmente, descreve-se no quarto capítulo como Aristóteles tratou dos mesmos conceitos já explorados pela tradição épica e por Platão. A característica mais saliente de sua postura está no fato de que, enquanto Platão mantém o paradigma da poesia épica, não obstante o reinterprete através da filosofia, Aristóteles compõe um tratado em que confronta radicalmente tal paradigma e, acompanhando com fervor certas tendências intelectuais da época, funda novo programa para a compreensão da poesia. Reunindo algumas intuições esparsas já sugeridas por outros intérpretes, o capítulo persegue na *Poética* os mesmos indícios daquele naturalismo de que Aristóteles já dera mostras em outras obras, por exemplo, ao perscrutar a alma humana, a natureza da retórica ou da sociedade. A *secularização naturalista* é, por conseguinte, o conceito determinante para compreender a relação de Aristóteles com a teoria da arte grega que lhe é anterior.

A compreensão histórica da *Poética* alcançada através desse conceito dá lastro ao último capítulo, devotado ao segundo objetivo da tese e concebido em caráter de complementação. Nele, a discussão é trazida para o palco moderno, realizando-se um exame crítico da famosa ideia de que Aristóteles teria composto apenas uma poética da tragédia, porém nenhuma filosofia do trágico. De acordo com os defensores de tal postura, o filósofo teria meditado sobre a tragédia de forma prescritiva e poetológica. Vendo nela um simples evento cênico, ter-se-ia confinado teleológica e praticamente ao efeito sobre o público no teatro, jamais tendo excogitado o trágico (*das Tragische*) enquanto fenômeno ontológico e existencial, tal como entendido no Idealismo Alemão e popularizado por filósofos como Nietzsche, Unamuno e Scheller, para mencionar os mais famosos. Esta influente tese foi defendida, *mutatis mutandis*, por eruditos de grande renome como Albin Lesky, Peter Szondi, Glenn Most, Roberto Machado, Stephen Halliwell etc. Haja vista Szondi e Machado sejam os autores que mais claramente associam Aristóteles ao contexto idealista alemão, a leitura desse complexo período da história da filosofia aqui realizada restringir-se-á à deles e será mediada por ela. A não ser para fins ilustrativos, não é objetivo da presente investigação entrar em discussão direta com nenhum autor de tal período. Seu escopo, muito mais modesto, consiste em partir do significado da *Poética* adquirido através das análises históricas precedentes para mostrar que tais autores, influenciados pela leitura prescritivista de Aristóteles que era corrente em seu tempo, deixaram de lado aspectos nodais da reflexão do Estagirita.

Com efeito, dentro de certas restrições que serão apresentadas, várias indicações há de que Aristóteles teria aberto sua filosofia a traços de

uma cosmovisão trágica que ele recebe dos poetas dramáticos, crendo na existência de ações que, por sua própria estrutura, revelam certa tragicidade do mundo. A redução dos fenômenos poéticos à natureza do homem, examinada através do conceito de naturalização, deve preparar o terreno para uma compreensão mais justa do trágico aristotélico, que é inteiramente dependente da ação humana. Dito de outra forma, uma vez que Aristóteles compreenda a poesia como um fenômeno natural e humano, afirmando que ela se faz a partir da imitação de ações e de vida (πράξεων καὶ βίου), ao mesmo tempo em que explica a falta trágica com recurso ao erro de raciocínio prático do herói (ἄμαρτία), parece ser possível sustentar que ele tratou, sim, do problema do trágico. Por via da análise da estrutura das ações que cumprem os quesitos de tragicidade, apresenta-se sua contribuição teórica ao problema do trágico. O conceito usado como fio condutor desta parte do estudo, a *praticidade*, é abstraído de tal estrutura e presta-se para evidenciar como o trágico aristotélico se conecta com as decisões práticas de um herói cuja queda, longe de ser causada pelos deuses ou por um destino insondável, se deve a sua dificuldade de orientar-se no mundo mutável das ações. Em comparação com os autores modernos, por conseguinte, ele possui posição bastante original, pois não apenas confere importância inaudita à ação individual, como é capaz de admitir elementos do trágico sem alijar-se das conquistas otimistas de seu racionalismo.

Assim, o presente estudo está estruturado de modo que a *Poética* seja iluminada através de sua posição em relação à tradição grega e, ao mesmo tempo, em relação ao seu efeito sobre uma das questões mais candentes da estética moderna. Há, portanto, certa primazia do quarto capítulo. No entanto, o estudo é tecido de tal modo que os capítulos lançam luz uns sobre os outros e arvoram-se independência, e assim o leitor exclusivamente interessado em Homero e Hesíodo, por exemplo, pode entender de que forma a poética implícita da épica atua sobre os filósofos ou se lhes equipara. Em razão de ambas as motivações teóricas acima explanadas, reveste-se este trabalho de dupla natureza. Por um lado, consiste em uma investigação histórico-filosófica de certos conceitos no âmago de uma tradição específica. Sem almejar exatidão histórico-conceitual, para a qual teria também de considerar as contribuições de Górgias ou de poetas como Aristófanes, por exemplo, ele propõe-se a ilustrar como os componentes da tipologia foram recebidos e tratados pelos autores escolhidos. Por outro lado, ele parte da interpretação da *Poética* conquistada nos primeiros capítulos para julgar em que medida os autores modernos captaram o significado dessa obra. Neste ponto, trata-se de um

estudo sobre a recepção de um tratado filosófico antigo na Modernidade, ou melhor, sobre como os pensadores modernos utilizaram o pensamento grego, socorrendo-se de uma estratégia teórica recorrente, como o anverso (*Gegenbild*) de um projeto que desejavam pôr em prática. Logo, se a primeira parte tem por escopo a análise do processo de conservação e interpretação (*Aufhebung*) de certas ideias no bojo da teoria da arte grega, de tal modo que a *Poética* seja compreendida em seu ambiente histórico, a segunda visa retirar as camadas exegéticas (*destruere*) que impedem tal obra de ser entendida como devido, resgatando sua essência e separando-a de suas reinterpretações modernas.

Capítulo I

ESTRUTURAÇÃO DO PROBLEMA

ὥσπερ γάρ ὁ μανδραγόρας ταῖς ἀμπέλοις παραφυόμενος καὶ διαδιδούς τὴν δύναμιν εἰς τὸν οἶνον μαλακωτέραν ποιεῖ τὴν καταφορὰν τοῖς πίνουσι ν, οὕτω τοὺς λόγους ἢ ποιήσεις ἐκ φιλοσοφίας ἀν αλαμβάνουσα μιννυμένους πρὸς τὸ μυθῶδες ἐλαφρὰν καὶ προσφιλή παρέχει τοῖς νέοις τὴν μάθησιν. ὅθεν οὐ φευκτέον ἐστὶ τὰ ποιήματα τοῖς φιλοσοφεῖν μέλλουσιν, ἀλλὰ προφιλοσοφητέον τοῖς ποιήμασιν ἐπιζομένους ἐν τῷ τέρποντι τὸ χρήσιμο ν ζητεῖν καὶ ἀγαπᾶν.

Como o jovem deve ouvir poesia, 15F8-16A2
Plutarco (46-120)³.

1.1. A tradição épica: o paradigma divino de Homero e Hesíodo

As reflexões dos dois maiores representantes da poesia épica grega, quando pensadas no âmbito de um trabalho filosófico, oferecem oportunidade de pesar novamente o abismo estabelecido desde a Modernidade entre filosofia e literatura⁴. Seria errôneo afirmar que sua

³ “Pois tal como a mandrágora, crescendo ao lado das vinhas e passando ao vinho seu poder, torna o efeito dele mais suave para aqueles que o bebem, assim a poesia, tomando os discursos da filosofia e misturando-os com o fabuloso, torna o aprendizado mais leve e agradável aos jovens. Por isso não devem evitar a poesia aqueles que têm a intenção de filosofar, mas é preciso que se iniciem na filosofia através dos poemas, acostumando-se a procurar e amar, no prazeroso, aquilo que vale a pena”. *Mor.* 15F8-16A2 (trad. minha).

⁴ Como ainda há de ficar claro, é na *Poética* Aristóteles que se estabelece, talvez pela primeira vez, a diferenciação entre as linguagens da filosofia e da literatura. Em Platão, ambas ainda parecem tratar dos mesmos temas, donde a sua crítica e a sua ideia de uma antiga disputa entre poesia e filosofia. Ao longo da história subsequente, entretanto, vários exemplos há que sugerem como alguns filósofos passaram por alto tal distinção. Eles atribuíam à literatura, muitas vezes, conteúdo científico e proposicional, encontrando nela uma fonte de ensinamentos variados sobre o mundo, tão opulenta e precisa quanto um tratado cosmológico. Assim são recebidos na Idade Média os poemas de Virgílio, por exemplo, um diálogo platônico como o *Timeu* ou mesmo a *Divina Comédia* de Dante, cuja descrição do

forma de tratar a poesia, feita de breves pronunciamentos e de cenas das quais se podem deduzir certos pensamentos promissoramente teóricos, desenvolve-se com o mesmo teor dialético que caracteriza a filosofia, e nesse ponto talvez ainda fizesse sentido vê-los apenas como literatos. Seu tratamento constitui antes uma poética implícita, na qual não atua de modo tão pungente a ânsia investigativa dos filósofos. Não obstante tal diferença, é possível levar a sério tais autores e mostrar como eles exercem influência direta sobre a filosofia, à medida que estruturam o campo de discussão poética em quatro ramos maiores. Esses ramos formam a tipologia aqui utilizada para marcar as aproximações e desvios entre a épica, a doutrina de Platão e a de Aristóteles. Em primeiro lugar, há em Homero e Hesíodo

inferno era objeto de estudos matemáticos ainda no tempo de Galileu. Cf. LEGOFF, 1995. De igual maneira, por força do predomínio da retórica e da poética, vários filósofos reconheceram os elementos poético-literários da filosofia e valeram-se deles no afã de deparar a expressão certa; destarte podem ser entendidos os esforços de autores como Cícero, Lucrecio, Agostinho, Boécio, Dante, Nietzsche, Kierkegaard, entre outros. Com a menção da Modernidade, pretende-se enfatizar tão-somente o recrudescimento dessa separação já iniciada na Antiguidade, sem excluir a existência de autores que a ignoram. Ao que parece, origina-se esse recrudescimento de diversos fatores: o desenvolvimento das ciências naturais e o aumento de conhecimentos especializados; o advento da imprensa e da literatura como profissão; a divisão do trabalho; o florescimento do racionalismo e do empirismo; o surgimento da estética, que promove a criação de uma esfera autônoma para a arte; etc. O último ponto, talvez o mais relevante de todos, decorre do fato de que a arte torna-se visão de mundo (*Weltanschauung*) e objeto da vivência (*Erleben*) subjetiva do homem, sofrendo uma modificação metafísica de sua essência; a ela passa-se a atribuir um nicho isolado, em cujo interior o contato com a religião, por exemplo, já não é tão evidente quanto fora na Antiguidade ou na Idade Média. Cf. HEIDEGGER, 1972b, p. 69. O auge desse processo, pois, acontece quando a obra passa a ser reproduzida por meios mecânicos e perde sua aura. Aqui, ela não apenas está confinada a seu nicho, tendo sido usurpado seu valor de culto e liquidado seus elementos tracionais, como também, por força de uma aproximação excessiva com o público, tornou-se algo manipulável e que encontra sua mais alta função artística na exibição, não em seu valor intrínseco. BENJAMIN, 1983, p. 8-12. Apenas depois de ter absorvido os resultados desse processo é que se pode afirmar, como faz Danto, que a arte depende das pessoas que a põem no mundo da arte, isto é, que a qualificação de um ente como “artístico” não depende de uma possível qualidade ontológica intrínseca, mas do mundo histórico dos homens que decidem ver tal objeto como tal. Nesta altura, a *impessoalidade* dos objetos artísticos é tragada pela a convenção e pelo relativismo. DANTO, 1964, p. 581-594.

declarações claras sobre a *origem* da poesia, que é vista como um acontecimento cosmológico dependente da intervenção divina. Em segundo lugar, eles avançam uma série de elucubrações sobre o modo como o poeta recebe essa doação divina, isto é, sobre a *subjetividade* do poeta e seu papel na criação literária. Em terceiro lugar, algumas cenas e versos relatam o *efeito* que a poesia provoca sobre o público que a recebe e bosquejam, desse modo, uma estética da recepção (*Wirkungsästhetik*). Por fim, o mito das Musas compõe-se de uma fenomenologia tácita das várias ramificações da palavra e ensaia aquilo que depois, na vigência da filosofia e da retórica, há de perfazer os *gêneros* poético-literários. Ao primeiro componente dessa topologia (origem) acrescenta-se, em cada um dos capítulos, breve discussão do *conhecimento poético* veiculado pelos poetas. Tais considerações são apresentadas como uma subseção do primeiro veio tipológico, uma vez que a natureza de tal conhecimento é diretamente derivada da essência da poesia.

De modo geral, quando aplicada às obras desses poetas, essa tipologia permite que várias ideias, similaridades e diferenças possam ser rastreadas em Platão e Aristóteles. Contudo, mais do que simplesmente reconstituir a história das ideias estéticas gregas – tarefa que já foi realizada de forma mais sistemática por outros estudiosos⁵ – o escopo deste trabalho está em elucidar não apenas como a filosofia nasce da estreita discussão do legado épico, mas em elaborar igualmente um aparato teórico em cujo interior tal proveniência possa ser captada com clareza. Noutras palavras, além dos estímulos que recebe das aporias suscitadas pelo próprio mundo, a filosofia origina-se através da crítica estético-filosófica da cosmovisão e dos pensamentos transmitidos pelas “obras literárias” de poetas como Homero e Hesíodo, de modo semelhante ao que acontece com a autoconsciência moderna, que também desponta a partir do horizonte argumentativo de uma crítica estética, qual seja, a famosa *Querelle des*

⁵ Apesar de não tratar das intuições estéticas anteriores à filosofia, tampouco das contribuições sofisticadas, o livro introdutório de Büttner narra tal história de Platão a Plotino. BÜTTNER, 2006. Em termos de abrangência, o melhor trabalho continua a ser a coleção de textos editada por Russell e Winterbottom, que inclui poetas como Homero, Hesíodo, Píndaro e Aristófanes, estendendo-se também a autores latinos. RUSSELL; WINTERBOTTOM, 1972. Cabe dizer, aliás, que a palavra “estética” é empregada aqui e em outros momentos com sentido comum, isto é, referindo-se às teorias da arte da Antiguidade. Como se sabe, ela se liga diretamente à filosofia alemã do século XVIII e XIX e, se usada com rigoroso escrupulo histórico, poderia ser aplicada apenas a este período.

*Anciens et des Modernes*⁶. Tal como a necessidade de julgar a paradigmaticidade (*Vorbildlichkeit*) dos gregos em relação aos ideais artísticos e às obras contemporâneas leva os intelectuais do final do século XVII a ensaiar a concepção do que seria o “moderno”, a discussão profunda da tradição épica – de seus modelos morais, de sua teologia, de suas formas artísticas, de seus pronunciamentos sobre o mundo etc. – conduz os gregos a uma nova forma de sabedoria, primordialmente caracterizada por sua natureza crítica: a filosofia. Isso é o que se entende nos manuais de história da filosofia como “a passagem do mito ao discurso racional”, ainda que normalmente se realce, de forma sobremodo positivista, apenas a ruptura entre os dois tipos de saber, perdendo-se de vista a conservação dos elementos míticos e literários no seio da própria filosofia⁷.

Na verdade, a ideia de que a filosofia se origina da poesia é uma tese relativamente aceita entre os helenistas, havendo várias maneiras de demonstrá-la. Num excelente artigo do final da década de noventa, Glenn Most compilou três sentidos nos quais a incipiente poética desenvolvida pelos pré-socráticos era devedora da tradição épica. O primeiro deles era o sentido *explícito*: os pré-socráticos discutiram de forma explícita as obras de Homero e Hesíodo, pois que, em suas variadas elucubrações, viam-se obrigados a levar em conta aquela opinião pública que considerava esses poetas grandes sábios, “teólogos” e os primeiros professores da Grécia. Brotam daí as objurgações de Heráclito e Xenófanes, por exemplo, cuja racionalidade já não podia aceitar a mitologia poética em que tinham sido educados. Com o passar do tempo, essa tendência abre caminho para a interpretação alegórica do mito e para o criticismo literário de um Protágoras. A intenção dos filósofos era tomar para si a fama e a autoridade que se consagravam aos poetas, tarefa na qual alcançaram algum sucesso, uma vez que a filosofia suplantar a poesia no futuro. O segundo sentido,

⁶ Sobre esta tese: HABERMAS, 2000. Para um panorama sobre a querela: DeJEAN, 2005. Para um panorama em relação aos antigos: SCHMITT, 2002b. Infelizmente, não há espaço para tratar pormenorizadamente deste importante capítulo da história das ideias; pressupõe-se que o leitor esteja familiarizado minimamente como o assunto.

⁷ Aqui se discute a origem da filosofia de um ponto de vista filológico ou histórico. Infelizmente não é possível abarcar, neste espaço, o significado profundo da palavra “origem”, tampouco todas as questões que surgem quando nos perguntamos sobre como a filosofia veio à luz. Sobre isso: GADAMER, 1996; HEIDEGGER, 1979b; ENGLER, 2011.

por sua vez, envolvia a herança de uma *poética implícita*. Constituindo o discurso público daquela época, a épica estabelecera cinco padrões que deviam ser respeitados pelos escritores e sábios que quisessem ser levados a sério, dado que a própria audiência já tinha sido educada por tais padrões e recebia as obras no interior de sua luz. Os poetas eram figuras de uma autoridade régia e empunhavam o cetro das questões intelectuais; por conseguinte, quem quisesse penetrar nesse âmbito devia primeiramente adequar seu discurso a tais exigências prévias. a) Primeiramente, os novos sábios precisavam provar que estavam do lado da verdade, assim como ocorria com os poetas inspirados pelas Musas, que desfrutavam de um saber verdadeiro sobre coisas humanas e divinas (veracidade). Daí se explica que a verdade seja a preocupação basilar da filosofia. b) Era preciso também que eles investigassem os problemas mais essenciais para a comunidade, como os poetas fizeram ao discutir os deuses, as condições fundamentais da existência humana, a guerra, os paradigmas morais etc. (essencialidade de conteúdo). A filosofia fará isso ao buscar as causas primordiais que explicam todo o restante da realidade, sem perder-se em digressões de índole demasiado particular. c) Junto disso, seu discurso devia ser de tal modo coeso e inteligível, que pudesse ser compreendido por todas as pessoas, mantendo assim o mesmo caráter pan-helênico da tradição épica (compreensibilidade de conteúdo). A filosofia será precisamente o discurso mais inteligível, que tem a pretensão de decifrar o todo com o auxílio de poucas causas e que pode ser compreendido por qualquer ser dotado de razão. d) Tal discurso devia, outrossim, manter a *temporalidade narrativa*, porque os poetas épicos escreveram narrativas repletas de artifícios como suspense, *flashbacks*, antecipação, desvio etc. Era diante de uma narrativa dessa sorte que sua plateia sentia os efeitos da poesia. Os filósofos hão de adequar-se a esse padrão, pois, ao apresentarem suas teorias de forma dinâmica e genética, narrando a história de como algo veio a ser e de seu lugar no mundo, do mesmo modo como Homero e Hesíodo fizeram com as origens da guerra e dos deuses (narratividade). e) Por fim, os pré-socráticos deviam preferir a forma macroscópica do sistema e subordinar-se a um tema central, em torno do qual os demais “episódios” deveriam ser construídos, tal como Homero compôs suas epopeias. De acordo com Most, essa seria a forma de expressão própria dos pré-socráticos, a qual valoriza os aforismos, as sùmulas e as formulações singulares que estão longe de constituir um sistema; ela seria uma escolha literária consciente e, portanto, mais do que uma impressão derivada da fragmentária tradição doxográfica. O terceiro sentido da poética herdada pelos pré-socráticos, finalmente, é o

sentido *imane*nte: os filósofos utilizam artifícios poéticos e retóricos que são constituintes da tradição épica, tal como versos, adjetivos, temas como a inspiração divina e, principalmente, metáforas e símiles. Toda a filosofia grega, não só a pré-socrática, é impensável sem os recursos de expressão introduzidos e aperfeiçoados pelos poetas⁸.

As colocações precisas de Glenn Most já elucidam parte do que será proposto no próximo capítulo, tratando especificamente do caso da poética dos pré-socráticos. Embora forneça outros quesitos para identificar a persistência da tradição épica na filosofia, as conclusões que alcança são parecidas com o que aqui se propõe. Do mesmo modo, Schadewaldt defendeu, em suas brilhantes preleções sobre o início da filosofia, que a poesia épica é uma pré-forma (*Vorforme*) de filosofia. Nela, a palavra age ainda como imagem (*Bild*) e não como conceito, porém essas imagens são também capazes de transmitir a essência dos entes visados e manter a mesma adequação ao ser (*Seinsadäquatheit*) exigida pela filosofia. De resto, outros elementos desta ontologia poética (*dichterische Ontologie*) podem ser vistos em sua ênfase em estruturas polares ou duais – a qual, segundo Schadewaldt, estaria na base da dialética heraclítica e da diérese (διαίρεσις) platônica – bem como em métodos de raciocínio que utilizam continuamente categorias como origem (ἀρχή), limite (πέρας), oposição (ἐναντία), geração (γένεσις) e corrupção (φθορά), totalidade harmônica (κόσμος, ὅλον) etc. Conectam-se a tais categorias os epítetos usados no sistema de fórmulas épicas, que tanto descrevem a essência de um ente específico (*Wesensbezeichnende*) – “a dedirrósea Aurora”, “a larga Terra” etc. –, quanto sua virtude ou máxima perfeição (*Bestheit*, ἀρετή) (*Wesenserhöhende*) – “o Porta-égide”, “o Abala-Terra” etc. À parte tais elementos, todavia, Schadewaldt crê que os símiles alegóricos (*Gleichnisse*) sejam a verdadeira origem da filosofia, um ponto acentuado por outros estudiosos. Através da alta exemplaridade de tais símiles, Homero consegue espelhar a proporcionalidade (λόγος) dos seres caracterizados e apresentar a realidade em constante ação (*am Werk*), ao mesmo tempo em que torna visíveis as relações fundamentais (*Grundverhältnisse*) de tais seres e prenuncia os conceitos platônico-aristotélicos de potência/capacidade (δύναμις) e atualidade (ἐνέργεια)⁹. Em suma, a filosofia desenvolve e

⁸ Cf. MOST, 1999.

⁹ SCHADEWALDT, 1978, cap. I.

purifica certos anseios teóricos, certa estrutura de explicação cosmológica e certos instrumentos cognitivos que já atuavam em Homero e Hesíodo¹⁰.

Neste trabalho, elucidar-se-á como o arcabouço de discussão da poesia formado *impromptu* pela tradição épica conserva-se nas intuições estéticas de Platão e Aristóteles, os quais terão de responder à questão da inspiração divina, por exemplo, porque em seu contexto argumentativo – em seu *campo de poder*, como diria Bordieu – era inconcebível tratar da poesia sem desvendar sua origem. Recuperando o lado filosófico da poesia épica, a investigação fortalece a ideia de que é errôneo transferir a moderna separação entre literatura e filosofia ao cenário grego. Nem a literatura grega é um fenômeno meramente artístico, que paira sozinho no ar rarefeito da autonomia estética, nem sua filosofia é uma espécie de protociência que abdica de sua dependência das formas e dos recursos literários, de seu parentesco com a poesia para, no dorso de um estilo supostamente neutro, cavalgar empós de “verdades objetivas”. Homero e Hesíodo, afora outros poetas da tradição lírica, foram sempre tratados lado a lado com os filósofos, assim em questões de índole moral ou pedagógica, como também em reflexões ontológico-cosmogônicas de profunda natureza especulativa. Suas obras levam a linguagem grega aos seus primeiros limites e criam um fecundo mundo conceitual que atua, mesmo que de forma sub-reptícia, nas indagações dos filósofos. Os próprios gregos reconheciam sua dívida para com a épica e lhe atribuíam as primícias da reflexão filosófica, ainda que o esforço de separar a literatura da filosofia avance sempre com maior ímpeto, até o momento em que, na *Poética* de Aristóteles, encontra finalmente sua expressão. Como será mostrado no segundo capítulo, todavia, o próprio Aristóteles reconhece o legado dos poetas na filosofia e porta-se nesse sentido como o grego que era; seu interesse em fixar os marcos de ambas as atividades não visa denegar os méritos da poesia, mas antes definir os diversos gêneros de linguagem utilizados.

¹⁰ Kranz concorda com a ideia de que Homero seria um pensador e educador, sem querer fazer dele um metafísico. KRANZ, 1981, p. 10. Burnet não enfatiza em nenhum momento a ideia de que Homero antecipou, de alguma forma, conceitos depois usados nas cosmogonias; ele aceita, porém, que os rudimentos da ciência e da história jônicas já se encontram em Hesíodo, que teria participado com seus coevos (Epimênides, Acusilao e Ferécide) de um movimento de investigação cosmogônica. BURNET, 1994, p. 19.

1.2. A doutrina platônica da inspiração poética

No que se refere a Platão, por sua vez, propõe-se o presente estudo a reavaliar sua doutrina da inspiração poética e o diálogo em que é formulada de modo mais pormenorizado: o *Íon*¹¹. Este pequeno diálogo oferece o primeiro tratamento completo, na história do Ocidente, de um conceito que será central em diversas posições teóricas, ainda que tal fato não seja devidamente reconhecido¹². Nele, Platão expõe o fenômeno da inspiração divina sob perspectiva filosófica e utiliza-se de imaginário riquíssimo para desenvolver muitos traços conceituais que haviam ficado latentes nas entrelinhas de Homero e Hesíodo. Diversos temas elaborados na obra – a comunicação direta com o divino, a perda da racionalidade pragmática, a insopitável e indefectível fluência de ideias (εὐπορία) etc. – serão depois retomados, por exemplo, na doutrina cristã da inspiração plenária, que justifica a infalibilidade das *Sagradas Escrituras* através da teopneusia¹³. Embora Paulo não faça nenhuma alusão explícita à doutrina pagã de Platão, recorrendo provavelmente a uma ideia teológica presente nos profetas do *Antigo Testamento*¹⁴, sua concepção lembra muito do que é alcançado nas páginas memoráveis do *Íon* e pode que tenha recebido alguma influência da filosofia grega, tanto mais que tal ideia já havia sido recebida e discutida por influentes intelectuais romanos, como Cícero e Horácio. Como sabido, o Cristianismo não é a única religião cuja revelação é consagrada pela comunicação direta do espírito de Deus, o qual, por meio de uma possessão espiritual, transmite sua mensagem a poucos eleitos; em maior ou menor grau, a maioria das correntes religiosas depende do mesmo processo para justificar tanto a santidade quanto a absoluta veracidade de sua mensagem¹⁵. O *Íon* possui, portanto, importância igualmente religiosa ou mística, à medida que articula o primeiro e mais completo exame filosófico da possessão espiritual que acontece na inspiração.

De mais a mais, outro fato digno de nota reside na aceitação algo universal que sua ideia sobre a origem da poesia granjeou ao longo da história do Ocidente. A despeito de Platão permanecer tradicional em seu

¹¹ Usa-se aqui a bela tradução de Cláudio Oliveira. Modificam-se ligeiramente algumas passagens, porém, com o intuito de ressaltar os termos.

¹² “The most important early account of inspiration is contained in Plato's dialogue, the *Ion*”. SIMOUPoulos, 1948, p. 31. A mesma ideia em: AVNI, 1968, p. 55.

¹³ 1ª *Carta aos Coríntios* 2.10-13; 2ª *Carta a Timóteo* 3.16-17; 1 *Pedro* 1.11-12; 2 *Pedro* 1.20-21.

¹⁴ *Jeremias* 1.2, 4, 9. Sobre isso: AVNI, 1968.

¹⁵ WILCOX, 1895, p. 171.

enfoque, seguindo a trilha aberta pela poesia épica, suas conclusões são tão abrangentes e precisas que parecem alcançar alguns textos de estética pertencentes a diferentes períodos; mais do que isso, elas escamoteiam-se em ideias que foram absorvidas pelo mundo conceitual cotidiano, como é o caso do conceito de talento. Ao que tudo indica, isso acontece porque o diálogo empreende uma batalha contra a perspectiva técnica da poesia tendo por base, por assim dizer, uma noção intuitiva do processo de criação artística, noção essa que se confirma pela experiência de qualquer pessoa. Afinal, o que ele prova é que a mais acabada arte não é capaz de gerar um poema sequer, se não se lhe acrescenta qualquer *quid* a mais que escapa ao domínio da razão¹⁶. É isso que se oculta por detrás da atribuição de um talento ou dom natural: crê-se que pessoa talentosa possua certa facilidade (εὐπορία) ou capacidade superior e intuitiva – já que não pode ser ensinada nem explicada discursivamente – para lidar com matérias como a matemática, o xadrez ou a poesia, por exemplo, e que essa capacidade, sendo um atributo de nascença, singulariza tal pessoa diante dos outros seres humanos que devem conquistar essas artes pela via árdua do estudo e do exercício. Seria fácil efetuar um experimento para ratificar essa intuição: se a arte realmente se reduzisse à técnica, poderíamos pegar uma gramática, um compêndio de temas, um dicionário, um manual de rima e metrificacão e compor um poema. Pelo contrário, todo o mundo sabe, ao menos intuitivamente, que isso não é suficiente para fazer um poema; os poetas não podem ser criados apenas através do estudo ou da vontade individual, como anunciam os cursos de escrita criativa, senão que parecem *nascere* com seus dotes, como os latinos sabiam proverbialmente: *poetae nascuntur, oratores fiunt*.

¹⁶ Em que pese o viés naturalista com que deslinda a origem da literatura, Freud toma este fato como um *éndoxon* (uma opinião comumente aceita), o que sugere novamente o alcance e a ação oculta do *Íon*; sua maneira de pôr a questão da origem da poesia relembra o diálogo de Platão. “Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade – como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto – em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes. Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória; e de forma alguma ele é enfraquecido por sabermos que nem a mais clara compreensão interna dos determinantes de sua escolha material e da natureza da arte de criação imaginativa em nada irá contribuir para *nos tornar* escritores criativos”. FREUD, 1976, p. 149 (grifos do autor).

Ora, essa ideia de que existe um *quid* na arte que não pode ser dominado e desenvolvido pela simples razão persiste em outros autores, mesmo que eles interpretem tal *quid* não como uma dádiva divina, senão como algo natural ou psíquico. Este *quid* implica três conceitos que são facilmente rastreáveis na estética moderna¹⁷. O mais importante desses conceitos é a *impessoalidade*, pela qual se constata que o arbitrário romper da inspiração poética e os produtos daí nascidos não podem ser deflagrados pelo indivíduo, conquanto tenham sua origem nele, como acreditarão os modernos. O conceito denota um evento abrupto que acontece à revelia do indivíduo para quem acontece, isto é, um evento que possui tal ou qual externalidade em relação à vontade e ao domínio racional do indivíduo. Do ponto de vista do sujeito, os produtos da inspiração poética são originados livre e arbitrariamente e passam a subsistir como se fossem entes naturais rebeldes ao seu alvedrio; na visão homérico-platônica, os poemas são doações prontas que os homens colhem nos jardins das Musas. Como livre subsistência das produções poéticas, a impessoalidade acarreta outros dois conceitos fundamentais: passividade e infalibilidade. A *passividade* foi de há muito reconhecida pela associação das emoções ($\pi\acute{\alpha}\theta\eta$) e da loucura com a produção artística; mesmo em Aristóteles há espaço para um tipo de êxtase que momentaneamente faz do poeta o *medium* passivo para a expressão da poesia. Ela é uma consequência inequívoca da impessoalidade, uma vez que, por não possuir domínio sobre o que se lhe apresenta nos instantes de inspiração, o poeta transforma-se em instrumento passivo, quer dizer, ele só pode poetar quando os deuses caprichosos resolvem agraciá-lo com essa dádiva. Esse gênero de passividade não está excluído mesmo quando se fala na origem psíquica da poesia, pois nesse caso se admite que os poemas promanam de uma fonte oculta ou inconsciente: numa palavra, de um algo (*Es, id*) que utiliza o poeta para vir à luz. Por fim, a *infalibilidade* completa o perfil ontológico da inspiração poética. Sob o glorioso nome de *inspiração plenária*, ela fez carreira nas religiões reveladas e serviu para justificar a verdade incontestada de sua mensagem. Seu núcleo conceitual depreende-se também da noção de impessoalidade, pois, dado que o poeta acolha passivamente algo que vem

¹⁷ A determinação de tais conceitos segue as principais ideias de um curso intitulado “Introdução histórico-fenomenológica à inspiração poética”, ministrado na Semana de Pesquisa e Extensão (2013) da Universidade Federal de Santa Catarina. Na ocasião, além das doutrinas filosóficas, discutiram-se também exemplos literários extraídos de Thomas Mann, de Boris Pasternak etc.

de fora e que apresenta acabamento talvez tão perfeito quanto o de um ente natural, ele não duvida do que lhe é comunicado nem vê qualquer hesitação na hora em que o imprime no papel. Sua recepção do poema é infalível, incontestável e muitas vezes perfeita; duvidar dela seria tão absurdo quanto querer negar, por exemplo, a umidade da água ou o formato dos cristais. Como tais entes da natureza, o *quid* comunicado no arroubo poético vem pronto e definido e exclui o labor intelectual da arte, donde o caráter profético que sempre aureola os artistas de diferentes épocas.

Uma análise fenomenológica¹⁸ do *Íon* traz a lume esses conceitos e, quando aplicada a outros textos, comprova como eles permanecem pressupostos na questão da origem da poesia, da inspiração e da arte em geral. É nesse sentido que o *Íon* possui relevância seminal para toda a estética. Mesmo quando não é citado e discutido explicitamente, ele exerce sedução sub-reptícia que, em matéria de arte, dá razão a Whitehead e deixa claro como as maiores revoluções conceituais ainda podem ser remetidas ao horizonte platônico, como se toda a história subsequente da filosofia mais não fosse que uma série de notas de rodapé aos *Diálogos*. Os temas desenvolvidos por Platão são distinguíveis, guardadas algumas ressalvas, naquela que é quiçá a principal explicação teórica da subjetividade dos artistas e da origem da arte no fim do século XVIII e por todo o século XIX: a ideia do gênio¹⁹. Grande parte da problemática do diálogo parece estar contida nesta ideia, porquanto ele defende de maneira inaugural aquilo que Kant, v.g., atribuirá ao artista genial: que ele “não sabe como as ideias se encontram nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente”, ou seja, conforme os preceitos de uma *Dichtkunst*²⁰. Kant é de opinião que o artista de gênio seja dotado de certa disposição inata (*Gemütsanlage*) pela qual consegue que a natureza se expresse através dele

¹⁸ Trata-se de fenomenologia no sentido em que Heidegger usa tal palavra em *Ser e Tempo*, isto é, como movimento que traz para o âmbito do discurso e nele reúne e deixa-se mostrar (*Sehenlassen*) aquilo que vem à luz. Mais do que entender o que o *Íon* diz explicitamente, portanto, busca-se mostrar os conceitos que ele deixa aparecer muitas vezes de forma implícita, como é o caso da impessoalidade. Cf. HEIDEGGER, 2006, p. 27-39.

¹⁹ Isaiah Berlin reconhece este fato e menciona o *Íon* de fugida, ao comentar sobre o pioneirismo da ideia de gênio em Hamann. BERLIN, 2000, p. 331. No capítulo sobre Platão são dadas outras indicações sobre tal problema. Duarte concorda que a visão de Platão deve ter ecoado entre os românticos: DUARTE, 2011, p. 70.

²⁰ KUK, §46. Conferir os comentários: JANAWAY, 1992, p. 51-2; WOOLF, 1997, p. 193.

e desse modo dê regras à arte; o gênio nada mais é do que um veículo para a força colossal que ele revela aos outros homens, sendo inútil que tente, apenas com seus recursos, inventar as leis objetivas concretizadas em suas obras²¹. Isso significa que o artista genial recebe “algo” de fora que não está sujeito ao seu controle; este algo lhe ocorre pronto e natural, como se possuísse uma regra que é infalível. Ele não se atreve a contestar a regra que lhe foi ditada pela própria natureza; apenas a exprime com os meios de que dispõe e até mesmo seus aprendizes, como anéis magnetizados por um ímã, passam a copiar e a expressar ideias similares. Assim, o artista de gênio diferencia-se de um cientista como Newton, pois o cientista pode nomear todos os passos que o conduziram às suas descobertas, haja vista eles se baseassem em raciocínios metódicos.

Assim se pode perfeitamente aprender tudo o que Newton expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode escrever com engenho (*geistreich*), por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os seus modelos. A razão é que Newton poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, não pode ensiná-lo a nenhum outro²².

Não é necessário comentar a influência que tais ideias tiveram nos pensadores posteriores a Kant; o conceito de gênio domina o cenário pós-kantiano e fundamenta, por exemplo, a estética de Schopenhauer. Basta salientar como elas podem ser remetidas ao contexto do *Íon*, em que pesem as diferenças calcadas na questão da criatividade subjetiva. Algumas dessas similaridades retornam em Nietzsche, em uma de suas muitas observações sobre a própria obra. Ao falar de seu *Zaratustra*, Nietzsche descreve o que sentia quando estava inspirado. O trecho, longo e belo, trai uma fidelidade assombrosa ao *Íon* de Platão, que certamente deve embaraçar todo o leitor ortodoxo do filósofo alemão. Ele fala em tornar-se o *medium* ou o porta-voz de poderes superiores, afirmação com a qual retoma o conceito de

²¹ KUK, §47.

²² KUK, §47.

passividade; em seguida, declara que a situação real da inspiração se define por uma revelação (*Offenbarung*) que, de chofre (*plötzlich*), doa ao poeta algo perfeito e terminado, com segurança (*Sicherheit*) e necessidade (*Notwendigkeit*) tais, que toda a hesitação e escolha são excluídas. Traduzindo conforme a tônica do *Íon*, isso quer dizer que a inspiração é infalível e impessoal. E, com efeito, Nietzsche insiste em dizer que eventos literários como a metáfora oferecem-se (*bieten sich*) compulsivamente ao poeta (*Unfreiwilligkeit*) com uma expressão imediata, correta e simples. Em conclusão, ele recorda uma passagem de seu *Zarathustra* que enfatiza como *as coisas* apresentam-se independentemente do indivíduo e desejam cavalgar em suas costas, aproveitando-se dele, como de um instrumento, para que se transformem em palavras. Eis uma pequena amostra de sua reflexão:

O conceito de revelação (*Offenbarung*), no sentido de que, subitamente (*plötzlich*), com uma segurança (*Sicherheit*) e uma delicadeza imensas, algo se torna visível, audível, algo que nos abala e nos transforma no mais profundo de nós mesmos, descreve simplesmente a situação real. Ouve-se, não se busca; aceita-se, não se pergunta quem aí dá; como um relâmpago, brilha um pensamento, na forma sem hesitação (*mit Notwendigkeit*) – jamais fiz escolhas²³.

Como se vê, todo o texto está calcado no modelo originalmente elaborado no *Íon*, embora não seja consciente disso. Acentuar a importância deste pequeno e belo diálogo para a interpretação do pensamento platônico significa, de resto, modificar a ênfase teórica que tem dominado a pesquisa desses problemas não só em Platão, como em relação a toda estética grega. Quando se analisam as contribuições gregas aos debates em torno da arte, pensa-se de modo imediato e algo obsessivo na imitação (*μίμησις*). Ela é praticamente o único termo grego que se costuma recordar e, dado que os movimentos de vanguarda tenham abandonado quase todas as formas de representacionalismo artístico, ela parece de todo desprovida de interesse teórico, sobrevivendo apenas nas intuições ingênuas do público semi-instruído ou na apresentação de panoramas históricos da filosofia da arte²⁴.

²³ NIETZSCHE, 2008, §3.

²⁴ A opinião de Danto é um bom exemplo disso: “Yet, perhaps artists *were* engaged in imitation, in Socrates’ time and after, the insufficiency of the theory was not noticed until the invention of photography. Once reject as sufficient condition, mimesis was quickly discarded as even a necessary one; an since the achievement of Kandinsky, mimetic features have been relegated to the periphery of critical

Mesmo no interior do que tem sido chamado de neo-representacionalismo, pois, predomina uma concentração nos temas que prescindem da aderência mimética ao real, exigência erroneamente atribuída ao pensamento grego. A mimese se presta para tornar saliente tudo o que os modernos descobriram e, por extensão, tudo o que os Antigos desconheciam.

No entanto, que mudanças teóricas não haveria na relação entre as questões estéticas da Antiguidade e da Modernidade, se a real importância da inspiração poética e do entusiasmo fosse admitida? Como julgar ainda que o altivo repúdio às regras estabelecidas, em contraposição ao espírito conciliador dos clássicos, seja uma contribuição pioneira da estética do gênio (*Genieästhetik*), quando Platão já definira a arte como uma loucura responsável pela mudança divina dos hábitos cotidianos? A maioria dos intérpretes nem sequer é consciente desses problemas. E isso tudo piora, no caso de Platão, porque a mimese se liga ao banimento escandaloso dos poetas e a uma suposta inimizade para com a arte. Nesse ponto, até mesmo as questões editoriais pesam contra o platonismo. De fato, incomum é o manual de estética que, editando textos de diversos períodos, julga digno de menção o debate acerca do entusiasmo tal como ventilado no *Íon* ou no *Fedro*; normalmente edita-se algum excerto ominoso da *República*, e assim é dada ao estudante uma visão assaz parcial do problema²⁵. A repetição automática de tais parcialidades está sempre a fabricar preconceitos e jargões. Crê-se, por exemplo, que a mimese simbolize forte depreciação da arte e que Platão tenha defendido um realismo extremo e algo egípcio, que inactivava o ilusionismo de um Zêuxis e os demais “simulacros” da arte grega²⁶. Ora, na verdade acontece precisamente o contrário, pois que Platão critica o realismo excessivo de tais autores, que aderem servilmente ao empírico, e propõe em seu lugar uma mimese que expresse a efetividade ontológica (ἐργον) da ação visada, descrevendo-a como ela poderia ser em

concern, so much so that some works survive in spite of possessing those virtues, excellence in which was once celebrated as the essence of art, narrowly escaping demotion to mere illustrations”. DANTO, 1964, p. 571.

²⁵ Os livros editados por Townsend e por Duarte, que visam compilar os textos clássicos da estética, possuem apenas excertos da *República*. TOWNSEND, 2001; DUARTE, 1997. Em outro texto introdutório à filosofia da arte, Duarte menciona rapidamente o *Íon*, mas vê nele o mesmo tom crítico da *República*. Em sua breve discussão dessa obra, ele não se pergunta em nenhum momento sobre a natureza artística do diálogo e, como a grande maioria dos críticos, entende a expulsão dos poetas de forma literal. DUARTE, 2012, p. 15-16.

²⁶ HAAR, 2000, p. 15; 22-25. Sobre a questão do Egito, SCHUL, 2010.

sua melhor forma. Como sabido, esta posição é retomada na *Poética* de Aristóteles²⁷. De igual maneira, supõe-se que Platão seja inimigo da poesia e pretenda estabelecer diferença radical entre ela e a filosofia, entre conhecimento e arte, desqualificando a mimese em nome da vida teórica, ao contrário do que farão os românticos alemães²⁸. Essa crítica é também vítima da obsessão com a mimese e da má-interpretação de sua função; contudo, mais do que isso, ela não considera o caráter artístico da própria obra de Platão. Sem meditar sobre o matrimônio entre poesia e filosofia que ocorre exemplarmente nos *Diálogos*, ela discute o texto platônico com a mesma insensibilidade artística, a mesma *Kunstfeindlichkeit* que censura em Platão. Mas, para usar de uma metáfora, os *Diálogos* estão prenhes de artimanhas penelopianas e, como o trabalho sorrateiro da esposa de Ulisses, muitas vezes eles desfazem à surdina o manto de argumentos que teceram à luz do dia. Por essa razão cumpre considerar seu caráter artístico. Em resumo, o descaso para com a doutrina da inspiração poética, a obsessão relativa à mimese e a desconsideração do caráter artístico dos *Diálogos* constituem os maiores entraves na apreciação judiciosa das várias intuições estéticas de Platão.

Com o estudo da inspiração poética, pois, pode-se captar melhor o alcance das reflexões gregas no debate contemporâneo. Além da mimese, é no interior de tal problemática que se levanta na Antiguidade a questão sobre o estatuto ou a definição da arte, um problema que se estende até Longino e que atualmente domina o horizonte argumentativo da estética de índole analítica. E pode-se, outrossim, reavaliar a posição do próprio Platão sobre a arte e destacar os vários momentos em que ele se pronuncia a seu favor. Se bem que a crítica filológica tenha pressentido de há muito que um artista de escol como Platão não poderia ser o inimigo da arte que nele se viu, ela mesma nunca perseguiu pormenorizadamente as múltiplas consequências hermenêuticas de tal pressentimento. Além dos testemunhos antigos comentados no segundo capítulo, já reconhecia Schleiermacher que Platão é ao mesmo tempo filósofo e artista (*Künstler*), um fato que deixou também sua impressão sobre outros autores românticos como Schlegel, Herder, Schelley, Hölderlin e Schopenhauer²⁹. Do mesmo modo, Karl Friedrich Hermann publicou em 1839 um artigo sobre os temas literários de Platão, no qual reconhecia nos mitos a real expressão (*Ausfluss*) dessa

²⁷ SCHMITT, 2011, p. 394.

²⁸ MACHADO, 2006, p. 46; DUARTE, 2011, p. 16.

²⁹ SCHLEIERMACHER, 1969, p. 3.

filosofia, um fato que Nietzsche parece ter endossado³⁰. Nenhum desses autores, entretanto, desenvolveu tal consciência a ponto de propor novos métodos de leitura dos *Diálogos* e, em consequência, nova visão da filosofia platônica. Usualmente os aspectos literários dos *Diálogos* são deixados para trás de modo tão rápido quanto foram enfatizados. É somente no século passado que uma nova perspectiva há de surgir, quando a escola de Tubinga-Milão (Krämer, Gaiser, Slezák, Reale etc.) e os discípulos de Leo Strauss (Alan Bloom, Seth Bernadete etc.) levarem a termo, por assim dizer, uma guinada dramaturgica que interpretará os *Diálogos* como devido, a saber, como exemplares de uma arte literária exuberante e profunda. Neste ínterim, a guinada será desenvolvida por estudiosos especializados e por outros intelectuais de grande nome, como Gadamer, fomentando aquilo que, nas palavras de Giovanni Reale, seria uma quebra kuhniiana de paradigma com a interpretação plurissecular de Platão³¹. Na atualidade assiste-se a um retorno massivo ao estudo dos componentes artísticos dos *Diálogos* e da posição de Platão como autor³², ainda que os filósofos continuem a lê-lo de forma bastante descuidada, sem ao menos perceber, por exemplo, as inúmeras metáforas artísticas – tiradas da pintura, da escultura e da poesia – com que Platão constrói a “cidade ideal” donde os poetas são desterrados. A aridez imaginativa com que muitos deles leem Platão é compreendida equivocadamente como uma característica do próprio texto platônico. No presente trabalho, porém, Platão será lido como autor de dramas filosóficos e sua doutrina sobre a mimese, contra a tendência normal, será conscientemente preterida. Ainda que tal escolha não permita alcançar sistematicidade completa – algo que, como se verá, a maioria dos intérpretes sequer acredita que as ideias de Platão sobre a arte possuam – espera-se que ela lance uma brisa de ar fresco sobre esse antigos problemas e permita que os textos sejam lidos com novos olhares, como se alguém houvesse espanado a poeira que hoje os cobre.

Por fim, no interior da estética grega, o *Íon* estabelece claro contraste com a *Poética* de Aristóteles, no instante em que promulga seu vigoroso manifesto antitécnica. O manifesto é primeiramente lançado contra determinadas posições de provável origem sofística, que visavam elevar a poesia e os assuntos poéticos ao nível prestigioso de uma técnica,

³⁰ HERMANN, 1969, p. 43; REALE, 1997, p. 16.

³¹ REALE, 1997, p. 12.

³² Como exemplos dessa tendência, conferir: ALTMAN, 2012; GRISWOLD, 1988; MICHELINI, 2003; DESTRÉE; HERMANN, 2011.

como já havia sido feito com outras disciplinas. Embora seja impossível mapear com precisão quem seriam os defensores de tais disciplinas, dado o estado fragmentário do *Corpus Sophisticum*, frequentemente interpolado por interpretações contenciosas dos filósofos, pode-se conjecturar com certa segurança que elas eram relativamente comuns e adaptavam-se aos demais interesses e projetos formulados por tais pensadores³³. É certo que a doutrina da inspiração apresentava-se igualmente como uma opção, como se depreende de alguns fragmentos de Demócrito, que parece ter concebido a poesia de forma similar à tradição épica. Conquanto ele evoque a inspiração sagrada (ἱερὸν πνεῦμα) e o entusiasmo (ἐνθουσιασμός), usando as palavras costumeiramente empregadas para descrever o fenômeno da possessão pítica, não é de modo nenhum claro o papel que uma intervenção direta das Musas desempenha em sua cosmologia atomista (18-DK)³⁴. Cícero e Horácio comentam tal frase e utilizam palavras de

³³ Tem-se ressaltado que não havia unidade doutrinária cerrada entre os sofistas, e que eles pertenceriam ao mesmo grupo antes por uma questão de *status* social ou profissional – eles são os primeiros, pois, a oferecer uma educação liberal mediante pagamento – do que pelo compartilhamento de posições teóricas. Cf. DHERBEY, 1986. Autores de renome, como Schiappa, negam até mesmo tal identificação. SCHIAPPA, 1991, p. 7. Contudo, admitidas as singularidades de cada autor – e vicejava entre eles, de fato, um claro esforço para ser original – é visível certa confluência de preocupações teóricas, de objetivos e de respostas. Mesmo que a posição de Platão como historiador das ideias possa ser posta em xeque, e com isso a imagem de um “movimento sofista”, outros intelectuais gregos – Isócrates, Alcidas, Aristóteles e sobretudo Aristófanes – já haviam perfilhado a ideia de que se trataria de um conjunto de sábios com uma nova proposta educacional.

³⁴ Mesmo acreditando que Demócrito tenha usado de um vocabulário religioso, Delatte admite que a natureza desempenha um papel fundamental nas reflexões do atomista: “Les mots φύσις et *ingenium* indiquent, d'autre part, que divine n'est pas le seul facteur qui intervienne dans la poésie: cette inspiration était conditionnée par le naturel même du poète”. DELATTE, 1934, p. 34. Ele fala também no “caractère matérialiste de la psychologie de Démocrite” e conclui que o filósofo teria proposto a primeira interpretação psicológica do entusiasmo, que desembocará depois no *Problema XXX* de Aristóteles. “C'est chez Démocrite que l'on trouve pour la première fois un essai d'explication vraiment scientifique et rationaliste de l'enthousiasme. Pour la première fois aussi, on voit un philosophe associer dans une même enquête des phénomènes qui peuvent paraître à un moderne assez disparates, tels que la divination et la création artistique, et proposer une interprétation psychologique de la nature du génie et de son affinité avec la folie”. DELATTE, 1934, p.35; 28. Sobre a perspectiva de Demócrito: WALSH, 2012.

índole patológica – *furor, ingenium, sanus, adflatus, inflammatio animorum* –, o que serve talvez de testemunho sobre como os efeitos da secularização efetivada pelo Liceu já haviam sido absorvidos pela *intelligentsia* romana (17- DK). Do mesmo modo, uma linha da *Apologia* dá a entender que Sócrates evoque as duas doutrinas disponíveis em seu tempo – a inspiração divina e o talento natural (ἐὸ φύϊα) – ao comentar a razão por que os poetas não saberiam elucidar como compuseram seus poemas. Sem tomar partido claro nesse ponto, apesar de sua adesão posterior à doutrina da concessão divina, o filósofo argumenta que os poetas comporiam em virtude de algo natural (φύσει τινὶ), bem como (καὶ) quando vivem um estado de entusiasmo (ἐνθουσιάζοντες) (*Ap.* 22c)³⁵. A frase assinala a polarização em que o debate havia talvez caído, abrindo caminho para a tomada de posição de Platão, o qual, em contraste com os poucos fragmentos de Demócrito, oferece tratamento bem mais completo e profundo do tema, que ainda se coaduna com o restante de sua filosofia. Mesmo que acompanhada por outras vozes que também tentavam harmonizar-se com o legado épico, o *Íon* mantém inaudita singularidade neste debate. Ele permanece como um sopro de ar contrário entre a tentativa sofística de fundar uma técnica da poesia, dominando mais um âmbito da experiência humana através da razão, e a consecução plena desse projeto na *Poética* aristotélica. Em seu famoso livro sobre o diálogo, Flashar notou algo semelhante, ao comentar a posição intermediária que o *Íon* ocupa no que diz respeito à concepção do poeta e do efeito da poesia.

Darüber hinaus ist, positiv betrachtet, der Dialog *Ion* als ein wichtiges Glied zwischen den in der Sophistik liegenden Anfängen der Poetik und der Aristotelischen *Poetik* zu bezeichnen, da in diesem Dialog Gedanken von Demokrit und Gorgias über die Verfassung des Dichters und die Wirkung der Dichtung aufgegriffen und entscheidend weitergebildet sind³⁶.

³⁵ Aubenque menciona ainda, neste contexto, a famosa frase de Agatão sobre a relação entre técnica e acaso – “a arte ama o acaso e o acaso ama a arte” –, que evidenciaria como a arte é fruto da inspiração e não de regras estabelecidas. AUBENQUE, 2008, p. 113. A frase seria mais um testemunho, portanto, da polarização aludida acima.

³⁶ [Além disso, considerado de um ponto de vista positivo, o diálogo *Íon* deve ser caracterizado como um importante elo entre os inícios da poética ligados à sofística

Mais do que um estágio intermediário na fundação da poética, todavia, o *Íon* coloca-se no centro dessas tendências esclarecidas ao ressaltar a abertura à externalidade da inspiração, que torna impossível dominar todos os passos envolvidos na composição de um poema. A consolidação do saber humano na universalidade racional da técnica possui, já na Grécia antiga, os aspectos secularizantes que hão de retornar no Iluminismo moderno. Platão não é necessariamente conservador ao opor-se a tais tendências, uma vez que em outros quesitos, como na crítica teológica, ele partilhe do criticismo de um pré-socrático como Xenófanes, que propugnava pela espiritualização do divino e pela expurgação de seus aspectos demasiado humanos e sensoriais. Seu caso é um pouco mais complicado: ao mesmo tempo em que ele promove o humanismo dos sofistas, que seu próprio mestre já havia abraçado, ele ressalta a abertura fundamental do homem a forças sobre-humanas que se revelam, por exemplo, na poesia, nas diversas formas de loucura, no amor e na própria filosofia, mantendo assim forte ligação com a religiosidade grega³⁷. Nenhum pensador é tão consciente quando Platão da diferença entre o

e a *Poética* aristotélica, uma vez que, neste diálogo, pensamentos de Demócrito e de Górgias sobre a natureza do poeta e o efeito da poesia são abordados e decisivamente desenvolvidos]. FLASHAR, 1958, p. 93. Gundert chega a uma conclusão idêntica, ao analisar a questão do entusiasmo e a relação de Platão com o legado épico: “Zwischen der alten Dichtung und Platon liegt freilich jene sophistische Interpretation, die das Wissen des Dichters als lehrbaren Besitz menschlicher Erfindung verstanden hatte”. [Entre a antiga poesia e Platão jaz aquela interpretação sofística que tinha entendido o saber do poeta como uma aquisição ensinável do engenho humano]. GUNDERT, 1969, p. 180.

³⁷ Sobre esse ponto, Ursmon comenta: "Plato would not challenge the tradition [viz. musas, Homero e a inspiração]. Though philosophically an innovator, he was in practical matters a committed conservative. He was trying desperately to shore up the old ways, the old morality, the old patriotism, or what seemed such to his nostalgic eyes. He never wrote anything that could be construed as being inconsistent with or derogatory from the ancient religion of Greece". URMSON, 1997, p. 224. Laivos de tradicionalismo são visíveis em Platão, sem dúvida, e a sua concordância com a poética implícita da épica será ressaltada no segundo capítulo. Contudo, Urmson exagera ao dizer que Platão não desafiaria a tradição grega; toda a *República* – com sua crítica à família, seu feminismo, sua purificação da teologia antropomórfica etc. – contesta de modo radical tal tradição. Desjardins possui opinião ponderada a respeito. Para ele, Platão se coloca entre o absolutismo que aceita a tradição de modo literal e sem interrogá-la, e o relativismo que a dilui ou descarta em meio às novidades. DESJARDINS, 1988, p. 122-123.

humano e o divino, cristalizada em seu conceito de μεταξύ. Na tentativa de ensinar como viver com sucesso no interior da comunidade política, a sofisticada havia elaborado certa *Lebenstechnik* que colimava reduzir as mais variadas atividades do homem ao seu aspecto prático e ao efeito que produziam em sociedade, reduzindo o divino a um aspecto do humano³⁸. À semelhança do que ocorre hoje em dia, ter uma boa vida significava atingir sucesso político e financeiro, e para isso contribuía a sistematização do saber (*docere*) e sua aplicação final (*uti*), que são as duas tarefas primordiais da técnica. A própria teoria filosófica só era utilizada por tais intelectuais à medida que contribuía com eficiência na realização de algum fim; aristocratas educados por valores sofisticados, tal como Cálicles, nutriam certo desdém pela pura reflexão desinteressada dos filósofos, que não raro os tornava inaptos para os desafios da vida social (*Grg.* 484c4ss).

Em seu estudo das quatro loucuras sagradas do *Fedro*, Josef Piper ressaltou esses pontos com perfeição. Ele argumenta que Platão seria atento a ambas as concepções do homem, priorizando sua dependência de forças externas em obras como o *Íon*, o *Mênnon*, a *Apologia* e o *Fedro*, porém valorizando sua autodeterminação (*Selbstbestimmung*) racional em diálogos como a *República*³⁹. O *Fedro* seria precisamente uma resposta à concepção de amor profundamente esclarecida e secularizada de Lísias, que preza apenas por aspectos como a utilidade, o domínio racional e o decoro ante os costumes citadinos, posicionando-se contra o selvagem abalo (*Erschütterung*) emocional que resulta da abertura às forças compulsivas do

³⁸ Sobre isso, os dois testemunhos mais evidentes encontram-se em Protágoras e Crítias. Protágoras não só reduz todas as coisas existentes à medida humana, como ainda afirma que, por nossa condição, nem sequer podemos saber se existe ou não algum deus. O divino surge como uma opção do homem, o qual, sendo a medida do que existe ou não existe, pode escolher se acredita ou não nos deuses. B1; B4-DK. Crítias, por sua vez, afirma nos fragmentos de seu drama satírico, *Sísifo*, que os deuses são a invenção de um homem sábio que introduziu tal ideia a fim de que ninguém cometesse algum delito quando estivesse sozinho e fora do alcance da lei. Tratar-se-ia, contudo, de uma mentira adrede preparada para gerar subserviência e medo nos mais fracos. B25-DK. Dado o curso posterior das ações violentas, corruptas e totalmente desapiedadas que Crítias empreendeu como um dos líderes da tirania dos Trinta, pode-se supor que ele acreditava nas palavras de sua personagem.

³⁹ PIPER, 1962, p. 87-88. Conferir o comentário em: BÜTTNER, 2000, p. 256.

amor⁴⁰. O discurso de Lísis, por conseguinte, seria o epifenômeno de um ambiente cultural dominado pela *Aufklärung* sofística.

Gerade dies, die Vermeidung der existentiellen Erschütterung mit den Mitteln einer rationalen Lebenstechnik, die methodische Ausschaltung alles dessen, was nicht „eingeplant“ werden kann, weder in den sozialen Nutzplan noch in das individuelle Programm eines „erfolgreichen“ Lebens; die Vermeidung der echten Erschütterung bei gleichzeitiger Praktizierung von dosierbaren künstlichen Rauschen und Erregungen – gerade dies scheint zu der über die Epochen hin zeitlos gültigen Thematik und Programmatik der Sophistik zu gehören⁴¹.

Nesse sentido, o *Íon* representa o diálogo seminal em que Platão avança essa perspectiva. Muitas de suas conclusões atingem os diálogos da fase madura e esclarecem temas de suma importância, como o gênio de Sócrates e a própria essência da filosofia. É uma das ironias dos *Studia Platonica* que ele tenha sido sistematicamente menosprezado. Ao longo de todo o século XIX, quando a filologia se estabelece de vez, encontram-se apenas recusas e incompreensões, salvo alguns autores notáveis, como A. E. Taylor, que é sempre tão preciso em seus juízos⁴². Todavia, eruditos de grande renome e autoridade, como Wilamowitz-Möllendorf, partilham ainda das célebres opiniões de Goethe, para quem o rapsodo Íon seria dono

⁴⁰ PIPER, 1962, p. 43-45. A mesma opinião encontra-se em Gundert, para quem a educação sofística perde a essência de Eros, já que torna o homem a medida de todas as coisas e, por conseguinte, enxerga em tal fenômeno tão-somente uma doença ou uma emoção. GUNDERT, 1969, p. 177.

⁴¹ [Precisamente isto, a recusa do abalo existencial através de uma técnica de vida, a eliminação metódica de tudo aquilo que não pode ser planejado, nem no plano de utilidade social, nem no programa individual de uma vida de sucesso; a recusa do autêntico abalo provocado pela prática simultânea de entorpecimentos e excitações artísticos dosáveis – precisamente isto parece pertencer atemporalmente à temática válida da sofística] PIPER, 1962, p. 33.

⁴² Taylor nota, por exemplo, que o diálogo confronta a opinião predominante da época, segundo a qual os poetas eram sábios cujo domínio artístico ou racional da poesia (*craftmanship*) valia mais que a inspiração (*native genius*). TAYLOR, 1963, p. 38.

de uma estupidez inacreditável (*unglaubliche Dummheit*) que, aliada à malícia aristofânica (*aristophanische Bosheit*) de Sócrates, comporia a sátira platônica dos rapsodos e da própria poesia, uma antiga ambição contra a qual Platão agora se voltaria por influência de Sócrates⁴³. A própria estrutura da obra – sua disposição de temas, seu estilo, seu tratamento das personagens etc. – revelaria a tentativa imperfeita (*unvollkommener Versuch*) de um escritor iniciante que, no entanto, ainda haveria de tornar-se um mestre da escrita; a obra pecaria pelo excesso de ironia bem típico da inexperiência criativa⁴⁴. Numa linha parecida está um autor como Georg Finsler, dono de famoso trabalho de comparação entre Platão e a *Poética* Aristóteles. Finsler reconhece e compreende o papel do entusiasmo em Platão, porém julga que o *Íon* seja espúrio e nem ao menos o utiliza, atitude essa que impede sua análise de adquirir alcance mais duradouro⁴⁵. É somente em meados da década de cinquenta, já no século XX, que a filologia alemã recobra abordagem positiva do diálogo, através da tese de doutorado que Hellmut Flashar escreve sob orientação de Wolfgang Schadewaldt. Em grande parte do famoso livro – *Der Ion als Zeugnis der platonischen Philosophie* (1958) – restringe-se Flashar ao escrutínio dessas incompreensões. Ele expõe a opinião dos mais eminentes filólogos e mostra como eles fizeram pouco caso do diálogo, ora considerando-o inautêntico, ora admitindo sua autenticidade e vendo nele, entretanto, obra imperfeita e secundária, nascida dos rompantes do humor platônico ou da duplicidade de sua natureza poético-filosófica⁴⁶. Em sua interpretação, Flashar defende de maneira bem-sucedida a importância do diálogo para o entendimento do conceito de filosofia em Platão. A despeito de sua exegese estar longe da perfeição – Flashar não discute em nenhum momento, por exemplo, o problema do maravilhamento, que é o conceito central da compreensão platônica da filosofia⁴⁷ – ela é talvez o que se escreveu de melhor sobre o *Íon*. Em parte por seu efeito, hoje em dia já ninguém considera que se trate de obra espúria. Todavia, incompreensões e parcialidades hermenêuticas ainda se fazem presentes, como será visto oportunamente. É um dos escopos do presente trabalho reaver a relevância do *Íon* e contrapô-lo à defesa que Aristóteles faz de uma técnica poética.

⁴³ WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, 1962, p. 32; 44-46.

⁴⁴ WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, 1962, p. 39.

⁴⁵ FINSLER, 1900, p. 185.

⁴⁶ FLASHAR, 1958, *Einleitung*.

⁴⁷ ENGLER, 2011, 79ss.

1.3. A técnica poética de Aristóteles

Aristóteles, de fato, não poupa críticas à Academia platônica. Os estudos de Cherniss, de Jaeger, de Krämer e de Owen já demonstraram tal fato em relação à ontologia, porém a recepção de ambos os autores continua a dar-se, em grande medida, através das leituras da Antiguidade Tardia (*Spätantike*) ou da Idade Média, períodos em que foi empreendido esforço massivo de conciliação entre os dois “sistemas”. Esse esforço passou por alto muitas das diferenças que hoje podem ser destacadas⁴⁸. Constitui ainda

⁴⁸ Schmitt ressalta que havia na Antiguidade duas visões diferentes sobre as relações entre Platão e Aristóteles. De um lado, havia os que sublinhavam a oposição entre os autores, defendendo que Platão teria voltado sua especulação para um mundo transcendente, ao passo que Aristóteles ocupar-se-ia muito mais com o mundo sensível. Esta visão é particularmente presente nas escolas helenísticas e entre estoicos como Antíoco de Ascalão, Sêneca e Cícero. De outro lado, havia os que buscavam a conciliação entre ambos os autores, argumentando que Platão forneceria os fundamentos teológicos para a explicação do mesmo mundo que Aristóteles desejava esclarecer no âmbito puramente natural. Esta perspectiva seria a neoplatônica, conservada em quase toda a tradição greco-árabe de comentário a Aristóteles e, por conseguinte, em seu prolongamento na tradição medieval. SCHMITT, 2014, p. 12-13. Simplício chamou essa ânsia de conciliação neoplatônica de *εὐγνώμοσύνη*, isto é, certa indulgência ou cordura que evita ver conflitos e que tentava, neste caso, “fazer com que todos os filósofos concordassem na sustentação da doutrina de um Mundo Sensível e Inteligível”. BURNET, 1994, p. 38.; AUBENQUE, 2005, p. 328. Embora admita diferenças entre ambos Platão e Aristóteles, Schmitt esforça-se por ressaltar suas similaridades, principalmente no campo da epistemologia, e toma a diferenciação acima entre transcendência e empiria como um preconceito geral (*pauschales Vorurteil*). SCHMITT, 2011b, p. x, n. 2. A identificação entre os dois autores costuma dar-se de forma impensada nas críticas ao que seria “a metafísica clássica”, a “ontoteologia” etc. Nesse ponto não se faz nenhuma diferença entre Platão e Aristóteles, e acredita-se que o projeto metafísico aristotélico, em suas múltiplas formulações, possa ser atribuído sem mais nem menos a Platão. Essa postura, todavia, não se sustenta. Para isso, confira-se: ALBERT, 1995. Na cultura alemã, a diferença entre os dois filósofos foi marcada pela autoridade de Goethe, que elaborou famosa comparação em sua *Farbenlehre*. KRANZ, 1981, p. 221. Ela persiste em Schopenhauer, por exemplo, quando afirma que Aristóteles é o oposto radical de Platão, tanto no modo de pensar quanto no modo de exposição de sua doutrina. SCHOPENHAUER, 2003, p. 31. Mesmo que se identifiquem pontos de contato entre ambas as filosofias, há até mesmo questões psicológicas que as singularizam. Não se pode negar que Aristóteles era, nas palavras de Jaeger, alguém de profundo talento original que teve de gostar seu

prática normal, entretanto, tratar ambos os pensadores como pertencentes a um mesmo período: a era clássica da filosofia grega. Muito embora sejam admitidas as reviravoltas levadas a cabo por Sócrates e pelos sofistas – as quais têm por fundamento, respectivamente, a busca de definições e a introdução de questões político-morais no horizonte das especulações cosmológicas jônicas – a periodização da filosofia grega ainda mantém o adjetivo “clássico” com o fito talvez de assinalar a criação dos dois maiores “sistemas” da Antiguidade. Não é errôneo aplicar tal epíteto, pois, se ele deve contentar-se em nomear o labor positivamente criativo dos pensadores dessa época. O que tal expressão não pode promover é o escamoteio da revolução protagonizada por Aristóteles e seus discípulos e os caminhos ambíguos, o variegado bazar de opções teóricas que cimenta o classicismo grego.

Esta revolução possui várias facetas. Acima de tudo, ela estimula vigorosamente as ciências naturais e a pesquisa empírica, ocasionando o desenvolvimento de disciplinas como a biologia, a medicina, a psicologia e a sociologia de cunho histórico. Não por acaso, a *Física* assume o segundo lugar de importância entre as ciências teóricas, ficando atrás da metafísica apenas pelo fato de dedicar-se a um gênero particular de seres, qual seja, aqueles que têm em si os princípios de movimento e repouso (*Metaph.* 1025b18-21)⁴⁹. Todavia, ela possui todas as glórias das ciências voltadas

pensamento em resposta a um sobressalente (*outstanding*) gênio de compleição totalmente distinta. Sob a asa do gênio de Platão, ele logo demonstrou o claro intuito de afastar-se criticamente de seu mestre, ainda que, pela própria natureza da coisa investigada, tenha-se aproximado muitas vezes dele e defendido algumas de suas ideias na juventude. JAEGER, 1962, p. 11. Diógenes Laércio conservou uma anedota que ilumina tal relação, mostrando como Platão já notara os desvios e inovações de seu discípulo mais erudito. Segundo Diógenes, depois que Aristóteles virou-se contra Platão, ainda no tempo da Academia, este teria dito: “Aristóteles deu-me um pontapé, como fazem os potros com a mãe que os gerou”. *Vitae*, V, 2.

⁴⁹ “Para dizer a verdade, para os cultores da filosofia aristotélica esse “primado” [da *Física*] é totalmente óbvio e foi consagrado pela própria ordem na qual os tratados científicos de Aristóteles foram dispostos na primeira edição complexiva que tiveram, realizada por Andrônico de Rodes no século I a.C.” BERTI, 1998, p. 43. Berti ainda lembra que a primazia da *Metafísica*, embora também atestada pelos textos, só se tornou evidente na Modernidade pela influência de Hegel e de Zeller, cuja autoridade pesou sobre muitas interpretações do pensamento antigo. De modo similar, Mansion ressalta como o lugar ocupado pela *Física* diferencia a filosofia de Aristóteles do pensamento platônico: “Por isso, os termos empregados implicam que, desde a época em que Aristóteles os usou, ele já visava a toda uma organização

para o estudo teórico da substância e recebe de Aristóteles impulso decisivo. Nesse pormenor, ele diferencia-se claramente de Platão. Enquanto a Academia cultivava ao mesmo tempo interesses altamente abstratos e objetivos pedagógicos tendentes à política – como eram a matemática e a dialética, de um lado, e os temas dos *Diálogos* e ação factual da escola, de outro – o Liceu de Aristóteles, florescendo no tempo em que a soberania macedônica tornava ridícula a tentativa de ação política e incentivava a retirada e o isolamento dos sábios⁵⁰, põe em curso o primeiro programa de pesquisa científica do Ocidente, organizado em torno de uma comunidade de sábios pesquisadores⁵¹. Em seu racionalismo otimista, orienta-se tal

da filosofia em ramos diversos, compreendendo, entre outros, a filosofia natural ou física. Isso marca, apesar de toda a sua ligação ao espiritualismo de inspiração platônica, um distanciamento fortemente pronunciado a certas posições bem características da filosofia de Platão. Apesar do interesse crescente que este demonstra, sobretudo no curso de seus últimos anos, ao mundo material e a uma explicação racional deste mundo, Platão jamais admite que uma explicação pudesse construir uma ciência verdadeira e ele a mantém sempre no nível da opinião. Para Aristóteles, a filosofia natural, embora sendo inferior em dignidade à filosofia imaterial, não é menos uma verdadeira filosofia e uma ciência propriamente dita”. MANSION, 2005, p. 153. Um dos problemas da abordagem de Owen, que também tenta determinar o que Aristóteles acolhe de Platão, consiste precisamente em não enfatizar a diferença fundamental entre a posição dos filósofos sobre a filosofia da natureza. Ele ressalta, porém, como o trabalho científico de Aristóteles influenciava sua especulação mais abstrata, afirmando que os problemas da biologia teriam sido responsáveis por uma revisão da doutrina da definição. OWEN, 2005, p. 214.

⁵⁰ Como Aubenque lembra, a retirada da vida política e o elogio do isolamento já começam na Academia platônica, com Espeusipo e Xenócrates, embora sejam mais fortes nas escolas helenísticas. Eles parecem ser frutos da decadência da *pólis*. AUBENQUE, 2008, pg. 32ss. Düring ressalta também que a diferença entre os dois filósofos se dá pelo fato de Aristóteles ser um cientista: “In Aristotele impostazione e modo di pensare sono totalmente diversi; prima di ogni altra cosa egli era un scienziato”. DÜRING, 1976, p. 194. Algo similar pensava Ortega y Gasset: “Aristóteles era un hombre de ciencia, y fue filósofo en tanto que hombre de ciencia”. ORTEGA y GASSET, 1965, p. 158. Ortega ainda comenta que o objetivo de Aristóteles era usar da filosofia para fundamentar disciplinas como a biologia e a cosmologia.

⁵¹ Sobre a organização desse programa: HADOT, 1999. Owen comenta acertadamente que, se levarmos em conta a ordem de composição dos *Diálogos*, então Aristóteles teria entrado na Academia no tempo em que Platão se dedicava a problemas lógicos, como exemplificado por obras como o *Filebo* e o *Parmênides*. Isso teria despertado o interesse do novo discípulo que, através do aprofundamento

programa por um desejo vigoroso de desmitificar o mundo em suas mais variadas manifestações, dissipando o desconforto e o espanto provocados pela ignorância. Ele divide a realidade em domínios genéricos que devem ser colonizados por uma ciência ou forma de saber específica. A precisão, os métodos e os objetivos de cada uma dessas ciências devem corresponder à essência dos entes pesquisados e nortear-se primordialmente por eles; ou seja, a pesquisa, a discussão e seus resultados se limitam ao ente em apreço. E, de modo semelhante à *Fenomenologia* de Husserl, o programa reserva à filosofia não só o estudo dos princípios supremos que atuam nas ciências particulares, como também a regência incontestável sobre elas. A filosofia não está presa a uma região de entes, pois seu objeto, “o ser enquanto ser”, não é um gênero; ele perfaz “a região pura” ou a “região que não é região”, como dirá Husserl⁵². Esta relação desenrola-se de forma dialética, no entanto, e também aquilo que está no mais alto patamar, a filosofia, acaba sofrendo a influência das realidades empíricas perscrutadas nos domínios do ente. Na verdade, o ardente apreço por tais realidades estende-se ao âmbito metafísico, onde uma concentração maior na concretude fática do ente – exemplificada, *inter alia*, pelos conceitos de οὐσία e de τόδε τι – avança ao primeiro plano da especulação⁵³. A dependência ontológico-categorial das propriedades secundárias dos entes em relação à substância faz com que Aristóteles, no afã de afugentar a abstração de um terceiro mundo pleno de universais, dê adeus às ideias platônicas, que não passam de balbucios inarticulados (τερετίσματα) (*A.Po.* 83a.32-35)⁵⁴. Em comparação com o platonismo, sua metafísica parece mais “terrena” e realista, preocupada que está em “salvar os fenômenos”.

Um bom exemplo disso encontra-se na investigação da alma humana, significativamente agrupada, já na Antiguidade, aos tratados que versam sobre questões naturais. Se essa pesquisa pertencia anteriormente ao terreno da religião e da escatologia, como se pode ver no *Fédon* e na

dessas questões, chegou às aporias do Terceiro Homem e passou a criticar a teoria do mestre. OWEN, 2005, p. 206-207. A descrição parece verossímil.

⁵² HUSSERL, 2006.

⁵³ Veja-se, como exemplo, o *De Anima*, onde Aristóteles afirma sobre a substância: “Substâncias (οὐσίαι) parecem ser sobretudo (μάλιστα) os corpos, e entre esses os naturais (τὰ φυσικά); eles constituem, afinal, o fundamento original (ἀρχαι) dos demais”. *De An.* 412a11-13 (trad. minha). Ao que parece, é nesse sentido concreto que Aristóteles baseia sua noção de substância.

⁵⁴ Conferir o excelente comentário em NUSSBAUM, 2011, p. 224.

República, agora ele se faz de uma mistura de ensinamentos naturais e dialéticos (*de An.* 403a27-29). Os primeiros são necessários por conta da ligação da alma com o corpo, ligação essa que a dota de uma matéria (ἕλην) capaz de ser examinada por via física. Os segundos, por sua vez, são necessários pelo fato de ser possível definir conceitualmente movimentos anímicos como as paixões e, portanto, atentar para a forma (εἶδος) da alma (*de An.* 403b1-2). Em todo o caso, o discurso sobre a alma já não se ocupa de um fenômeno diáfano e espiritual, mas sim da primeira atualidade (ἐντελέχεια) de um corpo físico ou orgânico (*de An.* 412b4-6), isto é, trata-se de um fenômeno da natureza que garante vida a plantas, animais e homens, tornando-se mais complexo à medida que desenvolve faculdades sensitivas e intelectivas e eleva-se assim ante a mera necessidade de crescimento, de alimentação e de reprodução. Essa perspectiva naturalista radical destrói impiedosamente a possibilidade mística – sustentada no Orfismo e discutida favoravelmente por Platão – de que a alma poderia subsistir antes ou depois de seu “aprisionamento” no corpo; não há em Aristóteles nenhum drama cósmico sobre a reencarnação⁵⁵. Em verdade, a própria possibilidade de separar a alma do corpo é posta em xeque, uma vez que, como Aristóteles assevera em outro tratado, a alma sequer poderia subsistir sem o calor natural (ἄνευ φυσικῆς θερμότητος) que o corpo experimenta (*Juv.* 470a19).

Na esfera ética, a diferenciação entre faculdades teóricas e práticas consoma a separação entre o conhecimento metafísico e o conhecimento das “normas” da ação, reservando aos sábios aquela reflexão universal (σοφία) sobre os seres imutáveis que são objetos da ciência e, num retorno nítido ao *homo-mensura* de Protágoras, fazendo do juízo (φρόνησις) dos homens prudentes o exemplo cogente e a regra viva de ação virtuosa no mundo mutável dos fenômenos. Também na política é visível o predomínio de observações sociológicas e comparações históricas que, comandadas por um manifesto biologismo social, são mais atentas ao que os homens *realmente* podem empreender na *pólis*, fazendo assim duras críticas às idealizações utópicas de Platão. É desnecessário dizer que tanto esta postura política quanto a separação das faculdades realizada na ética, ao revés da prática política militante que Platão atribui ao filósofo que retorna à caverna, contribuem para insular ainda mais a filosofia em sua torre de

⁵⁵ OWEN, 2005, p. 211.

marfim e entibiar sua crítica social “demasiado teórica”. A esfera da ação fica assim sob a égide da *Realpolitik* de homens prudentes como Péricles⁵⁶.

No que toca à linguagem, por sua vez, buscam-se canonizar vários termos que eram utilizados de modo mais livre e assistemático por Platão e por outros intelectuais, padronizando também as formas de raciocínio logicamente válidas no interior da arquitetônica tópico-silogística. Com este trabalho são catalogadas todas as maneiras corretas de defender ou atacar uma proposição filosófica, isto é, a multiplicidade rapsódica de arazoados que fomentava a onisciência sofística, a exuberância literária de Platão e o estilo rústico de Sócrates são domesticados e confinados a um conjunto de formas válidas de raciocínio. Vendo seu paradigma epistemológico na geometria, que nessa altura já possuía certo acabamento, esse conjunto passa a compor o instrumento (ὄργανον) para o entendimento correto de todo o sistema e, simultaneamente, para a efetivação da ciência universal. Todo o argumento possível – inclusive os fatos admitidos pela opinião pública (ἔνδοξα) – é classificado em um processo que pretende vivissecionar o uso fático, nomológico e teórico da linguagem. A utilização desse método permite que se raciocine sobre qualquer problema imaginável⁵⁷. Deste amplo escrutínio da linguagem e de sua padronização metodológica, que é coadjuvada pela divisão minuciosa dos diferentes tipos de saber acima referida, descendem os projetos relativos à retórica e à poética. Ambos os projetos são dirigidos pelo conceito de “técnica”, que perfaz o modelo de racionalidade atuante nesses domínios.

⁵⁶ Aubenque comenta que a originalidade da teoria ética de Aristóteles, em comparação com seus antecessores, consiste em uma “ruptura, pela primeira vez consumada, no universo da teoria”. AUBENQUE, 2008, p. 231. A ideia é retomada por NIGHTINGALE, 2009. Do mesmo modo, Krämer julga corretamente que a diferenciação entre o prático e o teórico, além de ressoar na teologia aristotélica, gerando um deus que incarna a vida teoria e, *eo ipso*, não age diretamente no mundo, é responsável igualmente por um novo conceito de filosofia. “Die aristotelische Einteilung der Philosophie in theoretische und praktische Disziplinen ist nicht etwa äußerlich, sondern manifestiert den Bruch mit dem platonischem Begriff der Philosophie“. KRÄMER, 1972, p. 350.

⁵⁷ No início dos *Tópicos*, Aristóteles propõe-se a encontrar um método de investigação mediante o qual seja possível raciocinar (συλλογίζεσθαι), partindo de opiniões comumente aceitas (ἐξ ἐνδόξων), sobre qualquer problema proposto (περὶ παντὸς τοῦ προτεθέντος προβλήματος), evitando assim cair em aporias. *Top.* 100a18-24; Cf. BERTI, 1998, p. 19.

Em sua *Retórica*, com efeito, esforça-se Aristóteles por dar acabamento ao projeto de dialetização do discurso já iniciado no *Fedro* de Platão. Ele se mostra bastante insatisfeito com os resultados dos manuais sofisticos (τὰς τέχνας), que se consagraram principalmente ao efeito do discurso sobre o público e negligenciaram seus aspectos técnicos (ἔντεχνον). Sem investigar as convicções (πίστεις) e os entimemas que dão corpo a tais convicções, os sofistas preocuparam-se não com o assunto mesmo, mas com matérias alheias, voltando sua atenção muito mais para o modo como os juízes e a audiência reagem do que para a estrutura argumentativa das teses propostas (*Rh.* 1354a11-21). Trata-se da crítica do filósofo que quer compreender a retórica do ponto de vista teórico – vendo sua relação com a dialética, por exemplo – ao orador ou logógrafo que só almeja persuadir os responsáveis por uma sentença no tribunal ou por uma decisão na assembleia, revelando-se efetivo em sua fala e garantindo assim seu ganha-pão. O propósito de Aristóteles é preencher esta lacuna e dar novo rumo aos estudos retóricos mediante sua subordinação à dialética. Esse propósito evidencia-se logo no preâmbulo da obra. Ali Aristóteles assume que todos os seres humanos partilhem de uma tendência à retórica, que os leva a investigar, a sustentar um argumento, a defender-se ou a acusar. Tal como a tendência à imitação ou à reunião política, ambas características inatas do homem, a propensão retórica nos engaja nessas atividades discursivas e nos faz sentir prazer com sua realização. No entanto, a maioria das pessoas participa de tal atividade por acaso (εἰκῆ) ou em virtude de um hábito (διὰ συνήθειαν) advindo da prática contínua (ἄπο ἔξεως). Dado que ambos os modos tenham sucesso, Aristóteles crê que eles possam também ser efetivados por meio de um procedimento metódico (ὁδῶ), que explique racionalmente aquilo que nos outros casos se alcança de forma arbitrária. Nesse ponto, todos os pensadores já concordaram que isso é tarefa de uma técnica (τέχνης ἔργον) (*Rh.* 1354a4-11). Por conseguinte, o tratado retórico de Aristóteles deve fornecer o discurso verdadeiro (λόγος) que, a partir dos objetos ou fatos disponíveis, e fazendo uso da mirada (ὑπόληψις) universal e unitária da teoria, seja ainda específico o bastante para assegurar a aplicação final do raciocínio prático.

Ora, não é outro o projeto da *Poética*⁵⁸. Através da elaboração de uma técnica poética, Aristóteles põe à disposição de seus leitores um

⁵⁸ Usa-se aqui a tradução já clássica de Eudoro de Souza, alterando algumas passagens, porém, em prol de certos argumentos.

discurso verdadeiro/raciocínio para a composição e análise de poemas. Por seu próprio caráter técnico, que o faz dependente de várias habilidades dianoéticas, esse discurso pode ser ensinado e aprendido pelos poetas, tornando-se uma disposição ou capacidade produtiva (ἔξις ποιητική) que se ocupa com a gestação de um produto. Não é só no aspecto técnico que confere à poesia e à linguagem, entretanto, que se apoia a guinada aristotélica. A própria aplicação da técnica poética é precedida pela naturalização dos eventos poéticos, que são agora transformados em faculdades humanas e naturais. Deixando de ser divinos e incontrolláveis, tais eventos podem ser agora submetidos ao controle do ser humano. Este é o sentido da secularização ou naturalização empreendida por Aristóteles. Em referência à *Poética*, o vocábulo secularização já foi usado por Stephen Halliwell em seu brilhante comentário à obra em questão. No capítulo sétimo, Halliwell defende que Aristóteles suprimiria a participação dos deuses como fatores de causação do infortúnio trágico, permitindo que subsistam apenas causas diretamente inteligíveis através do nexo da trama. No centro de sua concepção de trágico, ao invés do fado implacável e incompreensível dos tragediógrafos, residiria antes o reconhecimento da falibilidade e ignorância humanas. Destarte, tentando aceitar a instabilidade da vida apregoada pela tragédia sem cair em um mundo onde o acaso cego reina soberano, o filósofo reservaria à tragédia a descrição de um mundo que se reduz a eventos humanos e que, pela própria essência universalista e filosófica da poesia, tende a ser mais inteligível e mais universal que o mundo “trágico” dos poetas. A luta de Aristóteles seria a mesma já travada por Platão, apesar de ele aproximar-se muito mais dos trágicos e aprender com eles como contrabalançar seu próprio racionalismo. O mote de tal aproximação é a secularização.

It is not, then, with a clear or fixed religious doctrine that the *Poetics*' conception of tragedy comes into conflict, but with the general status of the gods in Greek myth, and hence in tragedy, as active forces which lie at and beyond the limits of human comprehension, and which therefore cannot be reduced to the level of steady and rational expectations. The discrepancy between such an outlook and Aristotle's view of tragedy is ineliminable. Even if he was able to suppress his own philosophic-religious beliefs in order to accept the personal notions of gods operative in the fictions of

poetry, as the sentence from ch. 25 suggests, Aristotle could hardly have reconciled his attribution of his quasi-philosophical value to poetry with a recognition of a traditional religious world-view in the best tragedy. It was precisely this world-view against which some of Plato's strongest censures have been directed. The price of Aristotle's philosophical *rapprochement* with the tragic poets turns out, at the level of ideal theory, to be secularization⁵⁹.

Apesar do uso consciente do termo secularização, Halliwell não é o primeiro estudioso a chamar a atenção para tal fenômeno. Pode-se dizer que Jacob Bernays tenha sido o primeiro intelectual a pontuar tal fato, na segunda metade do século XIX, quando associou a catarse à medicina e a descreveu como um fenômeno de ordem patológica. Para Bernays, Aristóteles explicaria o efeito da tragédia da mesma maneira como a medicina hipocrática explicava a purgação de uma doença ou de uma substância corpórea, como ainda será visto com vagar. Ainda que tenha sofrido reparos nos anos subsequentes, essa ousada hipótese aliciou helenistas de primeira cepa como Schadewaldt, Ross, Flashar etc., os quais, motivados por tal perspectiva, lançaram nova luz sobre uma série de problemas em torno da *Poética*⁶⁰. Do mesmo modo, Marcel Detienne

⁵⁹ [Não é, pois, com uma doutrina religiosa fixa ou clara que a concepção de tragédia da *Poética* entra em conflito, mas com o estatuto geral dos deuses no mito grego – e assim, na tragédia – como forças que jazem nos e além dos limites da compreensão humana, e que, portanto, não podem ser reduzidas ao nível de expectativas constantes e racionais. A discrepância entre tal perfil e a visão aristotélica da tragédia é inelidível. Mesmo que ele fosse capaz de suprimir suas próprias crenças filosófico-religiosas para aceitar as noções pessoais dos deuses operantes nas ficções da poesia, como a sentença do capítulo 25 sugere, muito dificilmente poderia Aristóteles reconciliar sua atribuição de um valor quase filosófico à poesia com o reconhecimento de uma visão de mundo tradicionalmente religiosa na melhor das tragédias. Era precisamente contra essa visão de mundo que se dirigiam algumas das mais fortes censuras de Platão. O preço da aproximação de Aristóteles com os poetas trágicos vem a ser, no nível da teoria, a secularização] HALLIWELL, 2011, p. 233.

⁶⁰ Schadewaldt notava claramente que Aristóteles transformara a poesia em um ente natural. “Es scheint, jede weitere Umschau von neuem darauf, daß Aristoteles die Dichtung als eine umfassende natürliche Lebenserscheinung, als elementare, natürliche-geistige Vital-Potenz betrachtet hat (...)”. SCHADEWALDT, 1966b, p. 57-58. E mais adiante: “Mit seiner Betrachtung der Dichtung *katà phýsin* hat

descreveu, na década de sessenta do século passado, o processo histórico que levou os gregos a deixarem de lado os atributos mítico-religiosos da palavra – concebida no início como potência mágica – para vê-la como um artefato humano e natural. O auge de tal processo estaria para ele na obra de Simônides de Céos, poeta-sofista que, ao contrário de um poeta inspirado como Píndaro, concebe sua profissão como algo laico e técnico.

A secularização dos assuntos poéticos na história da estética grega, portanto, já foi reconhecida por outros estudiosos⁶¹. Todavia, a diferença do presente trabalho em relação a tais autores consiste no fato de que nenhum deles desenvolveu tal interpretação em todos os seus pontos, que é precisamente o se pretende fazer aqui. Bernays interessa-se sobretudo pela questão da catarse e, conquanto note que Aristóteles partilha de visão naturalista da poesia, não analisa a fundo outros problemas, como a origem da poesia, os gêneros poéticos ou a subjetividade dos poetas. Detienne comenta como a diferenciação dos gêneros poéticos, na época de vigência da retórica, decorre da caracterização mítica das Musas. Contudo, seus comentários são panorâmicos e não atam todos os fios da questão. Sem dúvida nenhuma, é Halliwell quem mais se acerca do intento aqui almejado. Além da secularização, ele fala igualmente em naturalização da poesia, ressaltando como esse fato distancia a *Poética* da abordagem do *Íon*. Entretanto, em nenhum momento discute o estreito liame existente entre esses dois conceitos ou sua ligação com o projeto científico-filosófico de Aristóteles. Ele tampouco os utiliza para fundamentar de modo global sua interpretação dos demais quesitos da tipologia aqui apresentada e, sem dar a devida importância a outros comentários psicofisiológicos sobre a poesia, presentes em textos como o *Problema XXX* ou *Sobre a profecia nos sonhos*, alcança tais reflexões como resultado secundário de seu estudo. Aqui, ao contrário, a secularização naturalista constitui a peça-chave para ler a *Poética* em relação à tradição grega. Por tal razão, convém definir melhor o que se entende por esse termo.

Em seu sentido vocabular, “secularização” designa o processo de passagem do sagrado para o profano, do mundo religioso para o mundo do século. O processo pode referir-se também à saída de algum tipo de vida

Aristoteles vielmehr die Dichtung als genuine Lebenserscheinung auf das Total-Humane gegründet (...). SCHADEWALDT, 1966b, p. 60.

⁶¹ Antes de tais autores, Pierre Aubenque já defendera que Aristóteles, em suas considerações sobre o caráter e as ações do homem, *humaniza* o drama cósmico das encarnações apresentado por Platão. AUBENQUE, 2008, p. 211.

cenobítica, como a dos monges e das freiras, para uma vida laica e desligada de qualquer ordem religiosa. O conceito parece pressupor, portanto, a dicotomia cristã entre dois mundos: o sagrado e o profano, o divino e o humano. Na forma como aqui se emprega, porém, ele designa antes a passagem do mundo divino para o mundo natural, e por isso está intimamente associado ao conceito de naturalização, com o qual se confunde de modo substancial⁶². Esse conceito relaciona-se com a redução de fenômenos variados ao mundo humano: muitas vezes a natureza a que se submete um fenômeno é a natureza do homem. A naturalização pressupõe ou implica certa humanização. Neste sentido, a naturalização/humanização é o instrumento da secularização não apenas em Aristóteles e nos sofistas, como em vários movimentos teóricos da Modernidade. Por um lado, ela incentiva o desenvolvimento das ciências e a autonomia do homem no cosmo; por outro, ela visa suprimir todo o tipo de entidade e de explicação que não possam passar pelo crivo da razão humana, como ocorre com os mitos. Isso não significa que a secularização nulifique de vez o divino, mas que modifique e cerceie seu papel e sua influência no mundo. Como se sabe, a natureza e também o homem possuem aspectos divinos segundo Aristóteles: este possui em si um intelecto divino que pode captar as formas imutáveis que são objetos da ciência, enquanto aquela é guiada por uma teleologia que tende para o Primeiro Motor Imóvel. Sem embargo, no caso da poesia há uma clara restrição da participação do divino e sua substituição por fatores humanos ou naturais. No quarto capítulo, será dado um exemplo pontual que mostra como Aristóteles já havia utilizado tal procedimento em outras esferas teóricas; na ocasião, ele desvenda o que seria a profecia nos sonhos com recurso a teses naturalistas, que provam como os sonhos se geram a partir das impressões sensoriais dos seres humanos. Logo, a atuação desse processo não se confina à *Poética*; como dito, ela instiga toda a reflexão aristotélica e conecta-se com outro conceito de suma relevância: o desencantamento (*Entzauberung*) do mundo.

⁶² Como se sabe, a história do espírito contada por Auguste Comte possui três estágios: o teológico, que é a infância da humanidade; o metafísico, que é a sua adolescência; e o científico ou positivo, que é a sua fase adulta. A passagem do primeiro para o segundo caracteriza-se precisamente pela substituição de explicações que recorrem a divindades por explicações racionais e, dito mais precisamente, causais, embora ainda não baseadas em experimentação. COMTE, 1978, p. 47-48. Nesse sentido, poder-se-ia dizer, olhando para trás, que há certo ímpeto “positivista” no alvorecer da filosofia grega e, principalmente, no pensamento de Aristóteles.

Como já explicado alhures, o objetivo da filosofia aristotélica é conduzir seus adeptos a um estado oposto (τὸὐναντίον) e melhor (τὸ ἄμεινον) do que aquele estado aporético e taumático em que a pesquisa se iniciou⁶³. No início de toda a investigação, os homens admiram-se (θαυμάζειν) sobre a natureza de algo – por exemplo, as marionetes no teatro ou as manchas na lua – e, reconhecendo sua ignorância e sofrendo de dificuldades teóricas (ἀπορία), tentam desvendar a causa de tal fenômeno. Nesse quesito eles partilham com os amigos dos mitos (φιλόμυθος) – os poetas e narradores de toda a sorte – o mesmo anseio de descoberta do admirável, dado que o mito seja uma coleção de maravilhas (ἐκ θαυμασιῶν) (*Metaph.* 982b11-24). Quando descobrem a causa (αἰτία) de sua admiração e compreendem o fenômeno visado, entretanto, vão-se embora a admiração e a dificuldade iniciais, e eles passam a desfrutar do estado acima aludido, que é melhor e contrário ao estado do começo. Ora, é sabido que o conceito de causa é uma das ferramentas mais típicas da secularização: ela é “a derradeira secularização do princípio criador”, na conhecida definição de Adorno e Horkheimer⁶⁴. Haja vista a ciência buscada por Aristóteles no livro alfa da *Metafísica* deva proporcionar ao filósofo o conhecimento das causas e princípios supremos, mediante os quais ele poderá conhecer a tudo do ponto de vista universal, ela tem por escopo a instauração do *Nil admirari*, isto é, uma condição em que as explicações insuficientes do mito e a sensação de aporia e de espanto diante do desconhecido são substituídas por aquela serenidade advinda do domínio teórico⁶⁵. E ela não pretende fazer isso apenas de uma perspectiva

⁶³ Em relação ao conceito aristotélico de filosofia, conferir a discussão mais pormenorizada dessa tese em: ENGLER, 2011, p. 36-47. São debatidas ali as ressonâncias dessa atitude na Antiguidade e na Modernidade, o ideal de *athaumastía* e a diferença entre o conceito aristotélico de admiração e o conceito platônico. A presente apresentação segue as linhas gerais esboçadas nessa ocasião.

⁶⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21.

⁶⁵ Não é possível entrar em detalhes, aqui, sobre se a teoria etiológica e o conceito de sabedoria desenvolvidos no livro Alfa são mantidos ao longo da *Metafísica*. Discutir esse problema seria pôr a questão sobre a unidade teórica da *Metafísica*. O famoso trabalho de Jaeger tornou impossível a crença na unidade de composição da obra, e daí se seguiram críticas sobre sua unidade teórica que se baseavam nas diferentes formulações com que Aristóteles delimita seu objeto: sabedoria sobre as causas e princípios supremos do ente; ciência da substância e do *ens qua ens*; e teologia. O que o argumento acima pressupõe, pois, parece estar contido na prática investigativa de Aristóteles e não depende, assim, da resolução desse problema. De

universal; como sublinhado acima, Aristóteles visava estender sua pesquisa empírica até os seres mais insignificantes e vis – seres esses que seus estudantes tinham asco em estudar – porque até mesmo eles possuem em si algo de admirável (τι θαυμαστόν) que deve ser dissecado e decifrado por meio da compreensão de suas causas naturais (PA. 645a17). O tratado natural *Sobre o sono e a vigília* começa justamente colocando uma série de questões sobre a causa e a natureza de tais fenômenos (SomnVig. 453b1-24) e termina anunciando, em tom triunfante, que encontrou a causa procurada (SomnVig. 458a27). Essa estrutura de investigação parece ser dominante em todos os pequenos tratados sobre questões naturais (*Parva Naturalia*), o que sugere uma aplicação pontual e detalhada do método etiológico. Numa palavra, a filosofia aristotélica persegue a mesma impassibilidade do astrônomo que encara a lua como algo conhecido e rotineiro, pois de há muito já descobriu as suas causas e princípios e, sem considerá-la divina ou sobrenatural, transformou-a em mais um dos fenômenos da natureza que encontramos no dia-a-dia.

Por outro lado, a posse dessa ciência deve nos levar ao estado oposto àquele que nos encontrávamos no início das pesquisas. Como dissemos, todos começam (ἄρχονται) por admirar-se (ἀπὸ τοῦ θαυμάζειν) de que as coisas sejam tais como são, como, por exemplo, diante das marionetes que se movem por si nas representações, ou diante das revoluções do sol e da incomensurabilidade da diagonal com o lado de um quadrado. Com efeito, a todos os que ainda não conhecem a razão disso, causa admiração que entre uma e outro não exista uma unidade mínima de medida comum. Todavia é preciso chegar ao estado oposto (τοὐναντίον) e também melhor (τὸ ἄμεινον), conforme afirma o provérbio. E assim

resto, sobre a unidade da *Metafísica*, a ponderada opinião de Giovanni Reale, que se esforça por mostrar as coincidências entre as três formulações acima, parece levar em conta os dados essenciais da questão: “A *Metafísica* não é uma obra unitária, mas uma coleção de escritos. Estes não nasceram num mesmo bloco de tempo, mas são fruto de um plurianual esforço de pensamento, de novas meditações e de repensamentos. Não obstante isso, uma coisa é certa: existe neles uma unidade especulativa de fundo. Negando tal unidade, torna-se simplesmente impossível a filosofia dos livros chamados *Metafísica*, tanto em seu conjunto como individualmente”. REALE, 2001, p. 35.

acontece, efetivamente, para ficar nos exemplos dados, uma vez que se tenha conhecido a causa: nada provocaria mais admiração num geômetra do que se a diagonal fosse comensurável com o lado. Fica estabelecido, portanto, qual é a natureza da ciência buscada, e qual é o fim que a nossa pesquisa e toda a nossa investigação devem alcançar (*Metaph.* 983a11-23).

Esse fim é igualmente buscado na *Poética*. De modo geral, pode-se afirmar que a secularização atue em três níveis distintos: explicação, revalorização e previsão⁶⁶. No nível explicativo, visa-se deslindar algum fenômeno sem recorrer a causas fabulosas ou míticas, tampouco a eventos ocultos por trás dos processos; priorizam-se, ao contrário, as explicações de ordem natural ou empírica, baseadas em eventos observáveis ou dedutíveis no interior de uma série causal de raciocínios. A explicação pretende desmitificar todos os fenômenos e, como consequência, ela destrói muitas vezes as concepções populares, que geralmente dependem de intervenções divinas ou místicas. No *Fedro* de Platão, Sócrates exemplifica como os sábios (οἱ σοφοί) de sua época realizavam tal feito. No início do diálogo, Fedro pergunta ao filósofo o que ele tem a dizer sobre o mito de Orítia, segundo o qual essa rapariga teria sido raptada por Bóreas, o vento do Norte que estava apaixonado por ela. As personagens encontram-se no lugar onde o rapto teria acontecido. Sócrates abstém-se de dar uma opinião própria, mas afirma que, caso fosse um sábio de seu tempo, para o qual não seria absurdo duvidar de tal mito, inventaria algo mais sutil (σοφισζόμενος) e afirmaria que a rapariga estava a brincar perto dos rochedos, quando uma rajada de vento fê-la cair (*Phdr.* 229-c6d2). Ou seja, não foi um deus que raptou a rapariga por conta de seu amor, mas o vento norte que, soprando com força, precipitou uma donzela descuidada do alto da penedia. Embora o próprio Sócrates tome distância diante de tal procedimento, satirizando-o em seguida, ele explicita a estratégia sofisticada adotada no Iluminismo grego: a substituição de explicações míticas por explicações naturais, espécie de evemerismo *avant la lettre* que fará carreira também no Liceu⁶⁷.

⁶⁶ A explicação e a previsibilidade, bem como a sua ligação com a técnica, são níveis de secularização já detectados por Weber. Cf. WEBER, 2007, p. 30-31.

⁶⁷ Há um debate sobre se os sofistas – e os gregos em geral – teriam, de fato, vivido algo similar ao Iluminismo moderno. Alguns autores negam as semelhanças entre os dois períodos. TAURECK, 1997, p. 35-43. É impossível discutir aqui o

Na Modernidade, o mesmo procedimento será usado pelas ciências naturais: se antes uma doença familiar, por exemplo, era vista como uma maldição, agora ela se torna um problema genético⁶⁸. Este é o sentido explicativo da secularização, que se deixa entrever em várias passagens da *Poética*.

Dele decorre o segundo nível: a revalorização do fenômeno secularizado. Assim, se no começo um evento era divino ou mítico e estava envolto pelo dogma ou pelos tabus, produzindo temor e reverência, depois da explicação secularizada ele como recebe outra essência e entra para a ordem natural dos fenômenos. De súbito, passa-se para um estado oposto e melhor do que o inicial. Desdivinizado (*Entgötterung*) e revalorizado como natural ou humano, o objeto perde seu antigo prestígio e sua antiga aura, estando pronto para ser dominado. A destruição dos falsos ídolos, com a qual pensadores como Xenófanes e Platão também comungavam, é um dos efeitos mais sensíveis da secularização⁶⁹. Para a criança e para o primitivo, a escuridão da noite ainda é algo portentoso e amedrontador, que pode estar repleto de deuses, de seres fantásticos e de coisas admiráveis. Para o adulto secularizado, ela não possui nada além dos mesmos eventos e objetos do cotidiano diurno, e conseqüentemente não oferece nenhum perigo ou valor mais elevado. No caso da *Poética*, esse nível fica claro na crítica à imagem do poeta, que deixa de ser o *vates sacer* da tradição para tornar-se espécie de técnico, bem como na reavaliação do estatuto ontológico dos poemas, que já não são doações divinas arbitrariamente enviadas pelas Musas, mas produções derivadas da natureza do homem.

problema em todas as suas filigranas. No entanto, pressupõem-se semelhanças centrais e ao longo do trabalho procura-se desenvolver um panorama a partir do qual se torna possível notá-las.

⁶⁸ Em termos de psicologia, tome-se o seguinte exemplo de Jung, que critica a ingenuidade dos modernos: “Em sua moderna ingenuidade nem percebeu que está tão possuído por seus estados doentios quanto qualquer possesso da mais obscura Idade Média. A diferença é apenas de nome. Naquela época recebia o nome de diabo, hoje de neurose. A coisa, porém, é a mesma; é a mesma experiência primordial: algo psíquico objetivo, algo estranho, impossível de ser dominado encontra-se, irremovível, dentro de nossa vontade soberana” JUNG, 1993, p. 140.

⁶⁹ Reale comenta que o intuito da filosofia grega teria sido, *ab initio*, a desmitificação do mundo, visão essa que concorda com as reflexões de Adorno-Horkheimer e que, como juízo geral, está correta. REALE, 1993, p. 3. Entretanto, cumpre precisar mais exatamente a forma como essa desmitificação atua em cada um dos autores ou dos períodos da filosofia grega, porque há grandes diferenças entre a perspectiva de Platão e de Aristóteles, como se quer mostrar aqui.

Como produções humanas regidas por uma técnica, pois, eles podem ser dominados e produzidos, o que enseja o terceiro nível do processo de secularização: a previsão. Naturalmente, prever a ocorrência de um fenômeno e ser capaz de domesticá-lo é algo possibilitado, em grande parte, pela explicação de tal fenômeno e por sua redução ao universo já conhecido da natureza ou do humano. A previsão une-se diretamente à técnica, que não só permite gerenciar as etapas de gestação de um produto, mas também avaliar sua qualidade e prever seu efeito. *Tantum possumus quantum scimus*. É algo similar ao saber baconiano que, na Modernidade, fará com que o homem se torne senhor da natureza. Ele perfaz toda a doutrina poética de Aristóteles e arrima-se na ideia de que é possível controlar a criação dos poemas, ideia contra a qual Platão já escrevera seu manifesto. Mesmo admitindo a existência do êxtase, como ainda será visto, a ênfase de Aristóteles pende para o lado técnico da poesia.

Esses são, pois, os níveis em que se desenvolve a secularização aristotélica. Como assinalado nos exemplos, eles são parecidos com a contraparte moderna de tal fenômeno, justificando a existência de um Iluminismo grego, como se notou desde Hegel. A crítica ao animismo, a substituição do sobrenatural pelo natural, o controle da natureza via conhecimento, a destruição de falsos ídolos e de qualidades abstratas, a soberania do método científico são renunciados, *mutatis mutandis*, já no alvorecer do espírito grego, como se pode ver em vários pontos doutrinários do atomismo⁷⁰. Não é à toa que se busca uma retomada da Antiguidade grega na Renascença e no Iluminismo. No entanto, há algumas diferenças entre os dois processos. À guisa de exemplo, podem ser citados o prazer do conhecimento, o conceito de técnica e a perda do sentido da vida.

No primeiro caso, Adorno e Horkheimer julgam ser próprio da Modernidade um tipo de saber que é isento de deleite e visa somente ao poder. Já não há pesquisa desinteressada, que veja o conhecimento como um fim em si mesmo; todo o conhecimento é uma forma de poder que deve ser posto a serviço da dominação técnica da natureza. O divino prazer do conhecimento transforma-se em uma espécie de lascívia que deve ser combatida; em lugar da satisfação para com a verdade, passam a imperar procedimentos eficazes para o controle da vida⁷¹. Ora, esse certamente não

⁷⁰ “O atomismo é assim uma das primeiras formas de pensamento responsáveis pela secularização da natureza”. GONÇALVES, 2006, p. 22. Burnet concorda que a ciência jônica se revestia de caráter secular. BURNET, 1994, p. 24.

⁷¹ ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20.

é o caso da concepção aristotélica. Aristóteles também crê que os primeiros conhecimentos adquiridos pelos homens, depois cimentados em princípios técnicos, nasçam da necessidade de fazer frente às agruras da natureza (τὰναγκαῖα) para então dominá-la e usá-la na promoção de uma vida melhor. A descoberta das técnicas mais “primitivas”, como a arquitetura, esteve subordinada ao programa vital do ser humano, que também envolvia o domínio de seu ambiente natural. No entanto, uma vez alcançado tal estágio, a situação de ócio intelectual (σχολάζειν) fez desabrochar os tipos de conhecimento que têm como fim apenas o deleite do saber, mesmo que sejam inúteis do ponto de vista vital, como acontece com muitas lições matemáticas (*Metaph.* 981b13-25). É certo que a filosofia aristotélica possui vários aspectos “burgueses” e pretende melhorar a vida dos cidadãos comuns, evitando sempre que possível entrar em conflito com ela; não há em Aristóteles o mesmo *páthos* de rebeldia contra o senso comum que inflama a filosofia platônica. Porém, isso não quer dizer que ele esqueça a autossuficiência dos filósofos e do conhecimento visado por eles; como ocorre em Platão, o uso efetivo das faculdades cognitivas mais altas é essencial para a realização plena do ser humano, sendo acompanhado por um deleite que não pode ser proporcionado pelos sentidos (*E.N.* 1776a). Assim, o modo como ele enxerga domínio da natureza através do saber mantém ainda espaço para o deleite com o conhecimento, ao contrário do que ocorre na Modernidade.

O segundo ponto, por sua vez, pode ser derivado desse fato. Em sua noção de técnica, Aristóteles admite os fatores de dominação que essa forma de saber engendra; o técnico detém o princípio racional que determina o entendimento e o controle de um setor da realidade, como a construção de casas; ele pode, ademais, passar seu conhecimento adiante através do ensino e fazer com que outras pessoas sejam dotadas de tal poder. No entanto, Aristóteles não vê tal saber como uma força destruidora da natureza que, no curso da história, tende a autonomizar-se de modo que acabe por lançar seu feitiço contra os feiticeiros que a liberaram. Em sentido aristotélico, a técnica pode controlar a natureza e adquirir alguma independência frente aos seus criadores, dado que ela possua uma teleologia intrínseca, como será mostrado. Todavia, ela não é a autônoma potência fáustica que aterroriza os modernos na encarnação do Nacional Socialismo e, a pretexto de libertar o homem, acaba por amarrá-lo em uma sociedade totalitária; tampouco é uma nova forma de desvelamento dos entes que usurpa o lugar da natureza, embora seja sempre pensada em estreita relação com o natural. Talvez por estar ainda no início da história

do Ocidente, Aristóteles não valoriza os aspectos negativos da técnica que serão acentuados pela escola de Frankfurt ou por Heidegger. Ele ainda partilha daquele otimismo que animou os pensadores no umbral da Modernidade, e sua cosmologia, abrindo espaço para a contingência fundamental do mundo sublunar onde a τέχνη atua, torna impensável o domínio absoluto tanto da ciência quanto da técnica⁷².

Nesse sentido, ele tampouco pode acreditar que a ciência seja isenta de valores últimos e não contribua em nada para a compreensão do sentido da vida, a não ser à medida que gera alguma clareza, como no terceiro ponto de comparação⁷³. Ao contrário de Max Weber, o otimismo racionalista de Aristóteles projeta a ciência em um sistema maior onde ela se harmoniza com a filosofia, com a ética e com uma cosmologia teleológica. Ainda que as descrições naturalistas dispensem os antigos deuses e ídolos gregos, elas põem em seu lugar nova cosmologia em que homem encontra seu papel e pode viver harmonicamente, com pleno sentido para seus atos. Este fato contribui também para que Aristóteles renegue uma cosmovisão completamente trágica, como ainda será discutido. Em resumo, o desenvolvimento da ciência e da técnica é um fator que, longe de produzir o niilismo moderno, contribui para o entendimento e a promoção da vida humana.

No interior da estética antiga, as consequências da naturalização efetivada na *Poética* serão sentidas de diversas maneiras. A dicotomia entre o talento natural e o saber técnico é talvez o ponto mais saliente, já que ela decorre do debate velado da *Poética* com o *Ion* de Platão. Essa dicotomia aparece na obra de autores como Horácio e Longino e alcança o primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*), quando é evocada para valorizar Homero e Shakespeare, incontestáveis gênios naturais, contra o tecnicismo clássico de Virgílio e dos franceses. Isso, porém, é para ser mostrado no final deste estudo. Por ora, basta dizer que Aristóteles, em virtude do processo acima descrito, pensa o trágico em relação direta com o erro de raciocínio prático do ser humano.

1.4. A filosofia moderna do trágico

De fato, o racionalismo de Aristóteles e sua manobra teórica de redução de vários fenômenos antes divinos à esfera humana, com a consequente exclusão de causas insondáveis ou fatalistas, podem dar a

⁷² AUBENQUE, 2008, 113-114.

⁷³ WEBER, 2007, p. 38; 46.

impressão, à primeira vista, de que seu pensamento seria de todo alheio aos temas elevados da filosofia do trágico, que se caracteriza por interrogar abertamente o destino, a situação desamparada do homem no cosmo, sua frágil autonomia ante o fado, a efemeridade de seus bens mais preciosos etc. Nada disso parece enodoar a serenidade clássica da filosofia de Aristóteles, e em nenhuma página da *Poética* encontra-se alguma reflexão mais explícita, por exemplo, sobre a vã tentativa humana de transgredir sua condição de mortalidade, como ocorre nos fragmentos teóricos de Hölderlin. Contudo, seu iluminismo possui neste caso efeito contrário, fazendo com que ele veja as questões colocadas pelos trágicos e pelos filósofos anteriores como problemas relativos à ação do homem no mundo, sem tentar bani-las de uma vez por todas, como se julga que seria o caso de Platão⁷⁴. Noutras palavras, ele não elimina completamente a herança dos tragediógrafos, admitindo muitas de suas considerações sobre a vida e o mundo em geral, senão que a humaniza e laiciza⁷⁵. Naturalmente, ele tampouco a subscreve em sua totalidade, cedendo a uma visão de mundo trágica em que a luta do homem com a objetividade do mundo esteja fadada ao fracasso. Ao contrário, suas respostas para tais problemas traem um otimismo muito maior, que lhe permite crer na possibilidade da felicidade e da realização humanas, sem menosprezar com isso os conflitos do homem ou a existência de situações que, por vários motivos, podem ser chamadas de trágicas.

Se essa discussão não é evidente na *Poética*, isso acontece porque a análise da ação humana em relação ao destino e aos eventos que não estão sob nosso controle, por uma questão de fidelidade disciplinar, é levada a termo na *Ética a Nicômaco*. O sentido de “ética” não implica aqui, como se sabe, as conotações deontológicas que o conceito tem na Modernidade, mas antes o estudo das capacidades morais e intelectuais que o homem emprega em sua ação no mundo a fim de realizar sua excelência (ἀρετή) e conquistar seu florescimento vital (εὐδαιμονία). Este é significado

⁷⁴ Para autores como Nietzsche ou George Steiner, por exemplo, o iluminismo e as suas consequências (democracia, racionalidade, desencantamento do mundo etc.) causam a morte da tragédia clássica. EAGLETON, 2013, p. 49. O caso de Aristóteles mostra como tal dialética é mais sutil do que se imaginou.

⁷⁵ “Nesse sentido, o “acaso” que Aristóteles reconhece no mundo, e que tem por corolário a imprevisibilidade do futuro, liberta o homem ao mesmo tempo em que torna sua existência precária e ameaçada. A τύχη da tragédia se humaniza e laiciza, abrindo-se à deliberação”. AUBENQUE, 2008, p. 168.

principal da ética das virtudes⁷⁶. Como a ética aristotélica defende que tal excelência deva ser encontrada em ações e não em estados de caráter, ela precisa revolver todos os aspectos e questões relacionados com a πράξις, de forma similar ao que acontece na *Poética*. Aristóteles assinala que a palavra πράξις é sinônimo de δρῶμα, palavra usada preferencialmente no linguajar dos Peloponésios (*Poet.* 1448b); mantendo em vista o sentido original grego, e não o sentido posterior dado pelas línguas modernas, pode-se dizer que tanto a *Poética* quanto a *Ética* constituem, portanto, análises da *praticidade* ou *dramaticidade* da vida, isto é, análises da estrutura das ações humanas tanto em seu aspecto objetivo quanto subjetivo. O aparato teórico desse tratado, com efeito, pode ser reconhecido nas páginas da *Poética*, sem falar que ele mesmo se elucida e enriquece por meio de exemplos literários. O caso de Príamo, personagem trágica da *Iliada*, é a prova derradeira da iluminação recíproca de ambas as obras; no interior de discussões éticas, o monarca de Troia torna-se o paradigma de mutação da fortuna (μεταβολή), um conceito que é parte central da tragicidade de uma ação.

Os trabalhos de Pierre Aubenque e de Martha Nussbaum já recuperaram esse aspecto da reflexão aristotélica e, ainda que de forma alusiva, mostraram a possível relação entre esses escritos, relação essa que costuma ser negligenciada, sintomaticamente, quando se propõe que Aristóteles não tenha uma filosofia do trágico. Na presente tese, será feito igualmente um esforço de ler os conceitos da *Poética* não como termos advindos de uma análise literária *strictu sensu* – como eles são lidos no interior da história da teoria literária – senão como conceitos derivados da análise da ação do homem no mundo, que é o que eles parecem ter sido em sua fase de gestação. As palavras, as emoções e as ações imitadas no palco são apenas os meios que os poetas utilizam para reproduzir num registro mais universal, conforme a necessidade e a verossimilhança, os mesmos eventos que encontram encenados de forma confusa e particular no burburinho da vida. Do ponto de vista filosófico, não é de somenos importância o fato de se chamarem as peças de teatro “drama” e os personagens, πράττοντας ou δρώντας. A própria palavra *personagem* está aí para falar da caricatura de uma “pessoa” real. Neste ponto, não se deve deixar o significado posterior desses termos interfira na originalidade da experiência grega, que está apenas nomeando, com palavras absolutamente cotidianas, as ações, as tarefas e os demais quefazeres dos

⁷⁶ Cf. HOBUS, 2011.

homens. Na atualidade, a palavra *drama* possui sentido eminentemente literário, mesmo quando aplicada a eventos do cotidiano; hoje não se poderia dizer, por exemplo, que todas as nossas ações são dramáticas, ou que comprar pão na padaria seja um *drama*, senão em sentido figurado⁷⁷. Em grego, entretanto, isso seria algo perfeitamente natural. Em relação à *Poética*, o mesmo deve ser dito sobre a palavra ação (πρόξις), que, como dito, é escolhida em virtude do dialeto falado por Aristóteles. A ação tratada na *Poética* é a mesma ação tratada na *Ética*, ou seja, ela é também a ação que acontece na vida. Ora, como Aristóteles humaniza a herança dos trágicos através do conceito de ação e liga a ele a falta do herói, sua definição do trágico caracteriza-se pela *praticidade*. Este é o conceito que dirige a segunda parte desta tese. Através dele pretende-se evidenciar que o trágico aristotélico brota do interior da própria estrutura das ações humanas, o que caracteriza uma definição bastante original, se comparada com os demais autores modernos.

Sem a investigação maior do conceito de ação, com efeito, não é possível compreender o horizonte especulativo da *Poética*; privada de seu lado teórico, ela se torna o amontoado de regras e preceitos que nela se viu ao longo da história⁷⁸. É com base em tal limitação que se afirma, igualmente, a diferença fundamental entre poética e estética, também pressuposta por Szondi e Machado. É correto dizer que a filosofia do trágico seja uma inovação teórica, quando se compreende que ela nasce no interior da “estética”, um termo que só começou a ser discutido na segunda metade do século XVIII e que possui sentido estrito no bojo de uma tradição advinda do racionalismo de Wolff. As preocupações e os objetivos teóricos, o pano de fundo argumentativo e a própria forma de desenvolver tal discussão são, pois, produtos tipicamente modernos. Não há como atribuir a Aristóteles a tentativa de fundar um discurso capaz de dar conta dos objetos artísticos como meios-termos entre as percepções sensíveis e os conceitos; do ponto de vista programático, assim, nada há que se lhe equipare na *Poética*. Entretanto, seria exagero supor que tal forma de

⁷⁷ Düring crê, aliás, que Aristóteles teria sido responsável por introduzir esta palavra como termo técnico. DÜRING, 1976, p. 197.

⁷⁸ Nas primeiras páginas do seu *Curso de Estética*, Hegel menciona os principais autores antigos – Aristóteles, Horácio e Longino – e os descreve como médicos da arte, preocupados que estariam em oferecer “receitas” para a produção de grandes obras. HEGEL, 2001, p. 39. Esta perspectiva parece ter sido opinião comum da época, como se verá. [Fique aqui registrado o agradecimento à professora Dra. Cláudia Drucker, que chamou a atenção para essa importante passagem].

pensamento distancie-se absolutamente da maneira de interrogar a obra de arte que era cultivada na tradição das poéticas, tradição que, em que pese suas inúmeras inflexões teóricas, deriva do aristotelismo. Segundo Kuhn, a primeira fase de discussão da arte na Alemanha, marcada por Winckelmann e por Herder, tinha por objetivo justificar a arte perante a consciência nacional alemã – ainda demasiado utilitária e luterana – tanto do ponto de vista pedagógico quanto social⁷⁹. Vivendo tardiamente uma situação pela qual os demais Estados europeus já haviam passado, esses autores precisam discutir o que é a arte em si, achar seu lugar no seio das preocupações modernas, justificar sua *raison d'être* e sua autonomia ante a religião e o Estado. Os seus esforços assumem tons apoloéticos e epidíticos e retomam vários recursos discursivos que já eram comuns na tradição das poéticas, sinalizando, assim, o instante decisivo em que o racionalismo da filosofia vigente encontra o arcabouço secular da *ars poetica*⁸⁰. Esse embate assume importância fundamental para o perfil que a estética assumirá doravante. Quando os intelectuais subsequentes, já convencidos da singularidade tipicamente moderna do projeto estético, erguerem a bandeira romântica e tentarem desvincular-se da tradição das poéticas normativas, priorizando temas como a originalidade e a liberdade de criação, eles estarão combatendo não o próprio Aristóteles, que entretimes se lhes tornara inacessível, mas o esmaecido espantinho de seu pensamento que ainda animava os autores do Classicismo e associava-se ao espírito impositivo e retrógrado do *Ancien Régime*. Essa tradição já havia interpretado Aristóteles através de Quintiliano, de Horácio e de Longino, tendo perdido o horizonte propriamente filosófico da *Poética* e se contentado com a catalogação de preceitos e regras, algo que é claramente visível em autores franceses e nos dois teóricos que formulam, pela primeira vez, uma poética de índole alemã: Martin Opitz e Gottsched. Esse tema será mais bem discutido ao longo do quinto capítulo. Agora, é bastante dizer que a diferença entre uma poética da tragédia e uma filosofia do trágico pode ser problematizada se a *Poética*, sendo separada de sua reinterpretação

⁷⁹ Na segunda carta d' *A Educação Estética do Homem*, Schiller reclama, com efeito, que o espírito do século XVIII era hostil à arte, e isso não apenas na Alemanha. Além de demasiado preocupado com o lucro, com as necessidades imediatas e com o útil (*Nutzen*), que seria o ídolo do tempo, esse espírito teria gerado uma filosofia excessivamente racionalista, cujo prolongamento nas ciências naturais seria responsável por roubar o lugar da arte. SCHILLER, 1999, p. 252.

⁸⁰ KUHN, 1929, p. 140.

classicista, a verdadeira inimiga dos autores abordados por Szondi e Machado, é pensada novamente a partir de seus próprios conceitos.

Como se vê, toda a discussão ainda se movimenta no círculo de influência da *Querelle des Anciens e des Modernes*, pois trata do que seria específico aos Antigos e aos Modernos, e por isso é compreensível o argumento historial que confina o nascimento de tais temas à época moderna. É apenas neste momento, supõe-se, que as questões em torno da autodeterminação (*Selbstbestimmung*) dos indivíduos, promovendo a experiência da subjetividade, abrem caminho para pensar o sujeito não apenas como fundamento do real, mas também como princípio criativo autônomo que enfrenta a materialidade do mundo objetivo. Esses são alguns dos assuntos que movem a filosofia de Fichte, de Hegel ou de Schelling, por exemplo, e que são audíveis no programa da filosofia do trágico. Mesmo que o argumento estivesse correto, no entanto, caberia ainda perguntar: por que então os pensadores modernos, tentando expressar esse *novum* que pela primeira vez se dá a meditar, fazem referência direta a uma forma de arte grega, crendo encontrar nela a exposição dos mesmos conflitos que buscam resolver? Como é que um problema essencialmente moderno poderia ser esclarecido através de uma forma de arte inventada por um povo que, supostamente, ainda não tinha as condições históricas objetivas para vivenciar tal problema?

De uma forma ou de outra, toda a tentativa de definir o trágico deve retornar ao fenômeno concreto da tragédia grega, mesmo que seja fácil demonstrar como tais tentativas pecam, muitas vezes, contra os dados históricos. Com efeito, não há nenhuma definição de trágico, antiga ou moderna, que tenha a fortuna de aplicar-se a todas as peças que nos restaram⁸¹. Mais do que isso, porém, a ideia de uma filosofia do trágico sinaliza que se trata de uma utilização metafórica da experiência do teatro grego, experiência que agora deve ser pensada em termos extraídos da filosofia e no bojo de problemas filosóficos. Supõe-se, assim, que essa forma de arte seja capaz de iluminar tais problemas de alguma forma. Movimento teórico semelhante consistiria em fazer de uma arte como o impressionismo, por exemplo, uma *filosofia da impressão*, retomando o que seria o *proprium* de tal arte em sentido filosófico. Seja para resolver certos problemas ou para propor nova abordagem da vida e do mundo, argumentar-se-ia, assim, que a captação não linear do real, a ausência de contornos nítidos e a confusão de sensações e cores, todas características

⁸¹ MOST, 2001, p. 34.

próprias dessa forma de pintura, expressam melhor a maneira como a visibilidade funciona do que a pintura algo mimética do Renascimento. Tal como aconteceu de fato com Merleau-Ponty, a essência do Impressionismo seria usada para combater a metafísica da representação⁸². É assim que se entende um livro como o de Unamuno, para quem a tragédia grega expressaria um sentimento característico do ser humano que se põe a meditar sobre sua finitude: o sentimento trágico da vida⁸³. No entanto, no sentido de um projeto filosófico, o termo denota uma série de reflexões peculiares à filosofia alemã. É preciso partir para uma reflexão mais geral a fim de perguntar se Aristóteles não teria também uma filosofia do trágico. Este estudo pretende ilustrar como, pelo conceito de praticidade, ele pode prestar contribuição positiva ao problema.

⁸² Cf. MERLEAU-PONTY, 1980; IDEM, 1980b; IDEM, 2000.

⁸³ “Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del Universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente”. UNAMUNO, 2008, p. 21.

Capítulo II

HOMERO E HESÍODO: A POÉTICA IMPLÍCITA DA TRADIÇÃO ÉPICA

Καὶ γὰρ ποιητικὴ τί ἄλλο ἢ φιλοσοφία, τῷ μὲν χρόνῳ παλαιά, τῇ δὲ ἁρμονίᾳ ἔμμετρος, τῇ δὲ γυνή μυθολογική; καὶ φιλοσοφία τί ἄλλο ἢ ποιητική, τῷ μὲν χρόνῳ νεωτέρα, τῇ δὲ ἁρμονίᾳ εὐζωνοτέρα, τῇ δὲ γνώμῃ σαφεστέρα;⁸⁴

Discussões, 4, 1.

Máximo de Tiro.

Pensador do Platonismo Médio, séc. II d.C.

2.1. Introdução ao capítulo

Apresenta-se neste capítulo uma discussão sobre a poética implícita na tradição épica representada por Homero e Hesíodo. Embora Hesíodo não trate exatamente dos mesmos temas que Homero, justifica-se sua inclusão na tradição épica pelo emprego que faz do hexâmetro, bem como pela repetição de fórmulas épicas e pela remissão a um só tempo crítica e epigonal ao universo homérico. Esse parentesco permite que os autores sejam abordados em conjunto. De resto, eles são os mais altos representantes dessa tradição e suas obras constituem exemplos magnos de realizações artísticas bem-sucedidas, razão pela qual são amiúde citadas e discutidas por Platão e Aristóteles, sem mencionar os pré-socráticos, os sofistas e a longa tradição de língua greco-romana que alcança o umbral da Idade Média. A tese aqui desenvolvida defende que, de maneira implícita, Homero e Hesíodo elaboraram uma poética cuja estrutura de discussão persiste em Platão e Aristóteles. Noutras palavras, ao enunciar algumas máximas relativas à poesia, sem possuir o objetivo filosófico consciente de deslindar a natureza de tal atividade, eles estruturaram o campo de discussão da poética em quatro linhas maiores: a origem da poesia e conhecimento poético, a poesia e a sua relação com o poeta, o efeito da poesia sobre o público e, por fim, os gêneros poéticos. Esse arcabouço conceitual – segundo a complexa dialética de superação e conservação que

⁸⁴ “E, pois, que outra coisa é a poesia senão a filosofia, antiga no tempo, formosa na harmonia, fabulosa no pensamento? E a filosofia, que outra coisa senão a poesia, mais jovem no tempo, mais desenvolta na harmonia, mais precisa no pensamento?” (Trad. minha).

caracteriza os movimentos intelectuais – há de permanecer no pensamento dos filósofos, conquanto se lhe acrescentem outras problemáticas advindas quer de seus próprios interesses teóricos, quer do contexto de composição de suas obras. Platão, por exemplo, acrescenta a essa estrutura uma ênfase decisiva no efeito político-pedagógico da poesia, ao passo que Aristóteles, entre outras coisas, analisa a linguagem poética com o intuito de diferenciá-la da linguagem filosófica e histórica. Sem embargo, os dois pensadores apontam seu telescópio especulativo para o universo da poesia, por assim dizer, com base em coordenadas previamente oferecidas pela venerada tradição épica.

À parte esta breve introdução, compõe-se o capítulo de cinco seções e de uma conclusão. Na primeira delas, discute-se a compreensão grega da literatura e da filosofia para mostrar que não havia distinção precisa entre essas duas atividades, de modo que obras consideradas meramente literárias, segundo a visão contemporânea, eram também compreendidas a partir de um ponto de vista filosófico. Ressaltam-se outras características da sua noção de literatura e mostra-se como a filosofia e a ciência gregas nasceram da estreita relação com a poesia épica. Na segunda, discute-se a origem divina da poesia a partir das invocações das Musas que abrem as epopeias de Homero e o próêmio da *Teogonia* de Hesíodo. Discorre-se também sobre a mitologia existente em torno da poesia e, principalmente, sobre as diversas espécies de conhecimento poético, com ênfase nos conceitos de mito e exemplo. Em seguida, analisa-se a relação do poeta com a poesia e elucidam-se sua experiência de inspiração e os traços de subjetividade que ela possa conter. Explica-se, outrossim, como tais autores não dispunham da moderna concepção de criatividade. Na quarta seção, expõem-se os principais efeitos que a poesia costumava provocar nos seus ouvintes: prazer e dor, encantamento e esquecimento. Por fim, examina-se o mito das Musas e defende-se que ele já espelha uma consciência das diversas ramificações da palavra, consciência essa que, depois de um processo de laicização, dará à luz os gêneros literários. A conclusão retoma esses pontos e dirige o leitor para o próximo capítulo.

2.2. Filosofia e literatura: a situação grega

Antes de considerar filosoficamente as reflexões sobre a poesia feitas por dois poetas, é preciso fazer algumas elucidações a fim de não atentar contra a justeza filológico-hermenêutica. Em primeiro lugar, cumpre manter sempre em vista o fato de que assim Homero como Hesíodo existiram muito antes do estabelecimento da tradição filosófica, de sorte

que seria errôneo imputar-lhes a formulação de uma “poética”. As primeiras reflexões poéticas gregas ocorrem no âmbito da retórica e se devem a pensadores como Protágoras e Górgias. Elas já apresentam alguma consciência crítica ou metalinguística e podem ser classificadas como técnicas, metodológicas ou filosóficas, com tal que seja feita a reserva de que o último termo receberá sentido completamente novo a partir de Platão. Em Górgias – e talvez por volta do século V a.C., com os estudos homéricos e alegóricos iniciados por Teágenes⁸⁵ – já passa a existir o esboço de uma teoria do discurso que investiga o campo da poesia e elabora teorizações sobre assuntos a isso ligados⁸⁶. Esse esboço é o primeiro indício de uma reflexão estética que deriva do horizonte de pesquisa da ciência jônica, doravante alargado pelos sofistas para abranger questões morais, políticas etc. Antes disso há tão-somente alguns comentários marginais e algumas máximas de caráter explicativo vazadas em versos pelos próprios poetas, que parecem se preocupar desde cedo por questões relativas ao seu ofício. Não há ninguém que se pergunte de maneira explícita sobre qual seria, por exemplo, a diferença entre prosa e poesia. Em que pese esse fato, contudo, é possível dizer que Homero e Hesíodo tracejaram uma poética no sentido lato de que pronunciaram opiniões sobre temas como a essência da poesia, sua origem, sua relação com o poeta, seu efeito sobre o público e sua diferenciação genérica interna, ou seja, temas que farão parte do horizonte dialético da poética. Esta é a razão por que soa mais correto falar de uma *poética implícita da tradição épica*. Denota-se desse modo a ausência ou o tímido desenvolvimento de propósitos investigativos explícitos, capazes de atestarem o fato de que a poesia passara a ser esquadrihada por uma linguagem que já não era ela mesma poética. Apenas nesse sentido pode-se falar da poética homérica ou hesiódica sem confundir diferentes épocas e estágios do pensamento.

Esta é apenas uma das elucidações que se fazem necessárias antes de considerar a obra de Homero e Hesíodo. Há também o perigo de que, com o emprego da palavra literatura, seja despertada em nossa mente uma série de sentidos, de qualidades e de instituições que não existiam no contexto grego, o que pode embaciar a correta apreciação de suas intuições estéticas. Sua noção de literatura, com efeito, difere substancialmente da nossa, cujos traços primordiais apenas começam a esboçar-se no período helenístico⁸⁷. Antes disso, a literatura não implica para os gregos uma obra

⁸⁵ LESKY, 1966, p. 74; MOST, 1999, p. 340.

⁸⁶ SNELL, 2001, p. 101; ENGLER, 2012, p. 54.

⁸⁷ Cf. HAVELOCK, 1996.

necessariamente lida. O texto homérico que conhecemos só passou a existir em meados do século VI a.C., quando Pisístrato solicitou fosse feita uma versão definitiva para ser usada nas Panateneias⁸⁸. O mais das vezes os poemas de Homero eram recitados em ocasiões festivas por bardos profissionais que, associados em uma guilda, detinham de memória ou em fragmentos escritos as composições atribuídas ao poeta⁸⁹. Todas as recitações, aliás, eram acompanhadas pelo som de um instrumento, como até hoje testemunha a palavra μουσική, cujo sentido sonoro mantém sua primazia nas línguas modernas. Mesmo quando lida, tal literatura geralmente pressupunha audiência próxima e composta por mais de uma pessoa, e muitas vezes havia também um leitor treinado ou específico, como um escravo ou desses profissionais mencionados⁹⁰. Pelo menos até a época de Eurípedes, ainda constituíam novidades sedutoramente perigosas a posse de uma biblioteca particular e a prática da leitura privada, como sugerem as anedotas em torno de seu isolamento social e sua misantropia. Alguns autores consideram também que a recitação de poemas, como prática social estabelecida, envolvia sempre comida e vinho, como se vê em várias passagens de Homero e da literatura grega em geral⁹¹.

Além disso, o caráter ficcional da obra e sua inclusão em determinado gênero não eram claros para os gregos como são para nós, cujas livrarias e bibliotecas estão banalmente organizadas consoante diferenças genéricas. A poesia grega conservava enorme quantidade de material enciclopédico que podia abranger áreas tão distintas como a medicina, a agricultura, a cavalaria, a construção naval, a estratégia militar, a magia etc.⁹² Na expressão de Curtius, a poesia homérica era um epítome das ciências⁹³. Assim, os ouvintes não distinguiam com exatidão o conteúdo real do ficcional e tampouco emprateiravam os assuntos com etiquetas dos variados gêneros; ao contrário, é provável que tomassem por verdadeiro tudo o que provinha do poeta, uma vez que a consciência da ficcionalidade seja tardia e remonte talvez ao tempo dos sofistas⁹⁴. Eles reconheciam tanto

⁸⁸ DOWDEN, p. 188; WEST, 1997, p. 28.

⁸⁹ NAGY, 1989, p. 133; LESKY, 1966, p. 16; 73.

⁹⁰ RITOÓK, 1989, p. 333; *Teet.* 143b3.

⁹¹ LOUDEN, 1997, p. 102.

⁹² BILES, 2003, p. 193.

⁹³ CURTIUS, 1957, p. 213.

⁹⁴ Não há acordo sobre quando teria surgido a consciência do caráter ficcional da poesia. Defenderam alguns autores que Hesíodo já seria consciente disso, ao afirmar que as Musas podem dizer falsidades que se parecem com verdades. Cf.

a antiguidade quanto o caráter exemplar dos eventos narrados, mas em nenhuma circunstância permitiam-se duvidar de sua veracidade⁹⁵. Depois, ao lado da narrativa propriamente épica em hexâmetros, compunha-se a poesia de discursos fúnebres e deliberativos, de lamentos, de exortações, de catálogos, de elogios etc., “gêneros” esses que só virão a ser diferenciados com a emergência posterior da retórica⁹⁶. A prova mais evidente do caráter obscuro que nimbava os gêneros literários encontra-se no fato de os pré-socráticos – isto é, os primeiros autores considerados filósofos ou cientistas – terem composto suas obras em versos que tomaram emprestados da tradição épica. Até mesmo em Platão, que já possuía consciência dos gêneros, a mistura entre forma poética e conteúdo filosófico ou científico continua presente. É somente no período helenístico que o gênero literário épico será devidamente reconhecido e batizado⁹⁷. Por fim, a autoridade de que se revestia a literatura homérica e hesiódica, bem como seu claro intuito e emprego pedagógicos, faz dela também algo radicalmente diverso

LEDBETTER, 2003, p. 46. Como essa frase geralmente é interpretada como uma reprimenda dirigida a outros poetas, ou então como a consciência da diferença em relação a Homero, contudo, outros estudiosos creem que tal consciência só existirá no helenismo. BURNET, 1994, p. 18; HEIDEN, 2007, p. 153; NEITZEL, 1989, p. 399. Para discutir tal problema, não há como ignorar a doutrina da ἀπάτη, que fez carreira ilustre na retórica e na poesia, cativando autores diversos como Parmênides, Simônides de Céos, Ésquilo, Górgias e Platão. Simônides parece ser quem mais se aproxima de tal consciência, pois ele seculariza a poesia e a concebe como algo que pode ser fabricado pelo engenho do poeta, sem que dependa, portanto, da inspiração e da verdade. Mas desse fato até a consciência da ficção ainda há alguma distância. Cf. DETIENNE, 1988, cap. VII. Para usar da expressão de Benjamin, pode-se dizer que com Simônides a obra de arte começa a perder seu caráter de culto. BENJAMIN, 1983, p. 10. Por sua vez, a expressão que Parmênides utiliza para designar a parte de seu poema que depende da opinião – ΚΟΣΜΟΝ ἑμῶν ἐπῶν ἀπατηλὸν (B8; 53DK) – não parece ser uma constatação do caráter ficcional da poesia, dado que ele queira que sua experiência com a Deusa seja tomada por verdadeira. Cf. MOST, 1999, p. 354; WARDY, 1996, cap. I. Tal expressão sugere no máximo que as palavras podem criar um mundo que não é de todo real, uma ideia que aparece sempre que Ulisses mente na *Odisseia* e que é pressuposta por toda a retórica grega. Assim, parece que a consciência da ficcionalidade apenas desponta em Górgias, quando ele decide inventar a cena do julgamento de Palamedes. Em Platão, dada a maestria que demonstra com sua arte dialógica, ela já está em plena atuação.

⁹⁵ SCODEL, 2006, p. 45-6

⁹⁶ FOLEY, 2006, p. 182.

⁹⁷ DOWDEN, 2006, p. 193.

da literatura hodierna, que parece viver no nicho fantasmagórico da autonomia estética, desde há muito apartada da educação. Conquanto servisse a fins recreativos, a literatura grega era vista como obra dos deuses e compendiava com indubitável autoridade, sob forma de enciclopédia e de livro sagrado, as primeiras elucubrações religiosas daquele povo. Por longo tempo enquadrou-se a recitação de poemas no registro de uma experiência sagrada, sendo algo similar a uma missa ou ladainha religiosa. Logo, as palavras desses poetas tinham autoridade comparável àquela que se devotou à *Bíblia* durante séculos. Em seu apelo pedagógico, por sua vez, a épica forneceu o mais sólido arcabouço educacional da civilização antiga, constando no currículo de toda a pessoa educada até os tempos de Roma⁹⁸. Desde o alvorecer até o tardio crepúsculo da Antiguidade, sempre se considerou que ao menos uma das maneiras de alguém ser educado consistia em saber de cor as obras dos poetas e orientar-se pelos elevadíssimos padrões morais plasmados em seus heróis e provérbios.

Ora, todas essas características já tornam a literatura grega substancialmente diferente da nossa. Se isso não bastasse, acontece o mesmo no que se refere às funções exercidas pelos poetas. Enquanto para nós a atuação do poeta se vê limitada a tal ou qual contexto específico – como o contexto da arte pura ou da ocasional *performance* no palco – o poeta grego exibia-se em ocasiões as mais diversas: no louvor dos vencedores dos torneios esportivos (epinício), nos lamentos fúnebres, nos festivais religiosos, nos banquetes privados, na educação moral e cívica, nas apresentações propriamente artísticas etc. Ele reunia em si capacidades que hoje são distintas e desempenhadas por diferentes pessoas. Era uma espécie de mago e sacerdote, que conservava e depois comunicava um saber especial relativo aos deuses. Por desempenhar essa tarefa, vinha a ser também historiador ou museólogo, armazenando o conhecimento de diferentes assuntos e a tradição de outras épocas. Ademais, o poeta era sem dúvida uma pessoa com fortes conexões com a esfera do poder, podendo atuar nas cortes dos reis e tiranos como conselheiro moral e político, quando não detinha ele mesmo algum cargo religioso ou alguma magistratura, como era o caso de Sólon, de Crítias ou de Sófocles⁹⁹. Não há como comparar o prestígio majestático que ele possuía com a situação de abandono em que vivem os poetas de hoje. Por fim, nas cortes ou nas cidades, tanto pública quanto privadamente, o poeta grego representava o

⁹⁸ READY, 2009, p.111.

⁹⁹ NAGY, 1989, p. 139.

papel de educador e de profissional do divertimento: primeiro, oferecendo discussões e máximas morais que serviam de orientação para seus ouvintes¹⁰⁰; depois, como espécie de animador ou produtor artístico, proporcionando um dos divertimentos e uma das experiências estéticas mais impactantes e mais populares da Antiguidade, seja sob forma épica, lírica ou dramática. Em virtude de suas *performances*, esta última função fazia com que ele se apropriasse também de alguns traços que hoje são característicos dos atores¹⁰¹. Como uma matriosca, por conseguinte, o poeta grego encobria a pessoa de um padre, de um professor catedrático, de um museólogo, de um ator dramático e de um renomado produtor de Hollywood.

Por ter sido essa personagem durante longos anos, o poeta e sua poesia desfrutaram da séria consideração dos pensadores da época, outra característica que os singulariza diante da situação atual. Com efeito, a não ser por deferência filológica, não é uso dizer atualmente que Homero e Hesíodo possuem um “pensamento filosófico” ou uma preocupação para com a verdade, pelo simples fato de que eles existiram muito antes do estabelecimento da tradição filosófica ou científica. Nos manuais de filosofia grega, eles antecedem o momento dos filósofos e ficam presos ao universo mítico, sem que se lhes atribuam especulações propriamente metafísicas ou epistemológicas. No máximo, analisam-se os componentes do mito e se lhes concede um “pensamento” em sentido comparativo, como quando se ressalta, por exemplo, que a estrutura politeísta do mundo e o sistema de fórmulas épicas já apresentam certa categorização que antecipa aquele *Wille zum System* dos filósofos. Mais do que isso, conforme o gosto moderno e contemporâneo, a poesia e a filosofia são campos distintos e nada têm que ver uma com a outra. A primeira sói ser entendida como uma fantasia da imaginação, um jogo de palavras conscientemente fictício que tem por escopo o deleite e, em alguns casos, a instrução moral ou existencial, ao passo que a segunda é vista como uma operação racional e metódica que visa, entre outras coisas, ao conhecimento, à verdade, à crítica etc., obedecendo assim às leis do pensamento e à evidência dos fenômenos.

¹⁰⁰ Como a arte não possuía autonomia estética na Grécia, ela se misturava com a religião, com a educação e com a política. JAEGER, 2003, p. 61; EAGLETON, 2013, p. 34. O lugar em que essas esferas se reuniam de modo mais pungente era sem dúvida a tragédia grega, e por isso se entende perfeitamente que Eurípedes, na comédia de Aristófanes, jacte-se de haver educado sua plateia. *Räs*, 1009-10; SCODEL, 2011, p. 15.

¹⁰¹ HAUSER, 1998, p. 62.

Essa parece ser a opinião predominante desde a época moderna até os dias de hoje, apesar de haver exceções pontuais em autores do idealismo alemão, da corrente hermenêutica e da fenomenológica¹⁰². Em todo o caso, hoje dificilmente se aceitaria que um poema reúna qualidades filosóficas tais que, por exemplo, cumpram os requisitos para obtenção do título de doutor em filosofia ou em química. Não se pensa que uma tese filosófica possa ser beneficiada por recursos de expressão que se encontram na poesia. No tempo de Nietzsche, um poema ainda possuía a dignidade de veicular o pensamento de um filósofo, e antes disso os pensadores ainda viam nos poetas fontes de inspiração e ensinamento, não raro citando-os em suas obras para corroborar alguma doutrina, como pode ser visto abundantemente, por exemplo, em Schopenhauer. Apesar de haver ainda exceções – tome-se, à guisa de ilustração, o uso que Heidegger faz da fábula de Higino ou de Tolstoi – hoje isso não acontece, e mesmo a “filosofia da literatura” é obrigada a expressar-se conforme o modelo acadêmico, sob pena de não ser compreendida nem aceita. De tal sorte aprofundou-se o abismo entre a filosofia e a literatura, que só se espera da segunda que embeleze perfunctoriamente as ideias da primeira. Em suma, um filósofo sério não colhe da literatura senão vivências estéticas.

Ora, esse não era certamente o caso dos gregos. Em primeiro lugar, entre eles era normal pensar que os poetas tinham um pensamento que comunicar (*Ion*, 530) e diziam coisas verdadeiras – não apenas coisas falsas ou irrealis. É o positivismo moderno que se põe a pergunta acerca da veracidade da Guerra de Troia ou da teofania das Musas; os gregos não se

¹⁰² Adorno e Horkheimer comentam que, com a divisão do trabalho no umbral da Modernidade, a poesia é claramente diferenciada da ciência. Para a mentalidade científica do positivismo, ela só é tolerada porque renuncia às suas pretensões de conhecimento e aceita seu confinamento no nicho da autonomia estética. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 31; 38; 44. Isso não impede que, mesmo no interior do Iluminismo, tenha havido autores para quem a poesia ainda era capaz de proporcionar alguma forma de conhecimento, mesmo que tal forma se contentasse em aperfeiçoar o gosto e a sensibilidade dos leitores e nada dissesse, por exemplo, sobre a estrutura matemática do mundo. Esse é o projeto da estética crítica do Iluminismo. Entre tais autores, podem ser citados poetas como Pope e Voltaire, que usaram da poesia para transmitir a nova mentalidade e criticar o Antigo Regime. E, levando em conta as ressonâncias do período no Classicismo de Weimar, pode-se incluir também o projeto de Schiller, que visava justamente usar da poesia e da arte em geral para promover a integração entre razão e sensibilidade e, assim, resolver vários dos conflitos por que o século XVIII passava.

perguntavam sobre isso, e só a partir do racionalismo sofisticado e da interpretação alegórica de Homero é que começarão a suspeitar que alguns eventos do universo épico pudessem esconder sua origem em fenômenos naturais ou cotidianos¹⁰³. Porém, a vaga devastadora das correntes ateias não atingirá igualmente todas as praias, e nas primícias do século IV a.C. ainda se acreditava piamente que deuses como Bóreas, o vento norte, atuavam na vida humana, razão pela qual deviam ser cultuados e até mesmo receber a honra de cidadãos honorários¹⁰⁴. Ademais, quem está minimamente familiarizado com os textos da Antiguidade, sabe que tais autores costumam ser colocados lado a lado com os filósofos, mesmo quando se trata de deslindar questões metafísicas ou epistemológicas de elevada complexidade. Destarte, no livro alfa da *Metafísica*, Aristóteles afirma que Hesíodo teria pensado a terra como primeiro dos corpos a ter sido gerado (*Metaph. A*, 989a10); e no livro Gama, em meio a discussões complicadíssimas sobre o princípio da não-contradição, cita Homero como alguém que, como outros pensadores pré-platônicos, postulava apenas a existência das sensações (*Metaph.* 1009b-28), opinião essa que é repetida no *De Anima* (404a, 29-30). Tais citações já demonstram que os poetas eram vistos como precursores dos filósofos, ou seja, como pessoas que também tinham interesse em estudar e conhecer o mundo. No caso de Platão, isso é ainda mais evidente: a *República* não apenas se vale de um dito de Simônides como *Leitmotiv* para a análise da vida justa, como utiliza a história especulativa inventada por Hesíodo para criar o mito das idades e o mito de Prometeu, narrado no *Protágoras*. Na *Apologia* (*Apol.* 22a8-c8), Sócrates vê-se coagido a demonstrar com certo receio que, ao contrário da opinião difundida, os poetas por vezes se enganam, e em inúmeras ocasiões, ao longo dos *Diálogos* e da obra de Aristóteles, apela-se à autoridade de algum verso de Homero para defender, ilustrar ou refutar uma opinião¹⁰⁵.

¹⁰³ “Die Griechen haben grundsätzlich erst spät und selbst in skeptischen Phasen nur selten an der Existenz von Göttern überhaupt gezweifelt. Daran, dass es eine Göttin wie Aphrodite gibt, schien ein Zweifel beinahe absurd”. SCHMITT, 2013b, p. 23.

¹⁰⁴ DETIENNE-SISSA, 1990, p. 175.

¹⁰⁵ Há outras passagens em que os filósofos tratam os poetas como seus iguais. A interpretação alegórica da poesia desenvolvida pelos Estoicos servia justamente para salvar da crítica esclarecida o que os poetas haviam dito, mostrando como seus pensamentos se coadunavam com as doutrinas filosóficas. Noutras palavras, era crença corrente que os poetas tinham pensado o mesmo que os filósofos, mas se expressado por meio de alegorias. SPERDUTI, 1950, p. 232, n. 71. O Protágoras platônico cita Homero, Hesíodo e Simônides como sofistas (*Prt.* 316d). No *Crátilo*

Como se isso não bastasse, cumpre ressaltar que os pensadores gregos mantinham relação pessoal com a poesia – e, de modo geral, com o estilo – que também depõe a favor do argumento aqui apresentado. Mais uma vez, a existência dessa relação faz com que qualquer comparação ou diferenciação entre a filosofia e a literatura seja posta em termos diferentes dos nossos, para quem a institucionalização de áreas distintas e a tirania do estilo acadêmico não raro tornam impensável o matrimônio desses “gêneros”. No caso dos gregos, há muita relevância no fato de vários dos pré-socráticos terem vazado seu pensamento em versos, ilibando-se assim de várias posturas intelectuais que hoje, na “pós-modernidade”, são tidas por viciosas ou metafísicas. Talvez por não averiguarem diferença tão aguda entre a épica e seu estudo da natureza, tais pensadores não hesitaram em usar do hexâmetro na hora de expressar suas reflexões sobre a φύσις. Ademais, é definitivamente impossível compreender a obra de Platão sem atentar para seus aspectos poético-literários. Duas entre as correntes interpretativas mais relevantes dos últimos tempos – a escola de Tubinga-Milão e os seguidores de Leo Strauss – concordam em que se cometeram vários erros exegéticos no passado porque, lendo Platão sem ter em alta conta os elementos dramáticos, deixavam-se escapar os momentos de ironia, de retenção consciente do saber, de uso de artifícios pedagógicos etc. Os estudiosos que renegavam tais formas de exegese foram obrigados a aceitar os ensinamentos dessas escolas, e os últimos anos têm assistido a um renovado interesse pela arte dramatúrgica de Platão, interesse que aos poucos nos aproxima de uma imagem mais rica e exata de seu pensamento. Sobrevive até mesmo em Aristóteles essa íntima relação com a poesia, se bem que ele seja o mais cientificista ou “acadêmico” dos pensadores citados. Não apenas restaram alguns de seus poemas, completos ou em fragmentos, como é possível atestar sua grande preocupação teórica pela poesia e pela eloquência através do título de vários tratados conservados ou perdidos, assim como supor a habilidade poético-dramatúrgico que manifestara ao escrever seus diálogos – “vertendo um rio dourado de eloquência”, conforme o testemunho de Cícero (*Frag.* 1977, p. 2).

(402, b-c), Platão antecipa Aristóteles e elenca as especulações cosmológicas de Homero e Hesíodo junto de Heráclito. No século III, Diógenes Laércio perguntava-se ainda se Homero seria o inventor do ceticismo, porque sempre dá respostas diferentes para as mesmas questões e não propõe definições ou enunciados dogmáticos (*Vidas*, X, 71).

Destarte, o próprio Aristóteles evidencia que, entre os gregos, a poesia e a ciência podiam conciliar-se nos cimos de uma esfera superior, justamente porque nasciam de uma fonte comum. Sua ideia de que o filósofo compartilha com o amante do mito (φιλόμυθος) a mesma sensação de aporia (ἀπορεῖν) e de admiração (θαυμάζειν) diante das maravilhas do mundo, pois, atesta essa origem comum e dota ambas as personagens de um anseio de conhecimento que, no fundo, está presente em cada ser humano; o amigo do mito é uma espécie de filósofo, pois também se admira com os fenômenos do mundo e busca explicá-los causalmente, ainda que não tenha atingido a adequação do método etiológico (*Metaph.* 982b17-19). Interpretado com atenção, esse parentesco sugere que a poesia é uma forma, ainda que primitiva, de filosofia; ou seja, Aristóteles parece dizer que a filosofia é o desenvolvimento mais acabado e preciso de anseios e motivos que já estavam enraizados no solo fértil da poesia¹⁰⁶. Essa visão também se encontra em outros pensadores gregos e como que forma a consciência história da época. Xenófanes de Colofão, um dos principais responsáveis pelo movimento de racionalização da teologia politeísta, escreveu que todos os gregos se educaram com Homero (B9-DK)¹⁰⁷, isto é, que suas noções morais, suas formas de educação e sua visão de mundo provêm em última instância desse poeta. Pouco depois dele, Heródoto constatava que foram Homero e Hesíodo que deram aos gregos a religião e designaram os nomes dos deuses, as honras que lhes cabiam e as funções que exerciam no cosmo (*Hist.* II, 53). Uma das primeiras tarefas do pensamento fisiológico será precisamente criticar e purificar esses ensinamentos teológicos dos poetas, como acontece em Xenófanes e Heráclito (B11; B40, 41-DK). O pensamento teológico de Platão e de Aristóteles é o auge de um veio crítico que se iniciou na Jônia. Noutras palavras, a “filosofia pré-socrática”, se também possui outras origens, nasce de uma discussão pormenorizada e racionalizante da poesia épica, que é o maior horizonte de saber a que os filósofos se dirigem favorável ou

¹⁰⁶ Glenn Most ressalta que a diferenciação entre poesia e filosofia foi realizada por Aristóteles, quando deixou de lado as formas linguísticas para concentrar-se no conteúdo e diferenciar, assim, Empédocles de Homero. MOST, 1999, p. 332. De fato, admite-se que um dos intentos primordiais da *Poética* seja separar o poético do não-poético. SCHMITT, 2011, p. 52. Contudo, isso não impede que Aristóteles veja certa semelhança entre filosofia e poesia no que toca à sua ânsia de conhecimento, uma vez que a tentativa de separá-las só faz sentido se elas já são concebidas como iguais ou semelhantes.

¹⁰⁷ ἕξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον, ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες.

desfavoravelmente. Platão compreendeu como ninguém o liame entre a épica e a filosofia quando, em um de seus diálogos mais memoráveis, disse que a esta última era a mais alta forma de poesia (*Phd.* 59e-61e), bem como quando escreveu que ela era presidida por duas Musas específicas: a Musa da poesia épica (Calíope) e a Musa da astronomia (Urânia) (*Phdr.* 259d3). Movido por semelhante compreensão dessas atividades, ele fundou uma espécie de filosofia que é profundamente devedora da poesia e da arte dramática, como será visto com detalhes no próximo capítulo.

Todos esses pareceres mostram que Homero e Hesíodo são os fundadores de vários ramos da vida intelectual entre os gregos¹⁰⁸; não apenas dos ramos declaradamente poéticos como a tragédia e comédia – o que se reconhece desde Platão (*R.* 595c; 598d7-8) e Aristóteles (*Poet.* 1448b-1449a2) – mas também de atividades intelectuais mais “racionalis” ou “científicas”, como a história, a geografia, a teologia, a retórica e, por fim, a filosofia. Isso pode ser corroborado tanto por estudos de influência quanto pela consciência histórica dos próprios pensadores gregos. Tratar do que tais poetas disseram da poesia, portanto, é mais do que voltar às origens históricas do povo grego para encontrar a correção filológica; é também abrir-se à poderosa influência de uma força espiritual que formou sua civilização e aquela que é talvez sua mais alta conquista espiritual: o pensamento filosófico¹⁰⁹. Além do que ficou dito acima, por conseguinte, é com base em tais termos que a relação entre filosofia e literatura deve ser posta para descrever a situação grega.

2.3. Origem da poesia e conhecimento poético: o papel das Musas

Além das epopeias homéricas e dos poemas de Hesíodo, parece que circula na Grécia uma mitologia da poesia que, de forma clara e concisa, possui algumas respostas sobre duas linhas de discussão aqui analisadas: a origem da poesia e seu efeito sobre o público. O mito de Orfeu é o caso mais sintomático. Filho da Musa da poesia épica (Calíope) e do rei Eagro ou de Apolo – depende da versão do mito adotada – figura este poeta como o cantor lendário que teria inventado a cítara, ou ao menos aumentado seu número de cordas de sete para nove, a fim de prestar homenagem às irmãs de sua mãe, as Musas. Os gregos não duvidavam da sua existência e chegaram a cultuá-lo em vários locais; consideravam-no simultaneamente poeta, sábio e o “teólogo” que teria introduzido na Grécia

¹⁰⁸ LESKY, 1966, p. 14.

¹⁰⁹ JAEGER, 2003, p. 70.

os primeiros cultos religiosos de índole mística. Em sua figura resplandece a ligação da poesia com a religião e com o conhecimento especial que os poetas detêm¹¹⁰. Relata-se que a sua habilidade com a cítara e a sua voz seriam de tal modo mágicas, que os animais mais ferozes e selvagens o seguiam pacificados, as árvores inclinavam-se para ouvi-lo e os homens mudavam seus estados emocionais e passavam da cólera, por exemplo, para a ternura ou a alegria¹¹¹. Quando Orfeu tentou resgatar sua esposa, a ninfa Eurídice, do reino dos mortos, foi sua música/poesia que lhe permitiu descer ao Hades sem perecer. Cantando, ele realizou vários portentos: a roda de Íxion parou subitamente de girar, a fome suplicadora de Tântalo foi esquecida e as Danaides cessaram por momentos sua insana tarefa de encher os vasos furados. Tamanha foi a comoção provocada nos soberanos desse reino, Perséfone e Hades, que eles decidiram permitir que Eurídice voltasse à vida na companhia de seu marido¹¹². O mito deixa claro que Orfeu canta por graça de Apolo, e quem sabe dessa fonte divina surjam os efeitos mágicos de sua poesia, haja vista que, para o pensamento mítico, os descendentes costumam herdar de seus pais as características, os defeitos e poderes¹¹³. Os efeitos provocados por seu canto apontam para a ideia de sossego, de esquecimento e suavidade, algo que será depois retomado por Homero e Hesíodo. Em função do posterior desenvolvimento do Orfismo e

¹¹⁰ A coluna VII do papiro de Derveni, um dos testemunhos mais importantes do orfismo, deixa claro que “os ritos sagrados eram realizados pela poesia”, a qual continua sendo “algo estranho e enigmático para os homens”. GAZZINELLI, 2007, p. 43. De um ponto de vista histórico, tal associação também se exemplifica no fato de que os sacerdotes dos oráculos metrificavam a mensagem comunicada pela pitonisa antes de transmiti-la aos consulentes.

¹¹¹ Sobre Orfeu, declara Ifigênia, na peça euripidiana que relata seu sacrifício em Áulis: “Ah, seu eu tivesse, pai, todos os dons de Orfeu, a eloquência, a magia de seus cantos persuasivos, para levar os rochedos a me seguirem, encantando corações com minha fala quando tivesse vontade, apenas recorrendo a poucos sortilégios!” *Ifig.* 1211-1214. Cícero também evoca, na oração em defesa do poeta Árquias, os poderes taumatúrgicos da poesia de Orfeu: “ (...) as pedras e as regiões desertas (*solitudines*) respondem a sua voz, e as bestas horríveis são muitas vezes dobradas/persuadidas pelo seu canto (*cantu flectuntur*) e ficam imóveis (*atque consistunt*) (...)” *Pro Archia*, 8, 19. Tradução minha. E Horácio comenta o aspecto civilizador de Orfeu: “Orfeu, sacerdote e intérprete dos deuses, afastou os homens selvagens do assassinio e de um alimento repugnante, razão por que se diz que abrandava (*lenire*) os tigres e raivosos leões”. *Ars*, 391-393.

¹¹² BRANDÃO, 1997, p. 196ss.

¹¹³ SPERDUTI, 1950, p. 210; TORRANO, 2001, p. 79.

da ligação de Orfeu com Apolo, eles sugerem também o lado purificador da poesia, que será laicizado por Aristóteles. A poesia de Orfeu tanto purifica quanto civiliza, pois ela modifica as condições psíquicas de seus ouvintes, sejam eles homens, deuses ou animais, e ainda promove sentimentos de paz e comunhão universal. No entanto, como será visto, há também um lado embriagador da poesia que a associa ao fenômeno da loucura e da possessão;

A possível paternidade de Apolo elucida assim o mito de Orfeu, dado que ele seja o deus por excelência das artes. A ele se ligam artes como a medicina, a profecia e a poesia. Aliás, não parece ser gratuito o vínculo entre elas: a comparação do poeta com o médico e com o vidente perfaz uma das mais antigas metáforas usadas para descrever o elemento técnico ou artesanal da poesia, que pressupõe a posse de um saber especializado, similar ao caso dos carpinteiros, dos arautos, dos oleiros ou dos médicos. Tanto em Homero quanto em Hesíodo, o bardo (ἀοιδός) é associado a esses artesãos profissionais (δημιουργός)¹¹⁴. Na verdade, Apolo não inventa propriamente a lira; ele a toma de Hermes e lhe dá em troca a soberania sobre os leões, os javalis, as aves proféticas e os rebanhos, afora o cargo de mensageiro do Hades. Segundo o mito conservado no *Hino a Hermes*, o deus do sol estava zangado com seu irmão mais novo porque este lhe furtara o gado; quando o encontrou com a intenção de puni-lo, todavia, Hermes tangeu as cordas da lira que inventara a partir do casco de uma tartaruga e Apolo foi subitamente tomado pela música: rindo, encheu seu coração de uma doce ânsia (γλυκὺς ἔμερος) e ficou encantado com o divino som daquele instrumento maravilhoso (*In Merc.* 422-423)¹¹⁵. O mitologema retrata o efeito da poesia como uma força imbatível, já que os próprios deuses são propensos a senti-la; a sua origem é divina até mesmo pelos instrumentos que utiliza. Depois de um certame com o sátiro Mársias, apodera-se Apolo da flauta, criada originalmente por Atená. Ele passa assim a apadrinhar todos os cantores gregos e, em algumas ocasiões, é ele mesmo quem dedilha a lira para que as Musas possam cantar: “Tange na lira Apolo, e as Musas cantam com suave cadência e melodia” (*Il.* I, 601-604).

Nesses mitos, a origem da poesia já aparece indissolúvelmente conectada ao universo maravilhoso dos deuses, e na tradição épica, cuja

¹¹⁴ NAGY, 1989, p. 134.

¹¹⁵ SPERDUTI, 1950, p. 210.

radiância promana desse fabulário antiquíssimo¹¹⁶, a denominação dada à poesia e as invocações que abrem os poemas e os catálogos só fazem confirmar essa ideia. Afora o adjetivo “divino” (θεῖος) que costuma ser aplicado ao poeta, aparece na tradição épica quatro vezes a expressão “canto divino” (θέσπις ἄοιδή): três em Homero, na *Odisseia* e no *Hino a Hermes*, e uma vez em Hesíodo, na *Teogonia*. Uma expressão similar (ἄοιδὴν θεσπεσίην) ocorre uma vez na *Ilíada* (*Il.* II, 599), designando igualmente a poesia. Na *Odisseia*, a expressão denota o canto de Fêmio e de Demódoco (*Od.* I, 328; VIII, 498), bem como a profissão de cantor (*Od.* XVII, 385). No *Hino a Hermes*, a expressão nomeia o som que o deus mensageiro arranca da lira que acabou de inventar (*Hermes*, 423-433). Na *Teogonia*, por seu turno, ela se aplica precisamente ao canto que as Musas inspiraram a Hesíodo a fim de que ele glorificasse o futuro e o passado (*Th.* 31-32). Ambas as palavras são correlatas, e para alguns autores θέσπις é apenas a forma abreviada do adjetivo θεσπέσιος, embora haja discordâncias a respeito¹¹⁷. Em todo o caso, é indubitável que ambos os termos se relacionem com θεός, tal como comprovam as circunstâncias em que são usados¹¹⁸. O adjetivo “divino” (θέσπις) ocorre em contextos ligados à profecia e aos oráculos em geral, em particular no emprego feito por Hesíodo, que associa a expressão ao conhecimento do passado e do futuro, valendo-se de formulação semelhante àquela com que Homero descreve o adivinho Calcas. Contudo, o uso feito por Hesíodo não é isolado e encontra respaldo em palavras jônicas que têm sentido similar, como os verbos “declarar mediante oráculo” (θεσπίζω) ou “profetizar” (θεσπιφδέω)¹¹⁹. À parte as discussões filológicas, o que interessa do ponto de vista filosófico é que a própria denominação da poesia faz referência inequívoca a sua origem divina e a sua relação íntima com os deuses, ademais de insinuar o tipo de conhecimento que ela comporta e como, sob certos aspectos, pode confundir-se com a profecia.

Algo similar ocorre com as invocações. Elas são feitas de tal maneira no início dos poemas, que geram a impressão de que todo o poema é narrado pela própria voz da Musa, não obstante ela se utilize do poeta. Homero começa a *Ilíada* pedindo que a Musa lhe narre a ira de Aquiles, e

¹¹⁶ LESKY, 1966, p. 13.

¹¹⁷ CHANTRAINE, 1968, p. 446; KOLLER, 1965, p. 280.

¹¹⁸ NUGENT, 2008, p. 48.

¹¹⁹ KOLLER, 1965, p. 281-4.

principia a *Odisseia* solicitando um relato das façanhas realizadas e dos infortúnios padecidos por Ulisses.

Canta-me (ᾄειδε), ó deusa (θεά), do Peleio Aquiles
 A ira tenaz que, lutuosa aos Gregos,
 Verdes no orço lançou mil fortes almas
 Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
 Lei de Jove foi, em rixa ao discordarem
 O de homens chefe e o Mírmidon divino (*Il. I, 1-7*).

E na *Odisseia*:

O homem canta-me (ἔννεπε), ó Musa (Μοῦσα), o multifacetado, que muitos males padeceu, depois de arrasar Troia, cidadela sacra. Viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais. No mar, inúmeras dores feriram-lhe o coração, empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros. Mas não consegui contê-los, ainda que abnegado. Pereceram, vítimas de presunçosas loucuras. Crianças! Forraram a pança com a carne das vacas de Hélio Hipérior. Este os privou, por isso, do dia do regresso. Das muitas façanhas, Deusa, conta-nos (εἶπὲ) algumas a teu critério. (*Od. I, 1-10*).

Em ambos os casos o que se segue a tal pedido é um discurso direto, e nada impede que seja a própria Musa a narrar, através do poeta, os feitos ali relatados. O mesmo acontece na invocação posta diante do famoso *Catálogo das Naus*, cuja proliferação assombrosa de nomes e epítetos, de soberanos e de cidades, é doada ao poeta pelas deusas. Embora use sua voz para cantar, o poeta invoca as Musas porque admite que não poderia memorizar e recitar tantas informações sem o auxílio delas. Ao contrário dos homens, que sabem das coisas apenas através do rumor (κλέος) que elas suscitam, seja ele benéfico ou aziago, as Musas estão presentes (πάρεστέ) ao desenrolar dos eventos e por isso (τε) conhecem a tudo (ἴστέ τε πάντα).

Oh! Celícolas Musa, inspirai-me (Ἔσπετε):
 Sois deusas e na menta abrangeis tudo:
 Roçou-nos único o rumor da fama.
 Nem que dez bocas, línguas dez houvesse,

Voz infrangível, coração de bronze,
 Pudera eu memorar (μυθήσομαι) quantia e nome
 Dos que às plagas ilíacas vieram:
 Isso às filhas do Egífero compete.
 Vou pois enumerar as naus e os cabos. (*Il.* II, 484-493).

A estrutura da invocação compreende o apelo inicial que serve para glorificar e presentificar as Musas, tornando-as propícias ao pedido mais circunstancial que o poeta faz em seguida; a tal pedido as deusas respondem com uma série de informações devidamente ordenadas por adjuntos adverbiais¹²⁰. Como discutido abaixo, há um conhecimento específico e detalhado que é oferecido pelas Musas ao poeta, como se ele consultasse o verbete de uma enciclopédia para esgotar todas as dúvidas relativas a determinado assunto. O mesmo padrão apresenta-se no caso de Hesíodo, e de novo é difícil saber se é a própria Musa ou o poeta quem narra os nascimentos dos deuses. Na sequência do longo proêmio que glorifica as deusas do canto, Hesíodo as invoca de modo mais restrito e roga-lhes que revelem como se deram os nascimentos divinos, depois do quê as informações solicitadas são dispostas segundo uma ordem.

Alegrai, filhas de Zeus, dai (δότε) ardente canto,
 Gloríai o sagrado ser dos imortais sempre vivos,
 Os que nasceram da Terra e do Céu constelado,
 Os da Noite trevosa, os que o salgado Mar criou.
 Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram,
 Os Rios, o Mar infinito impetuoso de ondas,
 Os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima.
 Os deles nascidos Deuses doadores de bens
 Como dividiram a opulência e repetiram as honras
 E como no começo tiveram o rugoso Olimpo.
 Dize-me (ταῦτά μοι ἔσπετε) isto, Musas que
 tendes o palácio olímpio,
 Dês o começo e quem dentre eles primeiro (πρῶτον)
 nasceu (*Th.* 104-115).

Hesíodo invoca novamente as Musas para narrar a história das deusas, dos filhos que tiveram e dos casamentos que contraíram (*Th.* 965-8), bem como a geração das mulheres ilustres, no final inacabado da obra

¹²⁰ MINTON, 1962, p. 191.

(*Th.* 1020-2). O poema didático *Os Trabalhos e os Dias* também começa glorificando as Musas e pedindo que elas cantem para a maior glória de Zeus, seu pai (*Op.* 1-6). Em seu interior o poeta reitera a afirmação de que foi instruído (ἐδίδαξαν) por essas deusas (*Op.* 662), como já dissera na *Teogonia* (*Th.* 21). Essas declarações serão mais bem discutidas abaixo; por ora basta dizer que em nenhum momento Hesíodo duvida de que sejam as próprias Musas que o agraciam com o canto que ele entoa¹²¹. Sua reflexão sobre a origem da poesia é notavelmente mais profunda e abrangente que a de Homero – que parece resumida às invocações e aos episódios de Fêmio e Demódoco – e ao longo dela sempre se sobressai a ideia de que tal arte procede da esfera divina. Na *Teogonia* há outra passagem em que Hesíodo deixa claro que é em virtude de um dom sagrado (ἱερῆ δόσις) das Musas e de Apolo que existem cantores e citaristas no mundo, assim como reis possuidores de palavras melífluas e persuasivas, que proferem sentenças justas nas assembleias.

Indo à assembleia [o rei], como a um Deus o propiciam
 Pelo doce honor e nas reuniões se distingue.
 Tal das Musas o sagrado dom aos homens.
 Pelas Musas e pelo golpeante Apolo
 Há cantores e citaristas sobre a terra,
 E por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
 Amam, doce de sua boca flui a voz (*Th.* 91-97).

Ao que parece, a estrutura gramatical dessa referência às Musas e a Apolo – uma preposição que denota origem, uma partícula explicativa, intensiva e restritiva, seguida ainda de outra que também assinala ênfase (ἐκ γάρ τοι) – pretende frisar sem rodeios a origem divina da poesia e afastar toda a ambiguidade que se poderia imaginar. Grace Ledbetter, todavia, defende a tese de que Homero e Hesíodo teriam tratado da questão da origem da poesia de maneira intencionalmente obscura, sem explicitar,

¹²¹ “Não é a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto”. TORRANO, 2001, p. 21. O autor comenta que os poetas pedem a cada vez às Musas que elas se façam presentes, e junta o inteligente argumento de que a expressão utilizada por Hesíodo compõe-se de um verbo na voz médio-passiva (ἀρχόμεθα), o qual dá a ideia de que o poeta é guiado desde o princípio pelas divindades do canto.

por exemplo, se o que se segue às invocações é a voz da própria Musa ou do poeta. Segundo ela, essa seria apenas mais uma das várias estratégias retóricas arquitetadas por Homero. Sem distinguir com precisão a sua voz da voz da Musa, Homero faria de seu canto a própria manifestação sonora do divino, de modo que o seu público se sentiria transportado à esfera dos deuses¹²². Essa seria uma forma de mostrar como o poeta também detinha poderes divinos. Além disso, ao dizer que o poeta é instruído tanto pelas Musas quanto por si mesmo – no episódio de Fêmio, que será estudado abaixo – Homero teria desejado suscitar a curiosidade de seus ouvintes sobre a maneira como ele adquiria o conhecimento exato dos gloriosos acontecimentos do passado¹²³; toda a sua descrição do conhecimento sobrenatural e perceptivo que recebe das deusas seria uma mistificação deliberada, a qual teria o objetivo político-ideológico de desautorizar a interpretação dos poemas e, mais do que isso, sobrevalorizar a profissão do poeta. Outra estratégia de Homero consistiria em afirmar reiteradamente que a poesia é uma espécie de encantamento, com o quê os ouvintes também terminariam sentindo-se encantados ao ouvi-lo e crendo ainda mais em seus poderes taumaturgicos¹²⁴. Tal como seu mestre, valer-se-ia Hesíodo de artifícios retóricos em seus poemas, como no caso da confusão premeditada entre as vozes do poeta e da Musa. Sua ideia de que os deuses deleitam-se com a poesia seria uma maneira de fazer com que a plateia, comparando-se com os olímpicos, também ficasse deleitada ao ouvi-lo¹²⁵. E todo o relato da experiência do poeta com as Musas, no monte Hélicon, seria por sua vez uma autodramatização pela qual Hesíodo transformaria seus poemas em experiências pessoais, a fim de tirar-lhes o caráter de uma teoria e torná-los assim imunes a críticas, uma vez que ninguém pode refutar afirmações ou relatos que não ultrapassam o nível da biografia¹²⁶. Do mesmo modo que Homero, portanto, Hesíodo impediria que o público julgasse desfavoravelmente sua poesia.

Podemos que haja algum fundo de verdade nas ideias de Ledbetter. Entretanto, ela exagera ao pintar Homero e Hesíodo como dois mestres da escrita, dois autores repletos de artifícios retóricos e literários que, como Edgar Allan Poe ou Thomas Mann, poderiam esmiuçar a gênese da composição de sua própria obra em um tratado que ressaltasse os motivos

¹²² LEDBETTER, 2003, p. 25.

¹²³ LEDBETTER, 2003, p. 22.

¹²⁴ LEDBETTER, 2003, p. 14.

¹²⁵ LEDBETTER, 2003, p. 48.

¹²⁶ LEDBETTER, 2003, p. 57-8.

literários, as influências, as ironias e citações que usaram. Em verdade, às vezes parece que seu Homero e seu Hesíodo nem ao menos acreditam nas Musas, quando muito nos deuses. Extremamente cientes de sua arte, eles se assemelham a alguém preocupado apenas com o efeito que o poema causará em seu público, tal como um sofista *avant la lettre*. De resto, o público de Ledbetter é impressionantemente moderno: ele faz teorias, julga com precisão as obras de artes e possui interesse hermenêutico por elas, muito acima do reles prazer de degustá-las em ocasiões de folga e diversão¹²⁷. Ela descreve a situação da poesia homérica como se houvesse jornais naquela época e uma esfera pública onde as querelas literárias podiam ser debatidas por um público letrado e instruído, talvez preocupado com os rumos da indústria artística ou com a influência pedagógica da poesia. Ledbetter tem o mérito de salientar que Homero e Hesíodo sejam talvez mais conscientes do ponto de vista literário do que a romântica imagem do poeta “ingênuo” e natural costuma apregoar¹²⁸; contudo, no final o panorama que ela desenha simplesmente não é verossímil. Ronda a sua descrição o mesmo estigma de anacronismo que enodoa o trabalho de eminentes eruditos que, como Tigerstedt¹²⁹, não acreditam que haveria nenhuma ideia de inspiração divina na Antiguidade, pelo menos antes de Platão e Demócrito. Werner Jaeger parece mais correto ao resumir esse ponto de forma que os gregos tenham a oportunidade de falar em sua própria defesa:

Não são fáceis de assinalar os limites a partir dos quais esta representação da realidade é, em Homero, artifício poético; mas, evidentemente, é falso explicar a intervenção dos deuses como simples recurso da poesia épica. O poeta não vive num mundo de ilusão artística consciente, por trás do qual se encontre o frio e frívolo iluminismo, e a banalidade do dia-a-dia burguês¹³⁰.

¹²⁷ LEDBETTER, 2003, p. 58.

¹²⁸ WEBB, 2006, p. 287.

¹²⁹ TIGERSTEDT, 1970, p. 176.

¹³⁰ JAEGER, 2003, p. 79. Tratando da maneira como os deuses interferiam na vida e nas “faculdades mentais” do homem, escreve Reale: “Para o leitor de hoje, certamente, não é fácil compreender que esta concepção do divino não é redutível a simples *personificações* e a puras *ficções poéticas* de Homero; pelo contrário, o homem de então estava profundamente convencido acerca da existência de *forças divinas que operavam nele*”. REALE, 2002, p. 101, grifos do autor. Da mesma

“O frio e frívolo iluminismo” com que se trata desses assuntos é talvez fruto de uma romanização ou alegorização do pensamento antigo, que se recusa a compreender os poemas como registros de outras épocas e pretende ver por trás deles o mesmo mundo que encontramos nos dias de hoje. Já no tempo de Horácio e de Ovídio as Musas e a invocação caem em descrédito e passam a ser vistas como expedientes literários pertencentes ao sistema de fórmulas dos bardos, sendo paulatinamente substituídas pela invocação dos césores¹³¹. A partir disso fica fácil de ver nos poetas gregos pessoas que, como os renascentistas e os árcades, apenas mencionam os deuses como figuras simbólicas que pavoneiam erudição e conhecimento dos clássicos, dado que por trás de tal literatura impera a verdade da ciência ou da revelação cristã. Todavia, Homero e Hesíodo não são Camões nem Shakespeare, e sua constante referência aos deuses é mais do que um estratagema poético adrede preparado para divertir clérigos cultos¹³². Em nossa visão laica, a invocação das Musas pode parecer algo perfunctório como a introdução, os agradecimentos ou as epígrafes postas no cabeçalho dos textos. Conquanto não se possa descartar completamente a função literária e mnemônica das invocações, seria precipitado reduzi-las a isso. Em algum momento a invocação pode ter-se transformado numa fórmula usada de maneira prática pelos rapsodos dentro de seu sistema mnemônico, mas é certo supor, com base em outros testemunhos que evidenciam a forma mítica de pensar, que sua origem se relacione com o pedido religioso por um tema ou por informações específicas, pedido esse que, tal como uma oração, visa tornar propícias as forças cósmicas relacionados com a

forma, Schmitt critica os intérpretes modernos para quem Homero, ignorando as forças instintivas (*Triebkräfte*) autônomas do homem, descreveria como divino aquilo que era meramente psíquico. Usando da cena em que Atená sussurra alguns pensamentos a Telêmaco, Schmitt mostra que a ação dos deuses, embora predeterminada pelas qualidades individuais dos heróis, continua sendo divina e real. SCHMITT, 2013b, p. 13-17.

¹³¹ CURTIUS, 1957, p. 240.

¹³² Como o censor do Santo Ofício escreve, antes de conceder o *imprimatur* ao livro de Camões: “o Autor pera encarecer a dificuldade da nauegação e entrada dos Portugueses na India, usa de hũa fição dos Deoses dos Gentios. (...) Toda via como isto é Poesia e fingimento, e o Autor como poeta, não pretende mais que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fábula dos Deoses na obra, conhecendo por tal e ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios (...)”. CAMÕES, 1979.

memória dos feitos heroicos e com o canto¹³³. Assim como as fórmulas e os epítetos, a invocação tem seu lugar em outras tradições épicas e talvez remonte ao arcabouço cultural da civilização indo-europeia, apesar de apresentar variantes e singularidades em cada cultura¹³⁴. É igualmente parcial dizer que ela seria uma maneira de preparar a memória do poeta para que ele se recorde dos enredos ou das personagens, pois assim a memória seria entendida apenas sob o aspecto de uma faculdade psicológica, excluindo sua contraparte divina. De nenhum modo isso faz jus à situação grega, onde a Memória se personifica numa antiga e poderosa deusa que gera as nove Musas¹³⁵. *Grosso modo*, acredita-se atualmente que a poesia venha do cérebro, da experiência de vida do poeta, do seu inconsciente ou do hábil manuseio da linguagem. Este é o sistema de crenças mais imediato da nossa época, do qual parece derivar nossa dificuldade em compreender a origem divina da poesia entre os gregos. Por causa de tal sistema, os pensamentos que comumente orbitam em torno da criação literária sempre fazem menção de características meramente humanas, de habilidades mentais e de talentos naturais, algo a que se atribui base genética ou, quando muito, um dom do Deus cristão. Mesmo nesse caso, porém, pensa-se que Deus fez com que a pessoa nascesse com esse “talento natural”, mas não se acredita que ele a inspire a cada vez que ela compõe um poema. A crença em tal tipo de inspiração é inexistente nos dias de hoje, pela simples razão de que a poesia não é considerada uma graça divina. Quando vivem alguma dificuldade de produzir, os poetas atuais nem de longe julgam que estão em falta para com algum deus; pelo contrário, diagnosticam seu problema como um bloqueio criativo ou uma crise motivada por conflitos emocionais, por distúrbios mentais ou químicos. Daí que se busque um psicólogo, uma mudança de ares ou até mesmo o auxílio de psicotrópicos. O sistema de pensamento atual, em resumo, não recorre aos deuses para explicar como a poesia surge, ao contrário do que acontecia na épica.

Isso ocorre tanto no caso da origem da poesia, pois, quanto na questão do conhecimento poético, assunto com o qual esta seção terminará.

¹³³ MINTON, 1962, p. 188.

¹³⁴ FOLEY, 2006, p. 172; DOWDEN, 2006, p. 190.

¹³⁵ DETIENNE, 1988, p. 15.

Com efeito, há pelo menos dois tipos de conhecimento na poesia épica: as informações de cunho enciclopédico-tradicional mencionadas acima, que abarcam diversas áreas do saber (psicologia, história, teologia); e um conhecimento paradigmático oferecido pelos mitos e pelas ações das personagens, o qual carrega conteúdo moral e normativo e é usado como exemplo de conduta. O primeiro caso expande-se a ponto de prover o ouvinte com uma experiência perceptiva ou sensorial, que o transporta para a cena descrita através de uma profusão de pormenores sensíveis. Ele se conecta ao fato de que Homero costuma apresentar suas cenas sempre em primeiro plano e numa espécie de tempo presente absoluto, como notado por estudiosos como Grace Ledbetter e Erich Auerbach¹³⁶. Esse conhecimento também é adquirido pelo poeta através dos deuses, como exemplifica o episódio da *Odisseia* que se passa na terra dos Feáceas, a Esquéria. Nesta cena, Homero põe na boca de Ulisses palavras que mostram a origem do conhecimento detido pelo aedo Demódoco. Na primeira cena, quando a Musa incita (ἀνῆκεν) Demódoco a cantar os feitos gloriosos dos varões (κλέα ἀνδρῶν), narrando a rusga entre Aquiles e Ulisses (*Od.* VIII, 73), este herói se emociona profundamente com a poesia do divino bardo (θεῖον ἄοιδόν) e rompe em prantos. Depois dos jogos e das danças que se seguem a isso, já no interior do palácio, Ulisses oferta um pedaço de carne ao poeta em sinal de respeito e gratidão, congratulando-o com as seguintes palavras:

Oferece, meu caro, esta porção a Demódoco, quero que a prove. Apresenta-lhe meu apreço, embora eu esteja perturbado. Quem pisa a superfície terrestre deve reverência aos cantores, pois o que sabem vem (ἐδίδαξε) da Musa. Ela ampara os versos dos aedos (*Od.* VIII, 477-481).

O aedo recebe a porção e é novamente louvado pelo itacense.

Reconheço que de todos o mais destacado és tu. O que sabes vem (ἐδίδαξε) da Musa, filha de Zeus ou de Apolo. Cantas preciso o universo dos cometimentos aqueus: atos, infortúnios, padecimentos, como se tivesses sido testemunha

¹³⁶ LEDBETTER, 2003, p. 9.

(παρεῶν) ou bem informado por outro. Adiante! Canta a beleza do cavalo, construído por Épio, guiado pelo saber de Palas Atena, engodo repleto de guerreiros, conduzido por Ulisses contra a acrópole inimiga, causa da queda de Tróia. Se cantares isso com arte, não terei dúvidas em proclamar que pelo favor da divindade propícia chegaste a produzir um canto divino (*Od.*VIII, 487-498).

Através desta fala expõe-se claramente a ideia de que o poeta aprende o enredo de seus poemas diretamente das divindades que a tudo veem e presidem, sendo capaz de cantar com exatidão vários feitos do passado, como se os tivesse presenciado. Tal capacidade prova que as suas palavras decorrem de verdadeiro “transporte divino”, de um dom algo profético pelo qual as gestas louváveis se desenrolam diante de seus olhos. Demódoco responde prontamente ao desafio do herói e, outra vez motivado por um deus (ὄρμηθεὶς θεοῦ), narra o episódio com riqueza de detalhes, a ponto de fazer com que Ulisses desate a chorar (*Od.* VIII, 499). Mais do que ninguém, Ulisses é perfeitamente apto para julgar a veracidade das narrações de Demódoco, uma vez que esteve presente no cerco de Troia. Assim, cada detalhe detido por Demódoco é confirmado por uma testemunha ocular dos eventos. No entanto, ainda que possua esse conhecimento de primeira mão, ao fim Ulisses sabe menos que Demódoco, cuja visão sinótica e precisa dos eventos é capaz de penetrar o coração dos heróis e os desígnios da providência. O que mais admira é que Demódoco ofereça descrições que não fazem sentido na boca de um cego, algo que vale igualmente para Homero quando poetiza certas cenas e objetos com a minúcia digna de um pintor. Como poderiam saber disso? Não é dito na *Odisseia* se Demódoco era cego de nascença ou se assim ficou depois de alguns anos, evento que talvez justificasse seu conhecimento de tais pormenores; diz-se apenas que a Musa retirou sua visão e lhe deu o dom de cantar (*Od.* VIII, 63-64), fato esse que enseja a interpretação espiritual de sua cegueira nos mesmos moldes do que acontece com Homero, o qual pode ter-se retratado na figura do bardo feáceo¹³⁷. Noutras palavras, a resposta de epopeia é inequívoca: o conhecimento superior do poeta promana de um dom divino.

Esse conhecimento é superior ou sobrenatural porque extrapola as medidas humanas comuns: em circunstâncias normais ninguém pode, v.g.,

¹³⁷ BILES, 2003, p. 191; WEBB, 2006, p. 288.

conhecer exatamente as paixões que fervilham no íntimo de seus semelhantes; pode-se no máximo tentar aferi-las através do escrutínio das atitudes externas. Demódoco, porém, tem acesso privilegiado ao coração dos heróis e sabe tudo o que eles pensaram e sentiram na hora de agir. Se isso é hoje visto como uma simples onisciência literária que se deve ao caráter ficcional da obra, naquele tempo era visto como a onisciência real e divinatória de alguém que está a par da verdade¹³⁸. Além disso, Demódoco também detém o conhecimento usualmente reservado aos sacerdotes: domina a nomeação ritualística dos deuses e conhece as diversas regiões do cosmo a que cada um deles pertence, bem como as ocasiões em que suas diacosmeses atuam; está igualmente ciente de sua vontade, de seus atos e palavras. Mesmo que não faça profecias, o poeta comunga vários apanágios com os profetas e adivinhos. Por fim, como a epopeia comprova em seu desenvolvimento causal, ele domina o conhecimento histórico dos eventos e pode reportar pormenorizadamente assuntos como o destino dos heróis, as causas da guerra, as contendas entres os deuses etc. O poeta é nesse caso uma espécie de jornalista que relata as últimas notícias do dia, e a Musa sempre lhe passa informações sobre quem fez algo, quando o fez, como fez etc.¹³⁹ Assim Fêmio, isolado na longínqua Ítaca, sabe dos sucessos de Troia por ter sido auxiliado pelas Musas. Do mesmo modo, o episódio das Sereias ratifica o conhecimento histórico possuído pelo poeta¹⁴⁰. As Sereias homéricas são seres femininos e alados que, em virtude de vários paralelos, podem exercer funções equivalentes às das Musas, não obstante sua intenção perniciosa. Como as filhas de Mnemosine, elas fornecem conhecimento do passado e de tudo o mais que se passa no mundo, e seu canto também é dotado de poderes mágicos. Quando Ulisses singra as calmas águas diante dos rochedos onde as Sereias vivem, ele assume momentaneamente a posição do poeta que, por meio da inspiração, entra em contato com divindades que lhe comunicam um saber sobrenatural. As Sereias lhe prometem que, depois de ouvir tudo o que elas sabem, ele há de ficar mais sábio (πλείονα εἰδώς), pois elas estão a par de tudo (ἴδμεν γάρ τοι πάνθ') o que aconteceu nos campos de Troia e de tudo o mais que acontece (ὄσσα γένηται) sobre a “prolífera terra” (*Od.* XII, 184-191). Além do prazer e da sedução do canto feminino, é a ânsia de

¹³⁸ DETIENNE, 1988, p. 33.

¹³⁹ HAUSER, 1998, p. 59; MINTON, 1962, p. 188.

¹⁴⁰ Como West ressalta, a poesia épica continha muitos fatos históricos reais, e pode mesmo que algumas de suas personagens tivessem existido. Ele continha também, não obstante, vários exágeros. WEST, 1997, p. 11.

inteirar-se do destino de seus companheiros de armas que faz com que Ulisses queira desamarrear-se a todo o custo e sorver as informações das Sereias. Ou seja, como a Musa que instrui Demódoco e os poetas, as Sereias conhecem a trama dos fatos passados e a revelam para os seres humanos de sua eleição.

O conhecimento tradicional e enciclopédico do poeta abarca, por conseguinte, ao menos três áreas: psicologia, teologia e história. Há, outrossim, o saber relativo a campos como a medicina, a navegação, a cavalaria etc., conforme dito acima. Isso tudo mantém-se na poesia de Hesíodo, embora ele ponha certa ênfase no conhecimento teológico e histórico-enciclopédico do poeta. O segundo compõe em sua inteireza *Os Trabalhos e os Dias*, onde Hesíodo oferece uma teoria especulativa da história que explica a penúria dos camponeses, além de máximas e conselhos sobre assuntos como o cultivo da terra, a navegação, os rituais, os acordos judiciais etc. Partindo de sua experiência individual, ele açambarca o conjunto de conhecimentos que perfaz a vida do camponês beócio. Por sua vez, o primeiro desses tipos de conhecimento encontra-se em sua capacidade de narrar a história dos nascimentos dos deuses, algo que lhe é ensinado pelas próprias Musas. Por graça dessas divindades, o poeta tem acesso a verdades exclusivas sobre o passado e o futuro, verdades essas que ele transmite aos outros mortais.

Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
 Sabemos (ἴδμεν) muitas mentiras (ψεύδεα) dizer
 (λέγειν) símeis aos fatos
 (ἐτύμοισιν ὁμοῖα)
 E sabemos, se queremos, dar a ouvir
 (γηρύσασθαί) revelações (ἀληθέα).
 Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
 Por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
 colhendo-o admirável,
 inspiraram-me (ἐνέπνευσαν) um canto divino
 (αὐδῆν θέσπιν) para que eu glorie o futuro e o
 passado (τά τ' ἔσσομένα πρό τ' ἐόντα),
 impeliram-me (μ' ἐκέλονθ') a hinear (ὕμνεῖν) o ser
 dos venturosos sempre vivos
 e a elas primeiro e por último sempre cantar (*Th.*, 27-
 34).

A capacidade do poeta de glorificar o passado e o futuro foi o que deu margem às comparações de sua vocação com a dos profetas, embora não haja na *Teogonia* nenhuma profecia propriamente dita¹⁴¹. Em todo o caso, parece mais correto interpretar a frase não como uma afirmação de que o poeta é capaz de fazer profecias, mas como um pronunciamento acerca do saber teológico que as Musas lhe oferecem, saber esse que versa sobre aquilo que *sempre foi e sempre será*, ou seja, a divina prole dos imortais. Assim, Hesíodo não estaria falando que pode conhecer o futuro, mas apenas aquelas coisas que se põem acima da cadeia do tempo. Isso parece valer tanto para os acontecimentos divinos que narra, quanto para ações humanas e heroicas que, devido à sua exemplaridade mítica, podem adquirir caráter normativo aos olhos dos leitores/ouvintes, dado que tais ações também estejam fora do tempo em virtude de sua recorrência na vida humana, como explicado abaixo. A unidade gramatical da sentença comprova essa interpretação, já que Hesíodo não repete o segundo artigo para singularizar cada uma das instâncias temporais aludidas, senão que usa uma partícula (τε) para conectá-las, como Neitzel defendeu convincentemente¹⁴². Segundo esse autor, aliás, Hesíodo não estaria interessado em afirmar a posse de um conhecimento histórico nessa passagem específica, uma vez que o seu canto lide apenas com fatos atemporais e em grande parte relativos aos deuses¹⁴³. Apesar de correta, essa opinião não embarga a existência de passagens legitimamente históricas no sentido factual, até porque seria errôneo separar a história da teodiceia em Hesíodo.

Todas essas formas de conhecimento cristalizam-se na mais alta função pedagógica da poesia, reconhecida desde sempre pelos Antigos. Essa função consiste em apresentar, de forma paradigmática e normativa, “trechos da existência humana” que instruem os ouvintes sobre suas próprias vidas. Este é o conhecimento poético no sentido mais próprio e profundo do termo, tal como foi entendido e prezado na história do Ocidente. Desde a Grécia até recentemente acreditava-se que a poesia podia nos instruir acerca da vida: primeiro, no que concerne à formação do caráter mediante exemplos, como na épica ou no romance de formação (*Bildungsroman*); depois, no que toca ao enriquecimento, ao aprofundamento e à compreensão de nossas vivências interiores, como ocorre na poesia lírica. No tempo dos gregos, ninguém ousava contestar

¹⁴¹ TIGERSTEDT, 1970, p. 172.

¹⁴² NEITZEL, 1980, p. 357.

¹⁴³ NEITZEL, 1980, p. 398.

essa função da poesia, cujo entendimento é imprescindível para aferir com justiça as ideias de Platão sobre a relação entre poesia e política, v.g., ou as reflexões de Aristóteles sobre o ensinamento moral proporcionado pela tragédia. Dado que a poesia e a filosofia não se diferenciavam completamente, tampouco usufruíam da autonomia estética outorgada à arte na Modernidade, o papel da poesia na instrução dos ouvintes/leitores era desde sempre reconhecido¹⁴⁴. Essa instrução podia versar sobre as áreas mencionadas ou podia referir-se à vida humana e resgatar o sentido mais autêntico da palavra *êthos*, desvendando algumas de suas situações paradigmáticas.

A poesia grega em suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado¹⁴⁵.

Jaeger é sem dúvida a pessoa mais autorizada para falar sobre esse tema, haja vista sua obra monumental tenha por escopo revelar os meandros da ideia de educação na civilização grega. De acordo com ele, a fonte dessa ideia está em Homero, que é o primeiro e maior modelador da humanidade grega. Todavia, sua poesia não é apenas um epítome das ciências ou uma árida conjunção de fábulas, como na visão sofística ou helenística tardia; ela também encerra uma beleza estética ímpar, cujo esplendor sorve sua luminosidade de um intuito pedagógico primordial¹⁴⁶. Para Jaeger – assim como para outros estudiosos – é o mito que lança esse esplendor sobre cada uma das ações da vida e ilumina situações corriqueiras através da universalidade de experiências solidificadas desde tempos imemoriais. O mito sempre incorpora e transmite a noção de uma normatividade que se arrima em situações modelares. Uma vez que os Gregos sentiram a ligação entre poesia e mito como uma lei artística inexorável, especialmente na poesia épica e trágica, pode-se dizer que ele é o responsável pela grande idealidade de sua arte¹⁴⁷. Como se percebe em Hesíodo, aliás, o mito despertava o interesse e a reflexão das pessoas e constituía assim a “filosofia da época”. Através da exemplaridade veiculada por ele, uma verdade geral era comunicada ao público e o poeta, que guardava com

¹⁴⁴ SCODEL, 2006, p. 46.

¹⁴⁵ JAEGER, 2003, p. 63.

¹⁴⁶ JAEGER, 2003, p. 62.

¹⁴⁷ JAEGER, 2003, p. 68.

legitimidade esse tesouro, assumia então a tarefa de guia espiritual¹⁴⁸. É certo que abundam em Homero outras cenas que encerram alguma exemplaridade ou normatividade, não obstante seu caráter mais prosaico. Em parte devido ao sistema de fórmulas, episódios como encilhar um cavalo, armar-se para a batalha ou receber uma mensagem divina são descritos de maneira parecida e com emprego das mesmas palavras, formando assim cenas típicas (*type-scenes*) que lembram a estrutura dos mitos¹⁴⁹. Contudo, persiste ainda assim uma diferença no fato de o mito retratar uma realidade importante e significativa que ultrapassa o indivíduo; o mito é sempre uma experiência transindividual (*Überindividuelles*)¹⁵⁰. Quando aparece, ele costuma ser marcado por características que o diferenciam do *épos* comum: maior extensão, ligação com a memória e a glorificação, estrutura de uma *performance* e força de um ato de fala¹⁵¹. Por tais razões, ele muitas vezes providencia um precedente legal para determinada ação, algo que será explorado pela sofística em argumentações morais. Mais do que isso, entretanto, ele exprime um paradigma de ação intemporal que, irradiando um halo cogente, deve ser seguido pelas pessoas.

O que é demonstravelmente aplicável às personagens na narrativa homérica é também indiretamente aplicável às pessoas na “vida real”, no interior do espectro formado pelo mesmo sistema social tradicional que forma a própria poesia homérica¹⁵².

Como mais alto representante do conhecimento poético, por conseguinte, o mito mantém estreitos vínculos com a vida das pessoas e serve para iluminá-la em seus aspectos fundamentais. Tal exemplaridade será usada por Platão e há de moldar também a concepção de tragédia proposta por Aristóteles. É nesse sentido que a poesia preserva e veicula um conhecimento superior sobre a existência humana que, tal como ela mesma,

¹⁴⁸ JAEGER, 2003, p. 89; 96-97; 105.

¹⁴⁹ READY, 2009, p. 118. A mesma definição é dada por Burkert, segundo o qual o mito seria uma história tradicional, significativa e adaptável à vida dos homens do presente. Embora usando nomes individuais, ela tenderia ao supra-individual, possuindo também força normativa. *Apud* SCHWINGE, 1996, p. 125.

¹⁵⁰ NAGY, 1996, p. 116; KERÉNYI, 1968, p. 8.

¹⁵¹ NAGY, 1996, p. 121.

¹⁵² NAGY, 1996, 136-7 (tradução minha).

é diretamente oriundo do universo dos deuses, ainda que seja trabalhado pelo engenho dos poetas, como será visto agora.

2.4. A poesia e o poeta: inspiração divina

Ao discorrer sobre a origem divina da poesia e o conhecimento poético, algumas referências foram feitas à figura do poeta: a maneira como é educado pelas Musas, a inspiração que o capacita a transportar-se para o mundo superior dos eventos descritos, a confusão de sua voz com a voz das próprias divindades do canto etc. Esta seção trata desse assunto de forma mais pormenorizada, a fim de mostrar em que medida já havia na épica grega a ideia de que a pessoa do poeta interfere no processo de “criação” literária, ideia essa que constituirá o cerne da poética secularizada de Aristóteles. Para tanto, examina-se a maneira como poeta se relacionava com o conteúdo tradicional conservado nos mitos e nas fórmulas poéticas, bem como a noção grega de inspiração.

A ideia de que o poeta seja inspirado pelas Musas teve grande repercussão na história do Ocidente, tendo sido vários os escritores e artistas que dela se aproveitaram. Ela permeia o conceito romântico de gênio, ainda que não faça referência às Musas, mas a uma naturalidade da qual decorre o talento do verdadeiro artista. Tal como na Grécia o poeta é movido pelas Musas para expressar enredos e histórias divinas, na Modernidade é a própria Natureza que expressa suas leis, seus modelos e seus segredos por meio da poesia genial. Em sua versão secularizada, o verbo “inspirar-se” continua a ser empregado nos dias de hoje de forma generalizada, sempre que sucede alguma circunstância em que haja a necessidade de ideias novas, de intuições, de *insights*, de criatividade para lidar com problemas etc. Desde a composição de uma música ou poema – ocasiões que mantêm ligação evidente com a arte – até a decoração da casa ou a escolha do vestuário para uma festa, a inspiração se faz presente na atualidade e conserva resquícios do conceito grego original, principalmente a ideia de que a pessoa que é inspirada recebe algo de “fora”, sobre o qual ela não tem total controle. É claro que hoje esse “algo” pode ser motivado a manifestar-se por eventos cotidianos que não têm nenhuma ligação com o divino, como, por exemplo, uma conversa empolgante, uma boa nova, uma bebida alcoólica ou um estado emocional mais pronunciado. A aplicação do método fenomenológico à circunstância em apreço tornaria patente, porém, que houve tão-somente um deslocamento a propósito da causa da inspiração, não obstante remanescerem seus traços característicos.

Entre os gregos, pois, não parece haver qualquer possibilidade de que a inspiração seja desvinculada do âmbito divino e compreendida como mera manifestação da personalidade do indivíduo, pelo menos até que os embriões da ideia de criação artística fecundem o espírito dos pensadores, um processo histórico lento que começa a sobressair-se em Simônides e, como teoria, em Aristóteles¹⁵³. Alguns estudiosos chegaram a defender que eles nem ao menos podiam conceber tal ideia, pois a sua versão da origem do cosmo, ao contrário da versão judaico-cristã, não apela a uma criação *ex nihilo* e pressupõe a eterna pré-existência de algo, por mais indefinido que seja. *Ergo*, também o poeta não poderia extrair suas obras do nada, mas apenas de algum material prévio que lhe era disponibilizado pelas Musas¹⁵⁴. A tese tem o mérito de assinalar que a compreensão da subjetividade se aprofundou na história do Ocidente a partir da hegemonia da cultura judaico-cristã, como se sabe desde Hegel. Contudo, não é preciso supor especulações tão globais quanto essas para ver que ela está correta no que toca à compreensão dos gregos, cuja noção de subjetividade só apareceu aos poucos e talvez nunca tenha exercido supremacia sobre sua civilização. Embora seja errôneo afirmar que eles não tiveram nenhuma noção de subjetividade – de fato, bastaria o “movimento sofista” e algumas frases soltas de outros pensadores para contrabalançar tal extremismo¹⁵⁵ – a sua

¹⁵³ RITOÓK, 1989, p. 343. Os fragmentos de Simônides que mais atestam isso ligam-se ao fato de ele receber pagamento por seus poemas e ter inventado um sistema mnemônico, que via os poemas, por tanto, como obras humanas, como farão depois os sofistas. SIMÔNIDES, 1924, p.249; 267.

¹⁵⁴ SPERDUTI, 1950, p. 220-221.

¹⁵⁵ Cf. MONDOLFO, 1968. O trabalho de Schmitt tem mostrado, igualmente, que essa posição já não se sustenta, ainda que vários filósofos continuem a partilhar dela. SCHMITT, 1990. Estudando como as personagens agem em Homero, Schmitt conclui que apenas em algumas ocasiões elas se deixam determinar por eventos alheios à sua vontade (*Fremdbstimmtheit*). Porém, tanto a *Ilíada* como a *Odisseia* tratam de destinos individuais, de heróis que buscam seus próprios interesses e agem por conta própria, não obstante entrem em relação direta com vários deuses. Os retratos caracterológicos de Homero, centrando-se na faceta geral do indivíduo, respeitam as exigências de verossimilhança e necessidade postas por Aristóteles, isto é, eles descrevem as ações do indivíduo como resultado de sua formação ética e de suas escolhas, não apenas como evento externamente determinados pelos numes. SCHMITT, 2004, p. 10-11; 16. Em outro livro, Schmitt ressalta como Homero demonstra interesse pelo lado humano dos heróis, os quais, via de regra, são pessoas excepcionais que agem de modo individual, muitas vezes contra as normas e os valores geralmente prezados pela religião ou por outra forma de autoridade.

intrincada dialética entre o todo e o indivíduo sempre pendeu para o primeiro polo: no Estado, na arte, na religião, nos entretenimentos etc. Daí que nos possa ser difícil o entendimento da inspiração poética e dos graus de subjetividade que ela comporta. Como visto nos trechos citados acima, tanto Homero quanto Hesíodo afirmam que aprenderam diretamente com as Musas o enredo das histórias que cantam, já que estas divindades estão presentes em todos os lugares e conhecem a tudo. A Musa trata o poeta primariamente de forma didática e ensina aquilo que ele canta; portanto, não é o poeta quem inventa originalmente suas histórias, como ocorre no nosso caso. O poeta grego do tempo de Homero e Hesíodo recebia tanto a trama quanto a estrutura das histórias de uma matriz alheia ao seu engenho; a sua parte consistia em tratar desse material – muitas vezes já conhecido pela audiência – por meio das fórmulas poéticas que ele dominava por profissão. Mesmo nesse ponto o trabalho de sua subjetividade parece ser mínimo, porquanto as fórmulas que emprega estão conservadas num *corpus* prévio que, conquanto possa ser aumentado ou levemente modificado, não é de nenhum modo inventado pelo bardo, senão que pertence a uma tradição imemorial e coletiva¹⁵⁶. Nas passagens em que fala de Demódoco, Homero deixa claro que é a Musa quem “implanta” no menestrel esses entrecos. A tradução citada acima não menciona, porém, a palavra específica que se encontra no original grego: a Musa ensina (ἐδίδαξε) a Demódoco o canto, seu enredo ou estrutura (οἴμας) (*Od*, VIII, 74; 481). Por conseguinte, o que resta ao poeta é tratar desses temas (οἴμας) segundo cânones pré-estabelecidos pela tradição épica¹⁵⁷.

Nesse sentido, mesmo quando são incitados por um deus para iniciar uma ação, eles mantêm sua autodeterminação. SCHMITT, 2013b, p. 11; 19; 22. Ao analisar a falta trágica de Édipo, por fim, Schmitt lança mão do conceito aristotélico de *hamartía*, mostrando como a personagem se precipita no destino trágico por sua própria conta e risco, precisamente ao confiar cegamente em suas capacidades, um fato que é percebido pelo coro. SCHMITT, 1988, p. 17-19. Isso mostra, por exemplo, como o herói trágico está próximo do conceito de liberdade individual, que normalmente se supõe exclusivo da Modernidade.

¹⁵⁶ WEST, 1997b, p. 46.

¹⁵⁷ “Isso pode ser observado no caso da palavra οἴμη, que significa ‘o curso de um canto’, a estrutura das cenas típicas. Poetas (e obviamente também a suas plateias) eram completamente conscientes dessas estruturas; eles nunca perdiam a ordem dos elementos, mas eles não as conheciam como fórmulas abstratas como se, digamos, fossem conscientes de regras métricas. Οἴμη significa o tema apresentado, o tema que o menestrel sabia numa variedade de formas particulares, cujo sucesso

A ânsia de originalidade que atravessa a concepção moderna de criação literária não raro dificulta a compreensão da situação grega. No entanto, é preciso lembrar que a audiência do poeta geralmente conhecia as histórias cantadas e as fórmulas utilizadas, se bem que em menor grau e como menos detalhes do que o aedo, e parte de seu prazer consistia em julgar como o poeta tinha “adaptado” a história¹⁵⁸. É impensável na poesia épica a existência de um *spoiler* que estrague o final da história. Decorre daí o caráter contemplativo ou intelectual envolvido na recepção da poesia, como será comentado na próxima seção. Havia na épica grega aquilo que John Miles Foley chamou de “referencialidade tradicional”, isto é, o poeta dispunha de um sistema de fórmulas tradicionais que compreendia cenas típicas, epítetos, adjetivos, versos, palavras e temas. Em determinada cena típica (*type-scene*) – armar-se para a batalha, por exemplo – há a recorrência de palavras que são conhecidas de antemão pela audiência. Dá-se o mesmo quando o poeta emprega um adjetivo cujo significado primordial já havia sido estabelecido em um contexto prévio. Desse modo, a cena remete-se ao coração da tradição épica e adquire um significado inerente que é apreciado imediatamente pelo público¹⁵⁹. Algo parecido acontece no interior da estética de Hollywood, que também se orienta por cenas padronizadas; insólito é o filme hollywoodiano que, por exemplo, apresenta um funeral em que não esteja chovendo, ou um final feliz de amor, nas comédias românticas, que não tenha sido iniciado por antipatia mútua e afirmações de individualidade entre os futuros cônjuges¹⁶⁰. Os espectadores são capazes de perceber o que está em jogo desde o primeiro instante, mesmo que não pensem nisso de forma conceitual ou discursiva. Como o roteirista de Hollywood, portanto, o poeta grego apenas maneja padrões que estão disponíveis desde longo tempo. Entretanto, ainda assim parece haver alguma subjetividade envolvida nesse processo, como exemplificado pelas palavras de Fêmio, o aedo que vive em Ítaca. Ao

dependia, porém, de sua habilidade em apresentá-las diante de uma audiência específica. Assim, a habilidade (faculdade de cantar) e o canto (particular) apresentado eram inseparáveis. Diz-se expressamente que em alguma medida a Οἴμη, o tema apresentado em um canto particular, é dado (implantado) pela Musa: é ela quem impele o aedo a cantar”. RITOÓK, 1989, p. 342 (tradução minha).

¹⁵⁸ WEST, 1997, p. 12-13.

¹⁵⁹ READY, 2009, p. 118.

¹⁶⁰ Naturalmente, há diferenças entre ambas as formas artísticas. Aqui se enfatiza, porém, um de seus pontos de contato.

implorar por sua vida a Ulisses, depois da matança dos pretendentes, ele declara:

Aqui me tens de joelhos, Odisseu. Suplico-te piedade. Assassinar um cantor te trará aflições. Canto para deuses e homens. Sou autodidata (αὐτοδίδακτος), mas um deus implantou (ἐνέφυσεν) em meu coração (ἐν φρεσίν) temas e enredos os mais variados (οἷμας παντοίας). Acolhe, portanto, meu canto como voz divina. Não me decapites. Teu filho poderá confirmar que exerci minha profissão nesta casa contra a minha vontade. Os pretendentes me obrigavam a comparecer. Eram mais numerosos e fortes (*Od.* XXII, 344-353, tradução modificada).

O poder persuasivo desta súplica sustenta-se na honra e na admiração de que desfrutavam os menestréis, os quais possuíam atributos divinos e eram prezados pelos deuses. A afirmação de Fêmio sobre a parcela de subjetividade com que aprendeu sua profissão, estudando por conta própria, não abarca os múltiplos temas e enredos (οἷμας) que ele canta, os quais foram originariamente implantados (ἐνέφυσεν) em seu coração por um deus. O verbo em questão transmite mesmo a ideia de um talento natural inato, isto é, algo com que o bardo foi agraciado pelos deuses desde a infância. Por conseguinte, não há dúvidas sobre a origem de seu conhecimento e de sua inspiração: ele não inventa suas histórias nem as aprende sozinho, senão que as recebe de um deus. Parece que sua subjetividade fica restrita a dois pontos: à forma como foi instruído nos aspectos técnicos de sua profissão, isto é, a memorização das fórmulas, a prática da recitação, a habilidade de tocar a lira etc.; e a forma como adapta uma narrativa pronta a cada situação específica¹⁶¹. Quanto ao primeiro caso, Fêmio pode estar relatando uma peculiaridade de sua história pessoal a fim de aumentar ainda mais o seu prestígio aos olhos de Ulisses. Ao contrário de outros bardos que, por pertencerem a uma família ou a uma guilda, tiveram a sorte de ser educados por mestres, Fêmio foi obrigado a virar-se sozinho na hora de aprender o saber tradicional das fórmulas, das cenas típicas, dos epítetos etc. Quanto ao segundo, ele se reflete na fala que Telêmaco apõe a uma das recitações do menestrel, dizendo que sua mãe,

¹⁶¹ “Fêmio parece dizer que ele ensinou a si mesmo como fazer versos, mas ele considera que a Musa é a fonte das estórias”. ROTH, 1976, p. 337 (trad. minha).

Penélope, não deveria interromper o bardo, mas deixar que ele seguisse o canto conforme fosse incitado (ὄρνυται) por seu νόος (*Od.* I, 347)¹⁶². Aqui, a utilização de uma palavra que designa uma faculdade mental não é suficiente para provar que Fêmio não seja inspirado pelos deuses e componha seus poemas com o próprio engenho. Como se dá no caso acima, trata-se tão-somente do reconhecimento de que os poetas dispunham de tal ou qual liberdade para contar uma história com o nível de detalhe apropriado a uma situação, sem que fossem os seus legítimos inventores¹⁶³. É até aí que vai sua personalidade; no restante ele se porta como verdadeiro eleito das divindades do Parnaso.

A subjetividade adquire novos contornos em Hesíodo, porque, como assumido desde Hegel¹⁶⁴, ele é o primeiro poeta a “reivindicar” a autoria de seus poemas, usando do próprio nome no corpo da *Teogonia*.

Elas [as Musas] um dia a Hesíodo ensinaram
(ἐδίδαξαν) belo canto (καλὴν ἀοιδίην)
Quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra (μῦθον) primeiro disseram-me as deusas
Musas olímpias, filhas de Zeus Porta-Égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
Sabemos (ἴδμεν) muitas mentiras (ψεύδεα πολλὰ)
dizer (λέγειν) símeis aos fatos (ἐτύμοισιν ὁμοῖα)
E sabemos, se queremos, dar a ouvir (γερύσασθαι)
revelações (ἀληθέα)”. (*Th.* 22-29).

¹⁶² No período homérico, a palavra νόος não tem o significado mais definido que há de adquirir depois com os filósofos. Embora já transmita a ideia de uma faculdade intelectual com base cognitiva e responsável por pensamentos claros, não há equivalente preciso para traduzi-la, uma vez que Homero dispõe de outros substantivos com sentido similar, como φρήν ou θυμός. Em geral, todos esses termos denotam a capacidade de perceber diferenças (*Unterscheidungskraft*). SCHMITT, 2004, p. 20. De resto, mesmo que se entendesse o νόος como uma faculdade psicológica, isso não excluiria sua contraparte divina, porque os deuses homéricos agiam até mesmo nas disposições de ânimo das pessoas, motivando-as, dissuadindo-as ou sugerindo-lhes pensamentos, como se vê também no gênio de Sócrates. Cf. REALE, 2003, p. 45; 67-8.

¹⁶³ SCODEL, 2006, p. 45.

¹⁶⁴ “With its roots in Hegelian philosophy and Romantic literary theory, the traditional account places Hesiod in a broader history of Greek consciousness, as the first poet to express awareness of himself as a distinct personality and self”. LEDBETTER, 2003, p. 55.

Comentando o poema, Jaeger afirmou que a individualidade poética já aparece em Hesíodo com plena consciência, o que o leva a usar dos mitos de forma criativa¹⁶⁵. A afirmação está correta, sem dúvida, porque Hesíodo já apresenta um pensamento mais definido que Homero em vários pontos, como, por exemplo, na relação do poeta com as Musas. Desde Willamowitz supõe-se que ele teria sido tão ousado em seu gênio poético a ponto de criar os nomes de várias divindades¹⁶⁶. Seria exagero, todavia, derivar de tal opinião a ideia de que em Hesíodo já se faz presente a consciência da criação literária tal como compreendida nos dias de hoje, tão-somente porque ele “assinou” seus poemas. Em primeiro lugar, ele não rompe efetivamente com a tradição por um anseio de singularidade, embora introduza novos temas e personagens, como o camponês oprimido pelas penúrias da vida no campo; no fundo ele continua a mover-se no horizonte homérico adaptado à sua realidade na Beócia¹⁶⁷. Ademais, nada impede que em sua declaração de autoria Hesíodo esteja a imitar a passagem citada de Fêmio, como faz com tantos pensamentos de Homero¹⁶⁸. Refletindo sobre essas passagens, concluíram alguns eruditos que, caso o poeta mantenha a consciência de sua personalidade, então resultam duas consequências: contrariando a passividade pressuposta no conceito de inspiração, ele não pode ser visto como mero veículo das Musas¹⁶⁹; e sua poesia tampouco pode ser o resultado de um estado de transe ou possessão espiritual, como

¹⁶⁵ JAEGER, 2003, p. 96.

¹⁶⁶ SOLMSEN, 1995, p. 39.

¹⁶⁷ Burnet comenta que o pronunciamento das Musas sobre sua capacidade simultânea de mentir e revelar verdades seria, pois, a constatação de Hesíodo de que seu próprio espírito se diferencia do de Homero. Para Burnet, a ruptura entre os autores é enorme. BURNET, 1994, p. 18. Embora haja certamente inovações – como a introdução da história mitológica, que explica a penúria da época e sua diferença com a idade dos Heróis – as obras de Hesíodo só se iluminam graças à luz que ainda emana de Homero.

¹⁶⁸ Jonathan Ready supõe que Hesíodo possa estar usando de uma *persona* literária. READY, 2009, p. 130. Embora a hipótese soe demasiado moderna, não é de todo improvável. Hauser reconhece que os poetas não concebiam seus poemas como criações próprias e que a ideia de propriedade intelectual, nascida a partir de mudanças econômicas que valorizam a subjetividade, apenas começa a apontar com a poesia lírica posterior a Hesíodo, quando se assinam as primeiras artes plásticas, como o vaso de Aristonoto. HAUSER, 1998, p. 73.

¹⁶⁹ LEDBETTER, 2003, p. 54.

ocorre na conhecida imagem que junta o poeta e o adivinho¹⁷⁰. Afinal, tanto Hesíodo quanto Demódoco não parecem ter sido tomados por algum *furor poeticus* enquanto recitam os poemas, senão que conservam sua consciência ao longo desse processo. É a influência do pensamento de Demócrito e de Platão que nos faz ver o entusiasmo na épica grega e atribuir a uma época ideias que são oriundas de outra¹⁷¹.

Ora, não parece difícil rebater tais opiniões. A consciência que o poeta parece manter de sua personalidade ao longo da recitação, ao contrário de provar que ele não é mero veículo das Musas, prova justamente que ele o é, pois ele só pode afirmar que recebe algo de fora se continuar capaz de distinguir as fronteiras entre o externo e o interno. A preservação dessa tênue subjetividade é o que lhe permite saber que seu canto é fruto da intervenção dos deuses e não de seu *ingenium*. Quanto ao segundo ponto, Hesíodo não está em estado de transe durante a narração da *Teogonia* pela simples razão de que a teofania das Musas é algo que lhe sucedeu no passado, conforme evidenciam os tempos verbais utilizados. É certo que ele lhes pede que apareçam novamente agora e sustentem sua poesia; contudo, deixa absolutamente claro que o dia memorável em que aprendeu seu “belo canto”, tendo descoberto sua vocação para a poesia e sua missão de glorificar os deuses, já ficou para trás. Nesta ocasião, é razoável supor que ele tenha passado por uma experiência numinosa que deixou marcas indeléveis em sua vida, pois não é todo o dia que, em meio às agruras do trabalho mais humilde, os deuses resolvem interromper nossa rotina diária e nos revelar uma série de histórias maravilhosas, histórias essas que nem sequer existiam de maneira plena antes desse momento. Numa ocasião dessas, é plausível crer que o jovem pastor tenha sentido o frêmito de uma experiência numinosa sublime. Do mesmo modo, Demódoco pode estar narrando algo que lhe foi revelado em outro momento, quando talvez a novidade do fato e sua exuberância o tenham deixado em um estado visionário; agora apenas canta os eventos para os convivas com uma inspiração mais calma, já abrandada em sua fulgência por fórmulas e demais elementos técnicos. A propósito, o restante dos versos de Hesíodo frisa justamente a experiência de passivo recebimento de algo que acontece à revelia de seu controle. Hesíodo fala literalmente que as Musas o inspiraram (ἐνέπνευσαν) a glorificar os deuses. Ele precisa com essa expressão os contornos da inspiração que haviam sido toscamente

¹⁷⁰ TIGERSTEDT, 1970, p. 168.

¹⁷¹ TIGERSTEDT, 1970, p. 163-4; MINTON, 1962, p. 217.

trabalhados por Homero, o qual dissera, porém, que a poesia acontece através de um processo em que a Musa incita, move ou anima o poeta, como nas passagens citadas. Ou seja, já está em Homero a ideia de que o poeta sai de sua vivência cotidiana – onde é costumeiramente guiado por suas resoluções – e passa a ser conduzido pelas divindades do canto na hora de poetar.

Mais uma vez, é o nosso “frio e frívolo iluminismo” que duvida da veracidade desses relatos dos poetas gregos. No entanto, não parece haver razão sólida para suspeitar que Hesíodo não tenha vivido uma experiência numinosa que o tornou poeta, ainda que sua habilidade técnica advenha do estudo de Homero, que ele pode ter recitado antes de compor as próprias obras¹⁷². Além de afirmar duas vezes que aprendeu seu canto com as Musas (*Th.* 22; *Op.* 662), ele reitera que elas lhe apareceram pela primeira vez (τὸ πρῶτον) no monte Hélicon, quando então o puseram na direção (ἐπέβησαν) do “canto harmonioso” (λιγυρῆς ἀοιδῆς) (*Op.* 659). Sem que reste espaço para qualquer obscuridade, ele menciona novamente uma experiência em que vem a ser um objeto (με) “encaminhado” por uma força externa, no sentido de uma possessão espiritual. Esse evento deve ter acontecido quando Hesíodo ainda era jovem e impressionável, mas pode ser que se tenha repetido em outras ocasiões com intensidade menor, uma vez que ele apresente familiaridade com o mito das Musas e, diferentemente de Homero, que nem ao menos conhece seus nomes, pode nomeá-las e elencar com detalhes seus apanágios¹⁷³. Se tal inspiração é reduzida a um evento psíquico e traduzida de acordo com a nossa linguagem subjetiva e secularizada – como a maioria dos intérpretes é tentada a fazer – as Musas tornam-se uma voz interior que compele o poeta a escrever sobre determinado tema, ainda que mantenham as características que fazem delas algo alheio à vontade e à consciência do poeta¹⁷⁴. Como tem sido insistido desde o início, porém, é um erro proceder dessa maneira, porque assim se obscurece a experiência grega com o que é costumeiro a nossa época.

¹⁷² LESKY, 1966, p. 92; SOLMSEN, 1995, p. 6-8.

¹⁷³ SOLMSEN, 1995, 38; 91.

¹⁷⁴ NEITZEL, 1980, p. 394-5. Citando Walter Otto, Reale recorda que, além da inspiração, os deuses também possuem os homens em outras circunstâncias que hoje são consideradas dependentes da alma ou da vontade do indivíduo; para o grego do tempo de Homero, as “disposições de ânimo” (ira, coragem, amor etc.) são na verdade forças eternas e divinas que operam em toda a parte e que podem, o mais das vezes, ser infundidas por um deus. REALE, 2002, p. 98-9.

A inspiração poética explica, portanto, a força incontrolável da poesia que os bardos gregos sentiam quando recebiam ou recitavam seus poemas. Essa força procedia da esfera dos deuses e era responsável por uma sorte de possessão que capacitava o poeta a entrar em contato com os eventos do passado. Como será visto doravante, a audiência do poeta sentia muitas vezes o mesmo tipo de transporte e também entrava em contato com a esfera do divino.

2.5. Efeito da poesia: prazer e dor, encantamento e esquecimento

No interior do que foi apresentado acima, o efeito que a poesia causa sobre o público parece sobressair-se de tal modo, que as demais linhas de discussão como que surgem para explicá-lo. Noutras palavras, é porque as pessoas sentem a poesia como uma força divina – e a veem agir como tal sobre o poeta – que passam a relacioná-la ao universo fantástico dos deuses. A ênfase no efeito da poesia é tamanha, que alguns estudiosos chegaram a suspeitar que os poetas épicos fossem conscientes do prazer ou da dor que sua poesia produzia na audiência, usando-os para promover suas obras¹⁷⁵. Esta estética da recepção e do efeito atinge seu ápice em Platão, cujas proibições em torno da poesia estão baseadas nas mudanças morais e psíquicas que ela provoca nos ouvintes. Mas mesmo em Aristóteles ela continua a ser uma preocupação ativa, como sugere sua insistência na questão da catarse. Embora a tradição épica não elabore nenhuma prescrição em torno desse poder divino – pois não está primordialmente preocupada com questões políticas – a própria sociedade onde ela atua reserva a poesia para certas ocasiões e certos propósitos. No mínimo, há em seu interior uma adequação ao público e às circunstâncias em que ele se encontra. Para esclarecer como a poesia atuava sobre as pessoas, pois, expõem-se nesta seção os principais efeitos inventariados e explorados por Homero e Hesíodo: prazer e dor, encantamento e esquecimento.

O prazer ou deleite (τέρπειν) é um resultado da poesia que, em parte, está associado aos lugares e ocasiões em que ela costuma ser recitada, muito embora também dependa da razão por que é recitada. Como ficou dito na primeira seção, o poeta grego exercia a função de um profissional do entretenimento e vivia em cortes e cidades com a tarefa de divertir os nobres e demais cidadãos. Era costume fazer com que a poesia – às vezes também a dança – completasse a atmosfera de um banquete, ocasião em que os convivas, já saciados de comida, apenas bebiam seu vinho

¹⁷⁵ LEDBETTER, 2003; RITOÓK, 1989, p. 339.

tranquilamente e entregavam-se ao deleite de lembrar e exaltar a glória dos deuses e dos homens. Agrupada aos seus prazeres mais requintados e cultos, essa prática social perpassa toda a Antiguidade; *mutatis mutandis*, ela também atravessa a Idade Média e alcança os tempos modernos. A poesia era muitas vezes a diversão propícia para o momento de relaxamento depois da batalha¹⁷⁶. Entre os pretendentes de Penélope, que levam uma vida de hedonismo e fartura, não falta um aedo que os delicie com seu canto divino. Fêmio aparece já no primeiro livro da *Odisseia*, onde é convocado para entreter esses nobres que só desejam empanturrar-se e gozar a vida:

Arautos banhavam-lhes as mãos. Escravas ofereciam-lhes pão de cestos repletos. De jarras jorrava fulgurante o vinho aos cálices. Os gananciosos estendiam as mãos às pranchas. Assim que se afastou o desejo (ἔρπον) de comer e beber, revolviam (μεμήλει) outros prazeres no espírito: canto e dança para coroar a festa. Um arauto colocou uma cítara invulgar nas mãos de Fêmio, involuntário cantor dos pretendentes. Vibram as cordas, o narrador se põe a modular um canto comovente (*Od.* I, 147-156 tradução modificada).

No canto XVII, Ulisses aproxima-se de sua mansão disfarçado de mendigo e também escuta o som da lira e percebe outros indícios que o fazem suspeitar do farto banquete em que se regalam os vorazes pretendentes de sua esposa; ele próprio diz então, consoante a opinião da época, que os deuses fizeram da lira uma companheira do banquete (δαιτὶ θεοὶ ποίησαν ἑταίρην) (*Od.* XVII, 269-271). Na cena acima, entretanto, Telêmaco comenta a lamentável situação de sua casa com Atená, disfarçada de Mentis, e queixa-se de que a cítara e o canto são as únicas coisas com que se preocupam (μέλει) esses marmanjos que desbaratam sem dó nem piedade os bens de outrem (*Od.* I, 159-160). Há nesta fala um claro acento pejorativo, que conecta o prazer da poesia a uma forma de fruição desonesta da vida, como hoje, talvez, diríamos das pessoas que consomem irresponsavelmente os bens de sua família com orgias e entorpecentes. Há pouco tempo, não a poesia, porém estilos musicais como o *rock* e o *punk* eram associados à imoralidade e à corrupção dos jovens. Na

¹⁷⁶ HAUSER, 1998, p. 58; WEST, 1997, p. 18.

Atenas de Platão, existia também uma grande quantidade de pessoas que nada faziam da vida senão assistir a espetáculos teatrais, correndo de cidade em cidade atrás das últimas apresentações (R. 475d-e). Efebos como Fedro e Alcibíades despendiam boa parte de seu tempo em meio às seduções do amor, da bebida, da poesia e de farras como o caso da mutilação dos Hermes, uma algazarra de bêbados que lança muita luz sobre as restrições à poesia preconizadas por Platão. Todavia, o problema não é a poesia em si mesma, mas a ocasião em que entra em cena e quiçá a frequência com que é ouvida. Em outros contextos ela é sempre bem-vinda e geralmente serve para coroar com êxito um banquete. Mesmo quando se trata dos Olímpicos, que têm a ventura de ouvir as próprias Musas acompanhadas pela lira de Apolo, ela complementa o desfrute dos manjares para que nada falte (ἔδεύετο) ao coração (θυμὸς) dos numes (II. 601-4). Em Hesíodo, o elemento prazeroso da poesia é uma constante; para ele a poesia flutua na mesma órbita do desejo e da alegria de existir. As Musas moram perto do Desejo e das Graças (Th. 64), que sintetizam miticamente os aspectos agradáveis e sedutores da existência¹⁷⁷. Seu canto forma coros ardentes de desejo (ἰμερόεντας) e excita o coração dos ouvintes, sejam eles deuses ou homens (Th. 8; 104)¹⁷⁸. Elas também podem aplacar as dores da alma e produzir um doce esquecimento, como comentado abaixo. Seu nascimento se dá especificamente num momento de festa, para comemorar com sua arte a vitória dos Olímpicos sobre os Titãs e a consequente soberania cósmica de Zeus. Raparigas alegres e despreocupadas (Th. 61), seu papel consiste em glorificar os deuses e homens e alegrar (τέρπουσι) o grande espírito de Zeus (Th. 37; 51) por meio de sua voz prazerosa (Th. 40). Hesíodo insiste, ao longo de todo o próemio, que as Musas são divindades promotoras de vida, o que se confirma até pelo aspecto sensual, juvenil e muitas vezes selvagem com que as descreve¹⁷⁹.

Na *Odisseia*, o bardo Demódoco também aparece em uma ocasião em que o rei dos Feáceos, Alcínoo, pretende agradecer a Ulisses conforme as leis da hospitalidade. Há toda uma interessante discussão sobre se os

¹⁷⁷ TORRANO, 2001, p. 34; SOLMSEN, 1995, p. 41; 58.

¹⁷⁸ Analisando outras ocorrências do adjetivo ἰμερόεις, Ritoók defende que a poesia visava criar na audiência o desejo pelo canto a fim de que, em seguida, pudesse saciá-lo. RITOÓK, 1989, p. 333. Não parece haver razões para discordar dessa excelente ideia. A partir da passagem da *Iliada* citada acima, percebe-se claramente que a poesia surge para saciar uma carência mais espiritual, por assim dizer, do que aquelas que são satisfeitas num banquete.

¹⁷⁹ Esta tese é defendida por MARQUARDT, 1982, p. 8.

Feáceos seriam pessoas amigáveis ou desconfiadas em relação a seu hóspede. Alguns estudiosos notaram que, por viverem em uma terra meio fantástica, eles são diferentes dos outros povos e não obedecem da mesma maneira às leis da hospitalidade. Entre outras singularidades que evidenciam como não se conformam aos padrões aqueus, eles não praticam a guerra; são apenas exímios navegadores dotados de barcos mágicos que os transportam velozmente sobre o mar, reino do deus que vela por eles e que simultaneamente atenua a vida de Ulisses¹⁸⁰. *Prima facie*, o episódio em sua terra parece representar um idílio benfazejo em meio às penas que Ulisses suportara até então, embora Atená aconselhe ao seu protegido que tenha cautela e Nausica, outrossim, recomende-lhe que peça ajuda a Arete, para depois cair nas graças do rei¹⁸¹. Em resumo, vários pormenores sugerem que os Feáceos estejam o tempo todo a testar e a julgar Ulisses, oferecendo-lhe sua hospitalidade de mau grado, não obstante, para outros intérpretes, seja o próprio Ulisses a experimentar as novas pessoas que conheceu¹⁸². À parte essa discussão, é inegável que a poesia – e também a narrativa dos próprios feitos – apareça no episódio como uma das maneiras de rematar os prazeres da mesa. No primeiro canto de Demódoco, que parece estabelecer uma relação entre a *Odisseia* e a *Ilíada*, uma vez que narre a luta travada entre seus dois maiores heróis¹⁸³, o aedo começa a cantar logo depois que as pessoas estão saciadas de comida e bebida. Lançando mão da tradição rapsódica, Homero repete *ipsis litteris* a fórmula usada anteriormente na cena dos pretendentes¹⁸⁴.

¹⁸⁰ BROENIMAN, 1993, p. 6.

¹⁸¹ VRIES, 1977, p. 114.

¹⁸² VRIES, 1977, p. 121.

¹⁸³ RINON, 2006, p. 210. Este primeiro canto de Demódoco é interessante por si mesmo, pois não aparece em nenhum outro lugar, senão nesta passagem. Esse fato levou alguns autores a afirmar que ele teria sido inventado por Homero apenas para ressaltar a *performance* de Demódoco. FINKELBERG, 1987, p. 132. Outros autores defendem que o canto seria uma variação de determinada tradição iliádica, retratando um episódio obscuro para mostrar que os Feáceos, de tão singulares que são, nem sequer dominam a *Ilíada* canônica. BROENIMAN, 1993, p. 6. Para que o canto fosse completamente inventado, seria necessário que o poeta fosse mais autônomo em seu trabalho e realmente criasse as histórias que canta. Ora, isso vai contra a imagem acima apresentada, de modo que a ideia de Rinon parece mais plausível.

¹⁸⁴ ἀὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο.

Assim que se afastou o desejo (ἔρπον) de comer e beber, a Musa incitou (ἀνῆκεν) o aedo a cantar os feitos gloriosos dos varões (κλέα ἀνδρῶν), história (οἴμης) cuja fama alcança o amplo céu (*Od.* VIII, 72-74, trad. minha).

Depois disso vem a narração da briga dos herois, que provoca reações diversas nos ouvintes: os Feáceos se deleitam, ao passo que Ulisses esconde a cabeça sob um manto e desata em prantos. Homero já dissera pouco antes que Demódoco podia cantar tanto coisas boas e felizes, quanto ruins e tristes (ἀγαθόν τε κακόν τε) (*Od.*, VIII, 63). A cena sugere que o efeito da poesia reside na relação pessoal que as personagens mantêm com a história. Lembrar-se de Troia é algo penoso para Ulisses, ainda que sua glória seja comparável à de Aquiles, e as lágrimas fluem (λείβων) de seus olhos, enquanto os Feáceos, meros observadores da trama, só veem razão para sentir prazer com as narrativas (τέρποντ' ἐπέεσσιν). Como já explicado, esse deleite provém de diversas causas. Em primeiro lugar, os ouvintes se regozijam em sentido puramente sensorial, pois o prazer de ouvir os ritmos a que estão habituados, tanto física quanto psiquicamente, vem associar-se aos gozos da mesa. Conquanto o paladar seja o sentido mais estimulado com o vinho e as iguarias, os outros não o são em menor grau, uma vez que os heróis homéricos têm relação muito íntima com a sensibilidade¹⁸⁵. Em segundo lugar, os ouvintes se comprazem ouvindo histórias sobre deuses e varões ilustres porque, afora o prazer que sorvem da virtuosidade do aedo – que maneja as fórmulas da tradição e as adapta ao contexto de recitação presente – passam a conhecer melhor sua própria tradição. Ao lado do deleite formal, por conseguinte, há as informações enciclopédicas que são disponibilizadas em cada canto e que servem para saciar a fome de saber que era tão típica dos gregos. Por fim, eles podem aprender com essas histórias várias máximas práticas e morais que são aplicáveis às suas próprias vidas, processo esse que também é fonte potencial de prazer: a historieta sobre os amores de Ares e Afrodite explicita paradigmaticamente os perigos e vexames a que se veem sujeitos os amantes que tentam ludibriar seus cônjuges; do mesmo modo, o conto sobre Ulisses e Aquiles ilumina o que costuma ocorrer nas contendas. A poesia, destarte, possui nexos com momentos de extrema excitação sensorial e intelectual, donde o prazer requintado que produz.

¹⁸⁵ Cf. REALE, 2002.

No prosseguimento da cena, o efeito da poesia se repete a cada vez que Demódoco alteia sua voz e, por mais que Ulisses tente resistir, ele continua a chorar copiosamente (γοάσκειν) (*Od.* VIII, 83-94). O único que se dá conta da reação inusitada de seu hóspede é Alcínoo, o qual – seja por condescendência e tato, como sustentam alguns intérpretes¹⁸⁶, seja por uma rudeza totalmente fora de propósito, como pensam outros¹⁸⁷ – resolve propor que se realizem certames esportivos a fim de que Ulisses conheça a maestria do povo feáceo. Em sua fala, ele associa outra vez a poesia aos deleites da mesa farta:

Dirigentes e conselheiros feáceos, quero vossa atenção. Enquanto convivíamos, deliciou-nos a lira. Banquete e canto formam uma unidade. Convido-vos agora a participar de provas esportivas. Quero que o estrangeiro, quando reencontrar os seus, diga o quanto excedemos outros no pugilato, na luta, no salto e na corrida (*Od.* VIII, 97-103).

Logo após a realização dos jogos, Alcínoo reitera que seu povo é amante dos banquetes, do canto e da dança, e conclama os melhores dançarinos para que ratifiquem suas palavras (*Od.* VIII, 247-9). Demódoco toma então sua lira e narra outra história: um conto de amor e intriga, em que Hefesto surpreende as traições amorosas de Ares e Afrodite. O som da lira, o engenhoso poema e a dança deixam Ulisses deveras admirado (θαύμαζε δὲ θυμῷ) (*Od.* VIII, 265), e ao fim ele consegue também sentir prazer em seu coração (τέρπειτ' ἐνὶ φρεσίν) (*Od.* VIII, 367-9). Homero prepara a cena em torno da poesia de tal maneira, que seu cume se dá com as declarações que Ulisses faz a Demódoco, já discutidas acima. Como dito, é muito provável que o poeta tenha desejado retratar nessas cenas um pouco de sua profissão e da glória que merecia, e quem sabe o uso de Hefesto, no segundo poema, seja uma forma de falar sobre sua própria arte, porquanto seja possível estabelecer alguns paralelos entre ambos¹⁸⁸. Em todo o caso, depois que Ulisses confirma a opinião consoante a qual Demódoco é um aedo divino que canta por inspiração direta das Musas, possuindo um saber preciso de acontecimentos que nunca presenciou, Homero introduz o último poema do livro VIII, que conta a famosa história do cavalo que os Aqueus

¹⁸⁶ VRIES, 1977, p. 117.

¹⁸⁷ BROENIMAN, 1993, p. 7.

¹⁸⁸ RINON, 2006, p. 213.

usaram para conquistar Troia. Ao ouvir o canto, Ulisses deságua em prantos outra vez, e é então descrito com imagens vívidas o efeito dolorido que a poesia suscita no coração sofrido do herói.

Em síntese, o que o aedo cantou foi isso. Levou Odisseu ao pranto. Lágrimas brotavam-lhe dos olhos, banhavam-lhe o rosto. Parecia mulher desconsolada, abraçada ao corpo do marido, tombado em defesa da cidade e das muralhas, morto por tentar afastar os filhos do dia fatal. A imagem da morte entra-lhe pelos olhos, o estertor. Toma-a nos braços, aos gritos. Lanças hostis golpeiam-lhe as costas, maceram-lhes os ombros, tangem-na como escrava ao sofrimento (ΠΌΝΟΝ), à dor (ὄϊζύν). As suas faces se esbanjam com a amargura (ἄχει) mais merecedora de piedade (τῆς δ' ἐλεεινοτάτῃ), e do mesmo modo Odisseu derrama lágrimas piedosas (ἐλεεινὸν). (*Od.* 521-531, tradução modificada).

As lágrimas dignas de piedade que Ulisses verte copiosamente, ao escutar o poema, são um prenúncio do choro que sacudirá os gregos no futuro, quando se entregarem aos efeitos da poesia dramática. Essa cena comprova, de fato, não ter sido à toa que Aristóteles escolheu a compaixão (ἔλεος) como um dos efeitos primordiais da tragédia; pode ser que houvesse a influência da estética implícita da poesia épica a agir sobre seu pensamento. Pela poderosa metáfora utilizada, de resto, é possível notar que dor nascida da recepção da poesia é intensa e bastante real, pressupondo a identificação completa entre o ouvinte e as palavras ou personagens apresentadas pelo poeta¹⁸⁹. Por um breve momento, Ulisses suspende seu senso de realidade e sente-se como a mulher descrita na metáfora; com os sentidos aguçados em virtude dos jogos e do banquete, a poesia reacende lembranças dolorosas em sua mente e o faz talvez pensar sobre o tortuoso curso de sua vida, mero joguete nas mãos dos deuses. Sua reação fisiológica extrema desperta a suspeita em Alcínoo de que o herói tenha uma ligação mais próxima com Troia, e esse fato leva Ulisses a revelar sua identidade e narrar parte de seus infortúnios. Antes disso, porém, Homero põe na boca de Alcínoo uma declaração fundamental sobre a relação da poesia com a glória e com o sofrimento humano, declaração essa que já se encontra na *Ilíada* (*Il.* VI, 358). Como que tentando justificar porque houve todo o

¹⁸⁹ REALE, 2002, p. 49.

sofrimento de Troia, ele diz que todos os eventos ali ocorridos foram tecidos pelos deuses para que haja o que cantar aos vindouros (*Od.* VIII, 579-580). Dito de outro modo, Homero pensa que os nossos sofrimentos sejam gerados pelos deuses para que se faça poesia, o que talvez justifique a alcunha de pessimista que alguns estudiosos lhe imputaram¹⁹⁰. Uma grande desgraça não tem como causa apenas os desígnios cruéis do destino; por trás delas os deuses ainda espreitam a possibilidade de fazer poesia, algo que a tragédia usará com perfeição. Mais do que pessimismo, assim, Homero promove uma esteticização completa do destino humano.

Contudo, Ulisses não é o único a sofrer com a poesia. Penélope, sua fiel esposa, também chora e se emociona ao ouvir as histórias que Fêmio canta sobre o retorno dos aqueus, e na resposta que Telêmaco dá a mãe avulta o mesmo vínculo entre poesia e destino. Outra vez, deleitam-se os pretendentes com a história do retorno dos aqueus, mas a rainha sofre com seus cuidados e, ao ser alcançada pelo som da lira, dirige-se a Fêmio com as seguintes palavras:

Dirigiu-se em lágrimas ao divino cantor (θεῖον ᾠοιδόν): “Fêmio, debes saber muitos outros cantos envolventes (θελκτήρια) sobre feitos de homens e de deuses, essas coisas que os aedos glorificam. Sentando-te aqui, canta-lhes um desses episódios, enquanto bebem vinho em silêncio. Interrompe, rogo-te, este canto triste. Ele me oprime o coração agora e sempre, pois me sobreveio, mais do que a outros, uma dor indelével. Sinto muitas saudades (ποθέω) ao lembrar-me deste homem. O renome dela se alarga pela Hélade, aprofunda raízes no centro de Argos” (*Od.* I, 336-344, tradução modificada).

A poesia cantada por Fêmio suscita doloridas lembranças na mente da rainha, ao que ela reage sentindo grande dor e chorando. Como no caso

¹⁹⁰ REALE, 2002, p. 91. Talvez “pessimismo” não seja uma boa palavra para qualificar a visão homérica da vida do homem. O que ele possui é antes uma total consciência da fugacidade da vida e dos poucos prazeres que são dados ao homem, bem como do fato de que a vida se sujeita, muitas vezes, ao poder caprichoso dos deuses e do destino. O homem de Homero sabe que se diferencia dos deuses por ser efêmero. DETIENNE-SISSA, 1990, p. 17. Nesse sentido, Homero antecipa a estética de poetas como Horácio ou Ricardo Reis (Pessoa).

de seu marido, sua dor seria impensável se ela não se identificasse profundamente com as palavras ou com as personagens do poema; é por sentir que vive as mesmas dores e alegrias envolvidas em um νόστος que ela responde de maneira tão intensa. Todavia, como a poesia sempre atinge certo grau de universalidade, todo o ser humano é potencialmente capaz de senti-la na própria pele, seja para bem ou para mal. Telêmaco, que acabou de atingir a maioria moral, por assim dizer, com as exortações bem-intencionadas de Atená, já observa as coisas de modo mais desapegado, respondendo à rainha com palavras algo ásperas e frias.

Intervio Telêmaco, sisudo: “Por que impedes que o fiel cantor nos alegre (τέρπειν) da maneira como a sua mente (νόος) o incita (ὄρνυται)? Culpados não são os cantores, culpado é Zeus, é ele que determina a bel-prazer o destino dos homens empreendedores. Não se repreenda, pois, o cantor, se ele narra a má sorte dos dânaos. Mais caloroso aplauso arranca o canto que versa sobre os mais recentes assuntos (νεωτάτη). Que o teu coração e o teu espírito sejam mais corajosos ao escutarem. Ulisses não foi o único a perder o dia do regresso. Muitos heróis pereceram. Recolhe-te, pois, a teus aposentos e cuida dos teus afazeres: o tear e a roca. Queres que as tuas criadas te acompanhem? Retira-te com elas. O discurso é tarefa dos homens, sobretudo minha. Quem manda nesta casa sou eu” (*Od.* I, 345-359, tradução modificada).

A resposta de Telêmaco pressupõe um desprendimento em relação à arte que é totalmente incomum para a época. Jovem decidido e empreendedor, recém-motivado por uma infusão divina de coragem, Telêmaco não tem tempo para perder com lamúrias e sabe que a canção do aedo não é a verdadeira responsável pelos infortúnios de seu pai. Sua declaração revela grande virilidade e clara compreensão dos liames existentes entre a arte e o destino, e nisso ele antecipa outra vez algumas ideias de Platão, o qual também pretenderá que as pessoas reajam à arte de maneira mais apropriada, sem que esmoreçam seu ânimo. Como ocorre com a visão de que a poesia nasce para cantar os infortúnios humanos, a ideia de que os deuses são os reais culpados pelo destino dos homens já está na *Ilíada* (*Il.* III, 164) e será depois bastante combatida pelos filósofos. Com tal opinião, Telêmaco mostra que a poesia imita a vida que é tecida

pelos deuses e, por sua apresentação condensada ou universal, pode descortinar a alegria e o sforimento que nos foram reservados.

Além disso, a fala de Penélope adianta outro efeito que a poesia causava, ao mencionar “os cantos envolventes” (θελκτῆρια) de Fêmio. A rainha usa uma palavra que significa “encantamento, sedução ou feitiço”, mantendo as similaridades entre “canto” (*carmina*) e “encanto” que ainda se conservam em latim. O termo faz-se presente na *Ilíada* para expressar os tipos de seduções que Afrodite disponibiliza a Hera na conhecida cena do dolo de Zeus, a fim de que esta deusa seduza seu poderoso marido e possa interferir livremente na guerra. Tomado pelo desejo e em seguida pelo sono, até mesmo o “pai dos deuses e dos homens” não conseguirá obstar as maquinações de sua mulher em prol dos Aqueus. Na ocasião, o plural θελκτῆρια indica artifícios aliciantes como a paixão, o desejo e a conversa adulatora, que podem roubar a inteligência (ἔκλεψε νόον) mesmo dos mais espertos (*Il.* XIV, 215-17); isto é, trata-se de artifícios capazes de mudar o estado psíquico-emocional daqueles que sofrem seu efeito. Por essa razão, a palavra designa também as orações, os rituais e as oferendas que tornam os deuses propícios aos pedidos humanos (*Od.* VIII, 509). Por sua vez, a confirmação do sentido de encanto mágico ou feitiço está no fato de que a palavra deriva do verbo θέλγειν. Homero utiliza tal verbo com certa frequência, na *Odisseia*, para nomear diferentes tipos de encantamentos. Mormente, ele diz respeito às seduções alcançadas por meio das palavras, o que estreita ainda mais seus laços com a poesia. Assim, quando Calipso persuadia Ulisses a que permanecesse com ela, ela o encantava com discursos (λόγοισι θέλγει) que o faziam esquecer de Ítaca (*Od.* I, 55-7). É também com palavras sedutoras (θέλγεσκεν ἔπεσσιν) que Egisto encanta Clitemnestra e obtém seus favores (*Od.* III, 363). No entanto, o feitiço pode atingir também outros órgãos e surtir efeito através da visão, não apenas das palavras. O caduceu de Hermes, por exemplo, encanta os olhos (ὄμματα) dos homens, estejam eles vivos ou mortos (*Od.* V, 47; XXIV, 3). E Zeus manda uma nuvem de poeira contra os barcos aqueus, ao mesmo tempo em que inebria seu juízo (νόον) para prejudicá-los e favorecer Heitor, seu protegido (*Il.* XII, 255). Outrossim, tanto o ânimo (θυμὸν) como o coração (ἦτορ) se sujeitam ao encanto, não obstante sejam tocados por intermédio das palavras. Eumeu sente-se “com o coração enfeitiçado” ao ouvir as fabulosas narrativas de Ulisses (*Od.* XVII, 514; 521), e o Itacense, por sua vez, tem o ânimo seduzido diante do sábio discurso de sua mulher (*Od.* XVIII, 282). Pela

semelhança entre a cena das Sereias e dos Lotófagos, sugeriram alguns autores que o verbo se aplicasse a situações de encantamento que envolvem sono, significando algo como “pôr a dormir”¹⁹¹. Outros ainda viram nele a propriedade exclusiva dos cantos que, sendo mais recentes, possuem informações inéditas¹⁹², ou ainda as virtudes relaxantes do vinho ou de alguma droga parecida¹⁹³. Conquanto nenhuma das hipóteses deva ser descartada, sobressai-se o fato de que, nas ocasiões em que é utilizado, o verbo sempre se refere ao efeito de algo que é lançado sobre outra pessoa, fazendo com que ela sofra modificações psicossomáticas¹⁹⁴.

Em que pesem esses usos que já privilegiam a relação entre as palavras e o encantamento, a passagem paradigmática para analisar o verbo *θέλγειν* na poesia está no famoso episódio das Sereias, contanto que se reconheçam os elementos poéticos de seu canto. Como ficou dito brevemente acima, as Sereias podem ser identificadas com as Musas sob determinados aspectos: possuem conhecimento de tudo; são deusas femininas; transmitem seu saber através do canto; sua voz encanta e causa prazer¹⁹⁵. Em algumas interpretações, elas seriam as contrapartes demoníacas das Musas, encantando apenas as almas no Hades; e numa das genealogias possíveis, seriam filhas da Musa da poesia trágica, Melpômene, o que fortalece sua ligação com as artes¹⁹⁶. É óbvio que elas se diferenciam das Musas por sua intenção maléfica, uma vez que seus ouvintes acabam

¹⁹¹ GRESSETH, 1970, p. 207. Tratando do efeito causado na audiência pela recepção da narrativa de Ulisses (*Od.* XI, 342), RITOÓK lembra ainda que Homero usa também o termo *κηληθμός* (encantamento), depois popularizado na língua grega para tratar do efeito da persuasão e da poesia. RITOÓK, 1989, p. 335-6. Apesar de não ser inspirado pelas Musas, os presentes acreditam que Ulisses fale como se fosse um menestrel e provoque algum tipo de feitiço (*θέλγειν*), o que se repete nas cenas em que discursa diante do porqueiro Eumeu ou de Penélope. LOUDEN, 1997, p. 101. Porém, dado que Ulisses relate as suas experiências pessoais e não esteja inspirado pelas Musas, chegando mesmo a mentir, parece que o efeito que ele produz vem da natureza poética da narrativa, que trata de lugares e povos exóticos, algo muito apreciado naquele tempo. Baseada nisso, Scodel afirma que a poética homérica já distinguia a poesia inspirada pelas Musas dos contos fantásticos das personagens, o que parece justo. SCODEL, 2006, p. 53-4.

¹⁹² BILES, 2003, p. 205, n. 45.

¹⁹³ MARQUARDT, 1982, p. 10, n. 7.

¹⁹⁴ Outras ocorrências: na *Iliada*, XV, 594-5; XXI, 276-7; XXI, 604-5 ; XXIV, 343-4; na *Odisseia*, XIV, 387; XVI, 195.

¹⁹⁵ LEDBETTER, 2003, p. 30.

¹⁹⁶ BRANDÃO, 1997, p. 375.

morrendo. No entanto, em Homero não existe nenhum sinal que esclareça por que isso se dá. A principal característica ressaltada por ele, ao longo de todo o episódio, é o poder colossal de um canto mágico (*Zaubergesang*) capaz de levar à morte os homens que se arriscam a ouvi-lo; segundo certa versão do mito, aliás, uma das Sereias se chamava precisamente Telxiépia ou Telxiópe, nome que alude ao verbo θέλγειν¹⁹⁷. Embora não haja acordo sobre a similaridade das Sereias com as Musas¹⁹⁸, a ênfase no poder de encantamento torna possível ver nelas, ao menos, um esboço da concepção homérica sobre o efeito da poesia, porquanto seja indubitável que as Sereias entoem algum gênero de μουσική. A poesia é retratada ali como uma força divina e arrebatadora, ao mesmo tempo propiciadora de grandes perigos e de conhecimento¹⁹⁹. O prazer e o desejo ínsitos à melodia também contribuem para engendrar o encanto, o que se casa perfeitamente com a imagem sedutora que Homero possui das habilidades poéticas das mulheres, como os episódios de Circe e Calipso sugerem²⁰⁰. De resto, tomando em conta apenas o que é dito no texto homérico, é plausível supor, como Cícero já fazia, que a *causa mortis* desses homens resida em seu desmedido anseio de saber (*discendi cupiditas*), que os faz esquecer de tudo o mais para ficar ouvindo de bom grado as Sereias²⁰¹. Seja qual for o motivo, continua sendo indubitável que as Sereias cativam tais marinheiros incautos através de seu canto. Sua primeira aparição, na *Odisseia*, se dá através do discurso admoestatório de Circe, que previne Ulisses dos perigos que ele há de encontrar em sua jornada.

As Sereias serão tua primeira prova. Elas encantam (θέλγουσιν) todos os homens (πάντας ἀνθρώπους) que porventura passam por elas. Aquele que, movido pelo anseio de saber (ἄιδρείη), aproximar-se delas para ouvi-las, nunca mais retornará ao lar, nunca mais cairá nos braços da mulher, não verá os filhos nunca mais. Elas enfeitiçam (θέλγουσιν) os que passam com um canto harmonioso (λιγυρῆ ᾠοιδῆ), acomodadas num prado. Em torno, montes de cadáveres em

¹⁹⁷ GRESSETH, 1970, p. 206; KERÉNYI, 1968, p. 50.

¹⁹⁸ POLLARD, 1952, p. 62.

¹⁹⁹ LEDBETTER, 2003, p. 28.

²⁰⁰ LEDBETTER, 2003, p. 29; GRESSETH, 1970, p. 216.

²⁰¹ GRESSETH, 1970, p. 206; NUGENT, 2008, p. 50.

decomposição (πυθομένων), pelas presas aos ossos. Evita as rochas. Tampa com cera os ouvidos dos teus companheiros para não caírem na armadilha sonora. Se, entretanto, quiseres (ἐθέλησθα) o mel (μελιτήδεα) do concerto delas, ordena que te amarrem de pés e mãos ereto no mastro. Que o nó seja duplo. Entrega-te, então, ao prazer (τερπόμενος) de ouvi-las. Se, por acaso, pedires que afrouxem as cordas, ordena que as apertem ainda mais. Se vencerdes incólumes esse obstáculo, não quero relatar detalhes do que virá depois (*Od.* XII, 37-48 trad. modificada).

A fala da feiticeira já ressalta várias características do canto das Sereias. No curto espaço de sua admoestação, ela usa duas vezes o verbo “enfeitiçar”, aplicando tal feitiço a todos os homens, mas em especial àqueles que desejam saber alguma coisa. A palavra ἄϊδρείη relaciona-se com o verbo εἶδω e esclarece que, como no caso das Musas, o canto das Sereias comporta uma experiência de aprendizado. Esta ideia é ainda reiterada num jogo de palavras com a expressão “cadáveres em decomposição” (πυθομένων), a qual, em que pese à longa tradição de tradução, é ambígua em grego e pode significar também “homens que foram fazer perguntas”²⁰². Circe alerta ainda que o “canto harmonioso” das sereias – mesma expressão com que Hesíodo designa o canto aprendido com as Musas (*Op.* 659) – é doce como o mel e excita o desejo de ser ouvido, provocando o mesmo tipo de prazer envolvido na poesia. É sem poder resistir à promessa desse prazer especial que Ulisses arma seu estratagema para ouvir as Sereias. Quando transmite a sua equipagem as recomendações dadas por Circe, afirma que a primeira tarefa consistirá em evitar a voz (φθόγγον) das Sereias divinas (Σειρήνων θεσπεσιάων), qualificando as cantoras com o mesmo adjetivo que Homero devota à poesia, como visto acima. Eles parecem saber, assim, que estarão diante de uma experiência estética descomunal. Assim que sua nau se aproxima do prado onde elas habitam, Homero introduz uma atmosfera de mistério e magia, fazendo com que uma grande calmaria, enviada por algum deus, adormeça profundamente os ventos e as ondas (*Od.* XII, 166-171). A descrição da atmosfera evoca antigas lendas de navegantes sobre demônios mediterrâneos encontradas em outras tradições, e insinua que se trata de um

²⁰² BRANDÃO, 1997, p. 377.

ambiente mágico, fora das condições normais da terra²⁰³. Logo que surgem, as Sereias dirigem sua voz maviosa a Ulisses, convidando-o a ficar para poder ouvi-las.

Entoam, então, um canto harmonioso (λιγυρήν ᾠοιδήν): “Para perto, preclaro Ulisses, para perto, grande glória dos Aqueus, para que nos ouças. Ninguém passou aqui em negra nau, sem antes escutar nossa melodiosa voz (μελίγηρυν); quem a ouve, compraz-se com o canto (τερψάμενος) e continua a viagem mais pleno de saber (πλείονα εἰδώς). Nós sabemos (ἴδμεν) tudo o que se passou na vasta Troia, o que os Argivos e também os Troianos padeceram por vontade dos deuses, e sabemos também tudo o mais (ἴδμεν δ’ ὅσσα) que ocorre na prolífera terra (*Od.* XII, 183-191, tradução modificada).

As Sereias aliciam Ulisses com seu canto doce e melífluo (λιγυρήν ᾠοιδήν). Elas lhe prometem prazer e um conhecimento que, como o saber dos poetas, extrapola a condição humana comum: Ulisses não apenas saciará sua vontade de inteirar-se do que sucedeu com tantos de seus amigos, como há de conhecer também tudo o que se passa sobre a Terra, adquirindo assim alguma sorte de onisciência²⁰⁴. A sedução é deveras grande. Ficar com as Sereias também significa para Ulisses granjear fama imortal, pois a morte completaria sua dignidade de herói e o faria aparecer nas narrativas dos poetas²⁰⁵. No entanto, há o perigo de perder seu *nóstos* e renunciar à família e à terra natal. A maravilhosa tensão da passagem salta facilmente aos olhos. O mastro a que Ulisses está rigidamente amarrado, mais do que um objeto físico, parece representar a firmeza de sua decisão de retomar a antiga vida que levava em Ítaca; embora perca ligeiramente a cabeça, ele se prende ao centro de sua vida para que não ceda aos amávios da poesia. São os seus fiéis amigos, entretanto, que o mantêm fixo a seu dever e impedem que se entregue a esses prazeres fatais, dado que o próprio Ulisses desvarie e se deixe impressionar agudamente pela cativante melodia, ordenando em seguida que o soltem.

²⁰³ GRESSETH, 1970, p. 209-10; KERÉNYI, 1968, p. 51.

²⁰⁴ NUGENT, 2008, p. 53.

²⁰⁵ BILES, 2003, p. 202.

Versos tais nadavam no ar. Meu coração (κῆρ) desejava (ἤθελ') ouvir. Quero que os companheiros afrouxem as cordas. Com o cenho aceno, porém mais rápidos movem-se os remos. Surgem Perimedes e Euríloco. Arrocham e dobram os nós. Os braços aderem mais firmes ao mastro. Os remos batem firmes e levam a nau para longe. E então não se ouvem mais a voz e o canto das Sereias. Meus caros remeiros removem a cera dos ouvidos e me soltam (*Od.* XII, 192-200, tradução modificada).

As Sereias excitam o desejo de Ulisses e agem diretamente sobre a sede de suas decisões morais, seu coração, fazendo com que ele se esqueça das ordens que dera há pouco. A voz delas funciona como um mantra que fascina e hipnotiza até os mais resolutos e experimentados heróis²⁰⁶, assim como a poesia pode fascinar a ponto de deixar alegre uma pessoa que antes estava triste. O encantamento poético que elas promovem liga-se certamente à sua voz melíflua, que promete grandes prazeres aos viajantes, mas também tem sua origem na sedução do conhecimento envolvido na experiência. De tal maneira o ouvinte é absorvido pelo canto, que fica a sorver *ad aeternum* as histórias sobre Troia e sobre o que se passa na Terra. Ele muda todos os projetos que tinha e perde a vida que levava até aquele momento. Na Antiguidade, especulava-se que ele morria de inanição, pois o transe do canto fazia com que ele esquecesse de se alimentar²⁰⁷. Parte desta ideia pode ter sido apropriada por Platão no mito das cigarras, como será discutido mais à frente. Independentemente do motivo, o destino do ouvinte sofre uma reviravolta ao deparar-se com a música inebriante das Sereias.

Não vem por acaso essa menção do esquecimento; como será visto agora, o olvido é o último efeito a poesia provoca. Se ele apenas aparece subentendido nessa passagem de Homero, está explícito em Hesíodo, que o considera um dos efeitos e das razões de ser primordiais da poesia. No próêmio da *Teogonia*, ele afirma:

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha nas colinas de Eleutera,

²⁰⁶ NUGENT, 2008, p. 53.

²⁰⁷ GRESSETH, 1970, p. 207.

Para obliuio (λησμοσύνην) dos males (τε κακῶν)
 e pausa (ἄμπαυμά) das aflições (τε μερμηράων)
 Nove noites teve união com ela o sábio Zeus
 Longe dos imortais subindo ao sagrado leito (*Th.* 53-
 57).

As Musas teriam como objetivo, portanto, proporcionar tanto o obliuio dos males quanto o fim das aflições/preocupações. Em parte, elas fazem isso através do prazer intrínseco a seu canto, porque a poesia geralmente opera em situações de relaxamento e gozo da vida, quando os cuidados do dia-a-dia são deixados de lado e as pessoas desfrutam de prazeres sensíveis e intelectuais. O gozo desses prazeres ebrifestivos aliena momentaneamente de seus sofrimentos. Essa é uma das funções mais importantes da obra de arte, e Hesíodo merece a honra de ter antecipado autores como Schopenhauer, Nietzsche e Freud, todos os quais reconhecem o efeito lenitivo ou sublimatório da arte. Ainda hoje, de fato, a absorção numa narrativa ou no ritmo de uma canção tem o condão de desviar as pessoas das preocupações mais imediatas de seu cotidiano; como ensina a sabedoria popular, “quem canta seus males espanta”. O cinema, a televisão, o teatro e a música comprovam de modo exemplar o sentido de “desvio” que se encontra no verbo “divertir-se”, conservado no inglês e explorado genialmente nos *Pensamentos* de Pascal; todos eles são, tal como era a poesia para os gregos, algo que nos domina e *entretém* por instantes, impedindo que soframos demasiado com nossos males mais recentes. Esse é também o componente lúdico da arte, que desempenha papel importante em Platão e na tradição fenomenológica e hermenêutica. Levado ao extremo, porém, essa absorção pode chegar ao ponto de criar um mundo paralelo em que as pessoas suspendem seu juízo crítico e já não se importam com os fatos da realidade. Fazer com que habitemos nesses mundos compensatórios é a intenção da indústria cultural, intenção essa que tem sido alcançada admiravelmente, nos últimos anos, através de recursos tecnológicos, psicotrópicos e sociais.

Em Hesíodo, há uma dialética intrincada entre esquecimento e recordação, já que as Musas são filhas da Memória e seu trabalho consiste justamente em não promover o esquecimento, mas a recordação ou revelação (ἀληθεία). O esquecimento é o mais temível inimigo da glorificação que visa manter a fama dos deuses e heróis. No entanto, é só à primeira vista que isso parece contraditório; no interior da tensão enantiológica que perpassa o pensamento mítico, trata-se de um ponto

perfeitamente compreensível²⁰⁸. Com efeito, dá-se o esquecimento pelo fato de que os ouvintes são como que abduzidos pelo mundo fantástico dos deuses e heróis, cujos acontecimentos, graças ao seu perfil modelar, são o mais das vezes eternos. Como explicado previamente, embora toda a poesia possa ser aplicada à vida das pessoas, Hesíodo trata de preferência daquilo que *sempre é*, ou seja, daquilo que foi e que continuará sendo no porvir. Ora, isso é radicalmente diverso da vida diária das pessoas, que está sujeita à efemeridade; logo, ele lhes oferece espécie de fuga do cotidiano. A teoria da história que ele aventa, aliás, tem a mesma função para os camponeses que se deixam impregnar por ela: ela serve para que o áspero ramerrão da época arcaica, repleta de privações, de injustiças e sofrimentos, seja devidamente explicado e, mais do que isso, consagrado por razões divinas que justificam teologicamente a existência de tais males. Ao ouvir os poemas e em especial esse mito histórico, o homem esquece por instantes de sua condição miserável de comedor de pão e consegue deleitar-se com a vida. As Musas desviam a atenção dos camponeses para o sagrado e fazem com que eles se olvidem de seu presente mesquinho. Subitamente seu cotidiano é transfigurado por uma luz emanada dos deuses, e mostra-se divino em fenômenos corriqueiros como o nascer do sol e o crescer das plantas, bem como em entidades físicas como os rios, os ventos, as árvores e as ondas. Até mesmo comportamentos escusos, como a forma correta de urinar, recebem o esplendor de uma prescrição divina. Destarte, a existência de cada pena diária é explicada e parcialmente mitigada, pois toda a compreensão comporta um elemento de perdão e desculpa, como atesta a palavra grega συγγνώμη. Em suma, é possível dizer que em Hesíodo a poesia também atua como um sistema de crenças que endossa o mundo tal qual ele é; ela é o ópio que entorpece o camponês e o aliena de sua faina diária, ainda que faça isso através da revelação da verdade e não da mentira.

Se com angústia (πένθος) no ânimo recém-ferido
 (νεοκηδέι θυμῷ)
 Alguém aflito (ἀκαχήμενος) mirra o coração
 (ἄζηται κραδίην) e se o cantor
 Servo das Musas hincia a glória dos antigos
 E os venturosos deuses que têm o Olimpo,
 Logo esquece (ἐπιλήθεται) os pesares
 (δυσφοροσυνέων) e de nenhuma (κηδέων) aflição

²⁰⁸ TORRANO, 2001, p. 24.

Se lembra (μὲμνηται), já os desviaram (παρέτραπε) os dons das Musas (*Th.* 98-103).

Essa passagem evidencia a problemática discutida no último parágrafo. Hesíodo reitera a ideia de que a angústia e os pesares podem ser esquecidos pelo efeito da poesia, porque o ouvinte tem sua atenção desviada (παρέτραπε) para o reino dos deuses e heróis. As palavras que ele utiliza versam mormente sobre dores de índole psicológica e enfatizam que elas são recentes no ânimo da pessoa. Porém, ao mesmo tempo deixam claro que a alma é afetada tanto em seus sentimentos quanto em suas resoluções. Por esse motivo, a poesia causa profundas modificações psicoemocionais e faz com que os ouvintes, por exemplo, passem da tristeza para a alegria.

Platão e Aristóteles não de acolher essa doutrina e enriquecê-la com a questão dos efeitos pedagógicos e medicinais da poesia, como será visto nos próximos capítulos. Todavia, o arcabouço de sua reflexão já tinha sido bosquejado pela épic de Homero e Hesíodo. Em suas descrições da poesia, ambos os poetas relatam e explicam alguns dos efeitos da arte que continuam a ser reconhecidos nos dias de hoje. Como dito no início, sua reflexão poética parece dar grande ênfase a essa discussão, talvez porque lhes fosse fácil constatar a ação da poesia sobre a alma de sua plateia. O mito de Orfeu com que se iniciou a terceira seção deste capítulo, bem como o posterior desenvolvimento da retórica, atestam que os Gregos sempre conceberam a palavra como uma força colossal que levava a cabo ações diviníssimas, conforme a conhecida doutrina de Górgias (*Elogio*, 8). Esse poder agia quicá em todas as metamorfoses do discurso, em especial na sua versão ritmada, justamente porque provinha das mesmas divindades. Na próxima seção, esse ponto será estudado através do mito das Musas, que contém as considerações da poesia épica sobre aquilo que hoje recebe o nome de gênero literário.

2.6. Gêneros poético-literários: as Musas como ramificações do canto

Ao tratar dos gêneros literários na poética implícita da tradição épica, é preciso ter em conta as considerações feitas no início deste capítulo sobre a diferença entre a visão grega de literatura e a visão contemporânea. Já foi ressaltado com detalhes como a ideia de literatura demora a implantar-se naquela civilização, o que vale igualmente para a maioria de suas características básicas: a ficcionalidade, a diferença genérica, o predomínio da escrita e da leitura etc. No caso específico dos gêneros –

talvez mais do que nas outras questões acima discutidas – faz-se necessário grande cuidado em relação às diferenças epocais, porque facilmente se corre o risco de inquinar a experiência grega com elementos advindos do nosso tempo. Com efeito, não há uma discussão sobre gêneros na poética da poesia épica; o máximo que se pode ver nela é o tratamento implícito de questões que, no futuro, desembocam nas caracterizações de gênero que nos são conhecidas. Como dito anteriormente, o gênero épico é algo que só será delineado, estudado e devidamente batizado no período helenístico. No entanto, isso não impede que autores como Górgias, Platão e Aristóteles já se detenham sobre o tema e distingam a poesia da prosa, da filosofia, da história e da ciência, bem como os tipos internos da poesia, como a comédia e a tragédia. Nesses autores, já está presente a consciência de que o evento literário se desdobra em diversas ramificações.

Em Homero e Hesíodo, porém, tudo o que se encontra é uma fenomenologia²⁰⁹ da palavra cantada que, de modo implícito, evidencia certa consciência dos vários tipos de linguagem. É claro que há em Homero a utilização de diversos gêneros literários: contos fantásticos, descrições etnológicas, lamentos fúnebres, orações epidíticas, fúnebres e deliberativas etc. Na linguagem dos eruditos, toda a *Odisseia* encastoa-se no gênero dos retornos para casa (*nóstoi*) após a guerra de Troia, sendo que se narram também em seu interior outros *nóstoi* menores. Da mesma maneira, Hesíodo usa no próêmio da *Teogonia* a forma genérica de um hino, muito similar aos demais hinos homéricos. Ele estrutura o mito das Musas conforme as três partes componentes dos hinos feitos em louvor dos deuses: uma pequena descrição, a história do nascimento e dos feitos realizados após o nascimento²¹⁰. Já se cogitou que todas as invocações às Musas façam partes de antigos hinos em sua homenagem. Aliás, Hesíodo também utiliza ao longo d'*Os Trabalhos e os Dias* a forma do poema didático (*Lehrgedicht*), perfeitamente distinguível em seus traços fundamentais. Apesar desses fatos, em ambos os autores a poesia épica sobrepõe-se às outras formas poéticas através da exclusividade do verso hexâmetro, bem como do intento primordial de glorificar os feitos dos deuses e dos homens. Destarte, quando Homero descreve Aquiles a deleitar seu coração com o som da lira que ele mesmo toca, não imagina outro tema para o canto do herói, a não ser a glória dos varões (κλέα ἀνδρῶν) (*Il.* IX, 185-9). Noutras palavras, quando Homero precisa falar do objeto da poesia, não

²⁰⁹ O termo “fenomenologia” é empregado aqui em sentido comum, como descrição dos fenômenos.

²¹⁰ DOWDEN, 2006, p. 195; MINTON, 1970, p. 366.

menciona os temas que figuram em outros gêneros, como o épico ou o elegíaco, o qual poderia cair tão bem à alma desolada de seu herói; sua consciência implícita do que seria a “literatura” é exclusivamente épica, embora ele conheça por prática outros ramos da poesia. O mesmo se dá com Hesíodo: conquanto esteja no intervalo entre a poesia épica e a lírica, que eleva os graus de subjetividade que ele próprio já ensaiara, sua noção de canto poético sobrevaloriza o ἔπος heroico, como se deduz do valor proeminente que ele devota a Calíope, a musa que depois presidirá a esse gênero literário.

Diante de semelhante incipiência, é o mito das Musas que conserva a concepção épica daquilo que há de constituir os gêneros literários. Nesse famoso mito, Hesíodo leva a cabo uma fenomenologia da palavra cantada, apresentando-a em suas diversas epifanias. Tal como se dá com a descrição das Nereidas, que representam cerca de cinquenta diferentes figuras assumidas pelo Mar, cada uma das quais recebe um nome que a caracteriza, Hesíodo vale-se de um processo de nomeação etimológica para batizar inauguralmente as diversas facetas assumidas pela palavra. Os nomes das Musas emergem a partir das características que elas próprias revelam para o poeta, segundo a dialética proverbial do *nomen-omen*; é ele que tem o privilégio de conferir-lhes o título pelo qual se tornarão conhecidas dos outros mortais²¹¹. É nesse sentido que Hesíodo “cria” ou “desenvolve” o mito das Musas que mal aparecia em Homero; toda a sua familiaridade com elas depende da exclusividade de uma relação ao mesmo tempo religiosa e cognitiva. Nesse quesito metodológico, de resto, ele antecipa os autores que, do *Crátilo* de Platão a Heidegger, veem na etimologia o registro essencial da entidade nomeada.

Ademais, importa frisar que a palavra μουσα, além de aplicar-se às nove divindades do canto, indica também o próprio “canto” ou a própria “música”; com o tempo ela significará ainda “eloquência ou feito artístico”²¹². Trata-se de outro caso em que os Gregos tomam algum evento cósmico ou vital e o personificam em uma divindade; como se sabe, o politeísmo faz isso com o Desejo, a Noite, a Discórdia etc., fenômenos esses que são relegados atualmente à esfera da natureza ou da psique individual. Os estudiosos geralmente admitem que Hesíodo descreva dois tipos de Musas: as Musas mais terrenas que conheceu no Hélicon e as Musas mais celestes do Olimpo, também chamadas de Piérides. As

²¹¹ SOLMSEN, 1995, p. 41.

²¹² DETIENNE, 1988, p. 80, n. 7.

primeiras eram provavelmente cultuadas na Beócia desde longo tempo, sendo bem conhecidas por Hesíodo e seu público. Por seu aspecto jovem e sensual, assim como por suas danças frenéticas, confundiam-se com as ninfas e promoviam uma religião agreste e afeita ao entusiasmo. Hesíodo parece muito íntimo dessas Musas, e todos os estudiosos asseguram que sua experiência numinosa com tais divindades deve ter sido muito intensa. Ele mostrava-se tão reconhecido e dependente de seu canto, que não hesitou em dedicar-lhes a trípole que recebera como prêmio por suas recitações em Cálcis (*Op.* 654-9). As segundas, por sua vez, encarnam a versão civilizada e olímpica das divindades Beócias. Apesar de igualmente jovens, elas parecem mais calmas e se associam aos deuses e aos reis, sem promover cultos orgiásticos²¹³. Aliás, alguns estudiosos defendem que é possível distinguir dois hinos no próêmio da *Teogonia*, cada um dos quais dedicados a essas Musas. Enquanto que o primeiro trata da consagração de Hesíodo como poeta e descreve sua experiência de inspiração religiosa junto das Musas do Hélicon, o segundo sublima tal acontecimento e o insere no universo da poesia épica através das mesmas Musas celestes que já se entreviam timidamente em Homero. Sem embargo dessas diferenças, admite-se igualmente que Hesíodo demonstre uma vontade de unificar ambas as manifestações das deusas²¹⁴. Eis a passagem em que ele apresenta as nove divindades e as nomeia:

Elas iam ao Olimpo exultantes com a bela voz,
 Imperecível dança. Em torno gritava a terra negra
 Ao hinearem, dos pés amável ruído erguia-se
 Ao irem ao seu pai. Ele reina no céu
 Tendo consigo o trovão e o raio flamante,
 Venceu no poder o pai Crono, e aos imortais
 Bem distribuiu e indicou cada honra;
 Isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio,
 Nove filhas nascidas do grande Zeus:
 Glória (Κλειώ), Alegria (Εὐτέρπη), Festa
 (Θάλειά), Dançarina (Μελπομένη),
 Alegre-coro (Τερψιχόρη), Amorosa (Ἔρατώ),
 Hinária (Πολύμνιά), Celeste (Οὐρανίη)
 E Belavoz (Καλλιόπη), que dentre todas vem à
 frente (*Th.* 68-79).

²¹³ MARQUARDT, 1982, p. 6-7.

²¹⁴ MINTON, 1970, p. 368.

A indiscutível originalidade da tradução de Jaa Torrano tem o mérito de assinalar o processo de endeusamento das manifestações do canto, algo que geralmente é perdido quando se utilizam os nomes já consagrados. É plausível supor que os Gregos que ouviam pela primeira vez esses novos nomes também sentissem algo da estranheza que nos atinge, por exemplo, ao notarmos que a Belavoz foi divinizada. Mas era exatamente essa a experiência do politeísmo. No magistral ensaio que dedica à interpretação do poema, Jaa Torrano compreende a tarefa das Musas como um poder ontofânico – isto é, revelador da realidade – que é responsável por dar vida às coisas que aparecem no canto.

Em Hesíodo as palavras cantadas não são uma constelação de signos abstratos e vazios, mas forças divinas nascidas de Zeus Pai e da Memória, que sabiamente fazem o mundo, os Deuses e os fatos resplandecerem na luz da Presença, e implantam, na vida dos homens, um sentido que, com o vigor eterno, centra-a e ultrapassa-a²¹⁵.

Ora, a diferenciação dessa palavra cósmica em nove divindades está de acordo com o processo de distribuição de tarefas/honras (τιμαί) que se desenrola no restante do poema. A tese defendida aqui é que esse estabelecimento de diacosmeses artísticas, compreendido por Hesíodo como diferenças divinas e doadas de antemão ao homem, prefigura a classificação vindoura da palavra em gêneros (γένη) ou formas (εἶδη), a qual, porém, já se escora na secularização ensejada por certos eventos históricos e pelo pensamento da natureza²¹⁶. Na poética implícita da poesia épica não há gêneros, portanto, pelo simples fato de que essa ideia supõe uma fisiologização do universo poético que é totalmente estranha a Homero e Hesíodo, ambos os quais concebem a poesia como um dom divino e alheio ao domínio do homem. Apesar disso, o mito das Musas sugere que eles também notavam que a palavra podia assumir diferentes máscaras: ela podia ser a eloquência do rei, o lamento fúnebre, a cantiga de amor do apaixonado, a narração da glória dos heróis, o canto festivo que acompanha a dança etc. As características que singularizam cada uma dessas ocorrências eram entendidas por eles como intrínsecas à divindade

²¹⁵ TORRANO, 2001, p. 20.

²¹⁶ Almeida também reconhece nas Musas a forma mitológica de tratar os gêneros literários: ALMEIDA, 2007, pg. 47-8.

que presidia o canto; ou seja, as diferenças dos tipos de poesia não dependiam dos homens e de suas inclinações ou sentimentos, mas já existiam no âmbito divino e eram devidas à partilha das tarefas/honras presente desde a concepção das nove Musas. Tal como o catálogo das Nereidas demonstra que Hesíodo era atento às inúmeras expressões do mar, que pode assumir tantos aspectos calmos e benfazejos quanto terríveis e perigosos, o mito das Musas reflete uma compreensão assaz acurada das ramificações da palavra. A singularidade da épica reside em sua ênfase no aspecto divino de tais ramificações. Como dito, a épica não podia conceber que os gêneros fossem estabelecidos por diferenças meramente humanas, como a propensão do poeta a cantar temas sérios ou burlescos, porque a própria poesia era vista como um regalo divino. Ainda que a nossa tendência à psicologia se mostre ansiosa para reduzir a atuação das Musas a alguma faculdade mental, poetas gregos como Homero e Hesíodo estão plenamente convencidos de que as Musas são as verdadeiras responsáveis por seu canto. Para eles, a Musa é algo que ultrapassa o homem assim que ele a sente²¹⁷, o que se aplica igualmente ao caso das diferenciações de gênero.

Tem sido um erro dos críticos modernos relegar a ação dos deuses homéricos ao plano de um artifício estético ou literário. Na verdade, eles formam um sistema flexível de poderosos campos de força nos quais a vida do homem é subsumida completamente. A questão da relação entre deuses e homens é central no mundo de Homero. O poeta, instruído pelas Musas, é capaz de discorrer sobre o assunto, mas raramente as suas personagens falam dos deuses com clareza²¹⁸.

Dessa base épica há de despontar, mediante o processo de laicização já diagnosticado por outros estudiosos, a futura ideia dos gêneros. As várias utilizações da palavra, no período arcaico, fazem com que ele paulatinamente se solidifique em áreas específicas de investigação – filosofia, história, retórica etc. –, apesar de persistirem alguns traços de seu antigo aspecto no período clássico. Aliada ao humanismo radical dos sofistas, essa série de mudanças transforma a palavra mágica da épica na

²¹⁷ DETIENNE, 1988, p. 15.

²¹⁸ LESKY, 1966, p. 66 (tradução minha).

palavra-diálogo que corre cotidianamente pelas praças²¹⁹. É nesse contexto que a ideia de gênero começa a fazer sentido e surge para substituir o mito das Musas, não obstante ele ainda seja conservado por alguns autores. Um dos pontos culminantes desse processo, como será visto à frente, se dá na *Poética* de Aristóteles. Aqui, cumpre assinalar que a própria épica já divisara os traços de uma categorização da palavra em função das divindades que coordenavam cada uma de suas variantes.

2.7. Conclusão do capítulo

As discussões apresentadas ao longo do capítulo já esboçam um panorama do que seria a poética implícita à tradição épica. Como enfatizado desde o início, tal poética é literalmente implícita e demanda que seja extraída tanto das afirmações que Homero e Hesíodo fazem sobre a poesia e quanto das cenas em que a descrevem, dado que eles não possuem o intento filosófico consciente de decifrar a natureza de tal atividade. Não é exagero supor que alguns embriões desse interesse já estivessem a ponto de fecundar seu espírito, já que eles se dedicavam de copor e alma à poesia e eram homens perspicazes e curiosos. Todavia, esse tímido desenvolvimento da investigação poética não se parece com o que acontecerá com o surgimento da filosofia, momento em que outra forma de discurso – a maioria das vezes em prosa – exigirá o direito exclusivo de explicar a essência das coisas, inclusive da poesia. Nessa altura já domina um desprendimento teórico-discursivo que está ausente em Homero e Hesíodo. Conforme a tese sustentada aqui, porém, mesmo tal desprendimento acaba sendo influenciado pela estrutura de discussão elaborada tacitamente na tradição épica, a qual fornece, como um todo, o primeiro mundo conceitual a que os filósofos terão de se reportar. No próximo capítulo, serão estudadas as reflexões que Platão faz sobre a poesia, a fim de mostrar como ele, em que pese sua indiscutível originalidade, possui respostas similares às da poesia épica.

²¹⁹ DETIENNE, 1988, p. 45; 54-5.

Capítulo III

PLATÃO E A VISÃO ANTITÉCNICA DA POESIA: DOM DIVINO E LOUCURA

Platão era essencialmente um poeta – a verdade e o esplendor de suas imagens, assim como a melodia de sua linguagem possuem uma intensidade tão grande quanto se possa conceber.

Uma defesa da Poesia
Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

3.1. Introdução ao capítulo

Neste capítulo serão expostas algumas ideias de Platão sobre a poesia. Para tanto, será mantida a topologia já utilizada anteriormente. Como dito, esta estrutura teórica está albergada de modo implícito na tradição épica e fornece uma via de entrada à discussão sobre a poesia na Grécia. É preciso reconhecer de antemão que ela não é seguida fielmente por pensadores como Platão e Aristóteles e que tampouco dispõe de caráter único ou eterno. Ao contrário, o trabalho de outros eruditos evidencia como é possível tratar dos mesmos problemas através de diferentes conceitos e ferramentas, e tanto Platão quanto Aristóteles recorrem a inovações dialéticas que, por vários motivos, não são abarcadas pela estrutura extraída da épica. Contudo, dado o teor comparativo desta tese, a presente tipologia permite rastrear melhor as variegadas reações desses pensadores diante do universo épico e patentear os pontos em que eles conservam tal tradição e os pontos em que dela se alienam. Por razões óbvias, seria impossível percorrer o caminho inverso e tentar buscar em Homero e Hesíodo respostas para perguntas que eles nem ao menos levantaram. Aqui, apesar da variedade de conceitos que poderiam ser usados para delinear um arcabouço analítico, há o benefício do decurso histórico e do fato indubitável de que Platão e Aristóteles não apenas leram e ouviram as grandes obras épicas, como entraram em discussão com elas e sofreram sua pesada influência. As quatro coordenadas que orientam a poética implícita à poesia épica abarcam amplo horizonte conceitual e, se não esgotam o leque de preocupações estéticas desse período, dirigem-se a algumas das mais importantes e ao menos tangenciam as menores. Afora o que é dito sobre esses quesitos, consiste o escopo do capítulo em frisar como Platão partilha de uma abordagem da poesia que, por insistir em sua natureza divina e

rebelde à técnica, aproxima-o de Homero e Hesíodo e o afasta de seu pupilo macedônico. Isso não quer dizer que Platão não lide com algumas ideias naturalistas sobre a origem da poesia ou sobre a inspiração poética, nem que negue a técnica por completo. Uma vez que vivesse em ambiente onde tais ideias encontravam abundantes nutrientes para vicejar – graças a fatores como a ascensão da medicina e da sofística – ele não podia deixar de dar-lhes alguma atenção, nem que fosse apenas para satirizá-las ou combatê-las. Todavia, parece que ele jamais é completamente possuído pela febre do naturalismo a ponto de delirar em seu leito e olvidar as noções e experiências que desde cedo guiaram seu pensamento à roda dos problemas poéticos. Como será visto, o *Íon* é uma resposta em forma de manifesto a esse ambiente tecnicista e naturalista.

Além das seções que tratam dos quatro quesitos já explanados anteriormente – origem da poesia, subjetividade do poeta, efeito da poesia sobre o público e gêneros poéticos – possui o capítulo mais uma seção que discute problemas hermenêuticos que vêm à tona toda a vez que se escrutina o tema da poesia no pensamento de Platão. Esta seção introduz a questão da poesia na filosofia platônica e torna explícitas as limitações e os pressupostos do presente estudo, dizendo quais diálogos são utilizados de modo central e por que razões. Outrossim, ela discorre também sobre duas ambiguidades que precisam ser consideradas a fim de que a singularidade do que Platão escreveu não se petrifique em conclusões que, no fundo, apenas obnubilam a correta apreciação de sua doutrina. Essas ambiguidades resumem-se ao fato de que Platão tanto pensa na essência da poesia, adotando viés ontológico, quanto no que se deve fazer com ela no interior da *pólis*, posicionando-se a partir de um ponto de vista político-moral. Normalmente, essa diferença não é feita e a primeira abordagem tende a ser obscurecida pela segunda. Este estudo segue caminho inverso e examina temas relativos ao que seria poesia, e não à forma como ela deve ser ministrada para os cidadãos da *pólis*. Ademais, a outra ambiguidade discutida diz respeito ao modo conscientemente artístico com que Platão planejava a sua obra e, talvez como consequência disso, ao modo como concebia a ligação da poesia com a filosofia. Aqui são exploradas as alusões à faceta poética da filosofia, com a intenção de mostrar a indispensabilidade dos elementos dramáticos para a exegese de Platão, bem como para o entendimento de sua concepção de filosofia. Na conclusão do capítulo, por fim, discutem-se a ligação da poesia com a vida de Platão e com o modo como ele compunha os *Diálogos*.

3.2. Poesia, dramaturgia e filosofia: duas ambiguidades.

Como prelúdio à questão da poesia no pensamento platônico, o leitor precisa ser alertado para algumas ambiguidades que fazem desse pensamento algo a um só tempo único e delicado. Se, no afã de entendê-lo, não se aquilatam tais ambiguidades com a devida atenção, escuta-se como resultado a mesma ladainha de “verdades” insossas dos manuais de filosofia e dos livros que, sem levar em conta a situação histórica grega, mais não fazem do que repetir com sistematicidade aquilo que o leitor aprende em uma rápida leitura. Ora, o trabalho do intérprete reside precisamente em levar o texto a dizer algo a mais do que aquilo que se compreende a partir do primeiro contato. No presente caso, é necessário retirar as camadas seculares de interpretação que concorrem para formar aquela opinião solidificada e aquela atitude que, mal e mal se defrontam numa mesma frase com as palavras “poesia” e “Platão”, já respondem de imediato que Platão só devotava desdém à poesia e que a banuiu de sua cidade ideal, um ato tirânico que o coloca na mesma fileira ignóbil de pessoas contrárias à liberdade de expressão. Essa atitude tem o perigo de um φάρμακον e exala tamanha sedução no ambiente intelectual – muitas vezes encabeçado pelo par δόξα e *Gerede* – que ninguém se incomoda em acusar de inimigo da liberdade o mesmo pensador que defendeu pela primeira vez a igualdade dos sexos, entre outras coisas não menos notáveis²²⁰. Elucidar algumas das especificidades que rondam o pensamento platônico pode contribuir para que o escândalo em torno da expulsão da poesia – que só fez aumentar com as ditaduras do século passado e com a influência de estudiosos como Karl Popper – adquira matizes mais precisos e perca um pouco de sua força embriagadora. Sem descurar do fato de que Platão era simultaneamente

²²⁰ Para defender o caráter democrático de Platão, Altman cita um alfabeto inteiro de razões, entre as quais se incluem: a escolha de um plebeu como porta-voz de seus *Diálogos*; a escrita de obras com diferentes temas e graus de dificuldade, de modo que todo o leitor, inclusive as crianças, pode encontrar algo que lhe sirva e que atraia sua atenção; a igualdade política das mulheres e a apresentação de personagens femininas (Aspásia, Diotima) engajadas no ensino de importantes temas; a abertura de uma instituição gratuita de ensino; a inversão da pergunta moral aristocrática (quem é teu pai?) por uma versão democrática (quem é teu filho?), que pressupõe a tarefa da educação; a ideia de que, diante do mais alto Bem, todos os homens são iguais; o amor à excelência moral das pessoas e não às suas posses etc. ALTMAN, 2012, p. 353, n. 149. Para uma análise de sua proposta: ENGLER, 2013b. Outras ideias sobre o lado democrático de Platão: ALTMAN, 2012b; VEGETTI, 2010, p. 204.

filósofo e artista, oferecem-se certas razões para pôr em estado de *sursis* aquela simplicidade monocórdia com que se lhe assaca atitude hostil à poesia. É nesse sentido que se emprega aqui a palavra “ambiguidade”; não para denotar obscuridade ou erro, mas para mostrar que a questão da poesia no pensamento platônico pode andar em duas direções opostas: entre a antipatia racionalista e a paixão declarada²²¹. A primeira via já é familiar a todo o leitor culto, ao passo que a segunda demanda conhecimento da literatura especializada sobre o tema. A fim de criar uma perspectiva que não condene o autor de antemão a partir da nossa situação histórica, é preciso acolher de modo aberto o que Platão escreve sobre a poesia. Isso será mais bem ilustrado nos próximos parágrafos.

Assim, a primeira ambiguidade que deve ser reconhecida está no fato de que Platão tanto fala sobre *o que é a poesia*, quanto sobre *o que deve ser feito* com ela no interior de um sistema político como a *pólis* grega, sistema esse que não possui talvez nada que se lhe equipare na

²²¹ Stephen Halliwell – indubitavelmente um dos melhores estudiosos das questões poéticas na Grécia – afirma que o amor de Platão à poesia foi suprimido pela ortodoxia dos comentários, que ressaltou apenas o banimento dessa arte. Halliwell fala também em ambiguidade e ironia ao analisar o último livro da *República*, onde aconteceria a expulsão da poesia mimética; ele pensa que tal livro não expressaria a visão final de Platão e cita outros intelectuais que julgam tratar-se de um debate interno à Academia, de uma resposta a uma primeira versão da *Poética* ou, ainda, a algum tratado sofístico da época. HALLIWELL, 2011, p. 241; 244. Do mesmo modo, DORTER e VERDENIUS se perguntam como é possível que um artista consumado como Platão acoime tanto o papel da poesia; para eles, trata-se também de algo ambíguo. DORTER, 1973, p. 77; VERDENIUS, 1943, p. 119. Golden ressalta que, apesar de criticar a mimese por seu afastamento da realidade, Platão a considera indispensável para atingir tal realidade, como a imitação praticada nos *Diálogos* exemplifica. Logo, tratar-se-ia novamente de uma ambiguidade. GOLDEN, 1992, p. 41. Outra ambiguidade que poderia ser mencionada consiste no fato de que, a despeito da crítica à sensibilidade, a metafísica de Platão baseia-se numa reflexão sobre o “aspecto inteligível” (*eidos, idéa*) dos seres, utilizando assim de vocabulário sensível justamente para escapar da sensibilidade. Cf. RIBEIRO, 2007. A própria descrição do lugar supraceléstico, no *Fédon*, apela a características inequivocamente sensíveis. Cf. NIGHTINGALE, 2009. Por fim, cabe dizer que já na Antiguidade o caráter ambíguo da crítica platônica foi acentuado. A relação complementar entre filosofia e poesia assoma na sentença do platônico Máximo de Tiro, usada na epígrafe do segundo capítulo, e perfaz o quinto e o sexto ensaio de Proclo, em seu comentário à *República*. Para isso, confirmam-se os ensaios de Van der Berg em PROCLO, 2001, p. 113.

Modernidade. De início, portanto, suas considerações podem ser divididas em dois grupos maiores: aquelas que visam à essência da poesia e aquelas que visam à sua execução na *pólis*. As primeiras podem ser ditas ontológicas, porque versam sobre o ser de algo, enquanto que as segundas podem ser chamadas de políticas ou morais. Tal divisão faz com que a crítica à poesia desenvolvida em obras como a *República* e as *Leis* seja apartada das ideias transmitidas em diálogos como o *Íon* e o *Fedro*, ambos os quais discutem o que seria a poesia e deixam de lado a maneira como ela deve ser apreciada em uma *pólis* a fim de educar ou moralizar os cidadãos. Para os presentes propósitos, analisam-se as questões propriamente ontológicas sobre a poesia e não as questões morais e políticas, a não ser à medida que elas servem para elucidar, confirmar ou negar o que é obtido na primeira discussão. As considerações históricas feitas no capítulo anterior sobre a situação da poesia da Grécia poderiam, pois, dar alguma base para que se pudesse discutir com propriedade a parte política do pensamento de Platão em relação à poesia. Faltaria ainda alcançar uma noção *clara et distincta* do significado do sistema político grego. No entanto, para poder manter os paralelismos com a épica e com Aristóteles, cumpre deixar de lado essas reflexões que, na versão mais popular da história do espírito, tornaram-se caracteristicamente platônicas, conquanto sua origem remonte a pensadores como Xenófanes, Heráclito e Sólon²²².

Derivam dessa decisão dois fatos importantes. Em primeiro lugar, tal método diferencia a posição aqui adotada da posição de todos os estudiosos que continuam a analisar a poesia a partir daquilo que Platão pretendia que se fizesse com ela, para só então tentar entender o que ela seria em si mesma. Esses estudiosos são quicá a maioria, e apesar de garantir-lhes essa abordagem certas conclusões pacíficas e sólidas, que já

²²² Trata-se de “uma versão mais popular” porque, entre outras coisas, ainda não retirou todas as conclusões do fato de que a crítica teológico-moral à poesia iniciou já no período pré-socrático. É comum ouvir que Platão seja o único ou o primeiro a levantá-la, quando ele é tão-somente o auge de um movimento genuinamente grego, que desde cedo reconheceu os efeitos morais e políticos das obras de arte. A despeito de suas qualidades, assim, Hauser engana-se ao dizer que Platão é o primeiro pensador hostil à arte. HAUSER, 1998, p. 95. Conforme relata Plutarco, Sólon já se indignara ao assistir a uma peça de Téspis, censurando o poeta porque as brincadeiras do palco, ludibriando os jovens, logo acabariam mudando os costumes. Este é o início da crítica moral da arte. Cf. SCHUL, 2010, p. 48, n. 59; VERDENIUS, 1944, p. 147. Do mesmo modo, Sócrates teria abandonado uma apresentação de Eurípedes, indignado, ao ouvir do poeta que era melhor deixar a virtude andar ao acaso. *Vitae*, III, 33.

gozam de univocidade plurissecular, ela também dirige seu olhar para alguns problemas recorrentes e o torna míope (às vezes cego) para outros. Para eles, a crítica ferrenha à poesia – que faz com que nosso atual senso de liberdade estética tenha dispepsia ao engolir as doutrinas da *República* e das *Leis*²²³ – lança uma cortina de suspeita sobre aquelas ideias mais conciliatórias, mais elogiosas ou favoráveis veiculadas no *Íon* e no *Fedro*²²⁴. Pela postulação da costumeira visão desenvolvimentista, creem tais autores que Platão foi-se divorciando dessas ideias à medida que encanecia e ficava mais desesperançado em matéria de política; noutras palavras, o passar dos anos e as experiências como a baldada expedição a Siracusa esmoreceram aquele entusiasmo poético que irrompera no *Íon* e que, mesmo depois do *frigidarium* moral da *República*, ainda conseguira retornar no *Fedro*, sendo então seguido por inegável depauperamento do vigor poético nas obras posteriores²²⁵. Ora, a posição deste trabalho arrima-se precisamente no inverso. Embora não haja a pretensão de tratar da totalidade da sua obra, pressupõe-se que as doutrinas veiculadas nesses diálogos menores, prestando verdadeiro encômio à poesia, é que tornam suspeita a crítica amúsica dos grandes diálogos. O leitor que tiver compreendido o *Íon* notará que o conceito de dom divino que ali aparece, por exemplo, serve também para elucidar a natureza da missão socrática, associação essa que o fará perceber como o diálogo da juventude de Platão ainda está presente e atuante em sua fase mais madura. Notará também como tal conceito possui aspecto positivo em ambos os casos, de sorte que Platão não pode estar usando do *Íon* para vituperar a arte.

Ademais, em certo sentido os dois tipos de discussão podem ser entendidos separadamente. No decorrer da *República*, as conclusões morais e políticas em torno da poesia não mencionam as discussões ontológicas alcançadas no *Íon* e no *Fedro*, ainda que toquem em vários dos seus pontos, como na questão dos gêneros poéticos. Mais do que isso, elas tampouco negam essas discussões e ainda parecem pressupô-las em alguns casos: a proibição em torno da poesia parece depender, pois, da constatação prévia de seu poderoso efeito, que é estabelecida através da metáfora do ímã. Os resultados dos debates em torno da ordem de leitura ou de composição dos

²²³ Convém assinalar, desde o início, que não se pretende interpretar as *Leis*. Apesar do fato de que a doutrina da inspiração também apareça neste diálogo, trata-se de obra demasiado complexa, que exigiria vários estudos prévios.

²²⁴ BÜTTNER, 2011, p. 111.

²²⁵ DODDS, 1978; LESKY, 1966, p. 532.

Diálogos têm fortes razões para acreditar que o *Íon* deva ser lido pelo estudante antes da *República* e que o *Fedro* deva ser lido depois, bem como para crer que ambos os diálogos foram compostos nesta sequência²²⁶. Desse modo, poder-se-ia afirmar que o elogio da poesia no *Íon*, depois de ser ofuscado pelo suposto ascetismo estético da *República*, faz um retorno triunfante no *Fedro*, onde Platão encena a palinódia de um período inteiro de seu pensamento²²⁷. Se bem que não se contenda aqui sobre esses pontos conflituosos dos *studia platonica*, supõe-se que Platão jamais abandonou algumas ideias que teve em sua juventude, senão que as fortaleceu por meio de sua própria experiência com a poesia e de seu inegável amor a essa arte. No mesmo sentido em que se trata da teoria das ideias, portanto, a postura deste trabalho em relação à poesia permanece unitarista²²⁸.

²²⁶ ALTMAN, 2010; LESKY, 1966, p. 16-7. Schleiermacher considerava o *Fedro* o primeiro diálogo a ter sido composto por Platão, em virtude de seu caráter multifacetado e de seu tema juvenil; hoje em dia, porém, já não há ninguém que defenda isso. A estilometria também tem fortes razões para ordenar os diálogos na sequência supramencionada. BRANDWOOD, 1996, p. 109-112; WESTERMANN, 2003, p. 47.

²²⁷ NUSSBAUM, 2009, p. 178; 187.

²²⁸ No mínimo, é preciso aceitar que a querela entre poesia e filosofia nunca é completamente resolvida na obra de Platão e permanece ambígua, como acima discutido. Assim, apesar da crítica aos poetas, Sócrates admite que muitas vezes chegava ao ponto de desejar a morte, fosse verdade que, depois dela, haveria de conviver com poetas como Hesíodo, Homero, Orfeu e Museu (*Ap.* 41a6-8). Tal desejo é um exemplo do respeito e da admiração que devota à poesia, bem como da esperança de tornar-se sábio através dela. Cf. HALLIWELL, 2011, p. 256. Os intérpretes reconhecem que as intuições estéticas de Platão possuem certa assistemática e dificilmente podem formar um corpo doutrinal monolítico, o que se torna ainda mais complexo quando se tem consciência de que ele concebia a sua filosofia como um tipo de poesia. Freeman tem razão, assim, ao falar que Platão teria vivido um conflito psíquico a respeito dessa questão. “There has been a conflict, ending in a victory of the philosopher over the poet; but the victory has been hardly won and dearly paid for. How great that conflict must have been can be gauged by remembering that he himself once expressed, in irrisped language, the case for inspiration, when Socrates, in a long speech on Divine Madness, says [segue-se a citação do *Fedro* sobre a loucura poética]”. FREEMAN, 1940, p. 149. O único problema do comentário está em não perceber que a vitória da filosofia não se dá pela negação da poesia, mas pela invenção de uma filosofia poética. DÜRING, 1976, p. 186. Verdenius, por sua vez, nega que platão tivesse vivido tal conflito, porque ele teria uma alma harmônica. VERDENIUS, 1943, p. 241. A opinião não parece sustentar-se quando contraposta com os testemunhos textuais

O segundo fato que deriva da decisão de separar os problemas poéticos em ontológicos e políticos fundamenta o recorte de textos que serão esquadrihados. A questão da poesia no pensamento platônico é tão abrangente e complicada, que poderia servir por si só como mote de uma tese inteira – e seria uma longa e bela tese. Porquanto a perspectiva aqui adotada tenha por objetivo investigar determinadas ideias em mais de um autor, sem construir porém história sistemática da estética grega, é razoável que se escolham os textos onde estejam presentes os mesmos problemas da tipologia acima explicada. Assim, além do encurtamento hermenêutico possibilitado pela divisão feita acima, todo o capítulo terá como base o que é dito no *Íon* e secundariamente no *Fedro*. Sustenta-se essa ênfase porque o *Íon* é um diálogo onde Platão trata de maneira mais explícita da poesia²²⁹, não obstante esse seja um dos temas que sempre retorne em sua obra. Ele é ainda um diálogo que mantém discussão aberta com a épica – tal como acontece no *Hípias Menor* e na *República* – e dá a conhecer ideias que serão depois obsessivamente refutadas ou significativamente omitidas na *Poética*. Em sua discussão com a épica, o *Íon* levanta vários problemas de grande peso e elabora o primeiro perfil filosófico da inspiração poética que servirá de molde para as diversas concepções futuras formuladas na história ocidental, em especial entre os românticos²³⁰. Já em sua relação com Aristóteles, ele atua como espécie de presença fantasmagórica que nunca é referida de forma ostensiva, embora assombre diversas teses que são

que mostram, sim, uma encarniçada luta em torno desse problema. Ela poderia apenas justificar-se se, levando em conta o matrimônio da poesia e da filosofia, disséssemos que Platão resolveu o conflito. Gould comenta as duas perspectivas aqui discutidas: primeiro, a posição segundo a qual Platão tentaria unificar poesia e filosofia em razão do grande efeito que Homero exercia sobre ele; segundo, a perspectiva biográfica, de acordo com a qual essa tentativa teria feito como que ele sofresse de certa neurose sobre o assunto. Para ele, Platão só teria sido hostil à arte porque, ao contrário de Aristóteles, dava muita importância aos elementos irracionais da alma. GOULD, 1964, p. 74. Most, por fim, acredita que Platão teria inventado a querela ao ler os poetas a seu modo. Sua luta com a poesia seria distinta daquela de Xenófanes em relação a Homero ou de Aristófanes e outros comediantes em relação às novas formas de educação da época, ambas as quais não pressupunham uma oposição clara entre filosofia e poesia. MOST, 2011, p. 19-20.

²²⁹ DORTER, 1973, p. 65; FREEMAN, 1940, p. 139.

²³⁰ Esta visão é mais ou menos ortodoxa. No entanto, há razões para discordar dela. Por exemplo: o poeta de Platão não é, como o gênio romântico, alguém que cria seus poemas, mas uma porta-voz passivo que recebe tais obras das Musas. Cf. STERN-GILLET, 2004, p. 180.

defendidas na *Poética*. Sua posição é, por conseguinte, central para os objetivos deste trabalho. Por sua vez, o papel secundário do *Fedro* baseia-se no fato de que, apesar de confirmar muitas teses do *Íon*, seu escopo é mais amplo e não se orienta apenas pela questão da poesia, tratando também da retórica, da linguagem, do método dialético etc. A despeito de sua riqueza de detalhes e da introdução de novos elementos na discussão da poesia – notadamente, a associação da poesia com o amor e com a Beleza transcendental – seu tom fundamental e muitas de suas ideias originam-se indubitavelmente no *Íon*. Tal com o *Banquete*, este é mais um diálogo a que o leitor deve remeter-se para captar muitos pontos do *Fedro*, e não é por acaso que ele lhe anteceda tanto do ponto de vista da composição, quanto do ponto de vista dramático-pedagógico. Como dito, conquanto as ideias que Platão expõe nesses dois diálogos não pareçam ser afetadas ou abandonadas por sua crítica moral, não se delinea aqui qual seria sua visão final sobre a poesia. Pelo contrário, a pretensão deste estudo é muito mais modesta e vê esses textos como instantâneos que captam, que nem na fotografia, certas imagens e conceitos que Platão concebeu em determinada “fase” de seu pensar. Se eles foram depois emoldurados e serviram como diretrizes para suas demais conclusões, pois, é algo que não será demonstrado. Tampouco será provado, porém, que eles foram abandonados em alguma gaveta e deixaram de exercer influência positiva sobre o pensamento de Platão, como a escola desenvolvimentista e a isolacionista gostariam talvez de acreditar.

A segunda ambiguidade que deve ser mantida em mente reside no fato supramencionado, qual seja, que Platão era simultaneamente artista e filósofo. Já foi dito no segundo capítulo que os autores gregos possuíam relação toda especial com a poesia e que a exegese de Platão não podia prescindir da análise da estrutura dramática dos diálogos, sob pena de cometer-lhes uma injustiça. Esse fato tem sido reconhecido por mais de uma corrente moderna de interpretação, e na ocasião foram citados os seguidores de Strauss e a escola de Tübinga-Milão. De resto, ficou dito também que os gregos costumavam pôr os poetas ao lado dos filósofos e creditar-lhes um pensamento, além de possuírem uma consciência de estilo e de apresentação de ideias – assente na emergência da retórica – que é muitas vezes estranha aos pensadores modernos. Nesta seção, explicitam-se melhor esses pontos em relação a Platão. Do fato incontestável de que ele era ao mesmo tempo artista e filósofo, pode-se extrair tanto uma atitude estética ou literária para com sua obra quanto uma compreensão *sui generis* da filosofia. Esses dois pontos são de extrema relevância e permitem

compreender melhor a junção entre filosofia e dramaturgia que singulariza o *corpus platonicum* e, ao lado dos poemas pré-socráticos, faz dele um dos precursores daquela filosofia mais literária que há de ser depois cultivada por autores como Kierkegaard e Nietzsche, assim como por todos os que escreverão diálogos filosóficos, como Cícero ou Dante.

No que se refere à própria obra, essa atitude faz com que Platão componha seus diálogos utilizando uma miríade de artifícios poético-literários: uso de diversos gêneros; construção minuciosa de personagens e de cenário; emprego de omissões propositais, de suspense, de retenções, de ênfase e de outros movimentos dramáticos; e, por fim, utilização de detalhes cênicos e simbólicos dotados de indiscutível valor para a compreensão dos arrazoados. Ao longo dos *Diálogos*, vale-se Platão de um número vertiginoso de gêneros literários e dá a impressão de que, como verdadeiro artista, era capaz de imitar o discurso de vários especialistas. Citam-se aqui somente alguns exemplos. O *Menexeno* reproduz uma oração fúnebre tão bela e bem feita, que passou a ser recitada todos os anos em Atenas para recordar os mortos em campo de batalha²³¹. Ao mesmo tempo, porém, ele satiriza sub-repticiamente essa oração, não apenas porque, para os leitores da época, devia ser deveras engraçado ver uma mulher posar de general e fazer discursos, mas também porque levantava a suspeita brejeira de que a famosa e impecável *Oração Fúnebre* de Péricles, conservada em Tucídides, fora em verdade composta por sua concubina. O *Fédon* possui intrincado mito geográfico que simula a prosa científica nascida na Jônia, assim como o *Timeu* e o *Crítias* imitam a terminologia historiográfica, naturalista e medicinal²³². A *República* compete com a *Ciropédia* de Xenofonte enquanto relato sobre guerra e sobre a educação dos governantes, ao mesmo tempo em que pertence aos tratados utópicos em voga e descreve uma constituição imaginária, fato esse que fez com que algumas cidades quisessem ter Platão por legislador²³³. O *Banquete* possui uma série de discursos riquíssimos que variam da comédia (Aristófanes) à iniciação nos mistérios (Diotima-Sócrates), passando pela medicina (Erixímaco), pelos mitos cosmogônicos (Fedro) e pelo estilo retórico de Górgias (Agatão), ao passo que o *Fedro* testemunha que Platão não era

²³¹ LESKY, 1966, p. 522.

²³² NIGHTINGALE, 2009, cap. 4; REYDAMS-SCHILS, 2011, p. 355.

²³³ ALTMAN, 2012, p. 82-5; LESKY, 1966, p. 510; VEGETTI, 2010, p. 206; *Vitae*. III, 34.

imune ao mais sublime lirismo²³⁴. A *Apologia de Sócrates*, por fim, possui débitos evidentes com o escrito de defesa de Górgias, em que Palamedes é também apresentado como um sábio injustiçado e incompreendido. Além dos gêneros elencados aqui de forma resumida – pois é certo que a extensa lista poderia prosseguir²³⁵ –, há ainda o memorialismo que se espria em passagens do *Teeteto* e do *Fédon*, e toda a escatologia digna das religiões de mistério que sobe ao palco, por exemplo, no mito final da *República* e do *Górgias*. O *Fédon* é, aliás, a prova cabal de que Platão também podia aproximar-se dos elementos trágicos e levar seus leitores ao choro, um efeito que ainda é possível sentir nos dias de hoje. Embora erre em muitas coisas que diz sobre Platão, Nietzsche tinha uma percepção certa desse fato.

Se a tragédia tinha absorvido em si todos os gêneros anteriores, pode-se dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido, por mistura, de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isso infringe igualmente a severa lei antiga da unidade de forma linguística; caminho esse por onde os escritores cínicos foram ainda mais longe, atingindo, na máxima variação de estilo, na constante oscilação entre formas métricas e prosaicas, também a figura literária do “Sócrates furioso”, que eles costumam representar em vida. O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo. Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo (*Vorbild*) de uma nova forma de arte (*Kunstform*), o protótipo do *romance*, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia

²³⁴ Sobre a utilização do vocabulário e dos temas da poesia lírica no *Fedro*, um ponto assente hoje em dia, conferir: PENDER, 2011, p. 328.

²³⁵ Else chama a atenção para o lado cômico de diálogos como o *Íon* e o *Menexeno*. Para ele, Platão imitaria também o ditirambo nas longas passagens rítmicas e algo dançantes da *República*. ELSE, 1986, p. 186

dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla*. Essa foi a nova posição a que Platão, sobre a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia²³⁶.

O comentário não discorre sobre os outros elementos literários listados acima, mas interpreta corretamente a questão dos gêneros. E não expressa nenhum exagero: se os diálogos platônicos fossem a única obra conservada da Antiguidade, seria possível reconstituir muitos gêneros poéticos apenas a partir de suas páginas. O mesmo se diga sobre os demais elementos dramáticos que floresceram por aquela época. Platão constrói seus diálogos como obras-primas de simbolismo e cada cena deve ser lida

²³⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 86. A menção do romance faz entender por que os românticos alemães também viram em Platão um de seus mestres; afinal, embaralhando os gêneros de forma prolífica, ele antecipa aquela mistura química (na formulação de Schlegel) que seria própria da poesia modernidade: o romance. Com efeito, sobre a relação entre os *Diálogos* e o romance, observa Schlegel nos *Fragmentos Críticos*: “Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet”. SCHLEGEL, 1985b, p. 9. Nos fragmentos da revista *Athenäum*, por sua vez, ele antecipa a opinião nitzscheana citada acima: “ In Platon finden sich alle reinen Arten der griechischen Prosa in klassischer Individualität unvermischt und oft schneidend nebeneinander: die logische, die physische, die mimische, die panegyrische und die mythische. Die mimische ist die Grundlage und das allgemeine Element: die andern kommen oft nur episodisch vor. Dann hat er noch eine ihm besonders eigne Art, worin er am meisten Plato ist, die dithyrambische. Man könnte sie eine Mischung der mythischen und panegyrischen nennen, wenn sie nicht auch etwas von den Gedrängten und einfach Würdigen der physischen hätte. SCHELEGEL, 1985c, p. 44. A ideia sobre o estilo ditirâmico de Platão, que condiz com a opinião de filólogos como Gerald Else, retoma no penúltimo fragmento, onde Schlegel afirma que Platão concebia sua filosofia ao mesmo tempo como a mais ousada forma de ditirambo (*kühnsten Dithyrambus*) e a mais harmoniosa forma de música (*einstimmigste Musik*). SCHLEGEL, 1985c, p. 82. Assim, é preciso reconhecer que, para a fomentação do Primeiro romantismo, a tradução quase completa dos *Diálogos* feita por Schleiermacher é tão fundamental quanto a descoberta do gênio selvagem de Shakespeare. Na conclusão deste estudo, serão feitas outras observações a esse respeito. Do mesmo modo, por fim, Schopenhauer também reconhecia os aspectos literários da obra de Platão, em contraposição a Aristóteles, conquanto não os utilize em sua interpretação da teoria das ideias, por exemplo. SCHOPENHAUER, 2003, p. 31.

sob o pano de fundo de seu cenário e das personagens que dele fazem parte. À guisa de exemplo, tome-se o simbolismo envolvido na coroa de heras que aparece no *Banquete* (213a-e). Por esse simples objeto fica o leitor sabendo que Sócrates (junto de Agatão) não só é o mais belo e sábio dos convivas da ocasião, mas também que suas virtudes dionisíacas serão exaltadas por Alcibíades. O fato de seu desregrado discípulo chegar ao festim bêbado, também coroado de heras e fitas e seguido por um cortejo demonstra, pois, que Platão pretendia armar um clima dionisíaco, como fica evidente no último dos discursos, onde Sócrates é finalmente comparado a um sátiro²³⁷. O emprego de um objeto simplório avisa o leitor de um significado relevante, da mesma maneira como ocorre nas tragédias em que os autores transmitem através de símbolos – as cicatrizes nos pés de Édipo, por exemplo – o significado geral da trama. De igual maneira, o cenário projetado no *Fedro* é determinante para a exegese do diálogo, pois é em virtude de sua atmosfera divina que Sócrates é inspirado e capacitado a discursar de forma tão eloquente (*Phdr.* 238d). O santuário de Bóreas, a distância da cidade e a paisagem idílica à beira-rio, que complementam a descrição, são dados igualmente decisivos para a compreensão da obra. Na realidade, eventos dessa sorte comprovam a opinião de vários especialistas e de filósofos como Martin Heidegger, para quem nada em um diálogo platônico, por mais que soe ridículo e insensato, é desprovido de significado²³⁸. Para um erudito de escol como Giovanni Reale, a menção de Apolo em plena digressão sobre o Bem, proferida como interjeição de espanto, denotaria uma alusão de Platão ao Uno como origem de toda a realidade²³⁹. Sem contestar ou aprovar seus méritos, essa interpretação exemplifica como os diálogos podem ser ricos e proveitosos até mesmo nos mais ínfimos detalhes e palavras.

Faz-se presente o mesmo processo na elaborada construção das personagens, digna de autores como Proust ou Mann. Todos os diálogos podem ser vistos como uma longa narrativa fantástica acerca de uma personagem célebre, Sócrates, que no final encontra a morte e converte-se

²³⁷ ENGLER, 2011, p. 162-3.

²³⁸ LIMA, 2004, p. 9.

²³⁹ Depois de explicar que os pitagóricos viam em Apolo um símbolo para Uno, baseando-se no fato de que o “a” privativo negava a pluralidade do resto do nome (*a-pollon*), Reale sustenta que a expressão de Glauco – “Apolo, que superioridade divina!” (*R.* 509c), seria uma alusão ao Uno. “E per essere capito in ciò che voleva dire com questa alusione veramente emblemática, Platone ha costellato di una serie di riferimenti all’Uno tutti i punti chiave del suo discorso”. REALE, 1997, p. 335.

em verdadeiro herói. Nas múltiplas ações e conversas em que é descrito, Sócrates encarna a nobreza da filosofia e delinea com seus atos o comportamento exemplar de um filósofo. O fato de nunca embriagar-se, por exemplo, poderia ser entendido por seus contemporâneos como um mero hábito; na pena de Platão, porém, isso se metamorfoseia em um indício da temperança de uma alma governada pela razão, assim como o pueril agastamento diante de dificuldades argumentativas – que pinta com indelével demão personagens como Trasímaco, na *República*, ou Crítias, no *Cármides* – sinaliza a vaidade, o egoísmo e a dificuldade de abrir-se sinceramente ao diálogo, ou seja, todos os apanágios que Platão imputava aos sofistas envaidecidos com a púrpura da própria sapiência. Outras personagens também comunicam vários tipos ideais: os jovens entorpecidos pela retórica (Fedro, Agatão); os efebos intelectualmente talentosos (Teeteto), de ânimo aguerrido (Ctesipo) ou com ambições políticas (Alcibíades); os idosos preocupados com a morte (Céfalo) e os homens maduros sem muita inteligência, porém dotados de excelentes disposições morais (Crítion); os sábios naturalistas (Timeu, Crítias), os dialéticos (Estrangeiro de Eleia) e os eristas (Eutidemo) etc. Os estudos de caracterologia e de politropia retórica, se não se originam em Platão, atingem grandes cumes com ele; todas as descrições de como agem as pessoas possuidoras de certos caracteres, em Teofrasto, poderiam ser prolificamente utilizadas em escritos poético-filosóficas, e não é à toa que nelas se percebam laivos da mesma ironia fescenina que se faz presente em Platão. E tudo isso com o intuito básico de criar verdadeiras obras de arte que sirvam também para expressar um estilo de vida. Convém dizer, aliás, que Platão não obriga o leitor a seguir nenhuma das personagens, embora a ênfase em Sócrates seja incontornável; depois de ler os *Diálogos*, pode o leitor escolher a personagem com a qual se identifica de maneira mais plena, o que naturalmente diz muito sobre suas próprias preferências morais e intelectuais²⁴⁰. A construção elaborada das personagens não só atesta a consciência dramática de Platão, em suma, como também demonstra que a filosofia se manifesta sempre encarnada em alguém, não sendo possível defender teses sem que isso influencie a vida do seu defensor. Dito de outro

²⁴⁰ Altman argumenta que os *Diálogos* possuem um elemento basanístico, isto é, que estão preechos de estratégias que testam se os leitores entenderam sua problemática. Nesse sentido, algumas perguntas centrais funcionam como um verdadeiro Rorschach que revela a capacidade de entendimento e as propensões intelectuais dos próprios leitores. ALTMAN, 2012, p. 99.

modo, a filosofia é um modo de vida que se revela pelas atitudes das pessoas²⁴¹.

O uso de tais elementos poéticos assinala que, como os pré-socráticos, Platão também sofre a influência da poética épica em sentido imanente, conforme a perspectiva de Glenn Most explicada no capítulo anterior. Ou seja, se bem que não escreva em hexâmetros, como fizeram Empédocles e Parmênides, Platão emprega metáforas, símiles e demais recursos de expressão que nasceram e foram alimentados na tradição épica. É certo que ele também absorve essa poética nos demais sentidos referidos por Most: no sentido explícito, que se define pela discussão aberta com Homero e Hesíodo, como exemplificado em várias obras; e no sentido implícito, caracterizado pelos cinco fatores expostos no primeiro capítulo: veracidade, essencialidade e compreensibilidade de conteúdo, temporalidade narrativa e preferência pela singularidade ao invés do sistema, quesito esse que pode ser visto na composição única e autossuficiente de cada diálogo, apesar das ligações que eles mantêm entre si. O feitiço exercido por Homero é de tal maneira intenso, que o próprio Platão admite ter dificuldades em censurar esse poeta, pois desde a infância aprendeu a admirá-lo com amor (φιλία) e com temor reverencial (αἰδώς) (R. 595b9-10). À parte o uso de todos os meios de expressão encontrados em Homero, uma declaração desse tipo fez com que Longino apreciasse corretamente o sentido da atitude de Platão para com Homero, dizendo tratar-se de uma emulação em que um jovem competidor (ἀνταγωνιστής) disputa com todo o ânimo (παντὶ θυμῷ) com um adversário mais velho e já admirado. Escrevendo num período em que a Segunda Sofística havia conferido à retórica e à poética papéis centrais, Longino – ou quem quer que seja o autor do texto *Sobre o Sublime* – chega a citar uma coletânea de passagens em que Platão copia ou utiliza elementos hauridos da fonte homérica. Essa coletânea teria sido organizada por Amônio e seus discípulos e oferece testemunho de como, na Antiguidade, a visão do Platão artista era ponto assente (*de Sublim.* XIII, 3-4)²⁴². Ademais, vendo em Platão o mais homérico (ὁμηρικώτατος) dos autores entre Heródoto, Estesícoro e Arquíloco, Longino capta com argúcia o espírito de emulação que levou Platão a sustentar verdadeiro ἄγών com aquele que era, segundo a opinião do jovem emulador, o maior dos poetas gregos e o inventor da

²⁴¹ Para a ideia da filosofia como modo de vida, conferir o livro já clássico de HADOT, 1999. Também: ENGLER, 2011.

²⁴² Sobre o antagonismo entre Platão e Homero: ALTMAN, 2012, p. 378ss.

tragédia e da comédia (R. 595c; 598d7-8). Esta opinião é defendida também por Jaeger, que frisa como Platão pretendia arrancar de Homero o cetro da educação²⁴³; e, ainda em outro sentido, ela serve de base para a tese de que Platão depositava grande confiança na conservação do texto homérico como ferramenta obrigatória para a compreensão da sua própria obra, rica em alusões às duas epopeias²⁴⁴. Da mesma forma, Proclo, talvez ecoando Longino, declarava que Homero foi o mestre de Platão não apenas no uso da mimese, mas também em toda a sua teoria filosófica, opinião que sugere o matrimônio entre filosofia e poesia²⁴⁵. Como os demais autores citados, Proclo dá mostras de conhecer a poética de emulação introduzida teoricamente por Dioniso de Halicarnasso, a qual apregoava, em um tratado *Sobre a imitação* hoje perdido, que a melhor maneira de tornar-se um bom escritor era imitar emulativamente os grandes mestres²⁴⁶. Esta ideia pode remontar ao próprio Platão e mostrar, assim, que ele era consciente da emulação que praticava (*Smp.*209c7-d6)

Mas isso não é tudo. Outra forma de notar como na Antiguidade a maestria de Platão e o caráter literário de sua obra eram reconhecidos, pois, consiste em prestar atenção ao julgamento de Aristóteles, que põe os diálogos socráticos (τοὺς Σωκρατικούς λόγους) no registro da mimese, embora lhes não encontre denominação específica (*Poet.* 1447b9-13). Esta simples declaração assoma na *Poética* sem que seja guarnecida por explicações ulteriores, o que sugere que se tratava talvez de uma

²⁴³ Cf. JAEGER, 2003; ASMIS, 1996, p. 342.

²⁴⁴ ALTMAN, 2012, p. 23.

²⁴⁵ HALLIWELL, 2011, p. 241-2; *In Rem*, 1.196, 9-13.

²⁴⁶ No último de seus prefácios para livros não escritos, Nietzsche adota essa perspectiva da emulação. Depois de afirmar que os gregos, no espírito da *éris* hesiódica, praticavam a emulação e a luta como expedientes para melhorar sua arte, ele escreve sobre Platão: “Das, was z. B. bei Platon von besonderer künstlerischer Bedeutung an seinen Dialoge ist, ist meistens das Resultat eines Wetteifers mit der Kunst der Redner, der Sophisten, der Dramatiker seiner Zeit, zu dem Zweck erfunden, dass er zuletzt sagen konnte: “Seht, ich kann das auch, was meine großen Nebenbuhler können: ja, ich kann es besser als sie. Kein Protagoras hat so schöne Mythen gedichtet wie ich, kein Dramatiker ein so belebendes und fesselndes Ganze, wie das Symposium, kein Redner solche Rede verfasst, wie ich sie im Gorgias hinstelle – und nun verwerfe ich das alles zusammen und verurteile alle nachbildende Kunst! Nur der Wettkampf macht mich zum Dichter, zum Sophisten, zum Redner!” NIETZSCHE, 1988b, p. 790. Como se vê, Nietzsche percebe igualmente a ironia escondida no fato de Platão criticar a arte.

opinião difundida no século IV a.C. Hartmut Westermann elaborou brilhante análise dos diálogos platônicos a partir da *Poética*, tendo conseguido evidenciar com êxito, por exemplo, que eles põem em cena situações que respeitam a verossimilhança e a necessidade, sem que fiquem presos a limites históricos. Esta seria uma das razões pelas quais Platão sói ser tão jocoso ao lançar mão de anacronismos onipotentes que, ao serem lidos, deviam despertar o riso dos leitores. Como os poetas, ele não está escrevendo história, mas inventando situações que poderiam ter acontecido²⁴⁷. Do mesmo modo, a ideia da *Poética* – de acordo com a qual as personagens possuem um caráter (ἦθος) que é revelado através de seus pensamentos (διύνοια), convergindo com eles para gerar a ação (*Poet.* 1449b36-1450a3) – pode ser perfeitamente aplicada à obra platônica, em cujos movimentos dramáticos as disposições morais das personagens são estreitamente vinculadas aos argumentos explicitados na conversa, conforme comentado acima²⁴⁸. É muito provável que essa fosse também a visão de Platão sobre sua obra. Além dos variados conhecimentos poético-retóricos de que dá mostras, textos como o *Teeteto*, que brinca com a possibilidade de composição do próprio diálogo, são indícios de como Platão era absolutamente consciente do caráter literário de seu trabalho²⁴⁹; graças a uma anedota conservada por Diógenes Laércio, não é ocioso supor que até mesmo Sócrates o fosse (*Vitae*, III, 35, 8-10). Com efeito, não se sabe com segurança quem teria sido o inventor real do gênero dialógico; a inaudita maleabilidade com que permite representar disputas intelectuais faz pensar que possa ter sido inventado por Zenão de Eleia ou pelos sofistas, ambos os quais eram azevados às discussões dialéticas²⁵⁰. Contudo, é indubitável que Platão cultivou tal gênero mais do que ninguém e aperfeiçoou os artifícios poéticos que lhe são próprios.

Essa atitude estética ou literária para com a própria obra traz à baila o segundo ponto derivado do fato de Platão ser ao mesmo tempo filósofo e

²⁴⁷ “Natürlich sind beide, die Mimen wie die Dialoge, für Aristoteles Dichtung, sie sind ja – zumindest in Ansätzen – Nachahmung von charakterbestimmter Handlung”. SCHMITT, 2011, p. 217.

²⁴⁸ WESTERMANN, 2002, p. 30-46.

²⁴⁹ ASMIS, 1996, p. 339.

²⁵⁰ LESKY, 1966, p. 519; *Vitae*, III, 48. Kierkegaard é de opinião, igualmente, que a escolha do diálogo como meio de expressão depende de razões profundas. O diálogo seria uma censura implícita à fala egoísta, que leva em conta a relação do indivíduo com o conteúdo de seu discurso, mas esquece a relação deste indivíduo para com os outros. KIERKEGAARD, 2013, p. 47-49.

literato, a saber: sua concepção de filosofia é profundamente poética e aparta-se de modo fundamental, por exemplo, da concepção aristotélica. Para Aristóteles, o discurso científico ideal – como usado na geometria, por exemplo – exclui elementos retóricos como a emoção (πάθος) e o caráter (ἦθος) de quem o profere, algo que também parece valer para a filosofia; os dados realmente importantes condensam-se no conteúdo e nos fatos enunciados, razão pela qual os tratados são escritos em modos verbais indicativos e expressam com objetividade a opinião do autor (*Rh.* 1355a24-29; 1404a, 8-12). Já para Platão, como foi sublinhado acima, um discurso nunca pode ser desirmanado da pessoa que o defende, pois é seu pensamento e seu caráter moral que a predis põem a crer em determinadas posturas; donde a abundância de tempos e modos verbais, de circunlóquios, de omissões e de referências a vários sujeitos nos *Diálogos*. Em virtude desta crença, Platão permite que diferentes pessoas assumam a palavra e defendam teses com as quais ele mesmo talvez não estivesse de acordo; ou seja, nem todas as personagens dos *Diálogos* expressam a opinião de Platão ou lhe são simpáticas intelectual e moralmente. Aristóteles e os antigos parecem ter tido alguma consciência desse fato quando, em certos casos, acreditavam as afirmações dos *Diálogos* a personagens como Aristófanes (*Pol.* 1262b11) ou Fedro, não ao próprio Platão²⁵¹. Em verdade, tão notável é a profusão de doutrinas divergentes que desfilam nos *Diálogos*, e tão objetiva a forma com que são expostas, que eruditos da alçada de Leo Strauss chegaram a propor que o próprio Platão não possuía nenhuma doutrina própria e contentava-se em escrever irônica e exotericamente as visões de outros intelectuais, reservando para si aquilo em que acreditava de verdade²⁵². Não muito distante disso está a tese da escola de Tubinga-Milão, a qual, deparando-se com problemas semelhantes aos enfrentados por Strauss, crê que os *Diálogos* veiculem apenas doutrinas exotéricas e que Platão teria um ensinamento oral esotérico, conforme testemunham alguns antigos. Corretas ou não, essas teorias do último século demonstram como Platão percebia os vínculos indissolúveis que unem a filosofia ao seu modo de expressão e, mais do que isso, à pessoa que a expressa. Este é um pensamento que ele pode ter aprendido a partir da experiência do teatro.

²⁵¹ WESTERMAN, 2002, p. 39-40. Burnet comenta, porém, que Aristóteles costuma tomar ao pé da letra alguns comentários jocosos de Platão, o que é verdade. BURNET, 1994, p. 38.

²⁵² “In none of his dialogues does Plato say anything”. STRAUSS, 1964, p. 50; 52.

Com efeito, além do que Platão aprendeu com a poesia épica, os diálogos também atestam um conhecimento acurado de vários artificios cênicos, a tal ponto minucioso que torna possível encená-los como verdadeiras peças teatrais²⁵³. Isso se explica facilmente pelo fato de Platão não só ter entrado em contato com o teatro grego, mas também por ter nutrido ambições dramaturgicas. Destarte, os diálogos absorvem igualmente inúmeros regatos advindos dessa riquíssima fonte, os quais confluem para dar à luz uma nova forma de teatro. Como se sabe, esta é a conhecida tese de Martha Nussbaum, responsável por sumarizar as intuições esparsas de outros eruditos. Esta autora notou com perspicácia como Platão usou de suas habilidades artísticas para inventar uma filosofia que é profundamente devedora do teatro. Para ela, a ação que acontecia com as personagens, nas tragédias, é agora transferida para a investigação filosófica, a qual é circundada por outros dois eventos: o debate entre as personagens e seus respectivos discursos. O público assiste então a um caminho argumentativo (ἐλεγχος) que se assemelha à resolução da maioria das tragédias: uma afirmação, um comportamento ou posição inicial são julgados, reparados e às vezes refutados. É certo que o teatro de Platão encena comportamentos mais razoáveis e sensatos do que aqueles do drama trágico, motivo pelo qual Nussbaum o batiza de *teatro antitrágico*. Ela pensa que essa forma de espetáculo não teria o intuito de entorpecer e emocionar o seu público, dirigindo-se antes à razão e envolvendo mais os nossos juízos do que os nossos afetos. Em suma, as cenas urdidas por Platão seriam cristalinas e calmas, divergindo de todo o teatro conhecido até então²⁵⁴.

Não dá para concordar inteiramente com as últimas afirmações, porque Platão não raro pretende entorpecer os interlocutores de Sócrates e os leitores dos *Diálogos*, como expediente retórico e experiencial para desfraldar aquela reorientação ontológica que ele considera o início da filosofia. Muitas vezes Sócrates cria um círculo argumentativo que gera vertigens e embriaga o raciocínio de seus ouvintes, resgatando-os da caverna onde vivem²⁵⁵. Além disso, os *Diálogos* também não são assim tão cristalinos e calmos, senão que atingem vários píncaros dignos de uma tragédia, como ocorre exemplarmente no *Fédon*. Aqui, a piedade trágica não é despertada por Sócrates, o qual caminha sereno para a Ilha dos Bem-Aventurados ou para as terras férteis da Ftia (*Crit.* 44b), mas por seus

²⁵³ LESKY, 1966, p. 514.

²⁵⁴ NUSSBAUM, 2009, p. 108-20.

²⁵⁵ ENGLER, 2013.

inconsoláveis companheiros, que ainda não foram convencidos da imortalidade da alma e amargam a sorte de crianças que estão prestes a perder o pai (*Phd.* 77e-78a)²⁵⁶. Outros momentos há em que emoções violentas são retratadas com um realismo cirúrgico, como acontece na “tosquia do leão”, isto é, a refutação de Trasímaco na *República* (R.341c). Esta cena está longe de ser tranquila e pretende provocar nos leitores a mesma sensação de luta e de dificuldade com que Sócrates se depara na conversa. Em que pesem tais divergências, parecem corretas as demais colocações de Nussbaum, pois elas estão de acordo com a visão que o próprio Platão tinha da filosofia.

De fato, em duas ocasiões explícitas ele trata dessa questão. A primeira delas aparece no *Fédon*, quando Sócrates recebe os amigos na prisão, no início do diálogo. Assim que lhe são retiradas as correntes que atavam seus pés, admira-se Sócrates com a estreita relação existente entre o binômio prazer e dor, ambos os quais não podem acontecer em simultâneo, porém sempre andam ligados. Este raciocínio lhe é sugerido porque à dor que experimentava com os grilhões, como num passe de mágica, sucedeu o prazer de sentir os membros novamente libertos. Tivesse Esopo pensado nisso – continua Sócrates – teria composto um mito em que os deuses, a fim de ultimar as rugas entre a dor e o prazer, eternos adversários, amarram a cabeça de ambos a um só corpo, de modo que onde um se apresenta, logo em seguida se lhe ajunta o outro. A menção de Esopo faz com que Cebes pergunte a Sócrates a respeito das composições poéticas com que ele andaria entretido na prisão – um hino a Apolo e a metrificação das fábulas de Esopo, conforme a sequência da história revela –, pergunta essa que teria sido levantada pelo poeta Eveno. Na resposta de Sócrates, emerge o que parece ser a visão de Platão sobre a filosofia, também corroborada por outros diálogos. Sócrates incumbe Cebes de esclarecer a Eveno que, ao dedicar-se à poesia, não queria competir com Eveno ou com os demais

²⁵⁶ Halliwell acredita que o *Fédon* realiza, na verdade, a transcendência da tragédia, pois mostra que a morte não é relevante. A filosofia contida nele seria um antídoto ao encantamento poético que nos faria temer a morte. HALLIWELL, 2011, p. 262. De fato, tão singular é a atitude de Sócrates perante a morte, que um discípulo como Fédon é tomado por sentimentos ambíguos: evita a piedade, ao mesmo tempo em que não consegue desfrutar do prazer costumeiro que a filosofia proporciona (*Phd.* 58e-59a). No entanto, no final do diálogo Platão mostra como alguns discípulos não se convenceram da imortalidade da alma e sofrem como se estivessem numa tragédia, como comprovam suas lágrimas (*Phd.* 117c5-d6). Cf. ENGLER, 2011, p. 147-154.

poetas, porém tão-somente obedecer religiosamente a um sonho que o visitou amiúde ao longo de sua vida. Querendo descobrir o significado desse sonho, Sócrates começou a fazer este tipo de poesia (ταύτην τὴν μουσικὴν) a que estaria sendo incitado. Eis a parte de sua resposta que interessa:

Várias vezes (πολλάκις), no curso da minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que dizia era invariável: “Sócrates”, dizia-me ele, “esforçar-te e compõe (ποίηι) música/poesia (μουσικὴν)”. E, palavra!, sempre entendi que exortava (παρακελεύεσθαί) e me incitava (ἐπικελεύειν) a fazer o que justamente fiz em minha vida passada; assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que consiste em compor música/poesia (μουσικὴν ποιεῖν): haverá, com efeito, mais alta música/poesia (μεγίστης μουσικῆς) que a filosofia, e não é justamente isso o que eu faço? (*Phd.* 60e4-61a4, trad. modificada).

Platão não elucida o sentido do sonho e deixa que Sócrates o interprete a seu talante. Pode ser que tal mensagem onírica continuasse a manifestar-se para que Sócrates se motivasse a filosofar, como dito na passagem, ou então porque não era esse tipo de poesia, a filosofia, que o sonho queria designar. Receando a veracidade dessa segunda hipótese, Sócrates pôs-se a compor poesia comum (τὴν δημώδη μουσικὴν): primeiro o hino a Apolo, para homenagear o deus a quem se fazia o sacrifício em Delos; depois a metrificacão das fábulas de Esopo. A razão de dedicar-se a Esopo é a seguinte: Sócrates julga que um bom poeta deva compor mitos e não raciocínios, conversas ou discursos (μύθους ἄλλ’ οὐ λόγους); ora, dado que ele declare não ser afeiçoado ao mito (μυθολογικός), preferiu metrificar aqueles que já existiam e que ele sabia de memória (*Phd.* 61a4-b7)²⁵⁷. Antes de tudo, note-se a pérola de

²⁵⁷ Gadamer possui outra interpretação para tal sonho, e julga que Platão, tentando mostrar como Sócrates seria fiel à religião grega, exporia no sonho a ideia de que, ao invés de ter escolhido a filosofia para educar seus concidadãos, Sócrates deveria ter usado algo mais simples e mais didático, como as fábulas de Esopo. Gadamer

ironia com que Platão faz essa declaração aparentemente ingênua. Primeiro, ela é irônica porque um pouco antes, na digressão sobre a dor e o prazer, Sócrates como que aconselhou Esopo e deu-lhe o tema para a composição de uma fábula, provando que era capaz de criar mitos e não apenas raciocínios; depois, no fim do *Fédon*, inspirado como um cisne que, prestes a morrer, entoava o seu mais belo canto (*Phd.* 85ac), ele elaborará um mito exemplar que daria inveja a qualquer poeta, tal como faz em outros diálogos. Isso sem falar que o mote da conversação sobre a morte nasce do desejo de Sócrates de investigar a partida (*ἀποδημία*) para o Além e discorrer mitologicamente (*μυθολογεῖν*) sobre ela, enquanto espera sua sentença (*Phd.* 61d9-e4). Trata-se da mesma ironia que aparece no *Fedro*, onde o efebo admira a facilidade com que Sócrates inventa mitos (*Phdr.* 275b3-4)²⁵⁸, e na *República*, onde Sócrates declara não ser poeta depois de ter dito que contaria um mito sobre a educação dos guardiões (*R.* 379a). Dito de outro modo, se a criação de mitos é critério para a poesia, então Sócrates (e obviamente Platão) é sem dúvida um grande poeta. Mais do que isso, porém, o que toda essa história revela é a maneira como a filosofia e a poesia eram vistas por Platão: a filosofia era considerada a mais alta espécie de poesia (*μεγίστης μουσικῆς*) e, seja por seus temas, seja por suas formas ou por seus cultivadores, apartava-se da poesia comum ou popular. A citação sugere, outrossim, que Sócrates compreendia sua missão apolínea a partir de uma perspectiva literária: por um lado, ela o motivava a compor um poema heroico em que ele era a personagem central; por outro, ele próprio recebia a inspiração para compor esse poema de Apolo, o deus a quem servia²⁵⁹.

Esta última ideia recebe confirmação a partir da passagem do *Fedro* onde Platão postula a existência de duas Musas para a filosofia: Calíope e Urânia. Tal passagem está contida no mito das cigarras, que será discutido na seção sobre o efeito da poesia. Segundo o mito, os homens que foram transformados em cigarras, depois de sua morte, contam para as Musas quem são os mortais que as cultuam na Terra; a Érato pertencem

pensa que a frase esteja cheia de humor (*Scherz*), de sátira e de um significado mais profundo. GADAMER, 2001, p. 155. Aqui se pressupõe que tal significado esteja na identificação platônica da poesia com a filosofia.

²⁵⁸ Nesta ocasião, Platão usa a palavra *λόγοι*; no entanto, ela se aplica ao mito egípcio sobre a origem da escrita.

²⁵⁹ Para a ligação entre filosofia e poesia em Platão: GONZALEZ, 2011, p. 108; PARTEE, 1971, p. 90; NASCIMENTO, 1997, p. 201.

aqueles que a cultuam nos poemas amorosos, ao passo que os filósofos são apadrinhados pelas Musas mencionadas acima:

À mais antiga delas, Calíope, e à que se lhe segue, Urânia, identificam [as cigarras] quem passa a vida a filosofar e aprecia a música que lhe é própria. São essas as Musas que se ocupam particularmente com os céus e com os discursos divinos e humanos, possuindo a voz mais agradável (*Fédr.* 259d3-8 trad. modificada).

O trecho frisa o lado poético de uma vida dedicada à filosofia e coaduna-se harmoniosamente com a compreensão que Sócrates tinha de sua missão e da filosofia. A menção dessas Musas em específico não deixa de ser sintomática²⁶⁰. Calíope é a Musa da poesia épica que, além de inspirar os poetas, incita os reis que proclamam sentenças justas (*Th.* 91-7). Sua

²⁶⁰ Há nos *Diálogos* outras menções das Musas, algumas das quais parecem ser irônicas. Na *República* (547a), parecem ser as Musas quem narra a sucessão de constituições do livro VIII, o que fortalece ainda mais a relação de tal livro com Hesíodo, apesar de ser uma menção algo jocosa. Cf. ALTMAN, 2012b. Igualmente jocosa parece a alusão no *Eutídemo* (275d), onde Sócrates afirma que só poderá lembrar de toda a discussão, narrando-a depois para Críton, se invocar as Musas. Na complexa teoria do *Timeu* (47d2-e2), as Musas doam a harmonia ao ser humano que a perdeu, de modo que ele possa restaurar a correta revolução ou movimento da alma; o seu sentido parece ser eminentemente educacional. A menção no *Crátilo* (406a3-5) revela importante associação das Musas com o conhecimento, pois Platão afirma que seu nome remonta ao verbo *μῶσθαι*, que significa “procurar, investigar, perquirir”, dizendo que se presta também para a investigação e a filosofia; ele admite assim o sentido épico dessas deusas. Como se vê, portanto, algumas alusões parecem ser irônicas e outras, sérias. No *Íon*, todavia, as Musas têm papel essencial e não são mencionadas por ironia, como comprova sua ligação com o “dom divino”; assim, discorda-se aqui da opinião extrema de Cavarinos, para quem a menção dos deuses em Platão, nos contextos poéticos do *Íon* e do *Fedro*, seria sempre irônica. CAVARNOS, 1953, p. 492. Platão parece ter grande apreço por tais divindades e o fato de dedicar-lhes um santuário que formava o centro sagrado da Academia – mais do que um símbolo derivado do estatuto jurídico de tal instituição, que era um *thíasos* – pode ser um indício disso. Originalmente, os *thíasoi* eram agrupamentos ou cortejos de pessoas que percorriam as ruas a dançar e a cantar, como no mito de Dioniso. Por sua ligação com tais artes, o termo passou a designar, juridicamente, grupos devotados a labores intelectuais e, portanto, apadrinhados pelas Musas. BÜTTNER, 2011, p. 112; LESKY, 1966, p. 510. Outras menções das Musas: DORTER, 1973, p. 78, n. 15; PARTEE, 1971, p. 88.

associação com a filosofia dá a entender, pelo primeiro fato, que os filósofos também realizam atos gloriosos e plenos de heroísmo, enfrentando verdadeiras batalhas em que não temem a morte, mas apenas a honra e a desonra. Com efeito, Sócrates portou-se sempre como um soldado que não abandonava seu posto mesmo diante da iminência de perigos fatais, e no fim de sua vida, de acordo com o testemunho da *Apologia*, comparava-se com ninguém menos do que Aquiles, outro herói que cumpriu o destino selado pelos deuses sem amedrontar-se com as consequências (*Ap.* 28c-d). As batalhas de Sócrates – é de supor – eram tanto morais quanto dialéticas, e consistiam em libertar as pessoas dos grilhões da ignorância e da periculosidade de certas doutrinas. Para vencê-las era necessária aquela melodia heroica elogiada na *República* (*R.* 399a-d), a mesma melodia que deve estribilhar no ouvido dos guardiões que terão a arriscada tarefa de retornar às trevas da caverna e ser talvez assassinados por seus habitantes. Naturalmente, todo o heroísmo épico desse encargo é inflamado por rígida noção de justiça, que se evidencia pelo fato de Calíope aconselhar os reis a proferir sentenças justas, o segundo ponto da comparação. Assim como esses reis, a Musa de bela voz inspira os filósofos a realizarem a justiça do caminho mais longo, regressando à caverna sem temer por sua vida²⁶¹. Por sua vez, a menção de Urânia evoca duas características principais: o gênero de discursos e de temas tratados na filosofia, e a necessidade de evasão dos grilhões terrenos. Na verdade, as duas características são no fundo uma só. Na citação feita acima fica claro que os filósofos são aqueles homens que, estimulados pelo desejo de agradar tais Musas, dedicam-se a discursos voltados tanto para o divino quanto para o humano. Dado que Urânia seja a Musa da astronomia, ciência que versa sobre seres divinos, consoante a cosmovisão grega, ela inspira discursos igualmente divinos, que falam talvez do lugar além dos céus (*Phdr.* 247c3) ou do modelo de cidade justa que neles existe (*R.* 592b.). Quando Sócrates discorre sobre tal lugar, aliás, ele afirma que nenhum poeta jamais o cantou com o devido valor, valendo-se da mesma ironia assinalada anteriormente, uma vez que, ao falarem do ὑπερουράνιον τόπον pela primeira vez como se deve, Platão e Sócrates tornam-se poetas que descortinam a beleza de uma região nunca antes evocada pela poesia popular. Algo muito parecido está em curso na *República*, onde se constrói uma cidade que imita o modelo celeste a partir

²⁶¹ Sobre a diferença entre o caminho mais longo e o mais curto, uma diferença crucial da *República* que, no entanto, costuma ser ignorada, confira-se a excelente interpretação em ALTMAN, 2012, cap. IV.

de técnicas de pintura e escultura, como será visto abaixo. A segunda característica envolvida na alusão à Urânia, quando aplicada à filosofia, representa aquele anseio de libertar-se dos entes particulares e da condição humana para galgar os degraus celestes e atingir o divino, um anseio que percorre inúmeros diálogos de Platão e constitui também a quintessência de seu filosofar. Alguns indícios desse anseio podem ser encontrados nos mitos escatológicos, na alegoria da caverna e na afirmação da divindade do filósofo, a qual, no entanto, é temperada pela consciência cristalina de seu lado humano. Entretanto, talvez o lugar em que ele se manifeste de forma mais clara seja na necessidade de estudar objetos invisíveis, inteligíveis e divinos que, com o tempo, transmudam nossa alma e a tornam semelhante a eles (R. 500d). Isso tudo está suposto no fato de Urânia presidir igualmente à astronomia, ciência que está presente no currículo dos filósofos porque eleva suas almas para o alto (R. 592a).

A constatação de que a filosofia é regida pela inspiração de duas Musas – ao menos de que deve prestar contas a elas – demonstra também que os filósofos estão entregues a uma sorte de inspiração parecida com aquela do *Íon*, e que não são seres absolutamente racionais e dependentes de conhecimentos técnicos. Afinal, a filosofia nasce e é regida (ἀρχεσθαι) por uma experiência passional (πάθος) que acomete o filósofo de súbito, o maravilhamento (θαυμάζειν) (*Tht.* 155c8-d7)²⁶². O mais importante, porém, é o caráter artístico que Platão atribui à filosofia e aos filósofos, o qual é reconhecido em outras ocasiões. A *República* ancora-se numa série de metáforas e imagens artísticas para descrever a natureza de seu empreendimento. Sócrates afirma que eles criam o estado como pintores que contemplam um modelo divino (R. 500e); logo depois ele declara que modula os governantes como se fizesse uma estátua (R. 540c, 3-4), algo a que teria talvez se dedicado em virtude da profissão de seu pai²⁶³. O caráter fictício de sua empreitada é admitido assim que ele começa a planejar a educação dos guardiões, ocasião em que propõe aos seus interlocutores que, passando o tempo a contar histórias (μυθολογούντες), eduquem os

²⁶² Cf. ENGLER, 2011.

²⁶³ DUHOT, 2004. Não era só Sócrates que conhecia de escultura; é provável que Platão tenha-se dedicado a ela e à pintura na juventude, como seu acurado conhecimento técnico sugere. SCHUL, 2010, p. 11. Para outras passagens em que Platão mescla poesia e pintura, como no *Timeu* ou no *Político*, conferir: REYDAMS-SCHILS, 2011, p. 360.

guardiões através do discurso (R. 376d9-10)²⁶⁴. Na sequência, aparece pela primeira vez a metáfora da pintura, que se presta para justificar a continuação do diálogo mesmo diante da impossibilidade de realização de tal cidade, ou seja, eles admitem que compõem apenas por meio de palavras o modelo (παράδειγμα) de uma cidade boa, que não deixa de ser belo porque não existe *in concreto*, tal como aconteceria com uma pintura que sumariasse com cores o mais belo dos homens (R. 472d4-e). Os filósofos olham como pintores para esse modelo, o mais verdadeiro de todos, e a partir dessa contemplação promulgam as leis aqui na Terra (R. 494c6-d3). Todavia, além desse sentido, a arte e pintura também são utilizadas na profusão de imagens da *República*. A digressão sobre o Bem, em que pese sua importância, é reconhecidamente uma imagem (εἰκόν) e não atinge o inteligível (R. 509c9); do mesmo modo, a descrição da alma em três partes é uma imagem que demanda um hábil escultor para moldá-la em palavras, material que Sócrates considera ainda mais maleável do que a cera (R. 588 c-d)²⁶⁵.

Além das conclusões extraídas a partir das duas citações do *Fédon* e do *Fedro*, em que a união entre filosofia e poesia é declarada às escâncaras, os outros trechos elencados exemplificam como tal união é posta em prática na obra de Platão. Assim, ele não apenas concebe sua obra como uma criação simultaneamente artística e filosófica, mas o faz precisamente porque reconhece a dívida que a filosofia tem para com a arte. Dito de outra forma, ele é o primeiro pensador a realizar o matrimônio entre arte e filosofia, como será desejado pelos idealistas alemães²⁶⁶. Esse fato exige que se mantenha à vista aquela ambiguidade já mencionada, a saber: que a crítica de Platão à poesia desconstrói-se internamente pelo fato de ele usar os próprios elementos poéticos que increpa. Para dizê-lo com outra imagem, é como se Platão, depois de subir no estrado desnudo, fizesse uma diatribe moralista contra a nudez. Esta é sem dúvida a maior ironia da *República* e de seu tratamento da arte²⁶⁷. Só podem acreditar piamente

²⁶⁴ VERDENIUS, 1944, p. 131. Contra a interpretação literal da passagem: ENGLER, 2014.

²⁶⁵ Ora, Sócrates reclamara pouco antes que os poetas apenas apresentam imagens do bem. Mas o que ele faz aqui, senão isso? Poderia haver declaração mais óbvia do caráter poético da *República*?

²⁶⁶ Sobre esse ponto: ENGLER, 2014.

²⁶⁷ Sobre a ironia como disposição fundamental de Platão, confira-se o famoso estudo de Kierkegaard, que ainda tem muito que ensinar aos leitores de Platão. KIERKEGAARD, 2013.

nessa crítica os intérpretes que se recusam a olhar para o próprio texto platônico e reconhecer seu constante jogo com a imitação. Noutras palavras, é preciso aplicar ao texto platônico a mesma insensibilidade e o mesmo puritanismo estético que tais críticos censuram em Platão. Muitos nem percebem que o gênero de narração mista, que Platão critica em prol da narração pura, está sendo constantemente usado por Sócrates²⁶⁸. Entretanto, uma vez que aqui não se tratará abertamente das questões político-morais à roda da poesia, como explicado no início, esse fato serve apenas para ilustrar o modo cuidadoso com que se deve olhar para tais problemas. Escudado por tais ambiguidades, é intenção deste trabalho dar crédito aos diálogos menores e olhar com suspeita as grandes obras que, apesar de sua flagrante ironia, parecem invectivar contra a *ποίησις*²⁶⁹. Nas próximas seções, por conseguinte, suspende-se o juízo sobre o valor dessa crítica e apresentam-se certas ideias de Platão sobre os temas já elencados na tipologia retirada da poesia épica.

3.3. Origem da poesia e conhecimento poético: dom divino

Dado que o diálogo *Íon* seja a base das conclusões aqui desenvolvidas, convém apresentar algumas reflexões gerais sobre ele, que já encaminham o entendimento de temas como a origem da poesia para a direção esperada. Nesta seção, assim, expõem-se um panorama do diálogo e algumas de suas principais características, sublinhando o fato de que não se trata de obra aporética. Em seguida, apresenta-se sua visão sobre a origem da poesia e sobre o conhecimento poético, utilizando para tanto o tema do dom divino (*θεία μοίρα*), que também aparece em os outros diálogos brevemente estudados: o *Mênon*, a *Apologia* e o *Fedro*. Como será visto, Platão mantém-se fiel à tradição épica neste quesito, não obstante trate de maneira filosófica o mesmo tema que ela tratara poeticamente.

O *Íon* é um diálogo memorável por diversos fatores. Além da pequena extensão, que torna fácil lê-lo com certa rapidez, veicula algumas

²⁶⁸ Apesar de sistematizar o que Platão diz sobre o assunto, em nenhum momento Gaudreault menciona esse fato. GAUDREULT, 1989.

²⁶⁹ Como dito, trata-se de uma opção teórica consciente seguir os diálogos menores e não entrar em discussão pormenorizada com a *República*, por exemplo. Naturalmente, isso faz com que o trabalho não atinja aquela sistematicidade desejada pela exegese estruturalista. Porém, a opção se justifica se pensarmos que permite ver todo o problema com novos olhos, sem aceitar as conclusões já impostas por uma longa tradição de pensamento que, como ficou mostrado, sequer era atenta ao fato de Platão conceber sua filosofia como a mais alta forma de poesia.

ideias que, por assim dizer, foram internalizadas na psique do Ocidente graças a noções como talento e dom artístico. Ele possui beleza inegável, mormente nos discursos arrebatados de Sócrates, e é difícil que um leitor genuinamente platônico não se empolgue ao estudá-lo. Seu tamanho e a discussão explícita de um só tema, a questão da poesia, faz com que se sobressaia em relação a outras obras que exploram a mesma problemática; com exceção do *Íon*, a poesia sempre é escrutinada no interior de problemas mais abrangentes, como a essência da justiça ou do belo, e em diálogos mais longos e elaborados, como a *República* e as *Leis*. Ademais, ele descreve uma personagem que, quem sabe por sua ingenuidade, desperta nossa simpatia e traça a versão ideal de um artista tomado pelo entusiasmo e sem muito domínio de suas faculdades racionais; o rapsodo Íon é, como reconhecem muitos intérpretes²⁷⁰, ingênuo e ardoroso, com pouca capacidade para a reflexão filosófica, conquanto recite Homero com fervor e perfeição. Longe de confinar-se a detalhes históricos, mais cogentes e limitadores quando se trata de imitar pessoas reais, Platão pinta nessa personagem o modelo do artista tocado pelos deuses; a exaltação com que Íon fala de Homero, acrescida de sua personalidade ao mesmo tempo lépida e crédula, cega para filigranas argumentativas, lembra artistas como Mozart ou Balzac, que viviam embriagados por sua arte e exsudavam ideias advindas de uma entrega tirânica e irrefletida às suas produções. Em resumo, o *Íon* é um diálogo adorável e deleitoso, que facilmente deixa impressões indeléveis em seus leitores.

Em parte, tais impressões permanecem também em virtude de seu cariz didático, que pode soar repetitivo para algumas pessoas²⁷¹. De fato, depois de curto próêmio (*Ion*. 530a-b), que serve para certificar a premiada habilidade rapsódica de Íon, Sócrates introduz *ex abrupto* o vocabulário da técnica e o aplica à poesia, fato que por si só gera todos os problemas que serão investigados no diálogo (*Ion*. 530, c-d). Daí se segue uma conversa em que se esquadrinham as fronteiras cognitivas de técnicas como a aritmética e a pintura, assim como a dificuldade que Íon apresenta na hora de recitar outros poetas (*Ion*. 531c-533c). Colocados os problemas que precisam ser resolvidos, surge então o clímax da obra, quando são proferidos os dois imponentes discursos de Sócrates, os quais, intercalados pelas reações de Íon, também se repetem e enfatizam didaticamente suas conclusões (*Ion*. 533d-536d). Nesse ponto, o leitor poderia esperar pela

²⁷⁰ WOOLF, 1997, p. 193.

²⁷¹ STERN-GILLET, 2004, p. 169; VERDENIUS, 1943, p. 234.

introdução de novos temas que procederiam como consequências das soluções dispostas nos discursos. Por exemplo, eles poderiam perguntar qual é a influência dos deuses na vida humana ou por que apenas a poesia deve ser concedida pelos deuses, ao passo que a aritmética, que também parece pressupor qualquer dom, é uma técnica humana que pode ser aprendida e ensinada. Entretanto, o que ocorre é a recapitulação do mesmo leque de problemas com que o diálogo se iniciou, malgrado haja certo aprofundamento dos exemplos utilizados anteriormente (*Ion*. 536e-541c). A cena final do diálogo põe Íon contra a parede e lhe aplica a conclusão que haviam admitido sobre o fato de que a poesia e recitação poética não são técnicas, mas concessões divinas (*Ion*. 541d-542b): Íon é alguém divino, que carece de uma técnica. Por conseguinte, seu trajeto argumentativo é assaz translúcido e mostra como sua mensagem deve ser encontrada nos longos discursos de Sócrates, os quais são exigidos pelas dificuldades com que se deparam na discussão preambular sobre a técnica e a poesia. Esses discursos são exemplares puríssimos da poesia socrática, como será argumentado, e devem ser levados a sério pelos intérpretes.

Esse tom didático fez com que o diálogo fosse encastado na fase inicial de Platão, tempo em que ele ainda não dominava, supõe-se, a arte do diálogo como fará depois, em obras clássicas como o *Banquete* ou o *Fédon*²⁷². Em que pese a solidez dessa opinião, compartilhada talvez por todos os estudiosos, é inegável que o *Íon* se diferencie dos outros diálogos da mesma fase. Há pelo menos uma diferença substancial que não pode ser ignorada em sua exegese, da qual provêm outros fatos importantes que fundamentam a interpretação aqui proposta. A diferença é a seguinte: o *Íon* não é aporético nem irônico²⁷³. Ao contrário de diálogos como o *Cármides*

²⁷² Autores do século XIX defenderam sua inautenticidade e Willamowitz chegou a considerá-lo a primeira obra de Platão, argumentando que o diálogo era desprovido de intenção séria e, sustentando teses estapafúrdias, desejava provocar o riso como se fora uma peça de Aristófanes, como visto na introdução. Outros autores também pensaram o mesmo da *República*. GOULD, 1964, p. 72; STERN-GILLET, 2004, p. 171; VERDENIUS, 1943, p. 233; 238.

²⁷³ Stern-Gillet nota a loquacidade de Sócrates, e Verdenius sublinha como o filósofo possui fortes convicções, sugerindo talvez que não se trate de obra aporética. STERN-GILLET, 2004, p. 177; VERDENIUS, 1943, p. 234. Por razões estilométricas e de conteúdo, Penner toma o *Íon* como um diálogo socrático. PENNER, 1996, p. 124. Todavia, seu caráter não aporético faz como que infrinja de modo gritante aquela que é presumivelmente a característica principal de tal grupo de obras, a saber, seu final inconclusivo. Ele carece também de outras características distintivas dos diálogos da primeira fase, como o fato de que não é

e o *Laques*, cujo exame dialético não conduz as personagens a nenhuma resposta derradeira, contentando-se em evidenciar os deslizos e as insuficiências das soluções aventadas, o *Íon* assume doutrina positiva sobre a questão que examina: quem o lê, descobre efetivamente o que Platão pensava da poesia, sem que isso seja contestado por contra-argumentos finais que deixem o leitor novamente em suspenso. Por consequência, é errônea a opinião de Diógenes Laércio, para quem o *Íon* se enquadraria na mesma categoria de método tentativo (πειραστικός) que define diálogos como o *Eutidemo*, o *Cármides* ou o *Mênnon* (*Vitae*, III, 51). À inversa, os dois discursos de Sócrates são tomados como uma solução que não é revogada em nenhuma circunstância, e sua natureza literária destoa de modo flagrante dos diálogos aporéticos, que normalmente são reduzidos ao estilo taquigráfico de pergunta e resposta (ἔλεγχος). Aqui, Sócrates não apenas entretém dois discursos que permanecem sem escrutínio, porém afirma em mais de uma ocasião que diz a verdade, um privilégio que ele claramente não possui quando se abriga atrás da couraça de sua ironia (*Ion*, 532d8-e; 535a). Como Flashar notou, a imagem do ímã possui todas as características dos mitos pertencentes ao período maduro do pensamento platônico, acenando para a positividade da doutrina ali preconizada²⁷⁴. É certo que as afirmações de Sócrates poderiam ser entendidas como ironia; contudo, no contexto do diálogo elas parecem sugerir que o próprio Sócrates está inspirado pela verdade como se fora um autêntico poeta, um fenômeno que também acontece no *Fedro*, como assinalado.

Há dois argumentos para comprovar tal interpretação. Em primeiro lugar, ao invés da típica aporia que o limita a levantar perguntas a seus oponentes, já que ele mesmo seja estéril e não possua nenhum ensinamento (*Tht.* 157c7-d5), Sócrates discursa sem nenhum embaraço (εὐπορος) sobre a essência da poesia, jorrando uma série de argumentos que nascem como que prontos e que, na anfíromia final do diálogo, não são enjeitados. Os

exclusivamente ético, não trata do cuidado da alma, não apresenta teoria intelectualista das virtudes etc. Ele concorda com tais diálogos em quatro pontos menos decisivos: possui curta extensão; adota tom divertido; usa da aritmética e da geometria como técnicas comuns e isentas do estatuto epistemológico especial que terão em diálogos como a *República*; por fim, quando lido sob certo aspecto, pode parecer que ele critique a retórica, embora seja um erro tomar esta característica como própria dos diálogos socráticos, já que há neles uma tentativa sub-reptícia de fazer de Sócrates um orador. Sobre este ponto: ENGLER, 2013b. Reunidos esses pontos, por conseguinte, não há como enquadrar o *Íon* entre os diálogos aporéticos.

²⁷⁴ FLASHAR, 1957, p. 76.

novos rebentos são nutridos para que vivam e não há sequer uma hesitação elêntica ante o que fazer com eles, não obstante fosse possível testá-los racionalmente e, por assim dizer, abandoná-los na roda. Além disso, a inspiração de Sócrates pela verdade é comunicada diretamente a Íon, de modo que o filósofo assume o papel de um poeta que, como Homero, está em pleno contato com a divindade e com a verdade. Este é um ponto fulcral que ainda não recebeu o devido valor. No entanto, ele se deixa ver nas respostas entusiásticas que Íon dá a Sócrates, bem como no fato de que, no lugar de sua reação corriqueira diante de outros poetas, Íon não pega no sono ao escutar os discursos e a discussão, senão que se torna ainda mais eletrizado (*Ion*, 532b8-c4). O pormenor não pode ser reduzido ao prazer que Íon sente ao ouvir os sábios, pois Sócrates declara que não passa de um leigo que se preocupa com a verdade (*Ion*, 532d4-8), o que vale certamente para uma série de ocasiões apresentadas em outras obras, como no *Hípias Maior*, por exemplo. Agora, entretanto, esse detalhe dramático serve para associar a natureza de Sócrates e da filosofia com a poesia. Afinal, se a poesia inspirada é εὐπορος, e se Sócrates assim discursa, então ele também está inspirado. Na verdade, esta é a hora em que se faz necessário usar do relato do *Fédon* com que a seção passada terminou. Por tal relato, os discursos entusiastas e verdadeiros de Sócrates podem ser vistos como respostas àquele sonho que o visitava com tamanha frequência e exigia-lhe que se consagrasse à poesia. Noutras palavras, a significativa revelação biográfica do *Fédon* permite lançar a vista a outros diálogos e dizer: eis que Sócrates faz aqui seu tipo especial de poesia! Tal parece ser a situação do *Íon* e de outros trechos inspirados que se encontram nos diálogos.

Sócrates: (...) Ou não te parece que falo a verdade, Íon?

Íon: Sim, por Zeus, a mim certamente. Pois, de algum modo, tu me tocas (ἔπτει), com essas palavras, a alma, Sócrates, e a mim os bons poetas parecem interpretar essas coisas dos deuses junto a nós em virtude de uma concessão divina (*Ion*, 535a1-5).

Destarte, a teoria da inspiração enquanto corrente magnética é atestada pelo próprio diálogo, que também torna patente como Sócrates comunga de alguns privilégios dos poetas. Se ele não fala tão bem quanto Homero, é ao menos capaz de transmitir a Íon parte de seu entusiasmo para com a verdade, mantendo desperto o exigente rapsodo e fazendo-o reagir aos discursos de forma arrebatada e convicta (*Ion*, 535c4-8). Esta é mais

uma maneira de reconhecer as similaridades entre poesia e filosofia. A poesia vai deixando de entusiasmar com a verdade à medida que é trancafiada na prisão da autonomia estética, um processo para o qual a filosofia contribuiu já na Grécia Antiga, ao exigir para si o direito exclusivo de investigar e proclamar a verdade. Antes disso, como foi demonstrado anteriormente, era a poesia quem servia de veículo para a revelação da verdade. Platão sofre na pele esse dilema e sua posição pode variar entre a antipatia racionalista e a paixão declarada. Sem embargo, a singularidade de sua postura reside precisamente em que, embora o mais das vezes pareça querer alijar-se da poesia, ele a conserva no interior de uma filosofia dramática, cujo sentido primordial só se deslinda por meio da consideração de eventos cênicos como este. Aliás, as outras ocasiões nos diálogos aporéticos onde Sócrates discursa de forma abundante e inspirada representam, igualmente, lampejos de honesta εὐπορία que devem ser tomados a sério, dado que quebrem o silêncio protrético de tais diálogos – coisa de que já se reclamava no *Clitofonte*, por exemplo²⁷⁵ – e anunciem as ideias mais positivas de diálogos como a *República* e o *Banquete*. Trata-se de outros momentos em que Sócrates compõe poesia e revela o que pensa. O desenvolvimentismo apregoa, como se sabe, que as aporias dos diálogos da juventude são resolvidas na fase da maturidade²⁷⁶; no caso do *Íon*, isto não se verifica de todo, pois não obstante ele forneça um aglomerado de temas que ressurgem em outras obras, suas aporias parecem apenas subterfúgios para discursos doutrinários positivos que as resolvem. Alguns estudiosos tomam esse fato como uma prova de sua inautenticidade²⁷⁷; isso acontece, porém, porque eles não percebem fatos dramatúrgicos como aquele citado acima, a saber, que a condição necessária para que Íon não adormeça está na inspiração do próprio Sócrates, doravante elevado à posição de poeta. Assim, a reconhecida singularidade do diálogo prova que Platão expressa nele sua visão sobre a essência da poesia, e não que tenha falhado ao produzir uma obra dentro daqueles parâmetros estilísticos por que se orientava no mesmo período.

Feitas essas reflexões iniciais, que já deixam entrever a extrema riqueza do diálogo, convém estudar agora o que ele diz sobre a origem da

²⁷⁵ Para a análise da quebra do silêncio no *Clitofonte*: ALTMAN, 2012b, p. 29ss.

²⁷⁶ JAEGER, 2003, p. 416-417; REALE, 1997, p. 41-47.

²⁷⁷ VERDENIUS, 1943, p. 233-234.

poesia e sobre o conhecimento poético. Ambos os temas se elucidam pelo conceito de dom divino²⁷⁸. Tal conceito não é empregado em abundância por Platão, e o *Íon* é significativamente o lugar em que mais aparece, recolhendo quase metade dos registros²⁷⁹; no entanto, sua relevância é notória, haja vista ele se preste para destringir a natureza de fenômenos como a missão apolínea e o gênio de Sócrates, as loucuras divinas do *Fedro* e a definição de virtude no *Mênon*. Qualquer leitor reconhece a centralidade desses fenômenos para a compreensão dos *Diálogos*. Ora, o fato de que a poesia também entre nesse espectro conceitual sugere a maneira positiva com que Platão a compreendia. E o fato de que o *Íon* traceje o tratamento mais rico desse conceito, por seu turno, indica a proeminência que o diálogo assume na exegese das outras obras em que a doutrina também se faz presente.

De fato, a concessão divina é o modo como Sócrates explica a fonte donde abrolham os poemas, entre outras coisas não menos importantes. Já no início de seu discurso, Sócrates menciona essa força divina: “Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em ti, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino (θεία δύναμις) que te move (κινεῖ) (...)” (*Ion*. 533d1-3). No decurso da cena, Sócrates declara que as Musas criam os poetas, os quais vão buscar seus poemas nos jardins dessas divindades, como se fossem abelhas a colher o mel (*Ion*. 534b). Noutras palavras, eles não são os responsáveis reais pela existência dos poemas, mas os encontram como que a existir autonomamente no jardim a que a inspiração os transporta; em sua impessoalidade, os poemas são dotados de objetividade parecida com a de

²⁷⁸ A palavra μοῖρα significa “parte, porção, pedaço”, e liga-se ao verbo μέρομαι: dividir, partir, compartilhar. Assim, ela significa concretamente “parte, lote de terra, porção de pessoas (num partido, por exemplo) e, por extensão, o quinhão ou a parte que nos foi concedida pelos deuses, o nosso destino”. Daí que nomeie as Moiras, divindades responsáveis por selar o destino dos mortais. Em algumas ocasiões significa também “morte”. Para o caso do *Íon* e do uso platônico em geral, “dom, quinhão, destino ou concessão divina” são igualmente aptos. CHANTRAINE, 1968, p. 678-9. Fique aqui registrado mais um pensamento: a leitora notará que, em vários casos, usam-se traduções diversas para um mesmo termo grego, como, por exemplo, quando se traduz *lógos*. Isso ocorre para que, em cada ocasião, a palavra grega receba o sentido equivalente em português; é praticamente impossível verter um termo grego apenas com uma palavra vernácula, dado o amplo espectro semântico que ele normalmente cobre.

²⁷⁹ STERN-GILLET, 2004, p. 195.

um ente natural, como se fossem uma flor que atrai as abelhas. O tema surge mais duas vezes no prosseguimento da conversa e chega a soar repetitivo, tamanha é a ênfase que Platão lhe confere; ele justifica a existência dos diversos gêneros poéticos e a total passividade dos poetas ante a posseção divina (*Ion*. 534c-d), dois assuntos que serão discutidos nas próximas seções. Nessa altura, Sócrates introduz uma comparação que aparece nas outras ocasiões em que o dom divino é nomeado: os poetas são como adivinhos e profetas por meio dos quais os deuses comunicam suas vontades aos homens. Por meio dessa comparação recorrente ele deixa claro que, assim como o adivinho recebe o oráculo do deus, o poeta recebe seus poemas das Musas, sem que ele jamais seja a origem da poesia.

(...) e também os cantores de oráculos e os adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles (διὰ τούτων) se faz ouvir por nós (*Ion*. 534d1-4)

No próximo discurso de Sócrates, encenado depois da conversa que encerra a reação entusiasta de Íon, o dom divino é de novo mencionado de forma quase obsedante, para reiterar que não é por técnica nem por ciência que Íon pode falar de Homero com tanta beleza, mas por virtude do dom divino (θεία μοίρα) e da posseção poética (κατοκωχή) (*Ion*. 536c2).

E a causa disto – pela qual tu me perguntas – e em função da qual tu, acerca de Homero, és desembaraçado (εὐπορος), mas acerca dos outros não, é que não é em virtude de técnica, mas de uma concessão divina, que és terrivelmente hábil em louvar Homero. (*Ion*. 536d1-3. Trad. modificada).

Como se essa transparência quase didática não bastasse, Platão ainda repisa a origem divina da poesia na última conversa do diálogo, quando Íon admite em definitivo que não possui nenhuma técnica e recita Homero por pura concessão divina (*Ion*. 542a4). A confirmação de tal origem, porém, é dada pela significativa historieta que Sócrates conta sobre Tínicos de Calcídia. De acordo com a historieta, Tínicos compusera inúmeros poemas, talvez na tentativa de tornar-se poeta afamado; no entanto, suas composições premeditadas eram de tal modo ruins, que o público nunca se

deu ao trabalho de cantá-las. Há somente um poema que todo o mundo conhece e recita: um peã que Sócrates acredita ser quicá o mais belo poema lírico, e que o próprio Tínico descrevia como um achado das Musas (εὔρημά τι Μοισᾶν), querendo dizer com isso, provavelmente, que o poema lhe surgira de forma espontânea e alheia a sua vontade, como se fosse uma flor que tivesse ajuntado. Para Sócrates, os deuses aproveitam-se de casos como este para provar que eles são os verdadeiros criadores da poesia, e não os seres humanos. Se a poesia tivesse origem humana, afinal, até mesmo os poetas medíocres poderiam compor bons poemas, com tal que se empenhassem nisso e se tornassem mestres dos artifícios poéticos. Porquanto ela seja algo doado pelos deuses, o poeta pode esforçar-se inutilmente a vida inteira sem que nada de belo saia de sua pena, e pode, de repente, receber “do nada” um belo poema que todos irão apreciar, como aconteceu no “dia triunfal” de Fernando Pessoa, por exemplo.

A maior demonstração dessa afirmação é Tínico de Calcídia, o qual não fez nenhum outro poema que fosse digno de ser lembrado, exceto o peã que todos cantam, talvez o mais belo poema lírico de todos, simplesmente, como ele mesmo diz, “um achado das Musas”. Nele, portanto, definitivamente, o deus nos mostra, para que não duvidemos, que não são humanos (οὐκ ἀνθρώπινά) estes belos poemas, nem de homens (οὐδὲ ἀνθρώπων), mas divinos e de deuses (ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν), e os poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um. Demonstrando isso, o deus, intencionalmente, através do mais medíocre poeta (φαυλοτάτου ποιητοῦ), cantou o mais belo poema lírico. Ou não te parece que falo a verdade, Íon? (*Ion*. 534d4-5352).

A fidelidade que Platão mantém com a tradição épica é deveras impressionante e pode esclarecer, em parte, a maneira entusiástica com que Íon recebe tal doutrina, contanto que não se esqueça que o rapsodo também sente a inspiração pela verdade transmitida por Sócrates. As outras aparições do conceito justificam plenamente a ideia do *Íon*. Em primeiro lugar, Sócrates afirma tanto na *Apologia* quanto no *Fedro* que sua missão apolínea é um dom divino. Na *Apologia*, garante que segue ordens divinas

manifestadas através de sonhos, de profecias e de outros meios pelos quais ficamos a conhecer o quinhão que nos foi reservado (*Ap.* 33c4-7)²⁸⁰. Quem lê tal trecho atentamente, reconhece de imediato que o relato autobiográfico do *Fédon* é um desses meios. Já no *Fedro*, o conceito assoma duas vezes. Na primeira ocasião, designa a missão de Sócrates. O filósofo esclarece que não se interessa muito pela análise secular dos mitos, ao contrário dos sofistas, porque concentra sua diligência em atender à injunção délfica e conhecer a si mesmo. Seria risível querer entender os mitos quando ainda não sabe se é uma espécie de Tifão cheio de orgulho ou, pelo contrário, um animal mais delicado e simples, que participa por natureza de um destino divino (*Phdr.* 230a-b). Essa passagem confirma a interpretação que o próprio Sócrates deu ao oráculo comunicado por Querefonte, mostrando que, se ele é verdadeiro, Sócrates não é apenas mais um desses sábios que se arrogam um saber universal e que se comprazem em refutar todas as pessoas que encontram pela rua, porém um animal dócil que obedece ao destino que os deuses lhe deram. Na única oportunidade em que o termo surge no *Fédon*, aliás, Platão parece sancionar esse fato pela narração da personagem homônima, a qual, admirada com a placidez de Sócrates no dia de sua morte, acredita que o filósofo se encaminha para o Hades com o concurso dos deuses, isto é, como se estivesse em total acordo com seu destino (θεία μοίρα) (*Phd.* 58e). A outra referência presente no *Fedro* é ainda mais significativa para o problema da origem da poesia; situando-se no parágrafo inicial do segundo discurso de Sócrates, ela institui o caráter divino das quatro loucuras e fundamenta todo o raciocínio da palinódia. Desta vez, contudo, Platão não fala em concessão ou quinhão divino, mas literalmente em doação divina (θεία δόσις), usando uma palavra com a mesma raiz do verbo “dar” (*Phdr.* 244a7-8). As loucuras divinas serão interpretadas na próxima seção; aqui, elas demonstram igualmente que a poesia nasce na esfera dos deuses e não depende do arbítrio humano, por mais que este seja capaz de aclarar e até mesmo de reproduzir, por meio da técnica, vários fenômenos que circundam tal atividade.

Até agora, por conseguinte, o dom divino prestou-se para decifrar a natureza de eventos como a missão de Sócrates e a inspiração, além da profecia, do amor e das purificações rituais, como se depreende do *Íon* e

²⁸⁰ A doutrina da concessão divina poderia servir para retirar a acusação de inautenticidade de um diálogo tão platônico como o *Teages*. Ele possui declaração inequívoca de que o gênio de Sócrates era um dom com que os deuses o beneficiaram. *Theag.* 128d.2-3. Para outros usos: *R.* 366c7; 493a.

principalmente da doutrina das loucuras do *Fedro*²⁸¹. O *Mênon* retoma esse tema com uma lealdade ao *Íon* que é simplesmente notável; parece que ele pressupõe tudo o que Platão já estabelecera no pequeno diálogo sobre a poesia, como sugerido acima²⁸². Sua particularidade está em que o conceito de *θεία μοίρα* relaciona-se desta feita à virtude, servindo para deslindar os motivos pelos quais ela não é algo natural, nem pode ser ensinada ou aprendida. Tal como a ciência, a virtude não é algo que o homem obtém por natureza; e, uma vez que não haja mestres que possam ensinar alguém a ser virtuoso nem discípulos que o aprendam, ela tampouco é algo que se ensina. Ela só poderia ser ensinada se fosse uma espécie de compreensão (*φρόνησις*), ou seja, algo consciente e dotado de alguma sistematicidade causal. Não sendo nenhuma dessas alternativas, porém, ela só pode ser uma concessão divina. Assim, os políticos que se distinguiram na administração das cidades – Péricles, Temístocles etc. – falaram e fizeram coisas excelentes sem que tivessem consciência do que obravam; se tivessem feito tudo isso porque possuíam sabedoria ou ciência, poderiam tê-las transmitido aos seus filhos, tal como é possível ensinar um teorema de geometria. Eles agiram bem, portanto, por conta de uma opinião feliz (*εὐδοξία*) dada pelos deuses, privilégio esse que compartilham com os sacerdotes oraculares e os adivinhos inspirados. Com efeito, estes também dizem muitas coisas sábias e verdadeiras quando tomados pelos deuses, mas não são capazes de explicar conscientemente, como um cientista, aquilo que disseram. A menção da ausência de compreensão e a comparação com os adivinhos já preparam o terreno para que os poetas sejam evocados, consoante o tom fundamental do *Íon*. Isso se dá logo em seguida:

Sócrates. 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

²⁸¹ Embora não seja possível demonstrar este fato aqui, as quatro loucuras sagradas do *Fedro* são atribuídas sub-repticiamente a Sócrates, o que mostra como elas se ligam essencialmente à figura do filósofo. Cf. ENGLER, 2009.

²⁸² Há também semelhanças notáveis de vocabulário, que sugerem que os diálogos devam ser lidos em referência cruzada, a começar pelo *Íon*. PARTEE, 1971, p. 90; SCOTT, 2011, p. 134; VERDENIUS, 1943, p. 246; WOOLF, 1997, p. 198-9.

são e possuídos pelo deus, quando, pela palavra, realizam com sucesso muitas e importantes coisas, sem nada saber das coisas que dizem (*Men.* 99c11-d5).

Depois da concordância de Mênon, Sócrates torna a explicitar sua posição:

Sócrates. (...) a virtude não seria nem por natureza nem coisa que se ensina, mas sim por concessão divina (θεία μοίρα), que advém sem inteligência (ἄνευ νοῦ) àqueles a que advenha (παραγίγνηται). A não ser que, entre os políticos, algum houvesse tal que fosse capaz de tornar outrem político (*Men.* 99e5-100a2).

A citação é clara em dois pontos que também são ressaltados no *Íon*: que a concessão divina é algo que sobrevém (παραγίγνεσθαι) à revelia daquele para quem sobrevém; e que ela não pode ser suscitada por nenhum mecanismo consciente ou intelectual (ἄνευ νοῦ). Noutras palavras, ela é impessoal e acarreta certa passividade de quem a acolhe. O primeiro ponto será mais bem elucidado na conclusão deste capítulo; ele está em conformidade com o que já foi dito sobre a origem da poesia, provando que ninguém pode tornar-se poeta por conta própria nem ensinar a outrem tal mister. Isso é algo que se decide na esfera dos deuses, como já acontecia na tradição épica. Já o segundo ponto, embora tratado na próxima seção, permite compreender o tipo de conhecimento que Platão atribui aos poetas, assunto com o qual esta seção se encerra.

Como visto pelas citações recolhidas, Platão concede aos poetas um saber não-científico que, por tal razão, não pode ser ensinado nem aprendido por ninguém, característica essa que vale para a poesia como um todo. O fato de ele não ser científico não significa que não seja exato e verdadeiro; significa que os procedimentos usados para a obtenção desse saber não são claros e metódicos e suas conclusões não são amarradas por nenhum nexos de causalidade. Afinal, aquilo que é comunicado na poesia e na profecia vem diretamente dos deuses e não pode ser atingido sem inspiração. Segundo a explanação do *Mênon*, as pessoas inspiradas amiúde

obtêm uma opinião correta (ὀρθή δόξα) que se assemelha a uma estátua de Dédalo ou a um escravo fujão: ela nos é útil enquanto se encontra ao nosso pé, mas pode desaparecer subitamente sem que a controlemos, pois como que possui vida própria. A ciência, à inversa, é como uma estátua ou um escravo que está sempre ao nosso lado, imóvel e disposto a nos auxiliar. Ela não nos abandona e sempre nos serve conforme nossa vontade, pois é encadeada por um raciocínio de causa (αἰτίας λογισμῶ) que pressupõe a rememoração; i.e., quando rememoradas, as opiniões verdadeiras tornam-se conhecimentos e permanecem estáveis (*Men.* 97d4-98c4). Entretanto, a ciência não é tão diferente da opinião verdadeira no que toca à execução das ações que contribuem para a virtude. Sócrates assevera que a ação correta não precisa ser realizada sempre com absoluta ciência e pode basear-se na opinião correta: se alguém deseja ir a Larissa, pois, basta-lhe que possua uma opinião correta sobre o caminho a ser percorrido, mesmo que nunca tenha feito a viagem. Não é preciso ter ciência para chegar a tal cidade. A diferença crucial reside então no seguinte: quem possui somente a opinião correta não tem compreensão nem experiência do assunto, isto é, não detém seu saber de modo consciente. Todavia, está em posse de algo tão proveitoso quanto a ciência (*Men.* 97 a-c)²⁸³.

Sócrates. E, penso, pelo menos enquanto tiver a opinião correta (ὀρθήν δόξαν) sobre as coisas de que o outro tem ciência (ἐπιστήμην), acreditando com verdade embora não compreendendo (φρονῶν), não será em nada um guia inferior àquele que compreende (φρονούντος) isso (*Men.* 97b5-7).

Esta doutrina está em perfeita concordância com o que é dito no *Íon*. Por ela se percebe que o dom divino é, no fundo, a constatação de que os poetas recebem sua sabedoria diretamente dos deuses, ao menos quando estão inspirados às deveras. Isso porque a história de Tínicó permite conjecturar que haja muitos poemas demasiado humanos, feitos apenas com o auxílio do entendimento (φρόνησις) e sem o benefício da expressão diluvial (ἐὐπορία) que a inspiração concede. A crítica platônica aos poetas resolve-se em grande parte através dessa ressalva. Em todo o caso, quando bebido em fonte divina, o saber não é nada inferior àquele que se obtém pelo exame das causas; ele alcança as mesmas verdades, com a diferença de que não pode explicar como as conquistou, tampouco dispor delas a seu

²⁸³ FREEMAN, 1940, p. 142.

bel-prazer. Outro testemunho da importância dessa constatação encontra-se na *Apologia*, na famosa historieta de Sócrates sobre sua peregrinação errante junto dos homens que pareciam saber alguma coisa. Depois de decepcionar-se com os políticos, Sócrates vai ter com diversos tipos de poetas, no intuito de deparar-se com alguém mais sábio do que ele (*Ap.* 22a8-b2). Ele leva consigo a obra desses artistas e os interroga com minúcia sobre o que tencionavam dizer. Infelizmente, os poetas não são capazes de explicar as próprias produções, e Sócrates conclui que eles devem compô-las não por sabedoria (ὄ σοφία), mas por qualquer coisa de natural (φύσει τινὶ) e também por estarem inspirados (καὶ ἐνθουσιάζοντες), como acontece com os adivinhos e profetas. Como dito no primeiro capítulo, Sócrates parece citar as duas alternativas possíveis no seu tempo e, em seguida, tomar partido a favor da inspiração. Esses homens proferem uma porção de coisas belas (καλά) sem que tampouco saibam (ἴσασιν) alguma coisa do que dizem. O erro dos poetas está em que, sendo capazes de expressar grandes belezas através da poesia, deixam seu orgulho subir à cabeça e começam a crer que são também os homens mais sábios em outros campos.

Assim, logo acabei compreendendo que tampouco os poetas compunham suas obras por sabedoria, mas por dom natural e por estado de inspiração, como os adivinhos e profetas. Estes também dizem muitas coisas belas, sem nada saber do que dizem (*Ap.* 22b5-c6 Trad. modificada).

Ora, a conclusão de Sócrates nada mais é do que a retomada simultânea do *Íon* e do *Mênon*, sem que falte a costumeira menção dos adivinhos e profetas. No entanto, ela adianta um dado importante sobre o conteúdo da poesia, ao admitir que os poetas expressam muitas coisas belas. Esta admissão está longe de ser inócua. Qualquer leitor de Platão sabe que ele é o primeiro pensador a instituir a rígida identidade entre o belo, o bom e o justo, com a qual ele antecipa o dogma ontológico da Idade Média²⁸⁴. De acordo com sua filosofia, não é possível dizer coisas belas que

²⁸⁴ Em seu clássico sobre a estética medieval, Eco recorda como o comentário de Calcídio ao *Timeu* de Platão exerceu grande influência no pensamento sobre o belo como categoria transcendental na Idade Média. Por volta do século XII, na obra de São Boaventura, o *pulchrum* já é catalogado junto do *unum*, do *verum* e do *bonum*. Cada um dos transcendentais corresponde a uma das causas aristotélicas, sendo que

não sejam também verdadeiras, justas e boas²⁸⁵. Assim, Platão concede que várias coisas ditas pelos poetas são verdadeiras, como já estava pressuposto na doutrina do dom divino apresentada no *Mênnon*²⁸⁶. Pode ser acrescentado que isso não acontece sempre, pois há ocasiões em que os poetas tentam compor sem que sejam bafejados pelos deuses; entretanto, quando suas verdades provêm diretamente de fontes divinas, eles dizem coisas belas e boas e justas, que contribuem para o melhoramento das pessoas.

Entretanto, sua visão sobre o conhecimento poético não se confina a isso. Há ao menos outras duas discussões para considerar: a crítica ao conhecimento técnico e a crítica aos valores morais veiculados pela poesia. A primeira delas já está presente no *Íon* e será mais bem discutida na próxima seção. Como visto até agora, Platão não crê que o poeta domine os conhecimentos de uma área específica da mesma forma como um técnico o faz, ou seja, consciente e metodicamente. Como a discussão revela, na verdade, Íon não pode superar um médico, um piloto ou uma fiandeira nos conhecimentos exigidos pelo serviço de cada um deles, pois há uma especialização que foge à capacidade do rapsodo, e qualquer um desses expertos resistiria melhor do que Íon à saraivada de questões que alguém como Sócrates pode levantar em um teste racional (*Ion*. 540a-d). Apesar dessa aparente restrição, nota-se facilmente que o que está em jogo é o mesmo problema discutido acima, que se resolve pela doutrina do dom divino. Afinal, porventura poderia qualquer um desses técnicos entreter o público e mantê-lo entusiasmado e desperto?²⁸⁷ O técnico pode deter o

o belo “circuit omnem causam et est comune ad ista (...) respicit communiter omnem causam”, ou seja, diz respeito a todas as causas e é, assim, o esplendor dos transcendentais reunidos. ECO, 1989, p. 31; 39.

²⁸⁵ CAVARNOS observa corretamente que o estético não se diferencia do ético em Platão. Ele dá as múltiplas referências onde o belo e o bom são identificados. CAVARNOS, 1953, p. 495-8. A mesma opinião encontra-se em DORTER, que defende ser a Beleza uma verdade divina, isto é, o reflexo sensível da ordem e harmonia suprassensíveis. DORTER, 1973, p. 76.

²⁸⁶ SCOTT, 2011, p. 134; WOOLF, 1997, p. 200.

²⁸⁷ “The fisherman is able to speak accurately of the details of fishing; does he therefore ‘speak well’ in the sense that poetry ‘speaks well’? At any rate, he does not entertain; the recital of fishing technicalities in the language of the averaged skilled fisherman would empty the theatre in five minutes”. FREEMAN, 1940, p. 141. Ideia similar aparece na *República* (598cd), quando Platão trata da falsa onisciência dos artistas miméticos, e é cabalmente tratada adiante, quando aborda a sedução da poesia: “Sócrates. Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem

conhecimento de sua área de forma mais consciente e metódica do que o poeta, mas ocorre que este, quando insuflado pelos deuses, consegue falar tão bem sobre o mesmo assunto, que dá impressão de ser ainda mais sábio do que os expertos. Este é um tema que aproxima a poesia da retórica e acaba caindo na malha da crítica platônica a esta arte tão cultivada pelos sofistas. Platão acreditava no imenso poder de ambas as artes e achava que os poetas e oradores não raro pareciam oniscientes, já que podiam discorrer sobre qualquer coisa (*Sof.* 234ab). Normalmente, ele os critica através do apelo ao saber genérico das técnicas²⁸⁸, mas aceita que, apesar de não serem capazes de explicar como obtêm seus conhecimentos, muitos poetas atingem verdades gerais difíceis de separar das mentiras²⁸⁹. A base de toda a teoria da mimese depende dessa conclusão: que os artistas imitam as coisas tal como aparecem, sabendo muito pouco a seu respeito. Em virtude dessa similaridade de temas, alguns estudiosos viram no *Íon* a mesma hostilidade à arte que encontram na *República*.

Sem entrar numa discussão pormenorizada da questão da mimese na *República*, parece que a resolução de tal conflito já está abarcada nos parágrafos acima: Platão não afirma que os poetas não têm nenhum conhecimento, porém, como argumentado, que tal conhecimento depende de fatores arbitrários como a intervenção dos deuses, não se comparando com o saber real e fixo dos técnicos. O poeta pode parecer melhor do que um médico enquanto a inspiração fizer com que as suas opiniões se portem como estátuas; quem analisar isso mais a fundo, porém, verá que foi como que por graça que ele obteve esse saber “aparente”, pois não pode encadeá-lo tão bem quanto o médico nem dispor dele *ad libitum*. Essa percepção, no entanto, só pode ocorrer depois do efeito da poesia e a partir de um criticismo que lhe é alheio, uma vez que, na recitação, ninguém duvida que o poeta fale melhor do que o técnico. Nesse sentido, dizer que ele não “sabe” alguma coisa significa, simplesmente, que ele não pode explicar o

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 (μεγάλην τινὰ κήλησιν) que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas, desnudadas do colorido musical, e ditas só por si. Já assentaste nisso, de algum modo” (*R.* 601a4-b4).

²⁸⁸ DORTER, 1973, p. 69; LADRIÈRE, 1951, p. 32.

²⁸⁹ FREEMAN, 1940, p. 142; VERDENIUS, 1943, p. 261.

modo como obteve aquele conhecimento, nem quais são as demais ligações conceituais ou práticas do saber que apregoa possuir.

O outro aspecto da perspectiva platônica sobre o conhecimento poético é a crítica dos valores morais veiculados pela poesia. Esta crítica é justamente isso: uma objurgação contra o conteúdo moral expressado pela poesia e não contra a poesia em si mesma. A maioria das vezes não se faz essa diferença entre a essência da poesia e aquilo que se faz com ela na *pólis*. Contudo, Platão só critica o segundo ponto porque, no que toca ao primeiro, está em plena concordância com a visão da poesia expressa por Homero e Hesíodo. Como tais poetas, ele também acredita que as pessoas aprendam padrões morais através dos poemas: os jovens podem aprender a ser corajosos e destemidos ou a chorar como uma criança, quando leem a *Ilíada* e a *Odisseia*. Como se sabe, ainda em seu tempo o ateniense médio aprendia valores vitais através da leitura de Homero, que era também utilizado para sancionar decisões, julgamentos e demais condutas²⁹⁰. O aspecto ontológico de tal conhecimento é claro: a poesia efetivamente comunica modelos éticos e trechos da existência humana²⁹¹. O problema disso não está então no instrumento da comunicação, senão que no valor da coisa comunicada; dito de outra forma, Platão discorda de aspectos cruciais da *Weltanschauung* homérica, não do valor da poesia como modeladora da humanidade. Seria ingênuo crer no contrário, quando a poesia é utilizada ao longo da *República* para formar os cidadãos exemplares e quando o próprio Platão concebia a filosofia como uma espécie de poesia. Na verdade, neste quesito Aristóteles está igualmente de acordo com Platão e com a tradição épica, como será visto à frente.

Conforme o *Íon* revela, portanto, Platão acredita que os poetas façam muitas vezes pronunciamentos belos e verdadeiros, pelo menos quando são auxiliados diretamente pelos deuses e abstêm-se de tentar produzir qualquer poema apenas baseados em suas forças, como no caso de Tínicos de Calcídica. Uma vez que esta capacidade lhes seja conferida num estado excepcional de inspiração, eles não têm domínio consciente do que falam e são incapazes de explicar através de conceitos o conteúdo de suas “produções”. A peregrinação de Sócrates relatada na *Apologia* e a conclusão do *Íon* demonstram que, quando submetidos a um teste elêntico, os poetas revelam-se indivíduos leves e alados que agem sob o influxo da inspiração divina, caindo no maior embaraço se por acaso alguém lhes pede

²⁹⁰ VERDENIUS, 1943, p. 248.

²⁹¹ Para o papel da poesia na educação: *Lís.* 214a; *Smp.* 209a-b.

que elucidem racionalmente o sentido de suas obras. Neste ponto, eles são inferiores aos expertos que manejam seu saber conforme regras e possuem informações metódicas e devidamente controladas²⁹². Os técnicos podem passar seu saber adiante e ensinar a outras pessoas sempre que o queiram, um privilégio que os poetas claramente não possuem. Todavia, dado que seu saber seja algo humano e dependente de suas faculdades intelectuais, eles nunca poderiam cativar a atenção de uma audiência e fazê-la sentir os frêmitos e as emoções que o pior dos poetas pode produzir, com tal que tenha sido inspirado verdadeiramente pelos deuses. Não apenas no que se refere ao efeito, contudo, o saber transmitido pelos poetas é superior ao conhecimento consciente dos técnicos; ele o é também no grau de universalidade que comporta, uma vez que, como o sistema educacional da *República* sugere, a poesia é o mais apto instrumento para educar a nossa alma. Apesar de Platão discordar de muitos dos comportamentos veiculados pela tradição épica, ele sanciona inteiramente a ideia de que a poesia semeia padrões morais que são internalizados pelas pessoas e servem para moldar a sua constituição anímica²⁹³. A poesia expressa trechos inteiros de existência e, tal como acontecia como o mito na tradição épica, ilumina a própria vida das pessoas que se abrem a sua influência. Se pensarmos na relevância dos mitos platônicos e no fato de que Platão também concebeu sua filosofia como a mais alta forma de poesia, então isso se torna evidente.

3.4. A poesia e o poeta: inspiração divina e loucura poética

No que toca ao segundo quesito da topologia aqui utilizada, o *Íon* e o *Fedro* continuam a manter impressionante fidelidade à tradição épica, ao

²⁹² “Or, c'est ce que le rhapsode ne saurait faire, ayant acquis ses connaissances par des moyens irrationnels. Il ne peut pas fonder l'exactitude de sa vision sur des arguments objectifs mais seulement sur la grâce de l'inspiration. Cette grâce repose sur les rapports personnels entre le poète et sa Muse; elle est donc de nature subjective. Le savoir du possédé reste arbitraire parce que la méthode scientifique, ἡ ἐπιστήμη, lui fait défaut”. VERDENIUS, 1943, p. 244. Dorter e Partee concluem algo similar: “Socrates had initially shown that art is not a skill or science (which may imply that it is therefore non-rational, i.e., "mad") by showing that the artist cannot apply his principles wherever he chooses, as the technician or scientist can”. DORTER, 1973, p. 69. “(...) the poet in the act of creating loses conscious control of his art; he must stand outside of his particular human existence in order to grasp the general truths. Lacking knowledge, this poet like the poet in *Republic II* can produce only one type of poetry”. PARTEE, 1971, p. 91.

²⁹³ ASMIS, 1996, p. 338.

mesmo tempo em que radicalizam a crítica aos componentes técnicos da poesia e enfatizam a completa passividade do poeta na hora de compor. Trata-se de um assunto à roda do qual não pairam grandes dúvidas, uma vez que Platão apresente certa unidade doutrinal baseada na ideia de que a poesia acarreta a perda da razão pragmática e, por conseguinte, um estado de loucura inspirada. Deste modo, excetuando as referências ao poeta que foram feitas até agora, examina-se nesta seção como ele se porta ao acolher a mensagem que os deuses lhe comunicam através da inspiração. Depois de comentar as passagens do *Íon* onde tal tema é evocado, evidencia-se sua relação cerrada com a loucura poética do *Fedro*, a qual implica igualmente a libertação do modo de ser costumeiro dos poetas.

O primeiro vestígio de subjetividade que surge no *Íon* é, do ponto de vista dramático, o sustentáculo para toda a indagação do diálogo. Isso porque sua pergunta geral só faz sentido se a situação particular de *Íon* é considerada. Afinal, a questão condutora do diálogo parte do fato pessoal de que *Íon*, mesmo sendo comprovadamente capaz de recitar Homero à perfeição, não consegue recitar direito nem dizer belas coisas sobre outros poetas, como deveria fazer caso fosse detentor de uma técnica poética²⁹⁴. Nos primeiros parágrafos, assim, Platão precisa traçar um perfil da técnica para salientar o caso específico de *Íon* e, em seguida, lançar mão do conceito de dom divino como alternativa à posse de uma técnica. O dom divino elucida como *Íon* pode discorrer tão bem acerca de Homero sem que possua conhecimento racional e sistemático. Em primeiro lugar, a técnica atua dentro de um horizonte preciso, como *Íon* conclui ao concordar que Homero, Hesíodo e também outros poetas trabalham com os mesmos temas (*Ion*. 531a6). Conforme se sucedem os exemplos da aritmética, da pintura e da medicina, o leitor descobre que a segunda característica de uma técnica consiste em versar sobre o todo da área a que se aplica; como Aristóteles dirá da ciência – que é tratada no *Íon* como sinônimo de técnica (*Ion*. 532c6) – ela abarca um domínio do real que é conectado por uma definição genérica. Platão não emprega nesta ocasião vocabulário tão rigoroso, afirmando apenas que é próprio da técnica possuir o mesmo campo de investigação (*Ion*. 532e3); todavia, o que ele diz é assaz similar à noção de Aristóteles. Desta segunda característica provém a capacidade que o

²⁹⁴ Discorda-se aqui de Ladrière, que pensa que o sucesso e a técnica de *Íon* não são relevantes para o diálogo. LADRIÈRE, 1951, p. 28. Pelo contrário, o fato de ele ter sido premiado faz com que Platão analise um exemplo máximo de rapsodo, pelo menos segundo a opinião dos Gregos. Seria como analisar Homero para falar da poesia.

experto possui de explicar e interpretar (ἐξηγεῖσθαι) todos os assuntos relativos ao seu campo. Esta capacidade habilita-o a julgar as criações e os atos de seus “concorrentes” e apontar quais são bons e quais são ruins. Ele controla esta habilidade e pode valer-se dela quando o desejar; não lhe acontece de dizer belas coisas acerca de um pintor, por exemplo, e de pegar no sono (νυστάζειν), de ficar embaraçado (ἄπορειν) ou sem que nada lhe ocorra (οὐκ ἔχει ὅτι συμβάληται) quando instado a falar acerca de outro (*Ion*. 532e7-533a5). Embora Platão não mencione o ensino, é facilmente dedutível do perfil acima que um perito seria também capaz de passar seus conhecimentos adiante, haja vista ele seja consciente dos meios pelos quais elaborou seu julgamento²⁹⁵. Na discussão sobre a virtude no *Mênnon*, a questão da aprendizagem e do ensino é colocada de modo explícito, o que permite realizar tal dedução. Dessa discussão inicial emerge a silhueta da técnica, à qual Platão contrapõe o caso particular de Íon:

Íon. Mas então qual é a causa, Sócrates, de eu, quando alguém discorre acerca de outro poeta, nem prestar atenção, nem ser capaz de contribuir com algo digno de ser dito, mas simplesmente cair no sono (νυστάζω), ao passo que, se alguém faz menção de Homero, eu acordo imediatamente e presto atenção e sou desembaraçado (εὐπορῶ) para falar (*Ion*. 432b8-c4)?

A insistência na situação específica de Íon é o que provoca os dois discursos de Sócrates. Sobre Homero, Íon pode falar coisas muito belas sem que seja interrompido pelo sono ou pela falta de ideias. A quem o observa, ele deve dar a impressão de possuir uma técnica acabada e talvez onisciente que o torna terrivelmente hábil (δαινός) em todas as questões de que seu autor preferido tratou. Porém, acontece que Íon só pode discorrer com fluência (εὐπορία) acerca de Homero, o que não é suficiente para que possua uma técnica poética; caso ele a possuísse, sentir-se-ia eletrizado e desperto ao ouvir também o nome de outros poetas, podendo avaliar suas composições de modo sistemático e objetivo.

Íon. Não tenho como te contradizer acerca disso, Sócrates; mas isto, comigo mesmo, sei: acerca de Homero digo as coisas mais belas dentre os homens e

²⁹⁵ Para um perfil da técnica em Platão: STERN-GILLET, 2004, p. 187.

sou desembaraçado (εὐπορῶ) e todos os outros afirmam que eu falo bem, mas acerca de outros poetas, não. De qualquer modo, vê o que é isso (*Ion*. 533c4-8).

Como resposta a tal sorte de questões, Sócrates profere seus discursos, que serão depois seguidos por nova discussão da técnica, como explicado acima. O cerne da solução socrática consiste em dizer que Íon é agraciado por uma concessão divina que o habilita a falar fluentemente sobre Homero. Esta concessão é, *ex expositis*, um evento arbitrário que não pode ser desfraldado conscientemente pelos poetas e rapsodos; mais do que isso, porém, ela acarreia a perda da racionalidade de quem a recebe e um estado de transporte divino.

Sócrates. (...) Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados (ἔνθεοι) e possuídos (κατεχόμενοι), é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. Assim como os coribantes não dançam freneticamente (ὄρχοῦνται) estando em seu juízo (οὐκ ἔμφορονες), assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos (καὶ κατεχόμενοι); como as bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em seu juízo, também a alma dos poetas trabalham assim, como eles mesmos dizem. Pois os poetas nos dizem – não é? – que, colhendo de fontes o mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam (πετόμενοι). E dizem a verdade (ἀληθῆ). Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra (ἱερόν), e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado (ἔνθεός) e ficado fora de seu juízo (ἔκφρων) e o senso (ὁ νοῦς) não esteja mais nele (μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ). Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo o homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos (*Ion*. 533e5-534b7).

A longa citação condensa os principais tópicos desta seção. Primeiramente, Platão enfatiza a diferença entre bons e maus poetas e afirma que são apenas os primeiros que compõem seus poemas sob o influxo dos deuses; os maus poetas assemelham-se a Tínico de Calcídia em suas tentativas baldadas de compor apenas com ajuda de suas forças. Ao lado de tal diferença, o caráter eminentemente artístico dos *Diálogos* e outras de suas passagens sugerem que Platão acreditava na existência de dois tipos de arte: uma boa e verdadeira e uma má e falsa²⁹⁶. Muitas de suas críticas voltam-se apenas à segunda, e é compreensível que ele desdenhe os artistas medíocres que deviam existir aos montes em seu tempo, os quais visavam apenas a fama e o dinheiro²⁹⁷. Afinal, Platão era um grande autor que escrevia por uma questão de destino mais próprio, não para matar o tempo ou fazer nome. Em segundo lugar, o trecho repete as alusões ao universo religioso já frisadas anteriormente. A fim de aclarar o que sobrevém aos poetas no momento de inspiração, Platão enfoca fenômenos

²⁹⁶ CAVARNOS nota essa diferença nos *Diálogos*. Para ele, a arte má não é falsa por causa de seu caráter mimético – fator constitutivo de toda a arte – mas porque imita objetos impróprios. CAVARNOS, 1953, p. 487. O autor não trata da questão da origem da arte como critério de sua veracidade; pelo contrário, elaborando um perfil final da arte legítima – que seria consciente, racional e verdadeira, além de implicar conhecimento dos universais – ele nega os diálogos que dependem da inspiração (*Íon, Mênon e Fedro*), dizendo tratar-se de um evento irracional que faz com que os poetas criem por hábito. Do mesmo modo, para ele as alusões aos deuses e às Musas seriam produtos da ironia de Platão, como visto acima. CAVARNOS, 1953, p. 492-3. De acordo com as teses aqui defendidas, apenas a diferença entre a arte verdadeira e a falsa está correta, apesar de serem outros os critérios que deveriam ser usados para estabelecê-la. Verdenius possui saída engenhosa para esclarecer por que há poemas ruins e censuráveis. Concordando com a ideia apresentada acima, de que um poema verdadeiramente inspirado não pode ser ruim, já que provém de uma divindade – “Sócrates faz da possessão do poeta uma condição formal da boa poesia” –, ele afirma que o problema recai sobre o poeta, o qual continua a ser humano ao expressar, imitar ou interpretar o resultado da inspiração que momentaneamente o elevou ao patamar divino. Neste momento, assim, ele pode enganar-se, como atesta a sua dificuldade de explicar aquilo que compôs. VERDENIUS, 1943, p. 258-260; IDEM, 1944, p. 136. Janaway concorda que a inspiração é condição para a arte verdadeira. JANAWAY, 1992, p. 47. A mesma solução aventada por Verdenius foi utilizada para explicar por que os profetas podem enganar-se. WILCOX, 1895, p. 174.

²⁹⁷ FREEMAN assinala a irritação de Platão para com os maus artistas do seu tempo. FREEMAN, 1940, p. 148.

como a possessão e o frenesi espiritual, os oráculos, a dança dos coribantes, os séquitos báquicos e o entusiasmo em sentido amplo. É preciso notar que tais fenômenos não se enquadram no registro legalista da religião grega, senão que contemplam seus componentes mais pessoais e pressupõem a experiência direta do deus vivo, a mesma experiência que os românticos alemães pretenderão evocar. Com tais alusões fica evidente que Platão trata de um evento poderosíssimo que se entranha na esfera do numinoso. Isso adianta, por sua vez, o terceiro tópico da citação: a completa concordância com a tradição épica. De fato, Platão não somente solfeja as mesmas notas que Homero e Hesíodo, como também apoia seu argumento na vivência desses poetas e diz *ipsis verbis* que eles falaram a verdade sobre a origem da poesia e a relação do poeta com os deuses²⁹⁸. É como se ele tivesse percebido os principais traços da poética implícita à tradição épica e, em sua minuciosa resposta no *Íon*, mais não fizesse do que apresentá-los em roupagens filosóficas. Para manter a metáfora musical, afirmar que Platão solfeja as mesmas notas que Homero e Hesíodo significa salientar a notável concordância de conteúdo que eles apresentam. As diferenças entre os autores é antes uma diferença de timbre, dado que os instrumentos que tocam não sejam exatamente os mesmos: apesar de tudo o que absorve do rico veio épico, Platão é um *spalla* da filosofia, instrumento diferente da poesia popular, como ele mesmo afirma. Os jardins e vales das Musas, por fim, realçam a ideia de que os poetas colhem passivamente seus poemas como se eles, os poemas, se encontrassem prontos (impessoalidade); a condição para isso é a perda da racionalidade costumeira e o transporte para outra realidade.

Este é o tópico mais importante da citação para os presentes objetivos, e novamente ele parece aludir à discussão do *Mênnon*. Neste diálogo, uma das hipóteses é que a virtude seja uma compreensão ou algo que envolve pensamento (*Men.* 98d-e). A palavra grega utilizada, *φρόνησις*, é um importante conceito na ética de Aristóteles e já em Platão denota racionalidade e consciência. Normalmente ela é traduzida por

²⁹⁸ Sobre a reinterpretação que Platão fez de Hesíodo, escreve Most: “For example, when Hesiod told of his poetic initiation, he surely did not have in mind the meaning that Plato was to attribute to it three centuries later; but from Plato’s point of view, this philosophical interpretation of his is exactly what Hesiod must have really meant, a set of ideas that might well not have been clear to him when he composed his *Theogony* but that he would have had to acknowledge as being his true meaning if Plato could have had an opportunity to question him obstinately enough”. MOST, 2011, p. 17.

“sabedoria prática” ou “prudência”, implicando com isso aquele tipo de saber que faz com que se julguem adequadamente os meios para atingir determinado fim. O homem prudente, em Aristóteles, é alguém capaz de pesar as circunstâncias que envolvem uma ação e atuar de maneira que mantenha a justa medida e exerça aquela disposição ou comportamento (ἔξις) que caracteriza a virtude; noutras palavras, o φρόνιμος é uma espécie sábio que, sem deliberar sobre os fenômenos imutáveis que são objetos da ciência, consegue organizar a multiplicidade empírica e levar a cabo uma boa ação (EN. 1113a29-30). Em Platão, tal conceito não é tão rigoroso e delimitado; como usado na *Mênon*, ele sugere o domínio consciente de um assunto, uma compreensão geral que torna possível ensinar aquilo que se sabe. Mas aqui no *Ion*, sendo usado na forma de adjetivo e com duas preposições diferentes, ele parece indicar a mente, o senso prático ou a inteligência, como também atesta a menção conjunta do νοῦς. O vocábulo φρονεῖν significa “pensar, conceber ou entender alguma coisa”. É um verbo de fortes componentes intelectuais provenientes da palavra φρήν, que denota tanto o diafragma e o coração como sede das paixões, quanto o espírito, a vontade e o lugar de onde promanam os pensamentos e as decisões do homem²⁹⁹. Como se vê, trata-se de um termo cujo sentido é amplo e difuso, não obstante sempre remeta a um contexto que acarreta compreensão. Ao jogar com as ideias similares de não estar em seu juízo (οὐκ ἔμφορες) ou de perder o siso (ἔκφρων), pois, Platão pretende demonstrar que o poeta não é o verdadeiro responsável pelos poemas e que não pode explicar como eles surgiram e o que gostariam de dizer; ele é um instrumento passivo nas mãos das Musas³⁰⁰. Essa incapacidade de explicação – já notada por Sócrates no contexto da *Apologia* e do *Mênon*, como visto acima – não só revela como a poesia não pode ser reduzida aos seus elementos técnicos, como também assinala a perda da subjetividade do poeta (ἄνευ νοῦ), pois só podem ficar cheio do divino (ἔνθεος) aqueles que se esvaziam do humano que trazem em si. Sócrates retoma essa tese ainda no primeiro discurso:

Sócrates. (...) o deus retira deles [dos poetas] o senso (τὸν νοῦν) e se serve deles como servidores

²⁹⁹ CHANTRAINE, 1968, p. 1227-8.

³⁰⁰ Sobre a passividade do poeta: AVNI, 1968, p. 36; 61; GONZALEZ, 2011, p. 94; PARTEE, 1971, p. 87 (Contém as demais referências à passividade nos *Diálogos*); SCOTT, 2011, p. 137; STERN-GILLET, 2004, p. 181; WOOLF, 1997, p. 193.

(ὕπηρέταις), e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus (ὁ θεὸς αὐτός) é quem fala, e através deles (διὰ τούτων) se faz ouvir por nós (*Ion*. 534c7-d4).

Logo depois dessa declaração, ele conta a anedota sobre Tínicio de Calcídica, que se presta nesta altura para provar como a tentativa consciente de compor poemas de valor pode ser frustrada de antemão. Esta anedota oferece nítido contraste com a noção moderna de criação, no interior da qual a intensificação das faculdades mentais do artista e a exaltação de sua personalidade são os verdadeiros responsáveis pelo vir a ser das obras, em especial por sua originalidade. Raiando o extremo de negar aos poetas o uso do próprio νοῦς, Platão endossa a perspectiva épica e deixa claro outra vez que são os próprios deuses os responsáveis por doar os poemas aos seus bem-aventurados acólitos. Os aspectos religiosos ínsitos a tal perspectiva estão também presentes na doutrina das loucuras sagradas que aparece no *Fedro*. Este rico diálogo é mais uma fonte preciosa para pensar a subjetividade do poeta em relação à teopneustia. Na palinódia de Sócrates, onde se retrata por haver falado mal do amor, Platão elenca quatro loucuras divinas que trazem grandes benefícios aos homens: o amor, a purificação ritual, a profecia oracular e a poesia. Seu argumento inovador consiste em dizer que, ao contrário do que Lísias e Sócrates defenderam em seus discursos prévios, melhor é para o amado que se entregue ao amante possesso pela loucura erótica, uma vez que este abdicou das limitações impostas por sua temperança (σωφροσύνη) meramente humana e está entregue à mais sublime possessão divina. Foi dito na seção anterior que tais loucuras são consideradas concessões divinas, o que está de acordo com a visão do *Íon* sobre a poesia; é fácil de perceber como elas são também eventos arbitrários e sem método, que não se conformam ao perfil de nenhuma técnica. A correspondência dos diálogos, portanto, dá-se também quando se trata da subjetividade do poeta e sua relação com preceitos técnicos. Eis o que Platão escreve:

A terceira manifestação de possessão (κατοκωχή) e de delírio (μανία) provém das Musas: quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de

poesia que, celebrando os numerosos feitos do passado, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio (ἄνευ μανίας) das Musas, convencido de que apenas (ίκανός) com o auxílio da técnica (ἐκ τέχνης) chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado (τοῦ σωφρονοῦντος), pela dos poetas tomados do delírio (μανιομένων) (*Phdr.* 245a1-8).

Além de retomar o *Íon* através da oposição entre racionalidade prática e loucura/possessão, bem como pela equiparação entre poetas e adivinhos, Platão acrescenta outro dado importante com a doutrina das loucuras: elas libertam os indivíduos de sua disposição costumeira. Já no conceito de dom divino isso parecia estar incluso, pois todos os eventos que ele cobre são singulares e ocasionais: a inspiração, o feliz acerto da opinião correta, o gênio e a missão de Sócrates. Agora, isso se patenteia quando Sócrates define as loucuras como libertação divina dos hábitos:

Sócrates. Mas, há dois gêneros de loucura: a produzida por doenças humanas e a que por uma revulsão divina (θείας ἐξαλλαγῆς) nos tira dos hábitos cotidianos (τῶν εἰωθότων νομίμων).

Fedro. Perfeitamente.

Sócrates. Na loucura divina distinguimos quatro espécies: a Apolo atribuímos a inspiração mântica; a Dioniso, a teléstica ou de iniciação nos mistérios; às Musas, a poética; e a quarta, a erótica, considerada a melhor de todas, a Afrodite e a Eros (...) (*Phdr.* 265a9-b5).

A loucura é um fenômeno anti-intelectual e antitécnico por excelência. Quando ensandecido, o indivíduo perde sua personalidade rotineira e não é capaz de explicar nem coordenar seus pensamentos e ações, muito menos de sistematizá-los e ensiná-los. Ele age como que por impulso e é raptado por forças externas que costumam ir contra os preceitos

de sua razão pragmática³⁰¹. Nem mesmo o hábito cotidiano resiste a isso. No dia-a-dia, a reflexão prática (φρόνησις) trabalha para arrumar o horizonte de ação e indicar que medidas devem ser tomadas para que se alcance determinado fim. Acrescido de juízos universais, o domínio consciente dessas indicações pragmáticas pode conduzir à elaboração de uma técnica, conforme a teoria de Aristóteles esclarece; noutras palavras, a técnica é uma sistematização metodológica e mais universal da experiência (ἐμπειρία) (*Metaph.* 980b27-981a5). A loucura, entretanto, é o exato contraponto disso: ela é um evento que não pode ser açambarcado por nenhum método, pois acontece de modo repentino e aleatório; e que tampouco pode ser explicado ou controlado pelo indivíduo. Ao colocar a relação do poeta com a poesia nesse espectro do real, portanto, Platão insiste no caráter arbitrário da criação poética e no modo como o poeta perde a si mesmo a fim de alçar-se aos jardins das Musas. Já tendo absorvido as lições dos Gregos, os latinos chamarão a inspiração de *ablatus* e *raptus*, palavras essas que significam, respectivamente, “ser transportado” e “raptado” por algo alheio a nossa vontade³⁰².

Não se pode diminuir o papel dos deuses nisso tudo. Como visto na última seção, é a eles que se deve a origem dos poemas e da poesia, e por isso Platão menciona uma revulsão divina (θεία ἐξαλλαγή) dos hábitos diários. A facilidade e o fluxo contínuo (εὐπορία) com que se compõe um poema inspirado ou com que Íon recita Homero são, pois, indícios da atuação de forças poderosas que não se confinam à personalidade rotineira

³⁰¹ Na *República* (331c), há o famoso exemplo do homem privado de razão que deseja reaver as armas confiadas a um amigo; o bom senso diz que não se lhe deve dar as armas de volta, porque ele não saberia agir adequadamente.

³⁰² A seguinte passagem possui grande relevância para o entendimento de como os romanos receberam tal ideia e, ademais, contribui para compreender o platonismo de Cícero: “Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare: poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari. Qua re suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur”. *Pro Archia*, 8, 18. “Ouvido tenho dizer aos sujeitos mais eminentes, e de suma erudição, que os estudos de outras coisas se efetivam por ensino, por [assimilação de] regras e pela arte, mas que a própria natureza auxilia o poeta, assim quando é excitado pelas forças da mente, como quando é inspirado por certo espírito divino. Esta é o motivo por que o nosso Ênio, com razão, chama aos poetas sagrados, porque parece que nos foram concedidos por alguma dádiva dos deuses”. Trad. modificada. O caso de Horácio, como dito, será comentado na conclusão.

do poeta. Em sua visão normal, o poeta pode amarrar inúmeras vezes seus sapatos sem nunca perceber neles nada de diferente que o inspire a escrever; os seus sapatos aparecem na redoma de sua apreensão habitual da realidade (φρόνησις), mediada pela memória automática que produz a experiência, e são abarcados previamente (*habitus*) como utensílios ramerraneiros e isentos de cariz poético. Quando os deuses surgem de repente e lançam-se sobre ele, alforriam-no da apreensão pragmática (ἔκφρων) com que seu “eu” habitual olha para o mundo e nele atua. Então um sapato perdido de seu par, que antes era um simples instrumento defeituoso para a proteção dos pés, aparece-lhe sob aspecto inteiramente novo, como uma metáfora, por exemplo, que traduza “a mais absoluta vivuezz”, como escreve Mário Quintana. O condão da poesia e da arte em geral consiste na abertura de horizonte que não esteja ainda maculado por impressões recorrentes, como se reconhece em algumas tradições³⁰³. Desde um bom tempo para cá, é comum atribuir tal condão à originalidade ou ao gênio do artista; segundo Platão, porém, isso se deve à intervenção divina e à perda da personalidade do artista. Não parece que Platão negue com isso toda e qualquer participação do poeta e de seu intelecto, em que pese a incontornável ênfase em sua passividade. Noutra passagem perscrutada na próxima seção, ele faz dos poetas intérpretes ou mensageiros dos deuses (ἑρμηνεύς), atividade que parece exigir certa manutenção da personalidade. Como visto no caso de Fêmio, já na tradição épica ocorre uma tensão entre a inspiração e a técnica; contudo, apesar de admitirem a influência do segundo polo, tanto os poetas épicos quanto Platão pendem indubitavelmente para o primeiro como real fonte da poesia³⁰⁴. Seria

³⁰³ “O que nos parece como natural é provavelmente apenas o habitual (*das Gewöhnliche*) de um longo hábito que esqueceu o inabitual do qual aquele se originou. Um dia, contudo, aquele inabitual tomou de assalto, como algo estranho (*das Befremdendes*), o homem e levou o pensar para a eclosão do admirar (*zum Erstaunen*)”. HEIDEGGER, 2010, p. 55. Trad. modificada. Esta frase pressupõe a dialética entre o habitual e o admirável que está no coração das concepções de filosofia tanto de Platão quanto de Aristóteles. No que se refere à arte, ela parece ter sido antecipada pela doutrina do *Fedro*. Sobre isso: ENGLER, 2011.

³⁰⁴ A posição de Bekker parece correta e ponderada: “Artem in carminibus componendis non omnino tollit Plato; sed nil valere inquit solam artem sine poetico ardore, cui plurimum tribuit. *Apud* STERN-GILLET, 2004, p. 183, n. 43. “Platão não exclui completamente dos poemas a arte de compor; mas julga que de nada vale a arte pura sem o ardor poético, ao qual ele atribui muitas [esperanças]” (Trad. minha).

errôneo pensar que Platão estaria ofendendo os poetas ao privá-los da autoria de seus poemas; como enfatizado à exaustão até agora, a ânsia de originalidade é um fenômeno moderno que, embora tenha raízes que remontam à Grécia antiga e atuem de forma clara em Roma, só adquiriu preponderância com a exaltação renascentista do indivíduo.

No *Íon*, porém, há um trecho que parece contrariar essa ideia e que precisa ser comentado. Depois de determinar que a poesia seja uma espécie de possessão, Sócrates é confrontado pela seguinte objeção de Íon, objeção essa que dá início à segunda parte da discussão dialética.

Íon. Tu, isso é inegável, tu falas bem, Sócrates! Espantar-me-ia, no entanto, se tu falasses bem a ponto de ter-me convencido de que eu, possuído e delirando, louvo Homero. Mas creio que nem a ti pareceria tal coisa, se me ouvisses falando acerca de Homero (*Ion*. 536d4-7).

Por que o rapsodo reluta em aceitar a explicação de Sócrates e crer que, recitando Homero, perde seu senso habitual? Por que hesita em admitir que é um protegido dos deuses?³⁰⁵ Esta admissão estaria em perfeita concordância com o que se encontra no próprio Homero, sendo que Íon seria elevado à gloriosa posição de Demódoco, o cantor divino da *Odisseia*. No entanto, não é esse o rapsodo que parece servir-lhe de ideal, senão uma versão exagerada de Fêmio, o outro bardo da *Odisseia* que, como visto anteriormente, se vangloria de um saber técnico que ele diz ter aprendido por conta própria, conquanto admita que seus temas e sua capacidade de cantar tenham origem na esfera dos deuses. Dado o seu conhecimento de ambas as epopeias, é impressionante que Platão não se tenha valido de tais personagens para iluminar os caminhos da discussão. No entanto, a pergunta que deve ser feita aqui tem que ver diretamente com Íon. Onde provém sua relutância em aceitar que a poesia implica espécie de loucura divina, conforme o próprio Homero falou? E donde vem sua insistência no elemento técnico e consciente da arte?

Tal atitude fez com que alguns comentadores vissem no diálogo a mesma crítica desenvolvida na *República*, já que, depois da aquiescência inicial, Íon parece agora voltar atrás e negar a posição de Sócrates. Alguns

³⁰⁵ Gonzalez possui comentário arguto sobre isso. Ele afirma que o fato de Íon acreditar que possa ser um general, justamente para não ser considerado louco, é pura loucura; ou seja, Platão mostra cabalmente, nas entrelinhas, que Íon é louco e inspirado. GONZALEZ, 2011, p. 98.

pensaram que Platão critica a poesia, no *Íon*, por negar aos poetas a autoria de seus poemas e fazer com que a criação dependa de fatores arbitrários, como comentado acima. Outros porque, ao fazer dela uma obra divina, ele trancafia-a na prisão do irracional, que é tão censurável em sua filosofia quanto a sensibilidade³⁰⁶. Há ainda os que viram no diálogo uma crítica social, crendo que Platão o escreveu para acabar com aquela apreciação cega de Homero e da poesia em geral, que atingia o extremo de fabricar amuletos mágicos com a efígie do poeta³⁰⁷. Todavia, é preciso notar que a relutância de Íon surge de um fato muito mais simples: ele é uma pessoa do final do século V a.C. e do início do século IV a.C., séculos em que a técnica assumiu a importância que a ciência tem na Modernidade, e admitir que ele fala por inspiração e não porque possui um saber técnico, por mais congruente que isso seja com a poesia épica, significa declarar-se leigo ou idiota, o que ninguém faz de bom grado. Como notado acima, é Sócrates quem introduz no o vocabulário da técnica, provavelmente numa tentativa de ceder à visão predominante do século para depois refutá-la; Íon apenas discute dentro dos termos já estabelecidos³⁰⁸. Desde o advento da medicina e da sofística, tudo o que se fazia no campo intelectual deveria resultar

³⁰⁶ NASCIMENTO, 1997, p. 208. Freeman também acredita que Platão ataque a poesia injustamente no *Íon*. FREEMAN, 1940, p. 137. Stern-Gillet é quem confunde a noção moderna de autoria e pensa que, ao fazer dos deuses os verdadeiros autores dos poemas, Platão esteja a criticar os poetas. Ela também julga que o conceito de dom divino, por depender do capricho dos deuses e por ser incompatível com o sério trabalho moral que Platão exige dos poetas, seja uma forma de diminuir a poesia, uma ideia que se parece com a de Nascimento. STERN-GILLET, 2004, p. 198-9. Avni possui posição similar no que toca ao dom divino, dizendo que não se trata de um privilégio, uma vez que até os maus poetas o recebem. AVNI, 1968, p. 56. Esta opinião ignora que o bom e o mau poeta são distinguidos justamente por causa da inspiração. Else também vê no *Íon* um ataque à poesia. ELSE, 1986, p. 177.

³⁰⁷ VERDENIUS, 1943, p. 246-9; IDEM, 1944, p. 148. Partee e Collingwood são de opinião similar, crendo que Platão desejava eliminar o apreço irracional que se tinha pelos poetas. COLLINGWOOD, 1925, p. 165; PARTEE, 1971, p. 90. Gundert crê que Platão ataque não a poesia ou os poetas, mas os intérpretes da poesia: GUNDERT, 1969, p. 179.

³⁰⁸ Westermann assinala que é Sócrates quem usa a palavra “técnica”, fazendo com que Íon siga seus passos, e pergunta-se se o filósofo estaria a usá-la seriamente. WESTERMANN, 2002, p. 57. Stern-Gillet também nota como Sócrates usa tal termo de maneira estratégica, pensando já nos termos da discussão. STERN-GILLET, 2004, p. 189.

numa técnica, sob pena de perder o prestígio e o peso de sua verdade. Houve grande esforço então para elaborar várias técnicas: retórica, pintura, música, luta, escultura, navegação etc. Os sofistas eram as pessoas que normalmente habilitavam-se a ensiná-las, exaltando o saber consciente do ser humano e sua capacidade de desbravar regiões que antes estavam sob o domínio dos deuses ou da superstição; este é um dos sentidos mais básicos de sua *Aufklärung* ³⁰⁹.

Neste contexto, o Íon de Platão vem a ser um *manifesto antitécnica* que, exagerando ponto de vista da abertura ao divino, visa mostrar como existem âmbitos da vida humana que são refratários ao manejo consciente e metódico dos homens. Platão defende a mesma tese a respeito da virtude, da missão de Sócrates e de outros eventos concernentes aos deuses (profecias, purificações etc.), pelo simples fato de que não existem mestres capazes de fazer de uma pessoa um político consumado ou alguém virtuoso. Tudo o que se encaixa no perfil do dom divino foge à supremacia da τέχνη. Um diálogo geralmente tido por espúrio, os *Amantes*, faz o mesmo com a filosofia, apartando-a de toda a espécie de erudição ou de técnica consumada, o que sugere quão forte era a tecnicização na época³¹⁰. Dito de outra forma, assim como o *Fédon* parece ser um manifesto a favor da imortalidade da alma³¹¹, em meio ao um ambiente que tendia cada vez mais

³⁰⁹ ENGLER, 2012, p. 45-6. Para isso, os sofistas muitas vezes usavam Homero como exemplo de alguém que possui um saber sobre todas as coisas; eles criam que tal saber era também técnico e podia ser aprendido. Pode ser que Platão, aqui, também esteja refutando tal ideia, ao mostrar como o saber homérico tem sua origem na esfera divina. “Die Sophistik war es doch vor allem, die mit allen Mitteln allegorisierender Interpretation Homer zum Vater aller Weisheit und Bildung und damit Archegeten und Vorbild ihrer eigenen universalen Bildungsanspruchs gestempelt hatte. Diese aufgeklärte Verschaltung ist es, wovon Platon hier erst einmal den echten Dichter befreit: nicht durch den Betrug eines menschlichen Allwissens, sondern als göttliche Offenbarung ist die Dichtung Homers so schön”. GUNDERT, 1969, p. 179.

³¹⁰ DORTER, 1973, p. 69-71; FREEMAN, 1940, p. 141. Gonzalez comenta que Sócrates tampouco tem uma técnica, como declara no início do diálogo, e que apenas fala a verdade como um poeta; assim, a filosofia também não é uma técnica. Ele chega a perguntar-se se Sócrates estaria inspirado e possesso, uma das ideias defendidas neste capítulo, mas volta atrás ao dizer que a filosofia não parece exigir a perda da razão, como a poesia o faz. Contudo, no fim do seu ensaio defende corretamente que a filosofia supera a dicotomia entre loucura e razão. GONZALEZ, 2011, p. 95; 108.

³¹¹ ROBINSON, 2007.

para o ateísmo, o Íon é um libelo antitécnico num campo de poder onde todos estavam completamente seduzidos pela técnica e não eram capazes de conceber formas de conhecimentos que dela prescindissem³¹². A extemporaneidade de sua natureza faz jus à extravagância (ἀτοπία) própria da filosofia e dos filósofos; traduzindo-a para o nosso tempo, seria como escrever um panfleto que condenasse os procedimentos racionais da ciência e da universidade. Este é mais um aspecto do tradicionalismo com que Platão tratou das questões artísticas; assim como se opunha a certas tendências específicas de seu tempo, opunha-se à ideia de que qualquer adolescente pudesse pagar a um sofista para, depois de algum estudo mecânico, tornar-se poeta de valor como Homero ou Hesíodo. A ingenuidade ou estupidez de Íon, notada por quase todos os comentadores³¹³, está precisamente nisso: apesar de ser amante de Homero, ele não percebe que sua forma de amor, se for expressa nos termos de seu tempo, faz de Homero mais um artista cuja beleza pode ser compendiada em regras e cursos de escrita criativa, retirando a auréola de divindade que o circunda. Na verdade, Sócrates honra a Íon profundamente ao tratá-lo por homem divino e conceder-lhe a tarefa de interpretar, de traduzir ou de comunicar (ἐρμηνεύειν) as mensagens divinas, ainda que o rapsodo seja demasiado contemporâneo para percebê-lo³¹⁴. Um verdadeiro amante de Homero veria nisso um grande elogio.

Assim, se há uma crítica à poesia no *Íon*, ela consiste em mostrar como um rapsodo da alçada da personagem homônima – uma criação imaginária que sumariza com perfeição um homem de talento reconhecido pela sociedade – não consegue notar que, para amar Homero, precisa fugir

³¹² Stern-Gillet comenta que Platão poderia estar participando de um debate contemporâneo e cita a famosa frase de Demócrito (B17-18 DK) sobre o mesmo tema. Ela acerta igualmente quando diz que a posição platônica é um desafio ao que devia ser aceito na época. STERN-GILLET, 2004, p. 179; 189.

³¹³ ParTEE comenta que o ataque à estupidez de Íon parece antecipar o ataque posterior a Homero. PARTEE, 1971, p. 88. Asmis e Brunius defendem algo parecido, dizendo que a ingenuidade de Íon seria uma crítica velada de Platão à poesia. ASMIS, 1996, p. 342; BRUNIUS, 1966, p. 15. Dorter pensa que Íon não compreende Sócrates direito e está mais interessado em mostrar a sua arte do que em discutir, tamanha é a sua vaidade. DORTER, 1973, p. 66. Stern-Gillet também afirma que Íon não é muito perspicaz, razão pela qual perde muitas vezes as ironias de Sócrates. Junto com Verdenius, ela pensa que o rapsodo é bastante vaidoso. STERN-GILLET, 2004, p. 171; VERDENIUS, 1943, p. 236.

³¹⁴ DORTER, 1973, p. 75; TAYLOR, 1963, p. 39.

das opiniões do seu tempo e encarar sua poesia como um evento único. Excetuada essa pequena hesitação de Íon, que se explica com o recurso ao contexto da época, o restante do diálogo é unânime na visão da passividade do poeta e da perda de sua racionalidade costumeira.

3.5. Efeito da poesia: a corrente magnética de inspiração

No que toca ao efeito da poesia sobre o público, Platão também sustenta que se trata de algo relativo à esfera dos deuses, isto é, que através da intermediação do poeta o público é capaz de tomar parte, ainda que por instantes e em intensidade abrandada, na mesma corrente de inspiração que habilita o poeta a compor. Essa ideia se torna clara na bela metáfora do ímã, discutida abaixo. Antes que isso seja feito, entretanto, convém expor o grande poder que Platão reconhece no efeito da poesia, poder esse que não apenas fundamenta a escolha dessa arte como peça-chave de sua educação idealizada, como também esclarece em grande medida por que ele se ocupa em censurar determinados trechos de diversos poetas. Há dois lugares onde esse poder é claramente referido: nos primeiros livros da *República*, dedicados aos pilares poético-musicais da educação, e no mito das cigarras, presente no *Fedro*.

A fim de justificar sua opção pela μουσική como um dos baluartes da educação descrita na *República*, Platão elabora uma psicologia da arte mimética que explica como as pessoas absorvem a mimese e internalizam os trechos de existência que ela lhes fornece, passando a formar seu caráter através de tais exemplos. Nessas considerações psicológicas já se evidencia a ideia de que o processo imitativo realizado pelo poeta é secundariamente vivenciado pelo público que, como uma esponja, acolhe as exsudações da mimese em sua alma. Noutras palavras, a corrente magnética de que trata o *Íon* parece estar pressuposta também na teoria da mimese, quando se trata de deslindar a forma como a poesia atua sobre os ouvintes. A despeito de surgir com diferentes aspectos, ela se esconde por detrás da tese de que os poetas necessitam igualmente de moldar a sua alma para poder imitar certo objeto, como discutido na seção seguinte, molde esse que depois é acolhido pelos ouvintes. Aliás, este seria um dos lugares a partir do quais poderiam ser traçadas as similaridades entre a concepção mimética da poesia e a doutrina da inspiração, mostrando como ambas as teorias se relacionam entre si. Por razões de espaço, infelizmente, isso não poderá ser feito aqui de maneira cabal. No entanto, algumas reflexões já deixarão entrever tais pontos de contato.

Na *República*, tendo em vista o uso da poesia na *pólis*, a preocupação de Platão reside nos valores, nos padrões comportamentais e nas imagens que são transmitidas pelos poetas, porque são esses elementos que, corporificados nas personagens, nas cenas e nas máximas morais, formam a ambiência espiritual de uma cidade inteira e, por conseguinte, a estrutura moral da alma dos cidadãos. Como a cidade e alma dos cidadãos possuem a mesma estrutura ontológica, esse paralelo vem a ser ainda mais pungente.

Sócrates. Mas então só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem (τὴν εἰκόνα) do caráter bom (τοῦ ἀγαθοῦ), ou então a não poetarem entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício (τὸ κακότηες), a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer obra de arte? E, se não forem capazes disso, não deverão ser proibidos de exercer o seu mister entre nós, a fim de que os nossos guardiões, criados (τρέφόμενοι) no meio das imagens do mal (ἐν κακίας εἰκόσι), como no meio de ervas daninhas, colhendo e pastando aos poucos, todos os dias, porções de muitas delas, inadvertidamente não venham a acumular um grande mal na sua alma (ἐν τῇ αὐτῶν ψυχῇ)? Devemos é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões saudáveis, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar (εἰς ὁμοιότητά), a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa? (R. 401b1-d3).

Esta conhecida passagem da obra não deixa dúvidas sobre o grande poder que Platão atribuía ao efeito da poesia e da arte em geral. Pode ser que ele tenha apenas percebido, ao olhar seus contemporâneos, as diferentes atitudes morais de pessoas educadas pelos elevados padrões da épica, como

era o caso dos melhores atenienses, e, por outro lado, as atitudes de pessoas educadas pelos valores comezinhos e utilitários que a pior parte da sofística pusera em voga. O jovem que provara o néctar inebriante do Iluminismo radical espezinhava os antigos valores e comportamentos que haviam sido prezados pela educação baseada em Homero. A atuação do ambiente moral e intelectual em que vivia, acostumando-o ao cinismo, à licenciosidade das pequenas faltas diárias e à banalidade do mal, levava-o a apascentar sua alma com ervas daninhas, até o ponto em que acumulava nela um grande mal que lhe tornava indiferente, por exemplo, destruir estátuas sagradas ou participar das mais infames conspirações políticas em busca do poder, como aconteceu com Alcibíades e com tantos outros efebos. Para um homem de inteligência como Platão, que possuía raro tino tanto para as questões educacionais quanto para as poéticas, era impossível não notar a influência direta que a poesia e todas as demais formas de discurso e de imagem exerciam sobre a alma dos jovens. Seu ideal era criar uma cidade e um ambiente espiritual em que os efebos fossem alimentados, desde a infância, por influências ideológicas benéficas.

Sócrates. Não é então por este motivo, ó Gláucon, que a educação pela música (ἐν μουσικῇ τροφῇ) é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram (καταδύεται) mais fundo na alma (εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς) e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita, se se tiver educado? E, quando não, o contrário? (R. 401d5-e1).

Embora a passagem frise o papel da harmonia e do ritmo, não está isenta dela a preocupação com aquelas imagens e modelos acima citados, dado que a μουσικῆ incluía a poesia, como dito no capítulo anterior. A reiterada imitação de tais imagens, levada a cabo com ritmo e harmonia, predispõe as pessoas a determinados comportamentos. Ou seja, ao imitar gestos, escolhas ou atitudes que veem em personagens ou que justificam por meio de pensamentos aprendidos com os poetas, os cidadãos abrem sua guarda espiritual e se deixam moldar pela poesia, que lhes fornece um padrão de conduta em meio à multiplicidade de ações possíveis. Acaso isso não está pressuposto na ideia hodierna, de acordo com a qual os filmes ou

os jogos de videogame devem ser classificados conforme faixas etárias? Em suma, é nisso que consiste a psicologia da mimese³¹⁵.

Sócrates. (...) Se imitarem, que imitem (μιμείσθαι) o que lhes convém desde a infância (ἐκ παιδῶν) – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem serem capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação (ἐκ τῆς μιμήσεως), passem ao gozo da realidade (τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν). Ou não te apercebeste de que as imitações (μιμήσεις), se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza (εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν) para o corpo, a voz e a inteligência? (R. 395c3-d3).

Essas considerações já oferecem uma perspectiva sobre o efeito moral da poesia. Elas estão de acordo com a visão da épica, que também depositava grandes esperanças na ação que os atos gloriosos dos heróis podiam exercer sobre o público. Outro lugar em que o efeito da poesia é tratado de modo geral aparece no mito das cigarras, com o qual Platão explica mitologicamente como os primeiros homens reagiram ao poder do canto. Neste ponto, ele frisa os demais efeitos da poesia que já haviam sido constatados por Homero e Hesíodo, em especial o prazer e o esquecimento, e salienta a força colossal que se manifesta através dela.

Sócrates. Não é bonito para um amigo das Musas declarar que nunca ouviu falar de semelhante coisa. Contam que antigamente as cigarras eram gente, antes de haverem nascido as Musas. Mas, com o aparecimento das Musas, tendo surgido o canto, de tal modo alguns homens ficaram embevecidos ante o novo deleite (ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἡδονῆς), que não faziam outra coisa senão cantar, e, esquecidos (ἡμέλησαν) de comer e beber, morreram sem dar por isso (ἔλαθον). Dessa gente é que provém a raça das cigarras; elas receberam das Musas o privilégio de não se alimentarem e de cantarem sem comer nem beber desde o nascimento até a morte, para depois

³¹⁵ Cf. HALLIWELL, 1992.

irem contar às Musas quem as cultua na terra e como cada uma é particularmente venerada. A Terpsícore dizem o nome dos que as honraram nos coros, o que a deixa benevolente para com eles; a Érato, os que as cultuam nos seus poemas amorosos, e assim com todas, conforme o culto peculiar a cada uma. À mais antiga delas, Calíope, e à que se lhe segue, Urânia, identificam quem passa a vida a filosofar e aprecia a música que lhe é própria. São essas Musas que se ocupam particularmente com os discursos divinos e humanos e as de voz mais agradável. Por tais razões é que não devemos dormir ao meio-dia, mas entretermo-nos a conversar. (*Phdr.* 259b5-d8).

Conforme sublinhado, o mito transforma a filosofia em um tipo de μουσική, o que se coaduna com a autocompreensão que Platão manifesta no *Fédon*. Além disso, os paralelos que ele mantém com a cena das Sereias saltam aos olhos. Os homens inebriados pelo canto entregam-se a um prazer tão potente, que se esquecem de comer e beber e encontram o mesmo destino dos nautas incautos que se deixam seduzir pelas sereias: a morte por inanição. O tipo de embevecimento (ἐκπληξίς) de que desfrutam é expresso por uma palavra que, como conceito estético, retorna no *Íon*, na *Poética* (*Poet.* 1454a4) e no tratado de Longino (*de Subl.* 1.4) para descrever o efeito da poesia ou de algum fenômeno a ela associado. E o seu esquecimento e descuro para com as atividades mantenedoras da vida lembram a perspectiva de Hesíodo, para quem a concentração nos grandes feitos enarrados pela poesia tem o condão de fazer com que olvidemos por momentos as dores e males que nos afligem. Tamanha é a força desse olvido proporcionado pelo canto, que os homens já não olham sequer por sua alimentação. Embora Platão também recorde em outras passagens o choro, o prazer e reações quejandas, como será visto, aqui ele trata de um fenômeno divino em total analogia com um dos mais poderosos mitos épicos sobre o efeito da poesia. Naturalmente, é provável que tal analogia não passasse despercebida aos leitores da época. Esse fenômeno poderoso interrompe as atividades fisiológicas mais essenciais e, criando espécie de transe, faz com que a pessoa sob seu poder deixe de cuidar da própria vida, ou seja, ele é mais forte que o próprio instinto de sobrevivência. Quando se estudaram as considerações de Hesíodo sobre o esquecimento, ficou dito que hoje em dia ainda podemos sentir algo similar, principalmente naqueles momentos em que nos absorvemos em alguma narrativa – no teatro ou no cinema, por exemplo – e nos sentimos transportados para outro mundo, sem

o peso das aflições diárias. A sedução de diferentes tipos de arte consiste precisamente em que nos fazem esquecer de nós mesmos. O que Platão descreve agora pode talvez ser vislumbrado na entrega absoluta à arte que caracteriza os autênticos gênios. Como nos ensinam as biografias, os artistas de gênio costumam consagrar-se de tal modo à sua arte que, deitando fora os últimos visos de subjetividade (ἔκφρων) que lhes poderiam lembrar do cuidado básico com a vida, tornam-se não raros excêntricos ou loucos, desleixando-se de seu bem-estar e pensando apenas na próxima obra que irão dar à luz. As atitudes extravagantes, as doenças psíquicas ou o vício em psicotrópicos – tão recorrentes ao longo da história – são apenas maneiras de lidar com uma entrega tirânica que lhes consome toda a preocupação sadia com a vida. O mesmo se pode dizer de um filósofo como Sócrates, que Platão parece visar neste mito. Afinal, Sócrates não acabou sendo executado pelos Atenienses porque, contra todas os conselhos prudentes de seus amigos, continuava teimosamente a dedicar-se a seu tipo especial de poesia, conforme o sonho profético que amiúde o frequentava? Essa dedicação está na base do desdém que ele demonstra diante de seus juízes. Ele se recusa a contratar um logógrafo para escrever um discurso que persuadiria o júri. Aferrando-se ao seu gênero de poesia, Sócrates cuida apenas de agradar as Musas da filosofia e a Apolo, a quem está consagrado como se fora um sacerdote. Nem o mais pálido sinal do medo da morte vem abalar sua convicção. Como um cisne que canta seu mais belo canto antes de morrer, ele despede-se dessa vida para tornar-se imortal como os homens do mito, concluindo com fecho de ouro o longo poema de sua vida. Nesse sentido, ele segue como Aquiles e como os guardiões da *República* aquela melodia heroica, a filosofia, que lhe infunde coragem para realizar sua tarefa.

A fundamentação desse efeito da poesia aparece no *Íon*, naquela que é uma das imagens ou metáforas mais belas do pequeno diálogo. Para provar que o poeta e o rapsodo perdem sua racionalidade costumeira quando se entregam ao poder da poesia, Sócrates pergunta a Íon se por acaso ele não se sente vagar por Troia ou Ítaca no momento em que evoca tais cenas. Íon não apenas concorda entusiasticamente com Sócrates, como acrescenta que, de cima do palco, é capaz de averiguar os mesmos efeitos agindo sobre o público, efeitos que ele tenta manejar para seu proveito.

Sócrates. Mas, espera aí, diz-me isto, Íon, e não me escondas o que quer que eu te pergunte: quando tu bem recitas versos e arrebatas (ἐκπλήξις)

completamente os espectadores, seja quando cantas Ulisses tomando de assalto a soleira da porta, revelando-se aos pretendentes e espalhando as flechas diante dos seus pés, ou Aquiles lançando-se sobre Heitor, ou uma daquelas passagens que suscitam a piedade (ἐλεινῶν) acerca de Andrômaca, ou acerca de Hécuba, ou acerca de Príamo, nessa hora, estás em teu juízo ou te tornas fora de teu juízo (ἔξω σαυτοῦ) e a tua alma, estando ela entusiasmada (ἐνθουσιάζουσα), acredita estar junto das coisas de que tu falas, estando seja em Ítaca, seja em Troia, ou onde quer que os versos se passem? (*Ion*, 535b1-c3).

Íon aquiesce e descreve o que sente, ao que Sócrates responde dizendo que tal homem não pode estar em seu juízo.

Íon. Quão manifesta é, Sócrates, esta demonstração que tu me dás. Por isso, falarei não te escondendo nada. Pois eu, quando digo algo digno de piedade (ἐλεινόν), os meus olhos se enchem de lágrimas; quando algo temível (φοβερόν) ou terrível (δεινόν), os meus cabelos ficam em pé de medo (ὑπὸ φόβου) e o coração palpita.

Sócrates. E então? Afirmaremos, Íon, estar em seu juízo (ἔμφορα), nessa hora, o homem que, ornado com uma vestimenta multicolorida e com coroas de ouro, chora em sacrifícios e festas, sem danificar nenhuma dessas coisas, ou que sente medo (φοβῆται), estando em maio a mais de vinte mil pessoas amigáveis, embora ninguém o despoje ou prejudique?

Íon. Não, por Zeus, certamente não, Sócrates, se for para dizer a verdade (*Ion*, 535c4-d7).

As passagens aludem ao mesmo arrebatamento (ἐκπληξίς) do *Fedro* e acrescentam as palavras próprias da experiência da tragédia, o medo e a piedade, que já haviam sido atribuídas à poesia na tradição épica e que serão retomadas por Aristóteles. Elas descrevem, de resto, como o rapsodo se abre ao enorme poder das cenas que recita e se deixa encantar

completamente por elas, a ponto de suspender sua crença no horizonte cotidiano que o circunda e sentir-se em outro tempo e lugar³¹⁶. O entusiasmo da sua alma e a perda de sua razão, agora entregue à loucura divina (θείας ἐξαλλαγήης), são os responsáveis por isso. Em virtude deles, ele é libertado de seus hábitos diários (τῶν εἰωθότων νομίμων) e se torna momentaneamente insano, como se vivesse um transe coribântico. No prosseguimento da conversa, Sócrates afirma que o mesmo se passa com o público, um fato de que Íon é consciente e do qual se vale para obter maiores lucros com sua apresentação.

Sócrates. Tu sabes, então, que também na maioria dos espectadores vós produzis (ἐργάζεσθε) os mesmos efeitos?

Íon. Claro, sei muito bem. Pois eu olho para baixo, de cima do palco, a cada vez, e os vejo não só chorando, como lançando olhares terríveis e seguindo as palavras com estupor. Pois eu também tenho que prestar muita atenção (τὸν νοῦν προσέχειν) a eles: já que, se os ponho a chorar, eu mesmo vou rir, recebendo dinheiro, mas se eles riem, eu mesmo vou chorar, perdendo dinheiro (*Ion*, 535d8-e6).

Com essas afirmações, assegura-se a atribuição do efeito sentido pelos rapsodos ao próprio público. Tal atribuição está na base da estética da recepção que Platão desenvolve. No entanto, a partir da última citação alguém poderia dizer que, porquanto Íon maneje conscientemente seu efeito, mantendo sua atenção desperta, ele não fica completamente fora de si, como asseverado acima. De fato, parece que Platão relembra nessa

³¹⁶ “This form of being-present-at-what-is-not-present is madness because it means *being besides or outside oneself* (*exo sautou*, 535b7-c1. To have a *techne* is to have a power in and through oneself and thus to be self-possessed. In poetic hermeneutics one is moved by things beyond one’s control and beyond one’s experience”. GONZALEZ, 2011, p. 97. Embora enfatize demasiado a noção de imitação, Dorter também capta esse ponto: “If art is a kind of imitation, it is one which does not merely mirror but transports us into another world. So much that, judged by the ordinary standards of the physically present world, our behavior during an aes-thetic experience appears incomprehensible and ‘mad’”. DORTER, 1973, p. 72.

passagem os aspectos práticos e muita vez mesquinhos da profissão dos rapsodos, que não apenas eram vaidosos na escolha de suas vestimentas, como também tinham em grande conta o pagamento que recebiam de seus espectadores. Essa crítica estende-se a sofistas como Górgias e Hípias, os quais, tomando o lugar dos rapsodos e poetas, darão mostras de grande vaidade e preocupação com o dinheiro. No que toca à manutenção da subjetividade do rapsodo, em todo o caso, parece que ocorre aqui o mesmo que já havia sido visto na tradição épica, quando se abordou o caso do transe profético em Hesíodo. A frágil manutenção da subjetividade do poeta não constitui uma negação de seu transe, mas, ao contrário, ela é como que a condição para que ele saiba que recebe algo vindo de fora. Nas primeiras vezes em que sentiu o entusiasmo, é de supor que Íon não fosse capaz de dirigi-lo a seu talento para arrebatar a plateia, pois todas as suas forças mentais haviam como que capitulado diante da possessão que vivia. Isso transparece em sua concordância entusiástica com as afirmações de Sócrates. Com o tempo, entretanto, ele foi desenvolvendo certa habilidade para receber esse transe e usá-lo alguma segurança, ainda que jamais tenha-se tornado capaz de dominá-lo por completo, como comprova sua inabilidade em recitar outros poetas além de Homero. Algo semelhante parece ter acontecido com Hesíodo.

Para concluir sua explanação, Sócrates introduz finalmente a imagem da corrente magnética.

Sócrates. Tu sabes, então, que esse espectador é o último anel, dos quais eu falava, que recebem o poder (δύναμιν) uns dos outros pela pedra de Hércules? O do meio és tu, o rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta; mas o deus, por meio de todos esses anéis, arrasta a alma dos homens (ἔλκει τὴν ψυχὴν) para onde quiser, fazendo o poder (δύναμιν) pender entre eles (...) (*Ion*, 535e7-a3).

A passagem a que Sócrates se refere aparecera um pouco antes, em seu primeiro discurso sobre a inspiração.

Sócrates. (...) Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em ti, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino (θεῖα δὲ δύναμις) que te move (σε κινεῖ), como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra

não apenas atraí (ἄγει) os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder (δύναμιν) tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atraí outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série (ὄρμαθὸς μακρὸς), os anéis pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa (*Ion*, 533d1-ee5).

O primeiro trecho citado continua a falar dos coros que são criados pelas Musas, um tema debatido na próxima seção. Para os presentes propósitos, importa acentuar como Platão compreende a transmissão do poder divino (θεία δύναμις), efetuada através de uma grande corrente (ὄρμαθὸς μακρὸς) de inspiração que começa na Musa, toma posse do poeta, do rapsodo e, por fim, da própria plateia. Como acontecia na épica, ele vê na experiência da poesia uma absorção imediata do conteúdo e o transporte para as mesmas realidades que o poeta contemplou. A plateia se coloca diante da Musa através de uma dupla intermediação: primeiramente, aquela feita pelo poeta, que é concebido como o intérprete ou mensageiro dos deuses (ἐρμηνῆς τῶν θεῶν) (*Ion*, 534e4); depois, aquela do rapsodo, que é o intérprete dos primeiros intérpretes (ἐρμηνέων ἐρμηνῆς) (*Ion*, 535a9)³¹⁷. Pode-se cogitar, assim, que a experiência dos espectadores seja mais atenuada que a experiência originária do poeta; ela é, porém, igualmente sobrenatural e potente, pois eles também são movidos pelo entusiasmo vindo diretamente dos deuses³¹⁸. Daí se explica que suas reações à poesia envolvam a mesma suspensão da crença no cotidiano que se exemplifica na atenção concentrada em uma história. Entregando-se ao medo, à piedade ou ao

³¹⁷ A ideia de que o poeta e o rapsodo sejam intérpretes alude novamente ao caráter não-técnico da poesia e, mais do que isso, à sua origem na esfera dos deuses. “If both poets and rhapsodes can now be described as *nothing but hermenes*, this is because Socrates is now denying both any sort of expertise. Mere ‘hermeneutics’ is the mere transmission, without knowledge, of a message and power for which even the poet is not responsible.6 Socrates therefore seeks to show that Ion cannot possess a *techné* as a mere *hermeneus* because the thought he conveys, if any, is neither his nor that of the poet for whom he speaks”. GONZALEZ, 2011, p. 97.

³¹⁸ Esta ideia de Platão parece ser retomada por Hölderlin. Cf. ENGLER, 2014.

choro, eles acreditam estar diante das cenas descritas e vivenciar na própria pele tudo quanto é descrito pelo poeta. Sua experiência contém inegáveis traços miméticos, como a *República* sugere, e por isso eles moldam sua alma e acolhem os mesmos caracteres que o poeta descreve. Noutras palavras, a eficácia educacional da poesia confirma-se pelo fato de ela ter seus poderes transmitidos de forma quase imediata. Do mesmo modo como o poeta, liberto da apreensão pragmática das coisas, encontra em um sapato perdido de seu par o símbolo da mais absoluta viuvez, os espectadores recebem através da poesia um mundo novo e transfigurado. Nesse sentido, a poesia tem para Platão os mesmos poderes encantatórios de que falavam Homero e Hesíodo.

A inovação do programa de investigação poética introduzido por Aristóteles consistirá, como mostrado no próximo capítulo, em retirar todos os elementos divinos desse poder e transformá-lo em uma reação fisiológica e emocional dos seres humanos. Se ele não teme tanto o poder da poesia na *pólis*, apesar de reconhecer seu efeito educacional, é porque não a toma por um evento divino e de força descomunal, mas vê nela a manifestação de tendências naturais do ser humano. Platão admite os corolários fisiológicos do efeito da poesia e incentiva uma postura crítica em relação a ela, para que o ouvinte não fique seduzido apenas pelo ritmo, pelos metros e pela harmonia, mas saiba analisar todos esses componentes e extrair o sentido daquilo que o poeta quis dizer. Na *República*, no final do *Fedro* e no *Protágoras*, por exemplo, ele dá mostras de como julgar um poema criticamente. No entanto, no momento em que lança seu manifesto contra o Iluminismo sofístico, ele frisa como a influência da poesia sobre a nossa alma é imensa, em parte porque ela deriva de uma esfera divina e tem, portanto, o poder de um fenômeno numinoso. Não necessariamente é esse o caso da maioria das pessoas, e por isso numa das citações acima Sócrates fala que os rapsodos provocam tais efeitos na *maioria* dos espectadores, o que significa que algumas delas são talvez imunes a semelhantes abalos. O próprio Platão, todavia, parece ter sido um jovem bastante impressionável, que era capaz de sentir o efeito mais sutil que um verso tinha sobre a sua alma. Como os críticos mais acerbos da televisão e os monges que denunciavam raivosamente o poder sedutor das imagens sacras³¹⁹, ele parece ter crido meio ingenuamente que todas as pessoas eram tão suscetíveis quanto ele, quando, na verdade, muitas delas dificilmente são tocadas por um objeto artístico ou ideológico.

³¹⁹ Cf. ECO, 1987; IDEM, 1989.

Apesar dessas diferenças, ele jamais duvidou da capacidade que a arte tinha de mudar nossas inclinações mais arraigadas, razão pela qual criou sua filosofia à semelhança de uma grande epopeia em que um herói maravilhoso reiteradamente nos incita a seguir o melhor caminho. É provável que, em sua metáfora do ímã, estivesse presente também alguma reminiscência do efeito embriagante de Sócrates, que podia ser sentido mesmo sem a sua presença, quando as suas palavras e atos eram narrados³²⁰.

3.6. Gêneros poético-literários: o cortejo das Musas

Quando Platão se põe a meditar sobre os gêneros poético-literários, a emergência da sofística e da retórica já havia ensaiado uma série de conhecimentos sobre os componentes do discurso e suas ramificações genéricas. O final do *Fedro* elenca inúmeras reflexões técnicas sobre a composição dos discursos, sobre suas partes e sobre os intelectuais que as haviam descoberto. Parece que, por influência de Górgias, era corrente também a ideia de que a poesia se diferenciava da prosa simplesmente pelo metro empregado. Ao falar dos gêneros, Platão possui, assim, duas visões básicas. Primeiramente, trata-os como derivações do estilo, como acontece na *República*, e nesse momento levanta a tese de que os poetas só podem compor boa poesia no interior de um gênero específico, ou seja, ou se dedicam à comédia, ou à tragédia. Essa ideia, confirmada pela prática dos escritores e adotada na *Poética* de Aristóteles, é depois refutada de modo irônico no *Banquete*, como será visto. Em segundo lugar, Platão trata dos gêneros no interior de sua doutrina da inspiração e vê neles uma cisão que ocorre na esfera dos deuses. No *Íon*, são as Musas que instituem os diversos gêneros e escolhem, a partir disso, os mortais que terão a honra de dedicar-se à épica ou à lírica. Eles não são deduzidos de diferenciações técnico-temáticas, baseadas nos temas da tragédia e da comédia ou na apresentação das cenas, nem de propensões morais, intelectuais ou naturais dos poetas. Tal como ocorre na épica, a consagração a determinado gênero é posterior a essas ramificações que ocorrem já no âmbito do divino.

Na *República*, os gêneros são mencionados ao longo do livro III, quando Platão discute os diferentes tipos de estilo ou elocução poética (ἀέξις). Sem diferenciar poesia de prosa, ele acredita que tudo quando dizem os poetas e demais escritores é uma narrativa (διήγησις) de acontecimentos passados, presentes ou futuros (R. 392d1-3). Em seguida,

³²⁰ ENGLER, 2011, p. 156ss.

ele diferencia o discurso imitativo do discurso propriamente narrativo: no primeiro, imitando as personagens e deixando que elas falem a seu modo, o poeta imita completamente tudo quanto narra; no segundo, mantendo sua voz e apenas relatando o que as personagens fizeram ou disseram, ele ocupa-se inteiramente com a narração. Na base dessa distinção, depois adotada por Aristóteles, encontra-se a diferença entre o modo dramático e o ditirâmico, bem como entre discurso direto (*oratio recta*) e indireto (*oratio obliqua*). Além dessas duas, é possível ainda uma forma mista, que Platão descreve como própria da epopeia.

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia (ποιήσεώς) e em prosa (μυθολογίας) há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração (δι' ἀπαγγελίας) 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 muitos outros gêneros, se estás a compreender-me (R. 394b8-c5).

Na sequência do arrazoado, Sócrates e Adimanto discutem se os poetas devem ou não entregar-se a mais de um gênero. Como ficara estabelecido que os guardiões não devem imitar tudo quanto veem, mas restringir-se a uma só profissão (R. 394e1-6), tampouco os poetas devem ora dedicar-se à Musa trágica, ora à cômica. Para atingir a perfeição, é preciso que escolham uma das artes.

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. Ou não chamaste há pouco imitações a ambas? (R. 395a1-6).

Platão não explicita aqui quais seriam as diferenças entre a comédia e a tragédia, e expressa apenas uma divisão estanque que parece basear-se na prática da época, pois não havia exemplo na Grécia de autores que se dedicassem simultaneamente a ambos os gêneros dramáticos, como

a tradutora lembra em nota³²¹. Essa “ideia extraordinária” é sugerida no *Banquete* e repudiada por dois dos grandes escritores da época, Aristófanes e Agatão, mestres de cada um dos estilos. No final da noitada relatada na obra, quando a maioria dos convivas já pegou no sono, Sócrates conversa com Agatão e Aristófanes, enquanto ainda bebem de uma grande taça. O dia está prestes a raiar, e o filósofo força (προσαναγκάζει) ambos os poetas a concordarem que é próprio do mesmo homem saber compor (ἐπίστασθαι ποιεῖν) tanto comédia quando tragédia (*Smp.* 223d2-8). A resposta de seus interlocutores não é relatada no diálogo, pois ambos caem no sono, mas é de supor que, seguindo sua prática e a opinião corrente daquele tempo, ambos fossem de parecer contrário, razão pela qual Sócrates via-se obrigado a forçá-los. A divisão estrita entre tais gêneros será retomada na *Poética* e fundamentada a partir das inclinações morais e intelectuais que os poetas têm por natureza, se bem que Aristóteles admita algumas exceções, como é o caso de Homero, inventor tanto de um quanto do outro gênero. Aqui no *Banquete*, porém, trata-se de uma refutação irônica e sub-reptícia dessa ideia, haja vista a existência de Platão e de todos os discursos contidos no diálogo seja uma prova dessa possibilidade. Como comentado acima, Platão conhecia inúmeras gêneros poético-literários e os imitava em seus diálogos. No *Banquete* em específico, ele prova ser capaz de criar, sim, discursos cômicos e trágicos ao mesmo tempo, sem falar nas narrativas líricas, médicas ou retóricas que também produz. A opinião predominante em seu tempo, assim, é ironicamente descartada pela existência de sua própria obra.

Embora essa discussão não tenha interesse imediato para a questão dos gêneros poético-literários no interior da doutrina da inspiração, é interessante mencioná-la para ter uma noção de como Platão se ocupava de tal problema. Se aqui e na *República* ele oferece conhecimentos técnicos e psicológicos sobre as diferenças genéricas, refletindo a linguagem sofisticada e antecipando assim, em parte, a naturalização secularista de Aristóteles, no *Íon* ele apresenta perspectiva totalmente diversa, que se coaduna com a tradição épica. Na passagem acima citada, em que Sócrates retoma a metáfora da corrente magnética, ele acrescenta que os poetas são arrastados

³²¹ “Na Grécia não há exemplos de um autor de tragédia cultivar comédia. O final do *Banquete* sugere essa possibilidade como uma ideia extraordinária. É curioso notar que os poetas dramáticos latinos que primeiro traduzem e imitam os originais gregos escolhem para modelo tanto tragédias como comédias. Mas, a partir de Plauto, já começa a separação”. *R.*, p. 119, nota 45.

pelas Musas para o gênero poético que elas mesmas escolhem. Noutras palavras, cada Musa escolhe os poetas de sua eleição e cria um cortejo de seguidores.

Sócrates. (...) enquanto um poeta depende de uma musa, outro depende (ἐξήρτηται) de outra – dizemos que ele é possuído (κατέχεται), o que é muito próximo: pois ele é tomado (έχεται) – e desses primeiros anéis, dos poetas, outros são pendurados a outros e se entusiasmam (ένθουσιάζουσιν), uns suspensos por Orfeu, outros por Museu; mas muitos são possuídos e tomados por Homero. Tu, Íon, és um deles, e és possuído por Homero e, quando por sua vez alguém canta algo de outro poeta, tu dormes e ficas embaraçado em relação ao que dizes; mas, quando alguém canta uma canção desse poeta, imediatamente ficas desperto e tua alma dança (ὄρχεῖται) e te tornas desembaraçado (εὐπορεῖς) em relação ao que dizes. Pois não é em virtude de técnica nem de ciência que tu dizes as coisas que dizes acerca de Homero, mas por concessão (θεία μοίρα) e possessão divinas (κατοκωχῆ), como os coribantes percebem com acuidade apenas aquela canção que for do deus pelo qual são possuídos, e para essa canção eles são desembaraçados e abundantes de formas e palavras, mas das outras não cuidam, assim também tu, Íon, acerca de Homero, sempre que alguém o menciona, és desembaraçado (εὐπορεῖς), mas acerca de outros, ficas embaraçado (ἄπορεῖς) (*Ion*, 536a7-c7).

O trecho explica não apenas a predileção de Íon e de outros rapsodos e poetas por determinada Musa, mas descreve as diferenciações genéricas de acordo com uma modelo dependência (ἀρτᾶν), pelo qual o poeta se conecta a certa Musa e é inspirado por ela. Essa diferença depende primeiramente da capacidade que a Musa tem de inspirar seu canto a certos eleitos, isto é, ela não é decidida em uma esfera humana, mas sim divina³²². No primeiro discurso de Sócrates, isso fica ainda mais claro.

³²² “The Greek conception of the diversity of Muses reflects that culture's general concurrence that artists were wedded to particular styles of modes, and that the source of one such mode is distinct from that of the others. This is not to say that an artist cannot change styles, but rather that he himself must change in order to do so;

Mas, como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina (θεία μοίρα), cada um á capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira (ῥομησεν): um, ditirambos; outro, encômios; outro, pantomimas; outro, poemas épicos; outro, iambos; mas em relação aos 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; mas por isso o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores (ὑπηρέταις), e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós (*Ion*, 534b7-d4).

Utilizando o mesmo vocabulário com que Homero descrevia a ação das Musas (ῥομησεν), Platão justifica nessa passagem o fato de que os poetas de seu tempo se consagravam normalmente apenas a um gênero, sem serem capazes de compor boas obras em outro³²³. Conquanto ele mesmo fosse uma exceção à regra – neste ponto similar a Homero, que em seu *Margites* também representou o ridículo – ele desafia todas as consequências do fato de a poesia não ser uma técnica, mas uma concessão arbitrária vinda do universo divino. Fosse ela uma técnica, com efeito, então o poeta

he cannot don various styles at will with the indifference of a craftsman choosing the appropriate technique for a particular project”. DORTER, 1973, p. 68.

³²³ AVNI, 1956, p. 56. Stern-Gillet nota corretamente que, em reduzindo a poesia a um gênero, Platão vai contra a ideia apresentada no início, de acordo com a qual a técnica poética versaria sobre todo o campo da poesia. Dado que a poesia não seja um procedimento controlável, é natural que ela se restrinja à inspiração provocada pelas Musas. STERN-GILLET, 2004, p. 189. No entanto, como visto, Platão também era aberto à ideia de que um poeta podia compor em diferentes gêneros, talvez porque fosse inspirado por diferentes Musas, não porque dominasse alguma técnica.

poderia optar racionalmente por um gênero e aplicar-lhe os mesmos conhecimentos universais que valem para o restante da poesia. Em analogia com o mito das cigarras, que descreve igualmente a eleição que as Musas manifestam por certos mortais, o *Íon* compreende os gêneros poéticos como diferentes correntes de inspiração que partem das Musas e atingem seus acólitos. Esse pensamento é relativamente corriqueiro na tradição épica, quando se trata de explicar por que determinados mortais, como Ulisses, tendem a receber inspiração e proteção de deuses específicos³²⁴. O próprio Platão, ao descrever o cortejo dos deuses no *Fedro*, afirma que as pessoas se predispõem a seguir e a imitar um deus específico, passando a fazer parte de seu séquito e adquirindo parte de suas características. Na ocasião, cada um dos amantes escolhe, conforme seu caráter mais próprio, o amado que melhor representa a divindade de cujo séquito ele já participa. Como ocorre na poesia, as próprias diferenças entre as divindades são o que fundamenta as diferenças de índole humana, sendo que os amantes vão buscar inspiração direta nos deuses de quem são servidores.

Os sectários (θεραπευταὶ) de Ares, que o acompanham no seu curso, sempre que caem prisioneiros de Eros e se crêem alvo de alguma ofensa, tornam-se facilmente criminosos e prontos para oferecerem a própria vida e a do bem-amado. É como todos procedem, de acordo com a divindade a quem serviram de coreuta e durante a vida cultuam, procurando imitá-la (μιμούμενος) na medida do possível, enquanto não vierem a corromper-se e não houver decorrido o primeiro período de sua existência sobre a terra. Desse modo se comportam, tanto em relação ao amado quanto no convívio social. Assim, de acordo com seu caráter (πρὸς τρόπον), cada um escolhe entre os belos moços o objeto de sua predileção: é a sua divindade, imagem sagrada que ele erige no imo peito e colga de festões, para venerá-la e celebrá-la nos mistérios. Os acompanhantes de Zeus

³²⁴ Schmitt mostra como os heróis afeiçoam-se a um deus de acordo com o princípio “*operatur deus in unoquoque secundum eius proprietate*”, ou seja, em virtude de certas predisposições que eles mesmos já trazem. Isso, porém, ocorre também do lado divino, no sentido de que uma deusa como Atená apenas escolhe os mortais que lhe são parecidos. Schmitt crê que esse princípio apareça de diferentes modos em Platão e esteja também presente em Aristóteles. SCHMITT, 1990, p. 91-92.

procuram um amado de alma igual a Zeus; verificam se é de natureza filosófica e apta para o mando, e quando chegam a apaixonar-se, tudo fazem para cultivar neles as mesmas qualidades. Se até aquele momento não se havia ocupado com tais assuntos, recorre às fontes de ensino mais ao seu alcance ou promove investigações originais. Uma vez no caminho certo, é fácil descobrir nele a natureza de seu próprio deus, por serem forçados a olhar incessantemente na direção da divindade. De seguida, alcançando-a pela memória e tomados de entusiasmo (ἐνθουσιῶντες), adotam seus costumes (ἔθη) e ocupações, na medida em que é possível a um homem participar do divino. Como atribuem todos esses resultados ao amado, mais entranhadamente se lhe afeiçoam. E porque em Zeus vão beber (ἀρύτωσιν) inspirados, à maneira das bacantes despejam na alma do amado tudo o que ali colheram, deixando-o quanto possível semelhante àquela divindade (...) (*Phdr.* 252c6-253b1).

O belo discurso de Sócrates poderia, sem dúvida, ser comparado com a tentativa do filósofo de tornar-se semelhante aos deuses, tal como descrita na *Teeteto*. No entanto, no contexto da discussão presente, ele se presta para evidenciar como Platão acolhe no *Fedro*, ainda que no meio de um discurso mitológico, o mesmo modelo de inspiração e de ação divinas que está presente em Homero. No *Íon*, é com base em tal modelo que os gêneros poéticos são compreendidos. Assim, Platão recusa a ideia de que as várias formas da palavra possam ser destiladas de conhecimentos técnicos e meramente humanos; antes disso, elas são decididas em uma esfera divina e então transpostas aos seres humanos que mais se lhes afeiçoam. No interior do *milieu* esclarecido da época, trata-se de mais uma polêmica que Platão levanta em seu manifesto.

3.7. Conclusão do capítulo

A partir das discussões deste capítulo, é possível entender melhor em que sentido o *Íon* é um manifesto em prol da participação divina na poesia, estando assim em estreita concordância com o legado épico. Tal como as loucuras divinas ou o gênio de Sócrates, a poesia é vista, em cada um dos quesitos da tipologia, como um fenômeno divino. Se o próprio Íon

insiste teimosamente que detém um saber técnico e não pode aceitar todos os argumentos aventados por Sócrates, a despeito de sua reação entusiástica e aquiescente, isso ocorre porque ele representa, como personagem, um artista demasiado convencido das ideias que pairavam na atmosfera de sua época, incapaz de ver que uma real fidelidade à tradição épica implicava o repúdio do paradigma tecnicista e naturalista que então se instaurava nos rompanes da sofística. Ao defender a ineficácia da técnica poética para a boa poesia, Platão não somente esposa filosoficamente a tradição épica, ressaltando sua relevância e seu acerto de opiniões, como também mostra os deslizos teóricos em que incorriam aqueles entusiastas de Homero que tentavam adaptá-lo, com um empenho procustiano, aos ideais e conceitos advindos do Iluminismo sofístico. Esse fato comprova que a atitude de Platão em relação à tradição não pode ser descrita como completa aceitação ou completa recusa; o modo como ele reage às ricas intuições dos poetas épicos apresenta, à inversa, os complexos visos de um movimento de *Aufhebung*, e contrasta assim com a simples ideia de que a filosofia seria tão-somente a instanciação do *lógos* contra o primado do mito. No próximo capítulo, ficará evidente como Aristóteles opõe-se muito mais à perspectiva revolucionária do *Íon* do que àquela desenvolvida na *República*, a qual, quiçá por seus objetivos práticos, já apresenta vários ensinamentos técnicos que concordam ao menos em parte com Aristóteles, como se pode ver na questão dos gêneros. No entanto, o novo projeto para o estudo da poesia encetado pelo Estagirita ataca um por um dos pontos levantados no *Íon* e vê na poesia um evento de ordem natural. Se é verdade que ele quis oferecer na *Poética* uma defesa em prosa da poesia, como sustentam alguns autores com base no último livro da *República* (*R.* 607c)³²⁵, ele precisou ceifar para tanto o estatuto divino que a ela se atribuía, demolindo seu antigo prestígio e transformando-a em mais uma atividade humana. A partir dessa estratégia ficava mais fácil defender a naturalidade da poesia, ainda que se perdessem

³²⁵ SCHADEWALDT, 1966b, p. 47. Else argumenta que Aristóteles teria escrito a *Poética* porque, diante das críticas de Platão a Homero, teria ficado chocado e então reagido. ELSE, 1986, p. 73. Düring também crê que Aristóteles responda ao desafio da República: “Questo augúrio lo compí Aristotele com le sue opere sulla poesia”. DÜRING, 1976, p. 188. Isso só pode ser verdadeiro se, de fato, a *Poética* visa responder à *República* e não ao *Íon*, porque, quando comparada com este último diálogo, é ela que faz duras críticas a Homero, ao imaginar que seu gênio pudesse ser reproduzido por ensinamentos técnicos. A posição de Halliwell já foi comentada no quarto capítulo. Cf. HALLIWELL, 2011, p. 241

vários de seus elementos fundamentais, como o fato de ela atuar em um registro do real que acarreta a abertura a forças impessoais.

Ademais, como ficou dito, não se pretendeu em nenhum momento apresentar aquela que seria a perspectiva final da relação de Platão com a poesia, mas antes captar seu pensamento à maneira de um instantâneo fotográfico. Por uma questão tanto de método quanto de espaço, as relações entre a doutrina da inspiração e a mimese só puderam ser tangenciadas. Nem é ao menos certo se Platão alguma vez formulou visão unitária desse problema. Como notado pelos comentadores, suas considerações são o mais das vezes assistemáticas e variam ao longo dos *Diálogos*. É seguro dizer, todavia, que as obras compostas sob o enfoque da inspiração divina mantêm unidade doutrinal entre si, e que parte desta doutrina está conservada nos ensinamentos sobre a mimese, como as reflexões sobre o efeito da poesia dão a entender; um estudo cabal da questão certamente haveria de revelar outros pontos de contato. Assim, apesar das oscilações teóricas que podem ser encontradas em sua obra, mantém-se aqui visão unitarista dessa questão. As grandes diferenças entre ambas as abordagens se explicam tanto pelos diversos interesses que Platão nutre, em cada uma das obras, quanto pelo fato de ser o *Íon* uma ocasião em que ele exagera, deforma intencional e algo panfletária, a dependência humana de poderes sobrenaturais e o abalo sofrido diante de tais poderes. A exacerbação desse modo de ver e a preocupação com a essência da poesia diferenciam esse diálogo da *República*, que não apenas se guia por fins eminentemente políticos, como desenvolve uma teoria da racionalidade que preza por conceitos como a autossuficiência humana, sem que seja cega ao divino e ao lado fabuloso ou poético dos próprios argumentos usados pelas personagens.

Por fim, cabe dizer ainda que, na tentativa de ler Platão como autor de dramas filosóficos, percebe-se que grande parte das considerações do *Íon* se aplicam à sua filosofia, como defendido ao longo do capítulo. Nesse sentido, dado que se destacou o emprego consciente que Platão faz de vários componentes técnicos em sua obra, como na criação das personagens e das cenas, conviria perguntar em que medida ele acreditava que sua filosofia era inspirada pelas Musas ou, de modo geral, dependia de uma abertura a poderes divinos. Será que eram apenas os elementos miméticos dos *Diálogos* que faziam com que Platão compreendesse sua filosofia como a mais alta forma de poesia? Ou acaso ele a via igualmente como fruto da inspiração dos deuses? Em que medida ele mesmo se concebia como poeta inspirado? Trata-se sem dúvida de perguntas centrais para a conclusão do presente capítulo. A despeito de haver vários indícios de que Platão assumia

o lado poético da filosofia e tudo quanto esta emprestara à poesia, outros indícios há que sugerem sua preocupação com o labor racional, metódico e técnico da atividade filosófica, bem como com a exigência de cultivo da razão, do autocontrole e da temperança por parte do filósofo. Porventura seria isso uma contradição? Será que a poesia inspirada seria incompatível com a filosofia platônica, ao contrário do que se quis defender aqui?

De forma alguma. Em primeiro lugar, como dito, não se trata de uma concepção algo positivista de filosofia, para a qual todos os fenômenos irracionais ou que pressupõem a intervenção direta dos deuses devem ser privados de seus aspectos maravilhosos e circunscritos a causas naturais. Trata-se de uma filosofia que faz uso abundante de imagens e mitos; que conta belas histórias a fim de seduzir os mais diversos tipos de leitores; que compete com sucesso com todas as formas artísticas da época (tragédia, lírica, história, filosofia natural etc.); e que, numa palavra, não acredita que seja possível eliminar todos os aspectos maravilhosos do mundo, uma vez que, diante da mutabilidade do mundo empírico, postule a necessidade de empreender sempre renovadamente a investigação filosófica, fazendo jus ao elemento de incompletude que caracteriza aqueles que anelam por um saber que ainda não possuem³²⁶. Em segundo lugar, Platão trata da poesia e da filosofia ora como algo humano, ora como um evento que acarreia a entrega a forças sobrenaturais, isto é, ele varia seu acento teórico conforme fatores como o público ou a ocasião argumentativa. Se a filosofia como *ancilla rationis* transparece em obras como a *República* ou o *Fédon*, tendo sido esta imagem que vingou ao longo da história, a filosofia irmanada aos enlevos da poesia e do entusiasmo assoma na doutrina das loucuras divinas, na concepção do amor, da admiração filosófica e do gênio de Sócrates, o qual, diga-se de passagem, é descrito como poeta em vários *Diálogos* – na *República* e no *Fédon* inclusive. O maior filósofo que Platão conheceu era alguém que podia controlar totalmente a si mesmo, que podia beber sem embriagar-se, suportar o frio e o calor, a fadiga física e os demais instintos humanos, até o terrível medo da morte. No entanto, esse mesmo homem, paradigma da autossuficiência, era constantemente visitado por forças que se manifestavam à revelia de sua vontade, estando aberto, assim, àquela concessão divina que podia apresentar-se sob a forma de sonhos proféticos, de intuições súbitas ou de uma voz admoestatória. Sócrates reúne em si ambas as perspectivas que Platão apresenta, e tal parece ter sido igualmente a relação de Platão com sua própria obra. Em que pese todo o consciente

³²⁶ Cf. ENGLER, 2011.

labor filosófico-literário que demonstra, ele não parece convencido em nenhum momento de que o domínio técnico possa levar alguém a escrever um de seus *Diálogos*, ou então garantir-lhe novos pensamentos ou soluções para antigos problemas. Se o estivesse, então também teria de admitir que um tirano como Dionísio poderia aprender filosofia apenas através da leitura e da imitação de obras filosóficas, tornando-se um filósofo tão bom quanto ele mesmo. Sua irritação com o tirano, que se pôs a arremedar sem nenhuma compreensão o que lhe ouvira em Siracusa (*Ep. VII*, 341b3-5), prova justamente o contrário.

Mais do que isso, ele não parece convencido de que as ideias, os índices supremos do real, se reduzam quer à natureza material, quer à mente e ao arbítrio humanos. Ao contrário, elas são a prova definitiva de que a realidade se reveste de traços impessoais que, tal como os poemas no *Íon*, não podem ser reduzidos ao seu lado humano, pois provêm de uma esfera divina. A teoria da reminiscência, o amor ascensional ao Belo, a admiração filosófica, as quatro loucuras divinas, o gênio de Sócrates e o processo maravilhoso pelo qual se atinge o núcleo da filosofia platônica – processo de todo incontornável, já que surge repentinamente depois de muito estudo e esforço e não pode ser sequer verbalmente comunicado a outrem, tendo de ser vivido por cada pessoa (*Ep. VII*, 341c4-d1)³²⁷ – possuem aspectos que muito se assemelham à vivência dos poetas, em especial à passividade de que dão mostras em sua entrega aos conteúdos impessoais que recebem das Musas. Essas experiências “patéticas” têm por resultado a perda da atitude cotidiana (*natürliche Einstellung*), onde o saber desde sempre pronto da caverna impera, e o transporte, o *raptus* para um novo patamar de realidade. Não por acaso se sugeriu que Platão, em virtude de seu pendor místico e da acurácia com que descreve os fenômenos acima, pudesse ter vivido estados de transe ou êxtase, que se tornarão fundamentais para o Neoplatonismo³²⁸. Porém, as consequências desses processos não são o silêncio místico e a união intuitiva com o Todo. O fato de o ensinamento supremo do platonismo não poder ser sumarizado em um conjunto de teses, mas exigir antes a experiência imediata de sua verdade, como afirma a *Carta Sétima*, demanda que Platão se valha de todos os recursos de expressão disponíveis – as imagens da pintura e da escultura; os mitos, os símiles e os exemplos da poesia; as encenações do teatro; as sugestões argumentativas da retórica; os modelos matemáticos etc. – para que, depois de longo esforço, os

³²⁷ Cf. ENGLER, 2011, p. 51, nota 135.

³²⁸ *Smp.* 175b1-3; 220c-d5; CORNFORD, 1989, p. 139-140.

leitores possam abrir-se a tal experiência e ver brilhar em sua alma, de súbito (ἐξαίφνης), a faísca do conhecimento³²⁹. Noutras palavras, os *Diálogos* visam provocar nos leitores a mesma experiência de conversão a uma idealidade impessoal que Platão, em acordo com a teoria da corrente magnética, descobriu através da filosofia.

Se deixarmos de lado a imagem do Platão conservador e racional, decorrente de uma leitura literal e pouco dialética dos *Diálogos* – a imagem do Platão sem vinho nem poesia, sem ironia nem inspiração – e levarmos em conta o testemunho dos *Diálogos* aqui estudados, então se torna mais fácil captar as relações da poesia com a filosofia e entender por que motivos esta, em suma, é a forma mais elevada daquela.

³²⁹ A conclusão certa de Gundert: “Es wird hier [im *Phaidros*] (entsprechend der analogen Erörterung im 7 *Brief* 340b-345c) deutlich, dass Platon sein Philosophieren, wenn er es schriftlich mitteilen könnte, und zwar in den beiden Formen des Dialogs oder des Mythos, als Mimesis der lebendigen Gespräche oder als Gleichnis dessen, was nicht mehr zu sagen war“. GUNDELT, 1969, p. 196.

Capítulo IV

ARISTÓTELES E A TÉCNICA DA POESIA: ASPECTOS DA NATURALIZAÇÃO

ὄσῳ γάρ, φησί, μονώτης εἰμί, φιλομ
υθότερος γέγονα.

Aristóteles³³⁰

4.1. Introdução ao capítulo

Neste capítulo será feito, finalmente, o estudo da *Poética* de Aristóteles com base na tipologia até aqui utilizada. Como já ficou dito na introdução, o escopo do capítulo consiste em evidenciar como, nos quesitos contemplados e em relação aos seus predecessores, Aristóteles realiza um processo de secularização naturalista ou de humanização de vários temas concernentes à poesia. Dado que tal processo seja posto em movimento pela aplicação dos conceitos de técnica e de natureza, efetua-se na primeira seção breve análise de tais conceitos, bem como da teologia racionalizada que leva Aristóteles a suprimir a atividade direta dos deuses no mundo. À luz desta análise deve ficar claro como foram esses conceitos que lhe permitiram reduzir a poesia ao âmbito humano e explicar os fenômenos poéticos por meio de uma série de considerações de índole psicofisiológica, considerações essas que se arrimam tanto na biologia e na psicologia quanto, em certos casos, na psicopatologia da época. Esta ideia é desenvolvida com minúcia em cada uma das seções. Assim, no que se refere à origem da poesia e ao conhecimento poético, sustenta-se que Aristóteles abandona a perspectiva homérico-platônica, que ainda dependia da intervenção das Musas, e conclui que a poesia se origina de duas causas naturais e inatas aos seres humanos. No que se refere ao conhecimento produzido pela poesia, porém, ele mantém maior concordância com seus predecessores, pois também encontra na universalidade da trama poética a apresentação de padrões de conduta que aclaram várias situações da vida e possuem força normativa; noutras palavras, a poesia também tem para ele um poder biodélico, isto é, revelador da vida. Este pensamento está expresso no famoso capítulo IX da *Poética*, onde Aristóteles afirma que a poesia é mais filosófica do que a história. Ante as inúmeras interpretações que foram aventadas sobre tal sentença, procura-se conciliar aqui as duas

³³⁰ *Frag.* 9.56.668.2. “Quanto mais solitário fico, tanto mais amigo dos mitos me torno”.

posições mais gerais, o internalismo e o universalismo, defendendo a complementaridade de ambas. Da naturalidade ontológica da poesia, por sua vez, decorre outra maneira de conceber a subjetividade dos poetas e sua participação no processo criativo, como investigado na próxima seção. Diferentemente da passividade do poeta platônico, bem como da inspiração que arrebatava o poeta homero-hesíodico, o vate aristotélico põe em exercício todas as suas forças intelectuais na produção do poema e o traz à luz como uma extensão ritmada e harmônica de seus atributos e anseios naturais. Haja vista Aristóteles refira em algumas passagens do *Corpus* o entusiasmo e o êxtase, a seção discute também as mais importantes interpretações do fenômeno com o intuito de salientar que, conquanto admita sua existência, Aristóteles elucida o entusiasmo através da psicopatologia, o que constitui por si só uma negação de seu modelo divino e tradicional. Na seção sobre o efeito da poesia, pois, são tratadas as emoções provocadas pela tragédia (medo e piedade) e sua consequente purgação, a catarse; a análise restringe-se aqui ao efeito da poesia trágica. Quanto ao primeiro caso, faz-se uso da fenomenologia das paixões que aparece na *Retórica*; quanto ao segundo, expõem-se quatro das principais posições sobre o assunto e justifica-se uma interpretação melhorada da catarse em sentido medicinal, buscando conservar tanto as valiosas contribuições da teoria ético-moral, quanto da teoria da clarificação intelectual. De modo geral, a seção procura manter em vista o fato de que Aristóteles fundamenta o efeito da tragédia sem apelar à intervenção de nenhum elemento divino, senão que se restringe à esfera das emoções e dos meios técnicos e retóricos capazes de trazê-las à tona. Na última parte do capítulo, então, examina-se a compreensão aristotélica dos gêneros poéticos e expendem-se as duas maiores formas sob as quais ele os concebe: a catalogação eidética ou biológica da poesia, consumada através de seus elementos composicionais (meio, objeto e modo de imitação); e sua diferenciação temática, ligada à origem da tragédia e da comédia e baseada nas propensões morais dos poetas. Novamente, a seção realça a participação ativa dos poetas e a exclusão dos deuses, em direto contraste com a tradição épica e platônica. A conclusão, por seu turno, dirige o leitor para o debate com a filosofia do trágico e, em específico, para a interpretação que Peter Szondi fez de tal filosofia. Para tanto, argumenta-se que a redução da poesia ao universo humano representa um passo decisivo na definição aristotélica da falta trágica, diretamente associada ao erro de raciocínio prático do herói. A naturalização da poesia, em suma, patenteia a clara consciência de que a vida humana se resume às diversas ações que empreendemos, como

já se anunciava na *Ética a Nicômaco*, e desta consciência aguda da praticidade aflora a concepção aristotélica do trágico.

4.2. A técnica da poesia: humanização e naturalização

Antes de tratar dos temas presentes na tipologia aqui utilizada, convém analisar dois conceitos que desempenham papel fundamental na atitude que Aristóteles assume ante seus predecessores, quais sejam, os conceitos de técnica e de secularização ou naturalização. São eles os verdadeiros lemes que determinam o rumo das reflexões aristotélicas na *Poética*, uma vez que, quando contraposto à tradição épica e à obra de Platão, em especial à sua *Inspirationslehre*, este tratado apresente tom polêmico e inovador, que se estriba em sua crença no caráter ao mesmo tempo técnico e natural da poesia. Mesmo quando Aristóteles silencia sobre certos assuntos, como os deuses ou o entusiasmo, trata-se de um silêncio significativo que deixa entrever vários sinais de sua guinada naturalista no interior da estética grega³³¹. É certo que ele não é o primeiro a propor essas reflexões de jaez naturalista. Como se sabe, Simônides de Ceós escrevia poemas sob encomenda, razão pela qual é muitas vezes classificado como sofista. Sua atividade assinala por si só que os poemas provinham de suas próprias faculdades e talentos e não necessitavam do auxílio dos deuses para ser compostos; bastava que se lhe desse um tema para que ele pusesse seu engenho a trabalhar. Outrossim, Górgias explicava o poderoso efeito da poesia sobre o público através da teoria empedoclesiana dos eflúvios e calava-se sobre a ação dos deuses no processo criativo (*Hel.* 8); é de supor que também compreendesse sua admirável capacidade de improviso como um artifício técnico ou um talento natural³³². Em escritos como a *República* e o *Banquete*, por fim, o próprio Platão fundamenta a poesia em nível antropológico, recorrendo a conceitos como um anseio erótico pela beleza (*R.* 403c6) ou, do ponto de vista cosmológico, uma necessidade de produzir decorrente do anseio de ser imortal (*Smp.* 205c)³³³. A diferença de sua

³³¹ “Given the use made by Plato of the idea of inspiration, there can be no doubt that Aristotle’s virtual silence on this score is meant to be eloquent”. HALLIWELL, 2001, p. 91.

³³² „Gorgias beurteilt die Dichtung nach ihrem Emotionsgehalt; der Vorgang, den der Zuhörer unter der Wirkung der Dichtung erfährt, wird als Veränderung der somatischen Verfassung gesehen“. FLASHAR, 1956, p. 18.

³³³ Apesar de certas divergências sobre pontos específicos, a apresentação de Büttner sobre essas obras citadas e o problema da poesia é ainda uma das melhores que existem. Cf. BÜTTNER, 2000.

abordagem está, porém, na doutrina do entusiasmo defendida nos diálogos anteriormente discutidos, bem como no fato de que faz uso e menção dos deuses, ainda que ofereça conhecimentos técnicos sobre a poesia. Embora o conceito já possa estar presente em suas obras, ele não configura, como em Aristóteles, o cerne de um projeto temático de estudo da poesia. Com o emprego da presente tipologia, pois, há de ficar claro como sua teoria diverge dos ensinamentos aristotélicos. Antes que isso seja feito, contudo, importa estudar como os conceitos acima mencionados atuam na *Poética*.

Um dos lugares privilegiados em que Aristóteles explica sua compreensão da técnica encontra-se no livro alfa da *Metafísica*, como aludido no terceiro capítulo. A técnica é ali uma forma de saber precedida pelo conhecimento típico da experiência. Porém, enquanto a experiência se forma a partir da memorização de informações particulares geradas pelos sentidos, a técnica/arte é uma apreensão (ὑπόληψις) de caráter geral e unitário (μία καθόλου), elaborada a partir de múltiplas noções (ἐννοημάτων) empíricas que dizem respeito aos mesmos objetos ou seres (*Metaph.* 981a5-7)³³⁴. Disso decorre que experiência comumente seja mais bem-sucedida na prática do que a técnica, pois que a prática tem que ver com eventos particulares e não com universais. Alguém com experiência entende melhor que remédio deve ser ministrado a um indivíduo específico, como Sócrates ou Cálías, já que a cura se dirija diretamente a tal indivíduo e beneficie apenas de modo indireto o “homem em geral” que nele habita. Somente alguém com o domínio da arte da medicina, todavia, pode dizer que remédio deve ser usado com o grupo (πᾶσι τοῖς τοιοῖσδε) ou o tipo (κατ’ εἶδος) a que esse indivíduo pertence, como os coléricos ou os biliosos (*Metaph.* 981a10-20). A diferença reside, por consequência, entre o conhecimento de particulares (καθ’ ἕκαστόν) e o conhecimento de universais (καθόλου), algo que será também fundamental para apartar a poesia da história. Por isso, pode ocorrer com frequência que os expertos tenham o saber teórico ou universal sobre certo domínio da realidade, mas sejam incapazes de pô-lo em prática: um arquiteto sabe onde e por que se deve erguer uma parede, sem que consiga, muitas vezes, pegar das ferramentas e fazer aquilo que está teoricamente bosquejado no papel, tal como o pedreiro faz. Contudo, seu saber continua sendo superior ao manejo do pedreiro, segundo Aristóteles, porque ele pode dizer o porquê (διότι) das coisas serem como são, e não apenas constatar que elas são assim

³³⁴ O caminho que leva à técnica, como Höffe frisa, passa inevitavelmente pela experiência e sua cristalização, a memória. HÖFFE, 1976, p. 237.

(τὸ ὄτι). É por tal motivo que se considera o mestre de obras superior aos simples trabalhadores; enquanto estes agem como que por hábito (δι' ἔθος), sem entender por que fazem as coisas como fazem, aquele compreende as causas por que algo deve ser feito deste ou daquele modo, uma compreensão que o põe acima das sensações. No nível das sensações, todos podemos perceber que o fogo é quente (ὅτι); depois de constatar esse fato repetidas vezes, utilizamos a memória para formar aquela experiência que nos leva a afastar nossa mão de uma fogueira, algo que uma criança ainda não aprendeu direito a fazer. Dizer por que (διὰ τί) o fogo é quente e pode queimar-nos, em contraste, exige já certo saber de caráter universal, cuja descoberta e sistematização pertencem a uma técnica (*Metaph.* 981a30-b13). O domínio da causa (αἰτία) ou do porquê ilustra-se também através da capacidade de ensino (διδάσκειν), outra característica definidora do conhecimento técnico. O experto não apenas domina seu saber de um ponto de vista teórico, como é também capaz de ensinar tais concepções (ὑπόληψεις) a outras pessoas. À guisa de exemplo, pode-se dizer que a maioria dos falantes do português utiliza corretamente os pronomes oblíquos, dizendo “obedecer-lhe” ao invés de “obedecê-lo”. No entanto, é preciso estar minimamente familiarizado com a técnica da gramática para poder explicar por que a frase deve ser formulada assim, i.e., porque se trata de uma regência indireta e não direta. Os professores de português detêm tal noção e podem instruir seus pupilos para que também aprendam. Neste ponto, ocorre a utilização pontual e prática do saber geral da técnica, que mostra como ela nunca perde sua ligação com a experiência, apesar de voltar-se primordialmente para a universalidade. É com o impulso tomado no solo da experiência que a técnica alça seu voo teórico.

Na *Ética a Nicômaco*, por sua vez, Aristóteles adiciona outros elementos para a compreensão de tal conceito. A técnica é discutida no livro VI, onde são tratados os cinco modos pelos quais a alma alcança a verdade, a saber: a técnica (τέχνη), a ciência (ἐπιστήμη), a sabedoria prática/prudência (φρόνησις), a sabedoria teórica (σοφία) e o intelecto intuitivo (νοῦς) (*E.N.* 1139b14-17). Aristóteles começa por dizer que a técnica assemelha-se à ação pelo fato de ambas lidarem com entes que podem comportar-se ora de um modo, ora de outro; isto é, diferentemente da ciência, que opera com seres necessários, eternos e imutáveis, a técnica diz respeito ao mundo contingente e sublunar³³⁵. Mas ela diferencia-se da

³³⁵ HÖFFE, 1976, p. 238.

ação, entretanto, porque sempre visa à produção de algo. Ela é uma habilidade ou forma de portar-se voltada para produção (ἔξις ποιητική) e assistida por um raciocínio, por uma norma ou por um discurso verdadeiro (μετὰ λόγου ἀληθοῦς) (E.N. 1140a10). Esta habilidade ou disposição da alma versa sobre a gestação (γένεσιν) de um produto e ocupa-se em inventar (τεχνάζειν) ou considerar do ponto de vista teórico (θεωρεῖν) tudo quanto pode contribuir para este fim. Os objetos ou meios disponíveis (τι τῶν ἐνδεχομένων) que ela emprega são mutáveis, i.e., referem-se a seres que não são dotados de necessidade ontológica estrita e agora podem ser de um modo, agora de outro. Esta cláusula exclui em definitivo todos os entes formados seja pela natureza (κατὰ φύσιν), seja por alguma necessidade (ἐξ ἀνάγκης) (E.N. 1140a10-17). Efetivamente, parece absurdo querer considerar os meios pelos quais se pode gerar uma planta. A agricultura dispõe de uma variedade de conhecimentos sobre o plantio, a colheita e as melhores condições de crescimento das plantas; não está em seu poder, todavia, assumir o papel que a natureza desempenha em cada uma das sementes. A principal razão para isso é que tais seres possuem em si mesmos o princípio (ἀρχή) pelo qual vêm a ser, ao passo que os seres gerados pela técnica, como uma casa ou um barco, por exemplo, dependem da força, do movimento e de outros meios externos empregados pelo produtor. A causa movente de sua gestação reside no agente (ἐν τῷ ποιῶντι), o qual possui em sua alma, como a *Metafísica* ensina, a forma (εἶδος) daquilo que deseja produzir (*Metaph.* 1032b)³³⁶.

Neste sentido, à técnica cabe o conjunto de entes sujeitos ao mundo em que as coisas acontecem “o mais das vezes”, o qual pode às vezes confundir-se com o mundo do acaso (τύχη), pois ali os seres são também livres da necessidade natural, ou seja, não são produzidos por alguma necessidade ontológica interna³³⁷. Não é possível identificar a técnica, portanto, com o completo acaso, já que no interior de seu mundo os seres são produzidos sob certas regras gerais que se repetem com alguma frequência, ao contrário do que se dá no completo acaso. Como outras

³³⁶ CF. DRISCOLL, 2005, p. 290.

³³⁷ Wieland chama corretamente a atenção para o fato de que os conceitos de natureza e arte são pensados de maneira complementar por Aristóteles, em especial na *Metafísica* e na *Física*, mas também aqui nas passagens citadas; um conceito é usado no esclarecimento do outro. WIELAND, 1975, p. 153. Sobre o conceito de acaso: SCHMITT, 2011, p. 403- 404; AUBENQUE, 2008, p. 119; WIELAND, 1975, p. 143.

passagens da mesma obra indicam, aliás, quanto mais fazemos uso de tal habilidade, tanto mais nos tornamos excelentes nela: assim como nos tornamos virtuosos pelo exercício das virtudes, assim também podemos nos tornar exímios no exercício da técnica (E.N. 1103b6-12). Em contrapartida, a ausência de técnica é a tentativa de usar da mesma habilidade estando provido de um discurso, de um raciocínio ou de uma norma equivocada (μετὰ λόγου ψευδοῦς) (E. N. 1140a20-22). Alguém pode querer erigir uma casa sem que conheça as concepções universais e teóricas (ὑπόληψεις) que são necessárias a tal empreendimento; mesmo que tenha a disposição produtiva (ἔξις) relativa a tal fim, adquirida seja como for, sua carência de saber há de levá-lo ao fracasso, pois ele possui falsas noções acerca do caminho procedimental (λόγος) a ser trilhado. Já o arquiteto e o engenheiro, descobrindo ou gerando concepções universais, regras e raciocínios oriundos do seu acúmulo de experiência, tornam-se sempre melhores em seu ofício, pois aperfeiçoam sua disposição mental e seus discursos sobre a gama de entes com que lidam e podem, em consequência, trazer ao real com maior facilidade aquela efetividade ontológica (ἔργον) que lhes serve de paradigma (τέλος, τὰγαθόν).

Os textos acima expostos já dão uma ideia do que Aristóteles entende pelo termo técnica, mesmo que não esgotem todas as passagens do *Corpus* em que este conceito é dissecado. Antes de utilizá-los para fundamentar a compreensão da *Poética*, todavia, cumpre apresentar as passagens desta obra onde Aristóteles enfatiza o aspecto técnico de seu empreendimento. Na realidade, jamais alguém duvidou de que a *Poética* pretendia oferecer uma técnica da poesia, por cujos conhecimentos universais os leitores poderiam não apenas criar novos poemas, como também julgar sua qualidade e destrinçar sua gênese. Em parte por influência de Horácio, a recepção de Aristóteles sempre ocorreu no bojo de uma visão prescritiva e manualística da poesia. Assim foi na Renascença, bem como no Classicismo francês (Boileau) e no Barroco alemão³³⁸. Tal visão tem a sua parcela de verdade, pois o termo τέχνη soía ser empregado pelos sofistas para denotar uma espécie de manual repleto de regras práticas e também de algumas reflexões teóricas sobre certo assunto, por cujo aprendizado o leitor seria capaz de falar bem, de agir na política etc. Tais livros eram populares entre todos aqueles que tencionavam aprender a *ars bene dicendi*, ainda que haja eruditos que suspeitem de sua existência³³⁹. As

³³⁸ Cf. FUHRMANN, 1986; HALLIWELL, 1992, p. 412-413; JUNG, 2007.

³³⁹ ENGLER, 2012, p. 58.

primeiras páginas da *Retórica* dão testemunho irrevogável de que Aristóteles estava a par desse sentido, apesar de discordar da maneira como os sofistas haviam tentado efetivar seu intento; ele desejava, na verdade, atingir o mesmo fim, não obstante possuísse opinião diferente a respeito do caminho a ser percorrido (*Rh.* 1354a1-21). Como comentado no primeiro capítulo, não é ocioso afirmar que a mesma intenção transparece na *Poética*, como de há muito perceberam os tradutores que acrescentam ao seu título a palavra “arte”, suposta no adjetivo feminino ποιητική. Ao lado deste sentido mais teórico, outras recomendações práticas dadas ao poeta e ao orador, na *Retórica*, atestam que Aristóteles também era atento à aplicação da técnica e não apenas ao seu intento teórico. Conquanto diferencie o saber técnico do saber prático ou habitual, dominado pelos artesãos, ele está ciente de que a teoria é sempre uma universalização da experiência e deve, em alguma medida, considerar os casos particulares. Assim, em analogia com a retórica, é possível constatar a existência de uma *poetica docens* e de uma *poetica utens*³⁴⁰. Com efeito, em várias ocasiões

³⁴⁰ Como Döring assinala, é difícil distinguir a teoria (*Kunsttheorie*) de sua aplicação (*Kunstübung*). A técnica partilha com a teoria a mirada universal orientada por um fim (*allgemeine Zweckbeziehung*): a produção de uma obra ou efeito. No entanto, em sentido subjetivo, ela é a capacidade criativa (*schaffendes Vermögen*) de um indivíduo que pretende produzir algo em particular, algo de que este indivíduo será a causa motora (*bewegende Ursache*), pois possui em sua alma a forma do futuro produto. Ela providencia, assim, regras capazes de serem aplicadas a casos singulares, como fica claro através das recomendações e prescrições encontradas na *Retórica* e na *Poética*. DÖRING, 1972, p. 17-49. Horn também alinhava dois sentidos básicos para o termo: saber especializado (*Expertwissen*), que compreende o conhecimento sistemático de causas; e a competência em alguma matéria (*Fachkompetenz*), que permite ao técnico ser a causa geradora de algum ser (*Entstehungsursache*). HORN, 2005, p. 560-573. A mesma perspectiva encontra-se em Halliwell, que ressalta como a técnica confunde-se amiúde com a ciência, envolvendo padrões objetivos e racionais, mas possuindo também intenções práticas que se orientam teleologicamente como a natureza. HALLIWELL, 1998, p. 44-48. Golden também fala em um conjunto de conhecimentos capaz de produzir juízos universais, e Barnes, finalmente, assevera que a técnica é um conjunto de conhecimentos sistemáticos em sua organização, mas práticos em seus objetivos. BARNES, 1999, p. 259. GOLDEN, 1992, p. 63. Há, portanto, concordância entre os comentadores. Sobre o sentido geral de técnica: GULLEY, 1979, p. 166. Cabe dizer, por fim, que a aplicação final dos preceitos objetivos é outra característica que a *Poética* compartilha com a *Ética a Nicômaco*, a qual pode ser caracterizada como um curso moral para adultos já bem-dispostos por natureza. FOSSHEIM, 2001, p. 78.

Aristóteles expressa sua intenção de hastear os múltiplos conhecimentos acerca da poesia àquela esfera de universalidade e sistematicidade que é própria da técnica, tornando possível que se apreenda com seu livro como fazer com que um poema adquise sua efetividade (ἔργον).

Destarte, já no primeiro capítulo, ao tratar dos diferentes meios utilizados na imitação, ele afirma que está tratando de artes ou técnicas, nas quais se enquadram as formas de poesia antes aludidas, tal como a epopeia, a tragédia, a citarística etc. (*Poet.* 1447b27). No capítulo VII, ao discorrer sobre a aplicação prática do limite de tempo que mais se coaduna com a extensão desejada da tragédia, levando em conta as circunstâncias dos concursos e a impressão sobre o público, diz que tal assunto não pertence à arte poética, reservando-lhe tão-somente a regra consoante a qual uma tragédia será tanto mais bela, quanto mais extensa for (*Poet.* 1451a6-15). Outra restrição baseada no caráter técnico da composição poética surge no capítulo XIV, onde Aristóteles afirma que as emoções próprias da tragédia devem surgir da trama dos fatos, e não dos artifícios cênicos próprios ao espetáculo; agir deste modo é, segundo ele, proceder de modo não técnico (ἄτεχνότερον), i.e., sem o devido conhecimento acerca da poesia, já que tal efeito seria mais próprio da coregia (*Poet.* 1453b7-8). No capítulo XXV, onde discute os problemas de crítica das obras dramáticas, ele afirma que a ποιητική é regida por seu próprio critério de correção (ὀρθότης), diferindo da política ou de qualquer outra arte, como já dissera na *Ética a Nicômaco* (*E.N.* 1094b12-1095a). Noutras palavras, dado que ela seja um conjunto de conhecimentos teóricos formados pela generalização de experiências relativas à poesia, ela não poder ser julgada pelos mesmos critérios que valem no âmbito da política ou da medicina. Seu erro e sua correção são analisados por critérios intrínsecos. Há, de fato, dois tipos de erros que são possíveis em seu interior: os que se devem à própria técnica e os que ocorrem por acidente (*Poet.* 1460b13-16). Ao primeiro grupo pertencem os vários casos em que o poeta elabora a imitação de forma defeituosa devido à sua própria incapacidade; ao segundo, os casos em que realiza imitação defeituosa por ignorar os princípios de outra arte, como, v.g., se imitasse um cavalo a mover simultaneamente as duas patas do lado direito. Aqui o erro não é intrínseco à arte poética, mas ao fato de o poeta, talvez por carecer de experiência, não haver respeitado a verossimilhança e a necessidade do ser do cavalo. O mesmo aconteceria se ele quisesse descrever a cura de um resfriado e, por ignorar o básico de medicina, dissesse que a personagem se curou ao tomar um banho de rio durante o alto inverno (*Poet.* 1460b15-21). Isso seria uma infração contra o que a

medicina, baseada em observação e raciocínio, ensina em manuais e bulas de remédio. Por seu turno, no que diz respeito à arte mesma (πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην), o poeta pode deixar-se levar pelo erro ao representar coisas ou eventos impossíveis. Aristóteles acredita que tal falha seja desculpável caso o poema atinja sua finalidade (τέλος) e resulte ainda mais impressionante (ἐκπληκτικώτερον), como se dá na perseguição de Heitor; contudo, ela deve ser evitada se for possível alcançar os mesmos resultados sem ferir nenhum dos preceitos técnicos descobertos pela sua *Poética* (κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην). Em verdade, ele problematiza tal ideia dizendo que é pior representar algo de forma não artística (ἄμιμήτως) do que imitar uma corça que não tenha cornos; ou seja, o padrão de verossimilhança oferecido pela realidade pode ser ignorado quando o objetivo do poeta é, tal como Sófocles se expressava, imitar os homens tal como deveriam ser (*Poet.* 1460b23-34). Para a presente discussão, o que importa é a afirmação inilidível do aspecto técnico da poesia. Esta afirmação faz-se presente desde as primeiras linhas da obra, onde Aristóteles abre a investigação de tudo o que deve ser levado em conta para que o poema se acerque de sua perfeição, e é ela também que conclui o tratado, quando o filósofo defende que a tragédia seria superior à epopeia porque, além de outros fatores, ela consegue realizar melhor a efetividade da arte poética (τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ) (*Poet.* 1462b10-15). Noutras palavras, a arte poética tem por escopo, como todas as técnicas, a gestação de um produto específico (ἔργον), caso o poema venha a realizar sua beleza (*Poet.* 14478a10), e orienta-se igualmente por um bem paradigmático que lhe concerne por sua própria essência, tal como ocorre em todas as investigações, nas ações e nas escolhas (*E.N.* 1094a1-3).

Assentado este fato, por conseguinte, importa agora tirar as devidas conclusões para a interpretação da *Poética*. Que significa, pois, que ela seja uma técnica? Que deseja Aristóteles dizer, quando atribui discurso sobre ela o honroso estatuto que se atribuía, em seu tempo, à medicina ou à retórica, indo assim de encontro às posições de seu antigo mestre e fazendo da poesia um objeto técnico? *Summa summarum*, significa que sua obra tem a intenção de apresentar considerações gerais e teóricas sobre como fabricar certo produto, a tragédia. Nascidas de uma generalização da experiência com a poesia, essas considerações versarão sobre todos os temas que dizem respeito a esse mesmo objeto – tal como *Íon* (532e) e a *República* (346a2-3) já haviam antecipado –, assumindo assim caráter algo sistemático e global, e providenciarão aos poetas o caminho através do qual poderão gerar a partir de si mesmos algo que não possui necessidade ontológica natural e

pode ser criado tanto de um modo quanto de outro. Tão logo seja criado, evidentemente, os próprios poetas dotarão tal produto de necessidade e verossimilhança, através das regras utilizadas na imitação artística, de tal maneira que ele se assemelhe o máximo possível a um ser vivo, como discutido mais à frente³⁴¹. Em seu trabalho concreto, eles haverão de ocupar-se com ações e personagens particulares que podem receber nomes individuais, não obstante sempre mantenham em vista seu cariz universal (τὰ ποίη) e seu pertencimento a um determinado tipo (τῷ ποίῳ). Dito com outras palavras, os poetas dispõem de um conjunto de conhecimentos objetivos que os municia com um discurso ou raciocínio verdadeiro acerca da produção almejada. Este discurso traduz-se em sua habilidade produtiva e pode ser em grande medida ensinado, como a própria *Poética* parece demonstrar. Sua possibilidade de ensino significa duas coisas. Em primeiro lugar, por tratar-se de uma habilidade mental que deve captar um raciocínio ou norma verdadeira, ela sugere que o poeta jamais deve abdicar de suas faculdades intelectuais ao compor, como acontecia no *Íon*, senão que deve intensificá-las tanto quanto puder. Este fato será elucidado com o devido vagar na seção sobre a subjetividade do poeta. Isso quer dizer, em segundo lugar, que alguém pode tornar-se poeta de valor através do domínio das regras de seu ofício, ainda que tenha sido pouco favorecido pela natureza. Embora Aristóteles admita a existência de talentos naturais e de certo desvio psicológico que auxiliam os poetas superiores a compor, como dilucidado abaixo, ele parece tomar a defesa de *Íon* e dizer que alguém pode chegar perto do talento de Homero apenas pela assimilação de regras metódicas³⁴².

³⁴¹ Como Aristóteles comenta brevemente na *Física*, a arte não comporta deliberação (*Fís.* 199b28). Ou seja, quando o artista já domina os princípios objetivos de sua arte, ele como que se entrega a uma necessidade previamente dada e sabe o que fazer a cada momento. Ele não precisa deliberar a cada vez, por exemplo, como fixar o espaldar de uma cadeira ou como produzir uma cena que transmita medo e piedade. WIELAND, 1975, p. 155.

³⁴² Ao discutir a maestria com que Homero manteve a unidade argumentativa de suas obras, Aristóteles afirma que o poeta teria alcançado tal feito por arte ou por natureza (ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν). *Poet.* 1451a24. Ele parece endossar a ideia de que seria possível desenvolver tal excelência poética apenas por meio da técnica. É certo que ele declara, em outra ocasião, ser impossível aprender uma técnica, como a medicina e a política, apenas através da leitura de manuais, o que deve valer também para a poética. Ao estudo técnico deve ser acrescentada a

Junto com o que ficou dito acima, este fato é um dos signos mais evidentes da secularização empreendida por Aristóteles. De fato, a constituição de uma técnica significou para os gregos e para o Ocidente, segundo vários testemunhos de seu pensar, a conquista de uma capacidade pela qual os seres humanos podiam libertar-se da rude soberania da natureza e do acaso e, com o auxílio de suas capacidades intelectuais, tornar-se senhores do ambiente circundante. No percurso que vai de Homero a Aristóteles, é possível ver claramente como ela exalta o orgulho humano diante dos deuses e da natureza, motivo por que está tão intimamente associada ao iluminismo e ao humanismo radical dos sofistas³⁴³. Neste caso específico, Aristóteles afirma que os poemas não dependem da força externa dos deuses para que, como doações algo arbitrárias, sejam conquistados pelos mortais; ao contrário, os próprios seres humanos são o princípio genético de tais obras. Em sua resposta ao manifesto antitécnica que Platão expressa no *Íon*, ele supõe que Tínicio teria composto bons poemas cada vez que o tentou, caso tivesse em mente os preceitos descobertos pela arte poética. O próprio Fêmio não precisaria das Musas para receber os enredos de seus poemas; bastar-lhe-iam as fórmulas bárdicas que aprendeu como autodidata e a utilização de cenas corriqueiras, sublimadas pela imitação artística, para que se tornasse poeta de escol. Para que se não enrede em racionalismo tão tacanho, entretanto, Aristóteles ajunta a necessidade da experiência prática, como explica em outra analogia com a medicina, e certa participação da loucura e do êxtase na mente dos poetas, o que parece pô-lo em concordância com Platão. Como ainda será visto, no entanto, esses mesmos conceitos revestem-se agora de outro sentido e são igualmente descritos de forma natural e secularizada.

É nisso que consiste, então, a secularização que transpassa a *Poética*, o próximo conceito que precisa ser analisado nesta seção. Por secularização entende-se aqui o fato de Aristóteles explicar de maneira antropológica e natural temas que antes eram discutidos e elucidados em nível mítico-teológico, como a origem da poesia, a inspiração poética e os demais conceitos tratados na tipologia abaixo. Por aludir diretamente a faculdades ou impulsos naturais do homem – ou, de modo geral, a suas

experiência. Isso não quer dizer, porém, que tal estudo não possa gerar grandes resultados. *E.N.* 1180b13-1181b12.

³⁴³ Kube descreve o papel da técnica na emancipação humana e argumenta que, conforme os pensadores gregos, ela nos libertaria do domínio dos deuses e do acaso. O panorama histórico que ele apresenta sobre o conceito é deveras iluminador. KUBE, 1969, p. 36-7.

características ontológicas – é igualmente correto utilizar os termos humanização ou naturalização, como explicado na introdução. Todas essas questões são explicadas por Homero e Hesíodo, bem como por Platão, com recurso a agentes não humanos, ao passo que em Aristóteles o homem é suficiente para sua explicação; percorre as páginas da *Poética*, pois, uma ênfase no lado natural e humano de tais fenômenos. Por um lado, essa atitude envolve nova visão dos deuses e de sua participação na vida terrena, assumindo o aspecto da revalorização já discutido anteriormente; por outro, envolve as reflexões naturalistas que, como vários tratados sugerem, atingiram com Aristóteles um patamar bastante elevado, que hauria forças de seu amplo programa de pesquisa empírica. Mais de um autor concorda em que a participação dos deuses fica de todo proscribida da argumentação da *Poética*, e Halliwell é o primeiro a usar de forma consciente a palavra secularização, chamando a atenção para vários pontos desenvolvidos neste capítulo, como assinalado.³⁴⁴

No que se refere aos deuses, assim, a humanização da *Poética* surge como epifenômeno teórico do desenvolvimento de nova teologia, segunda a qual ação divina no mundo não se dá de modo direto, mas é sempre mediada pela natureza. Como Verdenius notou em um artigo já clássico, Aristóteles vivia espécie de *conflito inconsciente* com respeito à religião grega, conflito esse que normalmente o fazia oscilar entre a aceitação, a conciliação e a negação dos “dogmas” tradicionais³⁴⁵. Por causa de seu método endoxástico e de sua ideia de que a verdade pode ser

³⁴⁴ Rorty evoca a visão de Nietzsche sobre a decadência da era trágica através da filosofia e afirma que Aristóteles desejaria eliminar, na *Poética*, todo o resquício religioso do culto a Dioniso. Um exemplo disso estaria no fato de que é o caráter das personagens que determina a sua ação, não o fado ou a justiça divina; noutras palavras, a trama depende sempre dos homens. RORTY, 1992, p. 3. De igual maneira, Else crê que os deuses e o destino são banidos do horizonte da *Poética*: a sorte de Édipo seria determinada, conforme Aristóteles, tão-somente pelas ações que se seguem de seu caráter. ELSE, 1986, p. 115. Frede também defende que não haveria causas externas aos heróis, como a fortuna ou deuses, recaindo a ênfase de Aristóteles sobre a inteligibilidade da ação. FREDE, 1992, p. 213-214. A mesma ideia é desenvolvida por Roberts, para quem a completa exclusão do sobrenatural tem que ver com a nova teologia introduzida por Aristóteles, que difere substancialmente da tradição épica. Ele não rejeitaria *in totum* a ação dos deuses no mundo, apesar de não crer em sua indispensabilidade para a tragédia. ROBERTS, 1992, p. 138-141. Como ainda será visto, este destaque da praticidade é o signo mais alto da compreensão aristotélica do trágico.

³⁴⁵ VERDENIUS, 1960, p. 56-58; 60.

descoberta mais facilmente de modo coletivo (*Metaph.* 993b) – i.e., aquilo que Reale corretamente batizou de “visão coral da filosofia”³⁴⁶ – ele acolhia vários elementos da religião grega tradicional, consoante a qual os deuses interferem nos assuntos humanos e podem, portanto, auxiliar-nos em nossos efêmeros destinos. Em contrapartida, sua teologia racionalizada e seu pensamento como um todo denegam tal fato de modo contumaz, crendo que todos os motivos da ação seriam indignos dos deuses. Na *Ética a Nicômaco* e no livro lambda da *Metafísica*, ele assevera que a única atividade realmente digna deles é a contemplação de seu próprio e imutável pensar. Quando analisadas em pormenor, as circunstâncias da ação revelam-se triviais e impróprias para os nunes: porventura não seria absurdo que firmassem contratos, que praticassem atos de coragem ou de liberalidade, que tivessem bons ou maus apetites? (*E.N.* 1178b7-18). Todas as cenas da *Íliada* em que os deuses agem são, sob as lentes de tal teologia, meras mentiras de poeta. Noutras palavras, Aristóteles está em pleno acordo com a crítica que Xenófanes fez a Homero e julga que as coisas antropomórficas ditas sobre os deuses (τὰ περὶ θεῶν) talvez não sejam verdadeiras, mesmo que os homens continuem a contá-las (*Poet.* 1460b35). A mesma crítica aflora no livro beta da *Metafísica*, quando ele desabona a explicação dada por Hesíodo e por todos os demais teólogos (θεολόγοι) que encontravam nos deuses as causas dos seres corruptíveis e incorruptíveis, e diz de sobra que não vale a pena estudar com seriedade os autores que se pronunciaram miticamente (μυθικῶς σοφίζόμενοι) (*Metaph.* 1000a5-20)³⁴⁷. O fato de sua prática investigativa fazer muitas vezes o contrário, como sublinhado no segundo capítulo, é mais um sintoma de que Verdenius tem razão ao diagnosticar um conflito inconsciente. Contudo, dado que se pense que os deuses estejam vivos – prossegue Aristóteles na *Ética* – eles devem engajar-se em alguma atividade. Ora, excluindo a ação e a produção,

³⁴⁶ REALE, 2001, p. 62. VERDENIUS, 1960, p. 57.

³⁴⁷ Sobre esse tema, conferir o breve comentário de Weil, de acordo com o qual Aristóteles não seria amigo dos mitos, apesar de sua declaração no fragmento acima citado como epígrafe. WEIL, 1977, p. 204. O que se pode diagnosticar é, seguramente, uma posição ambígua. No livro N da *Metafísica*, ele parece levar a sério as cosmogonias – Ferécides, por exemplo –, porque elas afirmam o sumo bem como princípio gerador. Nesta ocasião, ele faz questão de caracterizar esses pensadores como aqueles que unem a poesia aos raciocínios cosmológicos “e não expressam a tudo mitologicamente”, como os poetas. Mesmo os poetas, porém, estariam de acordo com os pensadores que postulam o Um como princípio, já que, para eles, Zeus é a origem de tudo. *Metaph.* 1091a33-b15.

resta apenas a atividade contemplativa (θεωρία) (*E.N.* 1178b18-22). Como a *Metafísica* indica, todavia, mesmo durante a atividade teórica alienam-se os deuses de quanto é mundano para contemplar apenas a atualidade do próprio pensar. Sua contemplação não é aquela levada a termo pelos emotivos e belicosos deuses homéricos, que do alto do monte Ida assistem às fugazes atividades humanas; ela é uma atividade voltada inteiramente sobre si mesma, pois apenas o próprio pensamento divino, em sua eternidade imaterial, merece a honra de ser contemplado pelos deuses (*Metaph.* 1074b15-35)³⁴⁸. Em outras ocasiões, por fim, Aristóteles tenta adaptar sua teologia à visão grega, como quando transforma Zeus no primeiro motor imóvel³⁴⁹. Nesses casos a natureza também é usada como forma de mediar a “ação” dos deuses no mundo. Como comenta Verdenius, a natureza transmite ao mundo a perfeição divina, ao mesmo tempo em que se direciona ao divino e ao sumo bem. O divino age no mundo como objeto de desejo dos seres vivos e como força reguladora³⁵⁰. Embora Aristóteles proclame que a natureza seria divina, como também as outras coisas do mundo (*E.N.* 1153b32; *Pol.* 1326a32), ele parece ser perseguido por “atos falhos argumentativos”, por assim dizer, já que afirma igualmente que ela não seria em si mesma divina, senão que demoníaca, i.e., mediadora do divino (*Div. Somn.* 463b15)³⁵¹. Se não se pressupõem teses genéticas sobre

³⁴⁸ “Seine eigene Theologie ist ein abstrakter Monotheismus, der jedes Eingreifen der Gottheit in den Weltlauf ausschließt; und wenn er auch in der Natur und ihrer Zweckmäßigkeit und noch unmittelbarer in menschlichen Geist etwas Göttliches sieht, liegt ihm doch der Gedanke, irgendeinen Erfolg auf andere als natürliche Ursachen zurückzuführen, so ferne, dass der sokratische Vernehmungsglaube auch in der Form, in der ihn Plato sich angeeignet hatte, bei ihm keinen Raum findet. Ebenso fehlt ihm der Glaube an eine jenseitige Vergeltung. Er erkennt in der Gottheit den letzten Grund für den Zusammenhalt, die Ordnung und Bewegung der Welt, aber alles einzelne darin soll rein natürlich erklärt werden; er verehrt sie mit bewundernder Liebe, aber er verlangt von ihr keine Gegenliebe und keine spezielle Fürsorge. ZELLER, 1893, p. 191.

³⁴⁹ VERDENIUS, 1960, p. 59.

³⁵⁰ VERDENIUS, 1960, p. 61.

³⁵¹ Na *Ética a Nicômaco*, quando Aristóteles pondera a existência de um dom divino (θείαν μοῖραν) pelo qual a felicidade seria alcançada imediatamente – contra outras possibilidades como o ensino, o hábito/exercício ou a fortuna – sobressai-se inequivocamente o tom hipotético, uma concessão momentânea à visão popular, dado que a ideia é negada em seguida. *E.N.* 1099b11-18. Sobre o papel intermediário da natureza, por sua vez, Bernays diz corretamente que ela seria teleológica sem nunca ser transcendente. BERNAYS, 1979, p. 159.

o desenvolvimento de seu pensar, que poderiam resolver tais contradições, vê-se que não se trata da eliminação do divino, mas da reinterpretação de seu papel no mundo.

Deste modo, como Zeller concluía, Aristóteles parece apenas expressar a visão popular dos deuses quando menciona sua atividade terrena, sem que se comprometa com seus diversos corolários teóricos³⁵². Diferentemente de Platão – o qual, apesar de pertencer neste quesito à corrente crítica da tradição grega, concedia que os deuses se ocupam com a vida humana, como o conceito de dom divino e o gênio de Sócrates testemunham – Aristóteles é um dos mais fortes proponentes do *Dieu des philosophes et des savants*, para usar da expressão de Pascal³⁵³. Sua teologia metafísica é abroquelada por uma cadeia de raciocínios que não dá tréguas à mitologia popular. Na *Poética*, este fato faz com que ele prescindia de reflexões teológicas, baseadas na opinião tradicional dos poetas, para explicar cada um dos pontos da tipologia aqui empregada. Mais do que isso, sua tonalidade naturalista denota o aspecto eminentemente pragmático, pessoal ou ético de sua definição do trágico, como será investigado no debate com Peter Szondi e a filosofia alemã.

Quanto ao método naturalista, como comentado no primeiro capítulo, há em Aristóteles uma ânsia de pesquisa empírica que está em grande medida ausente em Platão, o qual descartara, no *Fédon*, a pesquisa da natureza por amor da investigação dos conceitos (*Phd.* 99e4-6). Desde

³⁵² *Apud* VERDENIUS, 1960, p. 67, n. 29. Wieland possui a mesma opinião quanto ao conceito de teleologia. Para ele, a ideia geralmente assumida de que a teleologia natural seria respaldada pela providência divina, na cosmovisão aristotélica, é uma concessão à visão popular; a sua versão filosófica estaria formulada antes na doutrina que Platão expressa no *Timeu*, mas não nos escritos do Estagirita. Seria a história da recepção de Aristóteles a responsável por tal confusão tão costumeira. WIELAND, 1975, 158.

³⁵³ Resgatando outras passagens do *Corpus*, em especial de *De anima*, Norman tenta refutar a opinião de que o Deus aristotélico, em sua função de primeiro motor imóvel, seria espécie de “*heavenly Narcissus*”. Enfatizando a semelhança da contemplação divina com a humana, ele argumenta que ambas teriam a si mesmas por objeto porque, através do processo de aprendizagem, o pensamento contemplativo torna-se igual aos objetos do conhecimento teórico. Assim, o conteúdo da contemplação faz-se também dos objetos do conhecimento teórico. NORMAN, 1979, p. 94-5. Em que pese a correção desta análise, ela não afeta o argumento acima desenvolvido, pois o autor não ignora que tais objetos, sendo eternos, divinos e sem matéria, diferem radicalmente das coisas humanas em que se concentrava a contemplação dos deuses tradicionais.

há muito tem sido o platonismo caracterizado por seu anseio de evasão das realidades físicas e terrenas, anseio esse que se expressava em seu amor pela matemática e seu desdém pelas “ciências naturais”. Conquanto o *Timeu* pareça ensaiar um retorno à fisiologia pré-socrática, como recentemente defendido por Charles Kahn, há razões para suspeitar que ele nada mais seja do que espécie de paródia do método pitagórico e que não reflita a doutrina de Platão³⁵⁴. Seja como for, até as considerações biográficas dividem ambos os autores neste pormenor: enquanto Platão entregara-se na juventude à poesia trágica, depurando-a na maturidade com os preceitos da filosofia, como se misturasse água ao vinho, provinha Aristóteles de uma eminente família de médicos, tendo ele mesmo aprendido a medicina na juventude³⁵⁵. Sua escolha de exemplos hauridos dessa ciência, assim, nunca é arbitrária, mas trai uma grande confiança nos métodos e nos prognósticos que aí são feitos; ela trai igualmente um apreço até então desconhecido na filosofia grega pela biologia. Esse apreço resplandece na miríade de escritos com temas científicos, como o céu, os meteoros, a respiração, o crescimento etc. A própria alma humana, antes objeto de especulações religiosas e escatológicas, torna-se em sua pena um tipo de essência ou princípio de vida que pode ser vivissecionado por intuições de ordem física; não há sequer uma linha do *De anima* que rivalize, em termos de escatologia, com o *Fédon* de Platão³⁵⁶. Ainda assim, seria completamente errôneo achacar Aristóteles de um materialismo cientificista, pois sua *Ética* demonstra que estava aberto a uma

³⁵⁴ KAHN, 2013; ALTMAN, 2013; ENGLER, 2013b.

³⁵⁵ “Alguns pensam que Aristóteles foi ele mesmo médico. Mas se Galeno o cita mais de 600 vezes na sua obra, jamais lhe atribui um escrito propriamente médico”. PIGEAUD, 1998, p. 34. Um discípulo de Aristóteles teria escrito, aliás, um resumo sério das opiniões dos médicos de seu tempo, escrito esse que foi muitas vezes atribuído a Aristóteles. PIGEAUD, 1998, p. 35.

³⁵⁶ Sobre o projeto do *De Anima*, escreve corretamente Jaeger: “Very closely connected with the studies of organic nature and living things is the set of inquiries that Aristotle undertakes in his work *On the Soul* and in the group of anthropological and physiological monographs attached thereto. The mere fact that he attaches to psychology the doctrines of perception and color, of memory and recall, of sleep and waking, of dreams, of breathing, of the motions of living things, of longevity, of youth and age, of life and death, reveals a consistently physiological attitude; the starting point of this series of studies is necessarily psychological, because the soul is here conceived as the principle of life, which is thereafter pursued through all its characteristic manifestations”. JAEGER, 1962, p. 331-332.

espiritualidade sem máculas, e sua *Metafísica* ainda outorga, na hierarquia dos saberes, o lugar de maior prestígio à filosofia, que ora se apresenta como estudo do ente, ora como teologia. No entanto, ele se queda sempre em um horizonte “burguês”, por assim dizer, e acessível ao homem médio com alguma educação, sendo-lhe alheios os eflúvios de misticismo – dir-se-ia mesmo de soteriologia – que ressumam das principais ideias de Platão. Esta é apenas uma das razões que faz com que o conceito de filosofia de ambos os autores seja tão distinto³⁵⁷.

Destarte, para que fique claro o conceito de naturalização, porquanto os casos específicos serão analisados nas próximas seções, convém expor como paradigma o pequeno tratado biológico sobre a profecia nos sonhos, que faz parte dos *Parva Naturalia*. Neste tratado Aristóteles explica os sonhos por meio de considerações empíricas e psicopatológicas, utilizando um método de pesquisa e raciocínio que muito se assemelha às reflexões da *Poética* e dos *Problemas*. Como sabido, na tradição poético-religiosa grega os sonhos eram vistos como mensagens enviadas diretamente pelos deuses; deles podiam-se extrair profecias, avisos e demais recomendações sobre o que fazer ou evitar no futuro, como Sócrates faz no *Fédon*. Os adivinhos desfrutavam de grande consideração social por conta de tal capacidade, e em vários momentos da literatura grega, como na *Ilíada* ou nas *Histórias* de Heródoto, os sonhos são causas diretas da ação das personagens. Por longo tempo sua veracidade e sua proveniência numinosa foram tacitamente aceitas, e, conforme o tratado em questão afirma, na época de Aristóteles todos ainda acreditavam que os sonhos possuíam algum significado (*Div. Somn.* 462b15-16). Logo, parece que a própria experiência acumulada dos homens fala em prol de sua origem divina. Contudo, logo depois dessa digressão endoxástica, Aristóteles nega que os sonhos sejam enviados pelos deuses e tenta explicá-los com recursos a teses naturalistas. Para tanto, ele procede basicamente de dois modos: *primo*, desfia argumentos contra a tese em questão; *secundo*, apresenta nova teoria que dá conta dos mesmos fatos sem recorrer à intervenção divina, mas ficando restrita ao dia-a-dia dos homens. No primeiro caso, por conseguinte, ele explica o fenômeno através da descoberta de suas causas; no segundo, ele o revaloriza.

Os argumentos contra a teoria da origem divina dos sonhos proféticos resumem-se ao fato de que, fosse ela verdadeira, então deuses

³⁵⁷ Sobre o conceito de filosofia: ENGLER, 2011, p. 37, n. 97; HÖFFE, 2005, p. 448. Sobre as demais questões do parágrafo, em especial a ligação da família de Aristóteles com a medicina: BERNAYS, 1979, p. 159; BRUNIUS, 1966, p. 71.

preferiram agradecer aos ignorantes ao invés dos sábios e inteligentes, uma vez que são os primeiros que costumam ter tais sonhos. Do mesmo modo, os animais seriam igualmente beneficiados por tal dádiva, pois alguns deles podem sonhar. Mas, se os deuses são as causas disso, por que não enviariam tais sonhos aos sábios? E por que não os enviam de dia (*Div. Somn.* 464a21-24)? Destarte, considerando absurdo que os deuses prodigalizem tais sonhos a esmo, sem escolher as melhores pessoas para recebê-los, Aristóteles conclui que eles não podem ser diretamente divinos (θεόπεμπτα); eles são quando muito “demoníacos”, como a própria natureza o é, ou seja, regidos por poderes e seres que possuem posição intermediária entre os homens e os deuses (*Div. Somn.* 463b12-16).

A essa conclusão se segue sua própria teoria, que explica melhor os fatos elencados e não se socorre de causas exteriores ao homem e à natureza. Por meio de tal teoria a origem dos sonhos é reduzida aos movimentos sensíveis que percebemos no dia-a-dia. Conforme sua explicação, os menores de tais movimentos passam despercebidos durante a vigília em razão dos movimentos (κινήσεις) diurnos; no sono, porém, podemos percebê-los de forma mais intensa, não apenas porque não usamos nossa razão para julgá-los ou barrá-los, mas também porque o ar, sendo mais pacífico durante a noite, transmite maior número deles. Assim, o tênue aquecimento do corpo é suficiente para que imaginemos que estamos a caminhar sobre o fogo, assim como pequenos ecos e ruídos podem nos fazer imaginar que esteja a trovoar e relampejar lá fora. Todas as coisas pequenas que percebemos sofrem, por assim dizer, uma auxese onírica (*Div. Somn.* 463a8-22). Como as imagens mentais (φαντάσματα) formadas a partir de tais sonhos podem incitar-nos a agir, Aristóteles admite que alguns sonhos sejam causas da ação. No entanto, ele considera que a maioria deles é feita de coincidências ou extravagâncias, sem nenhuma ligação com o mundo, haja vista se relacione a eventos distantes – uma batalha naval, por exemplo – de que os indivíduos não podem ser a causa direta (*Div. Somn.* 463a22-463b11). Por seu turno, o fato de que os sábios não costumam receber tais sonhos, ao contrário dos ignorantes, explica-se de duas formas: a enorme sensibilidade para receber impressões e movimentos mínimos, bem como a capacidade imagética incomum para formar imagens as mais variadas, pois, são características que atingem tanto as pessoas que não empregam direito a sua razão ou possuem algum desvio psicológico (ἐκστατικοί), quanto as que são usualmente tomadas por humores melancólicos (μελαγχολικοί). Por não usarem efetivamente sua razão, ou por padecerem de algum desvio, os primeiros não são capazes de

contrapor movimentos internos àquilo que recebem de fora, como fazem os sábios (*Div. Somn.* 464a25-28); eles são afetados de modo intenso por impulsos que lhe são alheios. Por sua vez, os melancólicos também tendem a ser afetados por tudo, e possuem grande habilidade para mudar, motivo pelo qual conseguem fantasiar (φαντάζονται) com rapidez diversas imagens (*Div. Somn.* 463b116-23). Esta habilidade pode torná-los exímios poetas, como ainda será discutido abaixo; no que toca aos sonhos, ela faz com que eles criem múltiplas imagens a partir de pequenos movimentos externos.

Aristóteles compreende e explica os sonhos, por conseguinte, como reformulações imagéticas formadas a partir de movimentos perceptivos externos, os quais se intensificam à noite em virtude da inércia do ar e do *somnium rationis*; o sonho é uma avolumamento das mesmas percepções sensoriais que ocorrem na vigília. Eles são mais fortes em pessoas sensíveis ou menos inteligentes, que não dispõem da razão para fazer frente a tais movimentos; e ocorrem igualmente aos animais. É absurdo pensar, todavia, que sejam divinos. Assim, no âmbito explicativo, a teoria naturaliza aquilo que era compreendido em uma esfera divina; no âmbito valorativo, os sonhos relatados na *Iliada*, longe de serem mensagens enviadas pelos deuses, tornam-se apenas produtos imagéticos individuais, resultantes das impressões sensíveis que as personagens recebem. As reflexões psicofisiológicas sobre a percepção e a formação de imagens são, pois, os instrumentos de tal processo neste tratado; secundados pelo conceito de técnica, elas possuem também importante função na *Poética*, onde o aspecto da previsibilidade terá também seu lugar. Eis um exemplo perfeito do que aqui se entende pela palavra secularização. Com isso, Aristóteles exclui de seu horizonte programático de estudo da poesia a ideia do dom divino, pela qual o mais medíocre dos poetas – como Tínicos – pode ser honrado com a eleição divina (*Ion*, 535a)³⁵⁸. Embora Aristóteles não se dedique explicitamente à refutação de seus oponentes na *Poética*, como faz no pequeno tratado biológico, ele oferece uma teoria que prescinde da divindade para explicar a poesia e, arrimando-se tão-somente na natureza e nas características ontológicas do homem, revaloriza o estatuto dessa atividade. Esta teoria será ilustrada nas próximas seções.

³⁵⁸ “Furthermore, for Plato inspiration is not a sign or privilege of a great poet because even worthless poets may have occasional flashes of inspiration”. AVNI, 1968, p. 56.

4.3. Origem da poesia e conhecimento poético: tendências naturais dos homens

A maneira como Aristóteles trata da origem da poesia oferece um caso específico onde as questões acima discutidas podem ser vistas com clareza única. Embora a humanização ou naturalização do conteúdo relativo à poesia fique igualmente clara nas demais seções da tipologia aqui empregada, este tema realça o contraste com as posições anteriores e acaba determinando o rumo dos outros assuntos discutidos; afinal, a subjetividade do poeta, o efeito da poesia sobre o público e os gêneros literários são devedores da essência mesma da poesia, que se revela de forma privilegiada em sua origem. Assim, enquanto que na tradição épica e na teoria platônica do entusiasmo a poesia consistia em um dom divino (θεῖα μοῖρα), um evento algo arbitrário enviado pelos deuses aos mortais de sua eleição, na *Poética* ela deve seu nascimento a duas causas naturais diretamente adstritas às propriedades ontológicas do homem. Como argumentado anteriormente, o Sócrates platônico que assoma no *Íon* compreende melhor a tradição épica do que o rapsodo homônimo, uma vez que partilha da visão homérico-hesíodica segundo a qual a poesia provém de um favorecimento divino, sendo absurdo tentar reproduzi-la por meio de técnicas humanas. Na doutrina aristotélica, ademais de possuir a poesia uma fundamentação de nível antropológico, não teológico, ela pode em grande medida ser realizada através de regras e artifícios objetivos, já que desfruta do privilégio de ser uma técnica; ou seja, o poeta aristotélico não precisa esperar pelos deuses para compor, mas pode fazê-lo através de suas próprias forças. Além disso, a questão do conhecimento poético alcança aqui o outro extremo da épica, não obstante seja perceptível grande concordância entre as três posições. Na épica, como visto, o conhecimento do poeta era superior porque advinha diretamente dos deuses, numa espécie de transporte extático que lhe facultava captar em detalhes situações e acontecimentos que jamais lhe seriam acessíveis por meios naturais; era o bafejo das Musas que lhe permitia cantar os sucessos da Guerra de Troia, mesmo quando ele fosse cego de nascença. Ao fazê-lo, o poeta expressava através dos mitos certos padrões de conduta que possuíam valor normativo para as pessoas que entravam em contato com eles; noutras palavras, além dos diversos tipos de saber que a poesia épica, como depositária sagrada de uma cultura, armazenava em seus versos, em suas cenas típicas e fórmulas bárdicas, ela pintava trechos da existência humana através da alta exemplaridade de seus mitos. Na versão platônica, por sua vez, o conhecimento poético assume no mínimo duas facetas distintas: por um lado, é menos preciso que a ciência e

a filosofia, haja vista decorra da inspiração e não possa ser reduzido a procedimentos metódicos; ele não possui o estatuto de uma técnica como a medicina ou a arquitetura, se bem que o poeta, ao apresentá-lo, provoque grande efeito em seu público e seja muitas vezes considerado mais sábio que os expertos. Por outro lado, a poesia atinge meio que ao acaso algumas verdades da filosofia e diz muitas coisas belas e verdadeiras; com o auxílio da inspiração, os poetas agem como adivinhos que têm acesso repentino a um saber acabado, ainda que não o dominem por completo. De resto, como a análise do *Fédon* mostrou, define-se o poeta por sua capacidade de criar mitos – o mesmo critério usado na *Poética* (1451b27-29) contra o formalismo de Górgias³⁵⁹ –, os quais também expressam de forma plástica e sintética uma espécie de conhecimento com valor normativo. A poesia filosófica de Platão revela em seus momentos mais sublimes – na alegoria da caverna, na imagem sobre o Bem, no mito da corrente magnética etc. – que o mito mune o leitor com um conhecimento que, por suas verdades intuitivas e facilmente captáveis, é tão bom quanto o conhecimento dialético, restrito aos filósofos de formação. Como será visto, a concordância de Aristóteles com seus predecessores reside no valor que ele confere ao mito e ao conhecimento que o poeta detém de situações universais ou algo recorrentes da vida humana. Ele diverge deles, entretanto, por acreditar que tal conhecimento advenha de uma técnica, i.e., de uma sistematização ou universalização da experiência humana, estando

³⁵⁹ Outro ponto em que Aristóteles estaria a criticar Górgias, segundo Zingano, estaria em sua concepção mais ativa e intelectual das emoções e das palavras, concepção esta que confronta o excessivo poder cogente com que Górgias as descreve. ZINGANO, 1997, p. 48-50. Apesar da correta admissão de que o pensamento de Górgias estaria na mira de Aristóteles, na *Poética*, é preciso notar também similaridades entre os autores, uma das quais pode ser encontrada, por exemplo, no fato de que ambos excluem a participação divina na poesia, como comentado abaixo. Taureck observa que, ao escolher a mimese, Aristóteles estaria indo contra a visão gorgiana, segundo a qual a poesia seria uma ilusão (ἀπάτη). No entanto, ele conservaria algo da sofística ao conferir grande importância ao efeito produzido pela tragédia, que, para Taureck, seria o a realização final da tragédia. TAURECK, 1997, p. 123. Embora essa última opinião seja falsa no que se refere ao objetivo precípuo da tragédia, que é a estruturação de ações, ela está certa ao acentuar a questão do efeito. Sobre a definição formal da poesia proposta por Górgias, que fez escola tanto na Antiguidade quanto nos tempos modernos, conferir o excelente comentário de SCHMITT, 2011, p. 219-226.

assim disponível a quem quiser estudá-lo³⁶⁰. Para fins de exposição, este fato será analisado apenas na seção seguinte, junto com a questão da personalidade do poeta. Por ora, trata-se da origem da poesia e da universalidade do conhecimento poético, temas esses que aparecem respectivamente nos capítulos IV e IX.

Com efeito, o capítulo quarto não deixa dúvidas sobre a ação da natureza e a exclusão dos deuses. Na tentativa de decifrar a fonte da poesia, Aristóteles escreve:

Ao que parece (ἐοίκασι), duas causas (αἰτίαι), e ambas naturais (φυσικαί), geraram a poesia. O imitar (μιμεῖσθαι) é congênito no homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação aprende as primeiras noções (μαθήσεις), e os homens se comprazem (χαίρειν) no imitado (*Poet.* 1448b4-9).

Como notado por Else, Aristóteles inicia sua investigação com um raciocínio hipotético (ἐοίκασι) que denota as causas prováveis da poesia³⁶¹. Ele não parece estar interessado em uma descrição meramente histórica, apesar dos curtos comentários sobre pessoas como Homero ou Ésquilo sugerirem igualmente esta sorte de preocupação. Sua intenção parece antes a de avançar uma fundamentação antropológica, através de uma teoria especulativa, sobre as causas responsáveis pelo desabrochar desta atividade³⁶². Esta teoria movimenta-se tão-somente no âmbito das características humanas e naturais, sem fazer referência à esfera divina.

³⁶⁰ Naturalmente, outra diferença de Platão e Aristóteles em relação à épica está no fato de que já não veem na poesia espécie de enciclopédia. Com o advento da filosofia e de outras disciplinas, como a história e a medicina, a poesia perde sua supremacia e disputa espaço com tais saberes, como a crítica platônica à técnica revela. No caso de Aristóteles, que é fundador da pesquisa especializada (HÖFFE, 1976, p. 228), é óbvio que a poesia não abarca todo o conhecimento. Dado que ela faça importante uso da retórica, porém, ela pode também discutir todos os temas que são tratados por tal arte; mas isso não significa que seja responsável por descobri-los e sistematizá-los (*Poet.* 1456a34-1456b7). Tal tarefa repousa sobre cada ciência ou técnica, com seus diferentes métodos e objetivos. Como visto na introdução a este capítulo, o capítulo XXV da *Poética* atribui a cada arte um saber e um critério de correção próprio, ambos os quais devem ser dominados pelos poetas.

³⁶¹ ELSE, 1986, p. 89.

³⁶² HEATH, 2001, p. 9; SCHMITT, 2011, p. 278.

Parece mesmo que a formulação estilística da sentença – com uma pausa retomada pela conjunção aditiva e por um pronome demonstrativo depois da vírgula (καὶ αὐταὶ) – visa enfatizar que não são apenas duas causas, mas que “e estas causas são naturais”. Afinal, divinas é que elas não poderiam ser, uma vez que seja absurdo considerar que os deuses façam outra coisa além da contemplação.

De mais a mais, a função que o binômio prazer e conhecimento desempenha nesse processo tampouco pode ser negligenciada. Como se sabe, para Aristóteles a busca do prazer e fuga da dor são dois sinais que atestam o caráter de uma pessoa, uma vez que acompanham tanto os seus objetos de escolha quanto os seus estados de alma (*E.N.* II, 3)³⁶³. Eles enraízam-se no coração de toda a ação humana e a determinam para bem ou para mal: para bem, quando a ação é realizada conforme a virtude e gera um prazer correspondente a cada atividade; para mal, quando o prazer sobrepõe-se à ação correta e desvia o ser humano da senda virtuosa (*E.N.* 1772a19-23). De igual maneira, o anseio (ὄρεξις) de conhecimento perfaz uma das tendências mais essenciais do homem. Entre outros indícios, ela se evidencia através do amor às sensações (ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις), especialmente à visão, porque ela é a sensação que mais oferece conhecimento (*Met.* 980a21-27). No frontispício de sua *Metafísica*, Aristóteles elabora uma epistemologia naturalizada que é a verdadeira precursora de autores como Hume, Dewey e Quine. Ele afirma ali que os homens tendem por natureza ao saber (ὀρέγονται φύσει) e que amam as sensações em virtude do potencial epistemológico que possuem. Embora o filósofo seja quem mais atualize tal potência – pois através da teoria e do melhor órgão que habita em nós, a razão, ele apreende os mais perfeitos objetos e toma parte na atividade mais prazerosa que existe (*E.N.* X, 7) – as demais pessoas também desfrutam desse prazer quando se engajam nas várias atividades imitativas³⁶⁴. Como a *Poética* ensina, um sinal disso reside no fato de que nos comprazemos com a vista de imagens que reproduzem coisas em si mesmas repugnantes.

³⁶³ FOSSHEIM, 2001, p. 74. “Da Lust für ihn immer ein Begleitmoment von Tätigkeit ist, und zwar der gelingenden Tätigkeit, während die Unlust Zeichen des Mislingens ist, ist Handeln also immer ein von Lust oder Unlust begleitet Tätigsein, das um dieser Lust willen gesucht oder der Unlust willen gemieden wird“. SCHMITT, 2013, p. 189.

³⁶⁴ Sobre a ligação da *Metafísica* com a *Poética*, a respeito do prazer intelectual, conferir: GOLDEN, 1992, p. 19; LEAR, 1992, p. 324; SCHMITT, 2011, p. 280.

Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos (θεωροῦντες) com prazer (χαίρομεν) as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações] de animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender (μανθάνειν) não só muito apraz (ἡδιστον) aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo pelo qual se deleitam (χαίρουσι) perante imagens: olhando-as (θεωροῦντας), aprendem (μανθάνειν) e raciocinam (συλλογίζεσθαι) sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal” (*Poet.* 1448b9-17 Trad. modificada).

O processo mimético realizado pelos poetas faz com que os objetos reais percam seus atributos repugnantes e sejam contemplados com deleite. As pessoas participam de bom grado da imitação e fazem conjecturas sobre o que veem, reconhecendo os originais que serviram de modelo. Mesmo quando este raciocínio não ocorre, podem sentir também prazer através dos elementos acessórios da imitação, como a execução ou as cores. Por ser a imitação congênita ao ser humano, e por ele sentir prazer através da atualização de tal capacidade, alguns homens mais propensos a isso deram origem à poesia, partindo dos mais toscos improvisos até atingir as fases mais elevadas da tragédia clássica.

Sendo, pois, a imitação própria de nossa natureza (κατὰ φύσιν) (e a harmonia e o ritmo, pois é evidente que os metros são parte do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos (οἱ πεφυκότες) para tais coisas pouco a pouco deram origem (ἐγέννησαν) à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos (*Poet.* 1448b20-24).

Conquanto todos os seres humanos possuam a predisposição para a imitação, alguns eram mais bem-dotados por sua natureza e por isso constituíram as causas reais da poesia. Nenhuma hesitação paira acerca dos reais sujeitos que a concebem (ἐγέννησαν); sem nenhuma ação de causas externas ao âmbito natural, são os homens mesmos que dão à luz tal atividade. Abaixo, na seção sobre os gêneros poéticos, será mais bem discutido como as predisposições morais de tais indivíduos contribuem para

as diferenciações genéricas de tal arte. Por ora, basta frisar que tais pendores são fulcrais para o surgimento e para o posterior desenvolvimento da poesia. No entanto, é preciso incluir também a atuação de uma força algo autônoma da própria natureza, que parece contribuir de forma independente para o aperfeiçoamento da poesia e fazê-la brotar como um ente natural. Aristóteles argumenta que, depois de surgir de princípios improvisados – a saber, os solistas do ditirambo – a tragédia foi evoluindo (ἠὺξήθη) gradativamente e manifestando tudo o que aninhava em seu íntimo, até o instante em que, depois de diversas transformações (πολλὰς μεταβολὰς), atingiu sua natureza final (τὴν αὐτῆς φύσιν) e estacou (ἐπαύσατο)³⁶⁵. Esta passagem deixa claro que a poesia é incentivada por sua própria natureza a manifestar-se (*Poet.* 1449a-9-14). Mais adiante, ele afirma que os poetas empregaram primeiramente o tetrâmetro, pois suas composições eram satíricas e mais afeitas à dança; contudo, com o paulatino desenvolvimento do diálogo, a própria natureza (αὐτῆ ἢ φύσις) veio a encontrar (εὑρε) o metro adequado, o jambo, que é mais condizente com o ritmo de fala natural, uma ideia que retorna no fim do tratado (*Poet.* 1449a22-28; 1460a4)³⁶⁶. Tais reflexões coadunam-se ao menos com dois dos sentidos que a palavra natureza tem em Aristóteles:

³⁶⁵ Segundo Radt, não creia Aristóteles que a tragédia de seu tempo exibisse sua forma ideal. Admitindo que o filósofo lance mão aqui da mesma teleologia que atua em outros tratados, Radt julga que a tragédia histórica seria apenas um estágio provisório (*vorübergehendes Stadium*) diante de um desenvolvimento que teria por objetivo final a tragédia burguesa, onde os temas são livremente encontrados no dia-a-dia. RADT, 1971, p. 203-205. Esta reflexão parece confirmada por uma breve passagem da *Poética* (1449a7-9), onde Aristóteles diz que seria uma questão a mais saber se a tragédia já (ἤδη) teria alcançado ou não todas as suas formas (εἶδη). Ele também declara claramente, porém, que o desabrochar da tragédia já teria cessado. Para os propósitos deste trabalho, há dois comentários sobre esse problema. Primeiramente, é certo que o tratado de Aristóteles, apresentando um discurso universal e verdadeiro sobre a poesia, visa ajudar os poetas a aproximar-se ainda mais de tal ideal. Como ocorre na *Retórica* e na *Metafísica*, ele está convencido dos progressos teóricos que sua obra pode proporcionar. Segundo, se tal perspectiva está correta e Aristóteles de fato enxergava na tragédia burguesa a realização desta arte, então seu projeto de secularização, em virtude da exclusão dos deuses e da restrição ao horizonte humano, ficaria ainda mais evidente. Düring frisa, a este respeito, que Aristóteles descreve biologicamente o desenvolvimento da poesia, fundando seu julgamento sobre Sófocles, o auge da tragédia, na experiência histórica do teatro grego. DÜRING, 19767, p. 198.

³⁶⁶ DÖRING, 1972, p. 57.

primeiro, elas denotam o princípio ou a causa autônoma de mudança (αἰτία τοῦ κινεῖσθαι) e, em seguida, a essência (οὐσία) ou forma (εἶδος) que perfaz a realização final (τέλος) de algo. Em suma, há aqui a mesma teleologia natural que percorre os tratados biológicos, ficando-lhes ausente apenas o sentido mais concreto de matéria constituinte (*Metaph.* 1014b16ss)³⁶⁷.

Com base em tais evidências, Halliwell argumentou que a participação dos indivíduos não seria de inteira relevância para o desenvolvimento da poesia, a não ser à medida que eles expressam os pendores naturais que a própria natureza alojou em seu íntimo. Segundo ele, tratar-se-ia antes de um desenvolvimento anistórico e impessoal, sem o auxílio de eventos particulares e marcado por uma teleologia natural aplicada à cultura, que tenderia a manifestar-se por seus próprios impulsos³⁶⁸. Halliwell guarnece sua posição mostrando que as técnicas, para Aristóteles, podem surgir e desaparecer como os seres naturais, isto é, sem a direta intervenção humana (*Metaph.* 1074b10-12; *Pol.* 1329b25-30); embora admita então a participação do ser humano na descoberta da tragédia, afirma que é a visão romântica do poeta enquanto criador que nos incentiva a crer que o desenvolvimento da poesia dependeria estritamente dos homens.

In Aristotle's system, the mimetic artist is devoted to the realization of aims which are determined independently of him by natural development of his

³⁶⁷ SCHMITT, 2011, p. 275. Solmsen argumenta que a utilização do conceito de natureza implicaria a noção de ἔντελέχεια, o mais alto signo da teleologia aristotélica. Dado o uso que Aristóteles faz do conceito de ἔργον, o comentário parece correto. SOLMSEN, 1935, p. 197. Else crê da mesma forma que Aristóteles teria visão evolucionista das artes, e Freeland sublinha a composição teleológica da trama. ELSE, 1986, p. 91; FREELAND, 1992, p. 115. Por fim, Wieland nota como a veia teleológica é especialmente forte nos escritos científicos dedicados a temas particulares; ela atua como uma categoria do pensamento para a análise dos entes naturais. WIELAND, 1975, p. 152. Este fato metodológico testemunha, sob novo aspecto, como a poesia é concebida em analogia com um ser vivo, segundo a visão estética que é quase um dogma da arte clássica.

³⁶⁸ A mesma posição é defendida por Most. Ele escreve que a própria natureza da poesia teria feito com que ela nascesse e chegasse sozinha ao seu fim, mesmo que não fosse auxiliada pelos poetas. MOST, 2001, p. 25.

art, and by objective principles which emerge from this development³⁶⁹.

Tais ideias estão de acordo com o que foi exposto acima, assim como com os conceitos de natureza e teleologia, que operam em todos os níveis do sistema filosófico de Aristóteles; é certo que ele considera a poesia como espécie de organismo natural que possui um τέλος ou um ἔργον a ser concretizado, da mesma forma como a própria sociedade se desenvolve a partir de um arcabouço biológico inserido na natureza humana³⁷⁰. Esta ideia é outro signo da secularização com que Aristóteles realça em diversas instâncias o seu filosofar. Porém, parece indubitável que ele também confira relevância a indivíduos particulares no bojo de suas especulações sobre a origem da poesia. Tal seção da *Poética* exibe um conúbio intrincado e difícil de precisar, de fato, entre ações naturais e individuais e, segundo a perspectiva metodológica, entre especulações gerais e fatos históricos. Nem sempre é fácil e possível distinguir uma coisa da outra. No que toca à origem e ao desenvolvimento da poesia, todavia, há fortes indícios para acreditar que Halliwell esteja a exagerar o ponto de vista aristotélico. Na seção sobre os gêneros poéticos, isso será novamente investigado. Agora, basta reparar que, pouco antes de dizer que a própria natureza descobriu o metro mais adequado para a poesia dramática, Aristóteles afirmara que Ésquilo “elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista”, bem como que “Sófocles introduziu três atores e a cenografia” (*Poet.* 1449a15-19). Ora, são pronunciamentos claros sobre a participação de indivíduos talentosos e historicamente situados. Além disso, não obstante admita a existência de poetas anteriores a Homero, é a este que ele confere o mérito de “esboçar as linhas fundamentais da tragédia e de ter elevado a poesia épica à sua perfeição” (*Poet.* 1448b33- a2). E, ao perguntar-se sobre as mudanças sofridas pela comédia, não deixa dúvidas de que a sua argumentação se desenrola também no nível histórico: ele cita os primeiros

³⁶⁹ [No sistema de Aristóteles, o artista mimético está consagrado à realização de fins que são determinados independentemente dele por um desenvolvimento natural de sua arte e por princípios objetivos que emergem desse desenvolvimento] HALLIWELL, 1998, p. 51. Idem: p. 93-95.

³⁷⁰ KIRIAKOU, 1993, p. 351; ELSE, 1986, p. 91; HÖFFE, 1976, 230-233. Sobre o conceito de natureza, sua relação com o *télos* e com a pesquisa empírica, bem como com a fundação biológica da sociedade, conferir: FRITZ; KAPP, 1977, p. 116-177; 124-126. Sobre o conceito de teleologia: WIELAND, 1975.

poetas cômicos que atuaram na Sicília (Epicarmo e Fórmide) e em Atenas (Crates), e assevera que não se sabe quem (τίς) introduziu as máscaras, os prólogos, o número de atores e coisas que tais (*Poet.* 1449b4-10). Fosse a natureza a única responsável pelos estágios da poesia cômica, não haveria sentido então em perguntar por um “quem”; o fato de Aristóteles levantar tal questão sugere de maneira inequívoca a participação individual em tal processo. Por fim, bastaria mencionar as pesquisas históricas do Liceu para comprovar que ele também nutria interesse por detalhes individuais ou empíricos³⁷¹. Halliwell é sem dúvida consciente de tais fatos; o que parece exagerado é a sua ênfase no trabalho autônomo da natureza, a qual não poderia aflorar sem o auxílio de indivíduos particulares que a expressam³⁷².

Deste modo, parece mais acertada a opinião de Döring, para quem as predisposições do poeta são espécie de instinto de imitação (*Nachahmungstrieb*) que põem em funcionamento uma necessidade interna

³⁷¹ Most é de opinião de que a *Poética* seria isenta de perspectiva sociológica ou institucional (i.e., histórica), e orientar-se-ia antes por enfoque formal ou textual, de caráter prescritivo. Tal faceta está sem dúvida presente no tratado; contudo, nos trechos acima citados Aristóteles parece desejar discutir também dados históricos, ainda que não disponha de muitos. Outras considerações institucionais sobre a poesia, por uma questão de fidelidade disciplinar, são discutidas nos capítulos finais da *Política*. De resto, talvez o papel pedagógico da tragédia fosse tão óbvio para Aristóteles e para o seu público – trata-se afinal de um grego e de um ex-estudante de Platão – que ele nem ao menos se deu o trabalho de mencioná-lo nessas notas de aula tardias. MOST, 2001, p. 27. Else e Golden acreditam igualmente que Aristóteles retire prescrições para os poetas da descrição que faz da essência da tragédia. ELSE, 1986, p. 105; GOLDEN, 1992, p. 88. Schmitt crê, por seu turno, que a *Poética* não seria prescritiva nem descritiva, desenvolvendo uma investigação antropológica sobre as capacidades de ação do homem. Ele opõe-se igualmente à ideia de que ela deveria fornecer regras concretas e ressalta o seu lado teórico, no qual está assentada a sua interpretação. SCHMITT, 2011, p. 200-2001. Halliwell também afirma que a virtualidade da literatura se preste para explorar as possibilidades de ação. HALLIWELL, 2001, p. 88. Freeland, por fim, diz que haveria uma investigação da essência da tragédia, da qual seriam derivadas certas prescrições para os poetas. Ela também pensa que Aristóteles não se interessa pelo ponto de vista cívico ou social, dando-se por satisfeito em discorrer sobre os elementos estéticos da tragédia, como um comentador medieval que, ao analisar uma catedral gótica, ressaltasse apenas a sua forma, a sua luz etc., sem mencionar o seu papel na civilização feudal. FREELAND, 1992, p. 128.

³⁷² KIRIAKOU, 1993, p. 355.

dos homens³⁷³. Mesmo que haja a ação impessoal da natureza, mais tarde cristalizada nos princípios objetivos da técnica, ela precisa de homens específicos que, por meio de seus talentos, podem ajudá-la na exteriorização das formas da poesia. No entanto, talvez não seja o caso de falar em instintos, como Döring quer, ou em outras propensões que, como o nosso código genético, estariam destinadas biologicamente a realizar-se; pode que ele se refira a algo mais “cultural” e ao mesmo tempo diretamente ligado a um arcabouço natural (*natürliche Anlage*) do ser humano³⁷⁴. A ideia algo obscura de acordo com a qual as técnicas podem surgir em diversos lugares e depois vir a desaparecer, ideia que assoma de forma rápida e sem muita explicação na *Metafísica* e na *Política*, não faz com que elas sejam independentes dos indivíduos³⁷⁵. Esta ideia é rebatida no início da *Metafísica*, onde, ao mencionar a criação e a descoberta das técnicas, Aristóteles alude igualmente a um suposto inventor das técnicas que se põem acima das sensações, o qual teria sido admirado por sua façanha intelectual (*Metaph.* 981b13-17). Deste modo, ele condiciona mais uma vez o desabrochar de uma técnica à ação de indivíduos particulares, se bem que nem sempre disponha de dados históricos precisos sobre isso, como os nomes de tais indivíduos.

No que toca ao horizonte deste trabalho, por consequência, é possível concluir que, diferentemente do que ocorre em Platão e na tradição épica, a poesia procede para Aristóteles dos seres humanos como expressão de suas características ontológicas. Como dito acima, Aristóteles contraria seu método usual e não elenca as ἔνδοξα de outros autores; tampouco refere-se ele à tradição grega, que encontrava nas Musas a origem da poesia. Poder-se-ia argumentar que a natureza da própria *Poética* – a saber, o fato de ser uma reunião de notas de aula acroamáticas³⁷⁶ – seria a responsável por tal brevidade, sem mencionar a obscuridade que ronda os detalhes históricos do desenvolvimento da poesia ou a intenção primordialmente teórica do tratado; em um escrito preparado para a publicação, Aristóteles teria certamente analisado as opiniões de seus predecessores como faz em outras obras. Contudo, os próprios raciocínios da *Poética* atestam que a participação divina fica totalmente excluída da explicação aristotélica; a natureza humana, a teleologia natural e a

³⁷³ DÖRING, 1972, p. 189-194.

³⁷⁴ SCHMITT, 2011, p. 278.

³⁷⁵ Sobre o conceito de técnica na *Política*: WEIL, 1977, p. 209-210.

³⁷⁶ Sobre esse ponto: FREIRE, 1980, p. 55; IDEM, 1977, p. 124-127; GOLDEN, 1992, p. 1; HALLIWELL, 2001, p. 411; ELSE, 1986, p. 87.

intervenção de homens talentosos são suficientes para deslindar a origem da poesia e as principais fases de seu desenrolar histórico. Como Laplace, ele poderia responder sobre os deuses de Homero: *Je n'avais pas besoin de cette hypothèse-là*. Nos sentidos dados aqui a tais termos, portanto, trata-se de um caso exemplar de secularização.

Quanto ao conhecimento poético, por sua vez, ocorre a mesma redução a faculdades meramente humanas, embora Aristóteles esteja aqui em acordo profundo com seus predecessores na importância que atribui ao mito como expediente capaz de revelar um “trecho da existência”, segundo a formulação de Jaeger. No que ficou explicado acima, pôde-se ver que a apreciação de uma obra mimética comporta inconfundíveis elementos gnosiológicos; os espectadores não somente contemplam as obras de forma atenta e inteligente, como sugere o verbo θεωρεῖν, que também distingue a reflexão típica dos filósofos, senão que aprendem (μανθάνειν) com elas através de raciocínios e suposições (συλλογίζεσθαι), descobrindo, por exemplo, a que modelo original a imitação faz referência. É um rico processo cognitivo que os instrui por meio da apreciação das tragédias, como admitido de há muito por todos os comentadores. A ação educativa do teatro sobre o público, sem embargo, será analisada em maiores detalhes na seção dedicada ao efeito da poesia. Agora, é preciso investigar o conhecimento que o próprio poeta detém e veicula através de suas obras.

No início do capítulo IX da *Poética*, Aristóteles faz um célebre pronunciamento a esse respeito; esse capítulo é *eo ipso* talvez o segundo mais discutido da obra, ficando atrás apenas da definição da tragédia e da sucinta menção da catarse no capítulo VI³⁷⁷. Preocupado mais uma vez em caracterizar a poesia por critérios de conteúdo, e não apenas por critérios formais, ele sustenta na ocasião que a diferença entre o poeta e o historiador não consiste na dicotomia entre verso e prosa, porquanto Heródoto não deixaria de ser um historiador caso toda a sua *História* fosse versificada; a distinção consiste antes no fato de que o poeta narra as coisas tal como elas poderiam acontecer (ἄν γένοιτο) segundo a verossimilhança (τὸ εἰκὸς) ou (ἦ) a necessidade (τὸ ἀναγκάσιον), ao passo que o historiador as narra

³⁷⁷ HALIWELL, 2001, p. 96; HORN, 1988, 113-136. Em conversa particular, num curso sobre a *Poética* ministrado em Berlim, Schmitt defendeu a mesma posição.

tal como efetivamente aconteceram (τὰ γενόμενα) (*Poet.* 1451a36-b5)³⁷⁸. Dito de outra forma, o poeta mantém ligação mais evidente com o possível e o historiador, com o efetivamente dado. No prosseguimento do arrazoado, então, Aristóteles conecta a poesia à filosofia:

Por isso a poesia é mais filosófica (φιλοσοφώτερον) e mais séria ou digna de atenção (σπουδαιότερον) do que a história, pois refere aquela principalmente (μᾶλλον) o universal (τὰ καθόλου), ao passo que esta refere o particular (τὰ καθ' ἕκαστον). Por universal entendo eu atribuir a um indivíduo de certo caráter (τῷ ποίῳ) aquilo que, por necessidade (τὸ ἀναγκαῖον) e verossimilhança (τὸ εἰκὸς), convém a tal caráter dizer ou fazer; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes a suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (*Poet.* 1451b5-11. Trad. modificada).

A ideia de Aristóteles parece estar claramente formulada, em que pesem as controvérsias que giram em seu derredor³⁷⁹. Acima de tudo, importa ressaltar que, na esteira de Platão, Aristóteles também vê na poesia a enunciação de certo conteúdo filosófico, uma atitude que se reflete em seu costume de evocar Homero, Hesíodo e outros poetas no interior das mais diversas discussões³⁸⁰. Como ilustrado no segundo capítulo, ele também acreditava que os amantes dos mitos – isto é, os amantes da poesia –

³⁷⁸ A utilização da expressão “como poderiam ser” (ὡς γένοιτο) é mais uma das dívidas que a *Poética* possui para com a *República*. Como Aristóteles, Platão já recusara um tipo de arte que fosse mera cópia do real, sendo que a própria *República* é vista como uma pintura que reproduz as coisas tais como poderiam ser. A mesma formulação encontrar-se em Plotino. SCHMITT, 2011, p. 393-394.

³⁷⁹ Sobre tais divergências: SAINTE-CROIX, 1992, p. 23.

³⁸⁰ Discorda-se aqui dos autores que pensam tratar-se de mais uma passagem crítica contra Platão, como julgam Gloss, Halliwell, Radt e Weil. GLOSS, 2003, p. 161; HALLIWELL, 1998, p. 136; RADT, 1971, p. 190; WEIL, 1977, p. 203. Apesar das críticas a Platão que se encontram na *Poética*, muitas passagens há onde uma grande concordância impera entre os dois filósofos. Neste caso específico, basta que se considere a própria filosofia platônica como a “mais alta forma de poesia” para que se perceba como tal frase está de acordo com os *Diálogos*.

compartilhavam com os filósofos a sensação de maravilhamento perante os eventos do mundo. Neste caso, entretanto, ele faz uma afirmação acerca do conteúdo tratado na poesia, o qual se assemelha ao conteúdo filosófico em virtude de seu alto gradiente de universalidade, e diferencia-se dos fenômenos empíricos e singulares que são normalmente objeto da história³⁸¹. Há no mínimo dois modos de interpretar esta problemática, em especial a menção da universalidade: por meio de uma leitura internalista, que encerra tais afirmações no bojo dos capítulos prévios e dos arrazoados internos da *Poética*, encontrando na universalidade uma explicação fechada do caráter das personagens; e por meio de uma leitura mais global ou mais propriamente filosófica, que enxerga em tal dicotomia a capacidade que o conhecimento poético possui de revelar as situações mais recorrentes da existência humana. As duas posições parecem ter sua parcela de verdade, conquanto nos últimos anos, por provável influência do estruturalismo ou da filosofia analítica, tenha-se dado preferência para a leitura internalista, tentando desvincular Aristóteles de certas posturas algo românticas que veem na poesia um conhecimento amiúde superior à própria filosofia³⁸².

³⁸¹ Segundo Sainte-Croix, Aristóteles costuma usar a palavra *historía* apenas no sentido de investigação sobre fatos particulares ou empíricos. SAINTE-CROIX, 1992, p. 24. Ela estaria próxima da experiência e significaria o conhecimento de algo, seja isto um processo da natureza ou um fato particular. OSER-GROTE, 2005, p. 254. No entanto, isso não ocorre sempre, pois no *De Anima* (402a1-4) ele emprega o termo para denominar a investigação que ali empreende, a qual, devido ao seu objeto, é tida em altíssima conta. O mesmo uso é atestado por Platão, que no *Fédon* (96a8) utiliza a palavra para denotar a pesquisa da natureza (περὶ φύσεως ἱστορίαν) encetada pelos pré-socráticos. Sobre isso, Burnet cogita que tal palavra era a definição mais antiga e fidedigna dada à ciência dos pré-socráticos. Ele cita também um fragmento de Eurípedes em que o termo denota o conhecimento da natureza. BURNET, 1994, p. 21, n. 4. Por seu turno, o comparativo “mais filosófico” denotaria, segundo Armstrong, que há mais entendimento e raciocínio em jogo na poesia do que na história, porquanto a filosofia seja a ciência da verdade; ele estaria também ligado à captação do universal que é própria da técnica. ARMSTRONG, 1998, p. 448.

³⁸² Sobre tais posturas, é de suma importância o texto intitulado *O mais antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*, onde os seus autores (provavelmente Hegel, Hölderlin e Schelling) veem na poesia e na criação de uma mitologia da razão o caminho para o acabamento sistemático da ideia, um dos supremos objetivos do idealismo alemão. Cf. HEGEL; HÖLDERLIN; SCHELLING, 2004. Este texto possui grande concordância com as ideias posteriormente desenvolvidas por Heidegger, o qual, na *Carta sobre o Humanismo*, cita a passagem aristotélica

Esta mesma atitude perpassa todos os comentários que pretendem negar a existência de uma filosofia do trágico em Aristóteles, como ainda será discutido oportunamente. No fundo, porém, a oposição não parece ser assim tão extrema e permite mesmo certa conciliação. Todos os autores estão seguros, ao menos, de que a poesia produza uma significativa experiência de conhecimento, pela qual as ações do cotidiano são elevadas a um patamar maior de compreensão e inteligibilidade. Ao que parece, a parcialidade dos internalistas consiste em confinar em demasia a aplicação dos conceitos de verossímil e necessário às relações entre um caráter e as ações e pensamentos dele derivados. Já os universalistas, pois, exageram a abrangência e a universalidade da poesia, ignorando que Aristóteles não se

para indicar que a poesia poderia viabilizar o caminho para a superação da metafísica. HEIDEGGER, 1979, p. 174. Sobre esses pontos: ENGLER, 2014. Recordando a sentença de Aristóteles, Wordsworth também afirma, no prefácio às *Lyrical Ballads* (1798), que o objeto da poesia seria a verdade e que ela seria a mais filosófica forma de escrita. GULLEY, 1979, p. 170. Do mesmo modo, Schopenhauer endossa a postura de Aristóteles em seu tratado sobre a história (SCHOPENHAUER, 1989c, p. 563) e retoma a ideia em suas considerações sobre a arte poética, apesar de sua posição não ser *in totum* aristotélica. Para ele, a história não seria uma ciência completa (*Wissenschaft*), senão apenas um saber (*Wissen*), dado que lide diretamente com o individual (*das Einzelne*); ela é assim tanto mais interessante quanto mais individual. No entanto, embora critique a filosofia da história à Hegel, cujo objetivo seria tomar aquilo que nunca é e sempre vem a ser como a essência das coisas, Schopenhauer pensa que a história deveria ter um objetivo filosófico, a saber, expressar sempre o mesmo da existência humana, mas variando em cada caso tratado (*eadem, sed aliter*). Isso teria sido feito por Heródoto, e bastaria lê-lo para que se estudasse o suficiente de história de um ponto de vista filosófico. SCHOPENHAUER, 1989c, 564-565; 569-70. Ao contrário disso, pretendem as belas-artes resolver o problema da existência humana (*Problem des Daseins*) e responder, como a filosofia, o que é a vida. SCHOPENHAUER, 1989d, 521-522. Os poetas movem a nossa imaginação (*Phantasie*) através da expressão de ideias que mostram (*zeigen*) o que a vida (*Leben*) e o mundo (*Welt*) são. Eles não se orientam pelo particular e procuram expressar a ideia platônica, isto é, o tipo geral do caráter humano e de certas situações. Assim, o seu escopo consiste sempre em mostrar, por meio da idealidade do exemplo, o que são a essência (*Wesen*) e a existência (*Dasein*) do ser humano. Como se pode ver, ainda que haja certa oposição inicial, a história vista sob perspectiva filosófica poderia atingir o mesmo fim que as belas-artes. E o fato de que as artes atinjam as ideias platônicas, por sua vez, seria um exemplo de sua superioridade em relação à filosofia, que ainda fica condenada à razão. SCHOPENHAUER, 1989b, p. 545; 547; 555.

refere à totalidade das ações de que se faz a vida, mas, ao menos no caso da tragédia, a um grupo específico de situações que preenchem todos os pré-requisitos da tragicidade.

A partir dos elementos internos, o capítulo IX deriva-se como explicitação do que fora discutido nos dois capítulos anteriores, como sua sentença inicial evidencia³⁸³. De fato, Aristóteles estabelecera nos capítulos sete e oito como deve ser elaborada a composição coerente dos atos da tragédia (σύστασις τῶν πραγμάτων), a saber, através da unidade algo natural do mito como ser vivente. Trata-se de dois critérios que ele herda novamente de Platão³⁸⁴. Segundo explica, o mito deve imitar uma ação que seja completa, “constituindo um todo (ὅλον) que tem certa grandeza (μέγεθος)”. Por “todo” Aristóteles entende que o mito precisa possuir organicidade composta de início, meio e fim, sendo que suas partes devem seguir-se de maneira natural (πέφυκεν), necessária (ἐξ ἀνάγκης) ou porque as coisas assim se passam o mais das vezes (ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ), como se ele fora um belo organismo vivo (καλὸν ζῷον). Uma vez posto que o Belo (καλὸν) consista na grandeza (ἐν μεγέθει) e na ordem (τάξει), o mito não pode ser demasiado pequeno; o poeta deve estendê-lo o máximo possível, pois “desde que se possa aprender o conjunto” – isto é,

³⁸³ HORN, 1988, p. 117.

³⁸⁴ A expressão sobre a composição dos atos é, novamente, algo retirado de Platão, assim como a analogia com o ser vivo (*Phdr.* 264c2-5). Platão faz as mesmas exigências sobre o todo com início, meio e fim, como se pode ver de sua crítica ao verso sobre Midas. A ideia fez escola na Antiguidade e permaneceu viva, por exemplo, em Horácio, que abre a *Arte Poética* tomando uma série de imagens naturais como paradigma para o bom poema (*Ars*, 1-5). O conceito de mimese, naturalmente, também provém de Platão, não obstante a reinterpretação que Aristóteles oferece. ELSE, 1986, p. 74. Segundo Barnes, Aristóteles não define tal conceito justamente porque pressupõe que sua audiência já o compreendesse a partir de Platão. BARNES, 1999, p. 274. Para Düring, o termo teria perdido o caráter pejorativo que tinha em Platão. DÜRING, 1976, p. 188. Para Woodruff, a reinterpretação do conceito de mimese consistiria em uma abertura mais positiva para a ficção, já que Aristóteles estaria mais preocupado com o efeito da poesia do que com sua verdade, como acontecia com Platão. WOODRUFF, 1992, p. 73. A mesma opinião é endossada por Gloss. GLOSS, 2003, p. 161. Por sua vez, Golden acredita que Aristóteles não teria visão pejorativa da poesia, e Janko acrescenta que a catarse seria uma resposta à visão platônica das emoções, mais próxima do Estoicismo. GOLDEN, 1992, p. 41; JANKO, 1992, p. 342. Esta última opinião é um erro costumeiro dos intérpretes. Sobre isso: ENGLER, 2011, cap. II.

abarcá-lo com a memória – “uma tragédia é tanto mais bela quanto mais extensa”. Aristóteles estabelece, destarte, um critério de grandeza que se arrima diretamente naquilo que compõe alma e essência da tragédia, o mito (*Poet.* 1450b21-1451a15). Logo em seguida, no capítulo VIII, repisa esses pontos e elucida outra vez a diferença entre a unidade de ação histórica e a unidade poética – para usar do subtítulo inteligentemente acrescentado por Eudoro de Souza em sua tradução – preludiando então as afirmações do capítulo IX, que começam com uma retomada das discussões precedentes. Ele afirma que a unidade do mito não se deve ao fato de reportar-se a uma única pessoa, porque poderia haver muitos acontecimentos, em si mesmos divergentes ou desconexos (ἄπειρα), respeitantes a um só indivíduo, como a citação final sobre Alcibíades – muitas vezes visto como alguém irremediavelmente sem caráter³⁸⁵ – parece demonstrar. Desta forma errônea compuseram todos os poetas episódicos que, tendo a intenção de descrever os sucessos de Hércules ou de Teseu, narravam simplesmente tudo o que se lhes passou, sem entretecer uma unidade orgânica para tais atos; o mesmo defeito enodoa a *Pequena Ilíada* contida *Ciclo Épico*, mais similar a uma reportagem sobre Troia do que a um poema, pois se pode extrair dela uma miríade de tragédias (*Poet.* 1459b)³⁸⁶. A unidade reside, em contrapartida, na maneira como Homero escreveu a *Ilíada* e a *Odisseia*, isto é, fazendo com que as ações se sucedessem de acordo com a necessidade ou a verossimilhança, e isso de tal modo que, fosse uma delas mudada, todo o resto também padeceria uma mutação³⁸⁷. A ocorrência de uma mutação presta-se para provar que aquela ação modificada fazia parte de um todo orgânico e coerente; quando apenas se relata tudo o que um indivíduo fez em certo intervalo temporal, como é uso nos tratados históricos, então pouco importa a ordem em que se diz, por exemplo, que Édipo sentia dores de cabeça no dia em que se deparou com Laio na estrada. Numa possível tragédia, porém, tal episódio poderia tornar-se necessário na constituição do

³⁸⁵ SCHMITT, 2011, p. 388.

³⁸⁶ Nesse sentido, o que há de vanguardista na obra de Joyce é o fato de ele ir contra essa “lei” clássica, tornando a narração de fatos episódicos o cerne do romance. Afinal, embora o *Ulisses* tenha algumas descrições que traçam um perfil geral de sua personagem, ele se caracteriza por uma narrativa algo exaustiva de todos os sucessos ocorridos em um dia, aproximando-se assim da história e pondo sua unidade na pessoa e não nas ações narradas.

³⁸⁷ Dado que Aristóteles concebia a criação do mito de forma biológica, Kyriakou tem razão ao dizer que a introdução de algo externo e incoerente é comparável a uma aberração monstruosa da natureza. KYRIAKOU, 1993, p. 351.

mito, se o autor quisesse ressaltar como ele, v.g., que a irritação causada por tais dores incitou Édipo a reagir violentamente aos insultos de seu pai. Na mera enunciação dos fatos históricos, no entanto, esta informação pode ser deslocada para o início ou para o meio dos demais eventos elencados, sem que altere o restante (*Poet.* 1451a16-35). No final do tratado, ao investigar a epopeia, Aristóteles retoma tais ideias e enfatiza com novos exemplos a diferença entre a ação uma que é o objeto da poesia e os eventos históricos que, por sua data, devem ser enquadrados num mesmo período de tempo, não obstante não possuam relação causal entre si, como é o caso da batalha naval de Salamina e da derrota dos cartagineses na Sicília.

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única (μιάς πράξεως), mas um tempo único (ἑνὸς χρόνου), com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, evento cada um dos quais está para o outro em relação meramente casual (ὡς ἔτυχεν) (*Poet.* 1459a21-24).

Com exceção da passagem citada, as ideias acima são aventadas imediatamente antes do capítulo IX. Elas costumam ser usadas para evitar as interpretações mais globais ou mais românticas da diferença entre poesia e história. Em um artigo de 2001, Halliwell declarou-se insatisfeito com a posição mais abrangente que expusera em seu famoso livro sobre a *Poética* (1986) e desenvolveu uma leitura centrada nos argumentos internos que Aristóteles apresenta³⁸⁸. Conquanto ele já se tivesse posicionado em tal livro contra aquilo que chamava de leituras “hegelianas”, responsáveis por atribuir à poesia espécie de sabedoria elevada e protofilosófica, ele concedia ao menos que se tratava de uma generalização da experiência ordinária e de uma elevação da vida a padrões universais³⁸⁹. Ao que parece, esta é posição que deveria ter mantido, sem tentar minimizar as ideias de Aristóteles a ponto de ficar apenas com sua dimensão literária. Em parte, foi a constatação de uma tensão entre a visada universal da poesia e seu uso

³⁸⁸ HALLIWELL, 2001b, p. 105, n. 24.

³⁸⁹ HALLIWELL, 2001, p. 106; 319-320. Esta é também a perspectiva de Rorty, para quem o drama apresentaria as ações de forma unitária e mais integral do que ocorre em nossa experiência, fazendo com que uma vida recebesse certa inteligibilidade. RORTY, 1992, p. 7-8.

de elementos particulares, como as personagens, que o fez mudar de opinião. Como outros autores notaram, com efeito, se a afirmação de Aristóteles é lida dentro de uma rígida oposição entre o universal da poesia e o particular da história, ela não parece então fazer jus aos historiadores gregos e à própria poesia, a qual tampouco costuma menosprezar eventos circunstanciais³⁹⁰. Quando menciona Alcibíades, com efeito, é provável que Aristóteles tivesse em mente Tucídides, autor que havia narrado as aventuras do famigerado ateniense. Contudo, nem de longe compõe-se a *História da Guerra do Peloponeso* da enunciação de fatos isolados e sem conexão necessária, provável ou natural entre si; muito pelo contrário, ela possui também uma lógica causal intrínseca e faz uso de diversos princípios gerais e “filosóficos” para elucidar os acontecimentos que investiga e descreve, notadamente a crença na recorrência cíclica das guerras ou as tipologias de caráter que aparecem, v.g., na comparação entre os atenienses e os espartanos (*Hist. Pel. I, 70*)³⁹¹. Mesmo nas listas extensivas de fatos agrupados por Aristóteles e seus discípulos – as 58 constituições gregas ou os nomes dos vencedores dos jogos Olímpicos – há, como Schwinge sublinha, certo princípio geral que rege a ordenação das informações³⁹². Assim, é preciso notar que Aristóteles apenas sublinha uma preferência da poesia pelo universal (μᾶλλον), preferência esta que não exclui de imediato o trato de componentes particulares³⁹³. Baseado nisso, Halliwell argumenta que Aristóteles aludiria apenas ao caráter das personagens e à estrutura da trama, sem outras referências a ações universais da vida humana. Tais universais seriam mais “fracos”, porém, do que aqueles utilizados quer pelo orador em suas máximas, quer pela filosofia, que se distingue de outras formas de saber justamente por seu alto grau de generalidade. A universalidade da poesia seria, portanto, a presença metafórica de universais que constituiriam um tipo de subtexto ou de apreensão implícita (*implicit grasp*) da estrutura inteligível das ações, a qual, como Halliwell vê-se constringido a admitir, auxilia a compreender

³⁹⁰ ARMSTRONG, 1998, p. 447; SAINTE-CROIX, 1992, p. 29; SCHMITT, 2011, p. 387.

³⁹¹ SAINTE-CROIX, 1992, p. 27-28.

³⁹² SCHWINGE, 1996, p. 115. Aristóteles defende algo parecido quando discute a seleção das melhores leis; segundo ele, além de experiência, para tal atividade é preciso ter compreensão prévia (σύνεσις) do que se pretende reunir, razão pela qual os sofistas procederiam de maneira errônea. *E.N.* 1181a12-18. Cf.: FRITZ; KAPP, 1977, p. 121-122.

³⁹³ HALLIWELL, 2001b, p. 100.

os eventos não raro desconexos da vida, uma vez que seja mais clara do eles³⁹⁴. Em que pese tal admissão, Halliwell insiste que Aristóteles não estaria falando das situações paradigmáticas da vida, como as leituras universalistas pretendem; nenhuma menção haveria da condição humana ou de nosso destino³⁹⁵.

As opiniões de Schwinge parecem ir na mesma direção, embora já se perceba nele uma abordagem mais abrangente. Ele concorda que o capítulo IX deva ser lido em conexão com os capítulos anteriores e julga, outrossim, que o universal da poesia não é o mesmo que o da filosofia, uma vez que também faça uso de particularidades. No entanto, acrescenta em seguida que o poeta, com base em uma representação indeterminada (*unbestimmte Vorstellung*), formula (*bilden*) uma ação estritamente enquanto ação e fá-la seguir uma coerência lógico-causal que não existe na difusa experiência cotidiana (*diffuse Alltagserfahrung*) da vida³⁹⁶. Destarte, ele está mais de acordo com a primeira leitura que Halliwell fazia da sentença de Aristóteles, pois também vê na poesia a criação de uma estrutura inteligível que esclarece a vida diária. Por sua vez, Schmitt crê que a maior exigência feita pelo Estagirita reside na relação entre o caráter do indivíduo e as ações e pensamentos que dele decorrem: a poesia bem-feita não reproduz tudo o que um indivíduo faz ou pensa, mas apenas aquelas ações que derivam de seu caráter e de sua intenção primordial e deliberada (*προαίρεσις*), como Aristóteles diz no capítulo XV (*Poet.* 1454a28-33). Isto porque, como é ensinado nos escritos éticos, o indivíduo é o verdadeiro princípio de movimento que gera a ação, e a tragédia, versando sobre a felicidade e a infelicidade, refere-se a um agir que põe em jogo as intenções mais sérias do herói: o seu esforço concentrado para atingir a *εὐδαιμονία*. Ainda quando lide com indivíduos particulares, porém, a poesia capta o que neles há de universal³⁹⁷. Schmitt dissolve em grande medida a extrema oposição entre o particular e o universal, ao demonstrar que para Aristóteles o indivíduo nada mais do que um composto de ambos (*σύνθετον*). Neste composto o caráter seria precisamente aquilo que alguém é em virtude de sua essência. Assim, a diferença entre a poesia e a história não estaria na diferença entre o conceito e a absoluta singularidade dos fatos, mas no fato de que a poesia reproduz apenas aquelas ações que decorrem da essência do

³⁹⁴ HALLIWELL, 2001b, p. 100-101.

³⁹⁵ HALLIWELL, 2001b, p. 109.

³⁹⁶ SCHWINGE, 1996, p. 117.

³⁹⁷ SCHMITT, 2011, p. 378-388.

indivíduo, e não tudo o que lhe acontece. Um homem de determinado caráter toma uma decisão e daí se segue, verossímil e necessariamente, tudo o que ele diz e faz³⁹⁸. Além disso, Schmitt crê que a literatura seja uma forma de teoria que, através da apresentação de um caso particular, oferece reflexões gerais sobre o agir do ser humano. A íntima ligação com os casos particulares faz com que a contemplação (θεωρεῖν) própria da literatura diferencie-se daquela usada na ciência ou na pura filosofia; apesar de oferecer um aprendizado tanto teórico quanto emocional sobre as motivações gerais da ação de um indivíduo concreto, a reflexão da literatura se parece com a reflexão da política e da ética, pois utiliza as situações individuais para apresentar casos gerais. Motivadas por um interesse gnosiológico as pessoas frequentariam o teatro, pois acreditam poder aprender com os heróis algo que vale para sua própria vida³⁹⁹.

Como se vê, com exceção da posição revisada de Halliwell, que restringe a universalidade à compreensão literária da trama da tragédia, não negam os outros autores uma relação direta da poesia com a vida. Mesmo Halliwell deve admitir uma referência à realidade além do herói, quando diz que a estrutura inteligível da poesia é mais clara que os eventos da vida. A carência da posição internalista está antes no fato de aplicar os conceitos de verossímil e necessário sobretudo à relação entre o caráter e as ações, ou seja, à maneira como um caráter universal realiza uma ação particular. Isto é uma redução, por um lado, porque o caráter de um indivíduo só pode constituir-se a partir de suas diversas ações no mundo. Esta condição sugere, por sua vez, a ação que é empreendida por certo caráter, ou o pensamento por ele expresso, é o resultado de sua compreensão do mundo, para cuja formação também se utilizam a verossimilhança e a necessidade. Conforme *Ética a Nicômaco* esclarece, o caráter é constituído a partir do exercício, do ensino e da habituação (*E.N.* 1103b23-26)⁴⁰⁰. Para que uma pessoa desenvolva o hábito ativo de agir (ἔξις) que caracteriza uma virtude como a coragem, v.g., ela deve ter opiniões adequadas sobre os objetos temerosos, além de saber controlar ou dirigir as emoções que sente, porque estas podem muitas vezes alterar o seu juízo sobre a realidade que se lhe apresenta (*E.N.* II; *Rh.* 1377b20-24). Assim, não há como formar seu caráter sem que possua experiência das situações ou ações concretas da vida (τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων), razão pela qual um jovem não é

³⁹⁸ SCHMITT, 2011, p. 399.

³⁹⁹ SCHMITT, 2011, p. 198-203; RORTY, 1992, p. 2.

⁴⁰⁰ FOSSHEIM, 2001, p. 73; RORTY, 1992, p. 12.

bom juiz de questões políticas (*E.N.* 1095a2-4). Ora, ao exprimir o vínculo cerrado entre o caráter do herói e suas ações e pensamentos, o poeta acaba por aclarar também, por exemplo, quais seriam os objetos ante os quais alguém deve ou não amedrontar-se, e os espectadores podem então julgar se o herói agiu ou não conforme a virtude. Ou seja, o poeta precisa fazer afirmações de índole universal sobre determinados acontecimentos da vida. O juízo dos espectadores é fulcral para que sintam compaixão pelo herói, porque, se virem nele alguém muito virtuoso ou alguém vil, não serão influenciados pelas emoções próprias da tragédia. Eles devem ser persuadidos de que aquilo que está sendo encenado também pode vir a acontecer-lhes, motivo pelo qual podem sentir a compaixão (*Poet.* 1460a26-27; 1461b11-12)⁴⁰¹.

Por outro lado, tal postura é uma redução porque a verossimilhança e a necessidade são igualmente aplicadas aos eventos do mundo, não apenas às relações entre o caráter da personagem e as ações que ela realiza. Na sequência do argumento, Aristóteles fala claramente em acontecimentos da vida. Ele afirma que o poeta pode fazer uso de sucessos reais (*γενόμενα*), pois nada impede que tenham ocorrido conforme a verossimilhança ou a necessidade, embora isso aconteça raramente (*Poet.* 1451 29-32). Ou seja, a diferença entre poesia e história não está somente na diferença entre realidade e ficção, mas antes no gradiente de generalidade com que a poesia apresenta suas ações e em sua concatenação verossímil⁴⁰². O poeta lida com material fictício e pode abdicar daquilo que é apenas possível (*δυνατόν*), contanto que o torne persuasivo através de sua coerência lógico-causal; o historiador, por sua vez, trabalha sempre com eventos que, por terem efetivamente acontecido, são sempre possíveis. Vistas por outro ângulo, tais considerações demonstram como Aristóteles atingiu a mais alta consciência da ficcionalidade do conteúdo poético, se comparado com muitos dos seus predecessores⁴⁰³. Além disso, ele deixa claro que tais conceitos devem ser seguidos quando o poeta dispõe no palco os elementos qualitativos da trama, como o reconhecimento e a peripécia. A peripécia, definida como uma mutação (*μεταβολή*) dos sucessos (*τῶν πραττομένων*) em seu contrário, deve também produzir-se verossímil e necessariamente (*Poet.* 1452a22-24). O exemplo que esclarece esta definição menciona a cena em que o mensageiro que deveria

⁴⁰¹ KLOSS, 2003, p. 176-179.

⁴⁰² ARMSTRONG, 1998, p. 447.

⁴⁰³ KLOSS, 2003, p. 182

tranquilizar o rei e libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, no *Édipo Rei*, causa efeito contrário, contra todas as expectativas das personagens (*Poet.* 1452a24-27). Não há nenhuma menção do caráter do herói, mas apenas das ações da vida que ocasionam a modificação da trama.

Apesar de falar em determinismo psicológico, priorizando *prima facie* a leitura internalista, Dorothea Frede mostrou como tais conceitos agem também em outras esferas do real. O conceito de *eikós*, segundo ela, poderia ser substituído nesta passagem pelo conceito de “o mais das vezes” (ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ), citado no capítulo VII e usado com frequência nos tratados biológicos⁴⁰⁴. Ele denota eventos que, sem serem absolutamente necessários, acontecem de forma recorrente. E, de fato, muitas tragédias expõem temas “tópicos”, que tornam até mais fácil reconhecer o gênero literário a que pertencem: relações para com o poder, para com a família ou para com os deuses; dores violentas, a morte, o deixar-se cegar pelas paixões, a entrega ao excesso (ὑβρις) etc.⁴⁰⁵. Elas não versam sobre todas as ações possíveis da existência, mas apenas sobre aquelas que se revestem de certa seriedade ou importância (σπουδή) e que comportam em si a catástrofe⁴⁰⁶. Inúmeras das situações da vida são simplesmente banais e prosaicas, sem nenhuma elevação; outras não despertam emoções dolorosas. No capítulo XIV, Aristóteles estabelece certas prerrogativas para as ações trágicas por excelência: elas devem, por exemplo, passar-se entre amigos ou pessoas com algum grau de parentesco, pois do contrário não iremos sentir compaixão (*Poet.* 1453b15-21). Na apresentação do reconhecimento, por sua vez, devem ser priorizadas as situações em que uma pessoa age sem consciência e descobre depois o que acabou de fazer. Se ela sabe o que vai acontecer e não age, a cena gera apenas repugnância e perde seu caráter trágico, já que não possui nenhuma catástrofe (*Poet.* 1453b26-1454a9). Por fim, como já aludido acima, a relação do herói para com a fortuna também deve ser levada em conta. A situação ideal é aquela em que ele não se distingue excessivamente por sua virtude, goza de boa reputação e fortuna e cai no infortúnio por algum erro que comete (*Poet.* 1453a7-12). Outras situações possíveis, mesmo que possam ser objetos da literatura, não são adequadas para a tragédia.

⁴⁰⁴ FREDE, 1992, p. 206.

⁴⁰⁵ ARMSTRONG, 1998, p. 448. Como Heath ressalta, todos os temas, por diversos que sejam, devem preencher um requisito básico: ser capazes de gerar medo e piedade. HEATH, 2001, p. 10.

⁴⁰⁶ REES, 1972, p. 2

Ora, na composição de todas essas situações devem os poetas utilizar os conceitos de verossimilhança e necessidade, sob pena de não gerarem os efeitos esperados na plateia, como será discutido na seção dedicada ao assunto. Em termos histórico-mitológicos, isso significa que não são todas as famílias dos heróis que passaram por eventos dignos de uma tragédia; Aristóteles considera ter sido por fortuna que os poetas encontraram nos mitos tradicionais os argumentos para suas peças. No entanto, como a passagem revela, considera também que existam situações trágicas por excelência.

Por esta razão, como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis por que se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes atrocidades (πύθη) aconteceram (*Poet.* 1454a, 9-13).

Entretanto, aceitando que um poeta possa criar uma tragédia com base em acontecimentos fictícios, tal como fazia Agatão (*Poet.* 1451b, 19-27), ele pensa que as ações não precisam reproduzir somente os sucessos mitológicos, mas podem ser inventadas respeitando os quesitos discutidos acima. Noutras palavras, os poetas não precisam restringir-se ao passado glorioso da tradição e a arte pode tanto imitar de forma criativa as ações de que é feita a vida, quanto acrescentar alguma coisa, contanto que seja fiel à verossimilhança e à necessidade⁴⁰⁷. Assim, é possível ver que tais conceitos se subordinam a certa compreensão que possuímos da vida, e não apenas às relações entre o caráter e ação; afinal a tragédia é sempre imitação de uma ação e não de caracteres (*Poet.* 1450a16-24). Eles dizem respeito ao modo com um evento se segue a outro, se de maneira necessária ou se conforme certa arbitrariedade, e ao modo como as personagens são tratadas, isto é, se ao caráter colérico são corretamente atribuídas ações e palavras do mesmo jaez. O poeta que conhecer bem a vida e os múltiplos caracteres humanos, e que tiver experimentado em si várias paixões, poderá facilmente imitar situações verossímeis que sejam trágicas ou cômicas, conforme reproduzam

⁴⁰⁷ Aristóteles afirma na *Física* (B, 199a, 15-17), conforme se traduz aqui: “Em geral, a arte executa, por um lado, algumas coisas que a natureza é incapaz realizar, e, por outro, ela imita a outras”.

os homens elevada ou ridiculamente. Ele saberá fazer com que um evento se suceda a outro de maneira necessária, tal como ocorre com alguns dos eventos reais da nossa vida; e criará personagens coerentes e completos, com os quais o espectador possa identificar-se sem sentir que se trata de uma ficção arbitrária⁴⁰⁸. Diferentemente da história, que não pode ser inverossímil, porquanto apenas descreva uma ação e uma personalidade em particular, a poesia pode extraviar-se no variegado reino do possível e desrespeitar a verossimilhança e a necessidade, como ocorre à poesia episódica. O poeta medíocre não conhece o suficiente de psicologia e de dramaturgia existencial para dar a uma personagem, envolvida em certa ação, as palavras e os atos que deveriam decorrer de sua natureza: ele confere palavras dóceis a um Ajáx, torna ignorante e censurável um Nestor. Ele tampouco está ciente do tipo de atrocidades que deve retratar para que realize o fim próprio da tragédia: ele descreve as ações de tal modo que elas não geram empatia, ou então escolhe ações que não apresentam nenhuma elevação.

Como ressaltado, é a provável influência da filosofia analítica ou do estruturalismo que impede tais autores de captarem o sentido global da afirmação de Aristóteles. O mesmo não acontece na leitura universalista. Leon Golden, que há anos propõe a teoria da catarse como clarificação intelectual, vendo no elemento gnosiológico a parte mais fundamental da apreciação da tragédia, expressa-se de bom grado sobre o saber aprofundado das relações mais recorrentes da vida que se gera através da experiência da poesia. Ele cita autores mais antigos que propunham o mesmo: Zeller falava em um pressentimento das leis eternas da vida e da ação (*Ahnung der ewigen Gesetze*), ao passo que Kurt Von Fritz referia-se às condições universais da condição humana⁴⁰⁹. Lucas, Butcher e Else também defendem o universalismo. Lucas acredita que os universais em apreço levantem as grandes questões sobre a dor, o sofrimento, a justiça e a própria natureza do mundo em que os eventos trágicos podem acontecer. Butcher crê que seriam verdades universais sobre a natureza humana, enquanto Else fala nos princípios gerais que as ciências práticas utilizam para deslindar uma ação. Woodruff argumentou também, em tempos

⁴⁰⁸ CARVALHO, 1988, p. 6; SHERMAN, 1992, p. 182.

⁴⁰⁹ GOLDEN, 1976, p. 446-450. Düring também interpreta a passagem em sentido universalista: “(...) la poesia è piú filosofica della storiografia, perché l’opera del poeta è frutto della riflessione sui grandi problemi della vita umana, mentre lo storiografo descrive un avvenimento”. DÜRING, 1976, p. 189.

recentes, que o leitor aprenderia com a poesia certas verdades universais⁴¹⁰. Estas afirmações estão de acordo não só com a existência de determinados temas trágicos, como com o fato de Aristóteles crer em algumas ações que, acontecendo o mais das vezes (ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ), tendem a reincidir. De fato, ele afirma que muitos eventos futuros serão similares aos eventos passados (*Rh.* 1394a8), apresentando provas inequívocas de que a necessidade e verossimilhança devem ser aplicadas também às ações da vida⁴¹¹. E, ao discorrer sobre a deliberação acerca da paz e da guerra, novamente na *Retórica*, afirma que o orador deveria saber teoricamente como aconteceram as guerras em outros lugares, pois “as coisas semelhantes acontecem por natureza a partir de coisas semelhantes” (*Rh.* 1360a4). Este juízo esclarece outra faceta de sua concepção de história e o associa àqueles pensadores que reconhecem um padrão de similaridade recorrente nos diversos feitos humanos, como Tucídides, Maquiavel, Vico e Schopenhauer. Daqui se justifica o estudo da história como espécie de propedêutica para a criação de um senso de possibilidade, e não é à toa que a maior ocorrência do conceito de “o mais das vezes” se dê justamente neste tratado⁴¹². Esta frase contradiz diretamente a ideia de que a história seria, conforme a *Poética*, constituída tão-somente de particularidades; como comentado acima, a história trata *sobretudo* de eventos particulares, o que não quer dizer que não faça uso de elementos gerais⁴¹³. No caso da *Poética*, tal afirmação retoma a ideia das ações recorrentes representadas nos eventos da tragédia. Embora se posicione contrariamente à ideia de que as tragédias possam ser definidas por seus temas, Armstrong propõe uma teoria consoante a qual elas poriam em cena eventos universais através de símbolos particulares. Assim, Alcibíades seria apenas um símbolo particular (*action-token*) que expressaria uma verdade geral: um general

⁴¹⁰ WOODRUFF, 1992, p. 86-88.

⁴¹¹ ARMSTRONG, 1998, p. 447.

⁴¹² FREDE, 1992, p. 207.

⁴¹³ Ante as variadas contradições que tal capítulo parece apresentar, propuseram alguns autores uma emenda textual, alegando que a palavra “principalmente” poderia ser também acrescentada diante de “história”. Sem defender a mudança do texto, julga-se aqui que tal interpretação é confirmada por passagens como aquelas da *Retórica*. SCHWINGE, 1996, p. 115. Sobre as contradições do capítulo: RADT, 1971, p. 196. Weil argumenta, outrossim, que não haveria oposição extrema entre a história e a filosofia, já que Aristóteles se interessava por ambas e não negava o lado filosófico da história. Sendo ambas complementares, a frase da *Poética* aludiria apenas a um contraste de gêneros. WEIL, 1977, p. 202-203.

ambicioso coloca seus interesses acima dos interesses da comunidade e acaba sofrendo as consequências (*action-type*)⁴¹⁴. Esta leitura é garantida pelo fato de Aristóteles chamar Aquiles de paradigma de rudeza, mostrando que ele representa um tipo ideal de pessoa (*Poet.* 1454b13)⁴¹⁵. Armstrong não é o único autor a notar que a literatura, de modo geral, lida com *personae* que resumem tipos ideais⁴¹⁶. Sua posição concilia as duas leituras acima e mantém em vista o fato de que a tragédia é primordialmente a imitação de ações e de vida, e não de homens (*Poet.* 1450a16-24). Quando um espectador assiste a uma peça e a julga inverossímil, isso não acontece apenas porque a personagem não atuou conforme seu caráter; acontece também porque a cena representada não capta a vida de modo adequado ou não condiz com a elevação trágica. É neste sentido que a literatura funciona como espécie de campo virtual onde os princípios da ação que regem nossa vida podem ser vistos com clareza ímpar, uma vez que trate de tais temas de forma universal e mais filosófica do que ocorre em nossa compreensão cotidiana. Todos os autores que anuem à conclusão de que Aristóteles

⁴¹⁴ ARMSTRONG, 1998, p. 451. A mesma posição é defendida por Gulley, segundo o qual a universalidade da poesia trágica estaria no fato de que ela representa padrões recorrentes de eventos da vida humana. Ele cita como exemplo as máximas práticas: o orgulho precede a queda; a pessoa que hesita acaba se perdendo etc. Para ele, cumpre ao coro discorrer reflexivamente sobre tais eventos, de modo que o público chegue à correta compreensão das cenas. Ele adverte, porém, que tal universalidade não é a mesma da filosofia, e que seria um erro transformar o poeta em um pensador especulativo, como se fez ao longo da Renascença e do Romantismo. GULLEY, 1979, p. 170. Dover, por fim, atesta que as tragédias se restringiam a situações específicas (ódio aos pais, desejo de vingança etc.), as quais, no entanto, eram encenadas de tal modo que ainda hoje podem ser compreendidas. DOVER, 1997, p. 54.f

⁴¹⁵ No entanto, não se deve esquecer que ele realiza de modo particular tal idealidade. “Dieses Allgemeine ist ein “individuelles Allgemein” im doppelten Sinn des Wortes. Es gehört einerseits ganz dem Individuum Achill und beschreibt seine eigene Handlungsmöglichkeiten, seine Tapferkeit, seinen Gerechtigkeitsinn, usw. Es ist aber auch etwas Allgemeines. Denn Achill verwirklicht ja nicht irgendwelche nur ihm eigenen, fiktiven Möglichkeiten, wenn er auf seine Weise tapfer, auf seine Weise überempfindlich für Recht und Unrecht ist. Aber auch dieses Allgemeine ist keine vom einzelnen Menschen unabhängige ‚Substanz‘, die irgendwo neben ihm eine Sein hätte. Tapferkeit ist vielmehr ein Prädikat, das die Fähigkeit des Menschen, Bedrohungen standzuhalten, bezeichnet und gegen andere Fähigkeiten des Menschen abgrenzt (und auf die besonderen Weisen, in denen Achill dies Tut, in besonderer Weise)“ SCHMITT, 2013, p. 210.

⁴¹⁶ FREDE, 1992, p. 204.

emprega na *Poética* os princípios da teoria da ação expressos na *Ética a Nicômaco* são forçados a admitir, por conseguinte, que a poesia dispõe da mesma capacidade de melhorar o nosso entendimento da vida, tanto quanto a obscuridade do tema o permite⁴¹⁷.

Em conclusão, é possível ver que ambas as tendências de leitura têm seu mérito, ainda que os internalistas percam muitas vezes de vista a aplicação mais geral dos conceitos usados por Aristóteles. Se não se atenta também para tais aspectos, passa-se por cima da ligação íntima que a *Poética* mantém neste ponto com a tradição grega, a qual também via no mito a expressão de um trecho da existência de forma superlativa, isto é, nos moldes idealizados dos heróis. Nesta passagem Aristóteles mostra-se em concordância com Platão e com a tradição épica, dado que também credite à poesia espécie de poder biodélico – isto é, revelador da vida – que assume força normativa para os espectadores, como ainda será visto. Ele crê que a poesia expresse um conhecimento mais sério (σπουδαιότερον) que o conhecimento factual da história, ou mesmo superior a ele, porque pode estabelecer certas generalidades de cunho filosófico sobre as ações e os caracteres que são normalmente retratados nas tragédias. O poeta, ao expressar tal conhecimento, faz com que as pessoas aprendam algo que pode ser aplicado em suas próprias vidas. A diferença de Aristóteles em relação aos seus predecessores está no fato de que, segundo pensa, o poeta não adquire tal capacidade através das Musas, mas através de conhecimentos técnicos e de certos dons naturais que possui, como será visto doravante. Os universalistas, por seu turno, enganam-se em falar de modo vago e geral sobre os eventos da vida ou as leis da ação, quando Aristóteles tem em mente um número reduzido de situações existenciais que preenchem todos os quesitos de uma ação trágica. É claro que a poesia pode usar da teoria ética para falar de como uma ação funciona. No entanto, ela não está preocupada com todas as ações que podem acontecer na vida, mas apenas com aquelas que perfazem um evento trágico. Assim, a posição universalista precisa ser um pouco restringida, ao passo que a internalista deve ser ampliada.

4.4. A poesia e o poeta: racionalidade e patologia do êxtase e da loucura

A nova visão da poesia que Aristóteles introduz acarreta outra forma de conceber o poeta, suas capacidades intelectuais e sua relação com

⁴¹⁷ Sobre a concordância dos dois tratados: FREDE, 1992, p. 209; FREELAND, 1992, p. 112.

o divino. Para ser consequente com sua teoria, Aristóteles perpetua aqui a distância que o dissocia da figura imemorial do poeta inspirado que aparece ao longo da tradição épica e na obra de Platão. De fato, a total ausência das Musas na *Poética*, assim como a redução dos fenômenos conectados à inspiração a eventos psicofisiológicos, indicam como Aristóteles assumia posição crítica ante as ideias que, pelo menos em certa tradição, haviam talvez dominado as especulações sobre a poesia em seu tempo; neste ponto, ele pende muito mais para o lado de um sofista como Górgias, que também prescindia da participação dos deuses para elaborar suas concepções sobre o discurso. Para o leitor que visa ler as ideias estéticas gregas em sua ordem de aparecimento – começando com Homero e Hesíodo, passando por um poeta absolutamente inspirado como Píndaro e chegando finalmente aos trágicos, aos sofistas e a Platão – não há como não farejar a mudança perpetrada por Aristóteles. De Homero e Hesíodo, os educadores de todos os gregos que se lhes seguem, aprende-se de modo pungente que a mente humana não pode compor boa poesia sem o auxílio das Musas. A impressão é que a poesia está próxima da profecia e dispõe do mesmo poder sagrado de entrar em contato direto com as divindades através do *furor poeticus* que transporta o poeta para a presença dos numes. Excetuando a posição sofisticada, as mesmas ideias são depois retomadas por Platão e explicadas com o auxílio de sua filosofia: o poeta continua a ser alguém agraciado por um dom divino através de uma espécie de possessão que anula grande parte de sua personalidade e o leva a receber, como um intérprete, a mensagem das Musas. Ninguém condena mais do que Platão a tentativa de poetar apenas a partir de regras e procedimentos intelectuais. Como dito, se isso fosse possível, então Tínicus também teria sido excelente e prolífico poeta. Quando o leitor chega a Aristóteles, assim, todo esse vocabulário parece sumir de repente, como se não houvesse mais sentido em falar em dom divino ou em inspiração. Parece que ainda não se notou com a devida calma como esse singelo fato pode ser espantoso, e o quanto ele está vinculado à *Entzauberung* empreendida pela filosofia aristotélica. É verdade que, como discutido, o capítulo XVII da *Poética* utiliza a palavra “loucura”, que pertence ao léxico platônico da inspiração, assim como outras passagens do *Corpus Aristotelicum* dão a entender que Aristóteles ocupou-se seriamente com o problema do entusiasmo e do êxtase religioso, pelo menos em uma perspectiva política e medicinal⁴¹⁸. Contudo, como será argumentado, é

⁴¹⁸ Flashar argumenta que, ao fim e ao cabo, o entusiasmo não desempenha nenhum papel significativo para a definição da essência do poeta aristotélico, do intérprete da poesia ou do ouvinte. FLASHAR, 1956, p. 20. Como será visto abaixo, não se

bastante que se preste atenção às explicações por ele oferecidas para que se perceba que a menção de tais ideias é apenas a pré-condição para refutá-las através de considerações psicofisiológicas que, sob um pano de fundo medicinal, naturalizam fenômenos antes considerados divinos. Nesta seção, assim, enfatizam-se primeiramente as diferenças de Aristóteles com as posições anteriormente discutidas e, em seguida, analisa-se o capítulo XVII para mostrar que, apesar da menção da loucura e do êxtase, Aristóteles tinha em mente fenômenos psíquicos e naturais. A análise recorre a outras passagens do *Corpus*, em especial ao *Problema* XXX, e busca sintetizar as opiniões dos principais comentadores sobre o tema.

Do fato de que a poesia é uma técnica, pois, resultam várias conclusões para o escrutínio da subjetividade dos poetas. Em primeiro lugar, o domínio intelectual e metódico que a técnica implica afasta a posição aristotélica da perspectiva platônica, segundo a qual a poesia é uma loucura. O mesmo se diga de sua possibilidade de ensino. Sendo uma loucura, é impensável, a partir de uma perspectiva platônica, supor que se possa ensinar alguém a ser poeta. Esta é a visão ingenuamente defendida por Íon, que não percebe que, estivesse ele com com razão, então Homero perderia muito de sua auréola de divindade e tornar-se-ia apenas alguém que foi bem-sucedido no emprego de artifícios poéticos. Aristóteles parece dar seu aval à posição do rapsodo e crer que seria possível ensinar alguém a ser tão bom poeta quanto Homero, não obstante a grandeza que lhe credite em algumas passagens. Isso acontece, pois, porque é possível controlar através de certos procedimentos o sucesso ou o fracasso de um poema⁴¹⁹. Em contraposição à loucura, que permanece rebelde a todo o método, é a técnica uma habilidade adquirível por ensino e controlável por via do exercício acompanhado do discurso verdadeiro; quando presente no indivíduo, ela pode ser aperfeiçoada através da prática até que se aproxime cada vez mais de seu ideal.

trata apenas do fato de que aparentemente o entusiasmo não desempenha nenhum papel relevante na *Poética*, mas de que, mesmo sendo reconhecido, ele é de tal forma explicado por Aristóteles, que acaba por contradizer sua versão tradicional e tornar-se, em última instância, um fenômeno sem nenhuma ligação com o divino.

⁴¹⁹ Else ressalta como os poetas compõem de modo consciente, aplicando os princípios da arte poética para formular uma trama única que, comportando elementos universais, expresse como que um silogismo prático. Ele enfatiza igualmente o papel da lógica na *Poética*, como notado pelo comentário de Averbóis. Cf. Averbóis, 2000; ELSE, 1986, p. 113. Kyriakou está de acordo quanto ao aprendizado dos espectadores: KYRIAKOU, 1993, p. 351.

Este singelo fato assinala que a poesia, para Aristóteles, não é aquela força incontrolável e sagrada descrita por Homero, por Hesíodo e por Platão. Hesíodo concebia a poesia como um fenômeno numinoso que o punha em direto contato com as Musas através de uma sorte de possessão. Tal evento fazia com que ele aprendesse suas histórias em contato com as deusas e fosse por elas guiado e ensinado a cantar. O mesmo acontece na ideia homérica de acordo com a qual os poetas recebem os temas e a faculdade de cantar diretamente das Musas. Como Homero confessa no segundo livro da *Ilíada*, ele não seria capaz de recordar-se sozinho de todos os nomes das naus e dos seus capitães, caso não lhe valessem as Musas. O conceito de dom divino explorado por Platão, bem como a constante referência ao frenesi religioso, ao transe coribântico e à loucura, são indícios de que ele está em profunda consonância com tais opiniões, não obstante as reinterprete em termos filosóficos. Em Aristóteles, pelo contrário, isso seria de algum modo impossível, pois os poetas dominam o caminho que percorrem para compor um bom poema. Ao invés de falar em perda do intelecto pragmático, ou em *raptus poeticus*, Aristóteles parece pressupor a intensificação das faculdades humanas e da personalidade do poeta, dado que é apenas pelo uso correto de seu intelecto que ele pode exercitar a habilidade de produzir o poema. Ele admite que o poeta precisa recorrer a algo externo a si mesmo e deixar-se de algum modo influenciar por forças que lhe são estranhas, como sugerem as alusões ao êxtase e à loucura. Como ainda será visto, porém, sua versão para tais fenômenos resume-se a uma habilidade psicoemocional pela qual o poeta consegue fantasiar e copiar empaticamente as emoções que depois atribui às personagens. Nada há de passividade ou de possessão espiritual; há antes o emprego metódico de elementos técnicos, a aplicação de uma habilidade produtiva e da racionalidade em geral, ainda que momentaneamente desviada do curso que as pessoas normais perseguem.

Essas diferenças permitem que o poeta aristotélico possua maior liberdade e autonomia na hora de compor, donde a impressão de que Aristóteles seja mais liberal e moderno quando o assunto é poesia, pois já usa conceitos que pressupõem a autonomia estética e a criatividade dos poetas⁴²⁰. Com efeito, ele afirma que os poetas não precisam seguir à risca a tradição e podem trabalhar os dados tradicionais com grande liberdade, até mesmo inventando novos enredos (*Poet.* 1451b19-27; 1455a34-b2). Sua única exigência é que eles mantenham em vista o aspecto universal do

⁴²⁰ WOODRUFF, 1992, p. 73.

argumento, ornado depois por episódios particulares. Tal liberdade repousa, ao menos em parte, sobre o fato de que a poesia é originada pelo próprio poeta como princípio ativo e não provém de uma fonte alheia a seu engenho. Conquanto se sirva do tesouro da tradição, ele o encara como uma mina de enredos que podem ser tratados artisticamente para que atinjam o fim específico da poesia. Como dito na seção precedente, Aristóteles cria que grande parte das histórias tradicionais condensavam as prerrogativas necessárias para a criação de uma ação trágica, e que os poetas haviam encontrado nelas, meio ao acaso, o material para suas obras. No entanto, ele admite que as mesmas prerrogativas possam ser encontradas em ações contemporâneas, crença essas que abona a existência de uma filosofia do trágico na *Poética*. Para a presente questão, porém, importa ressaltar que isso se deve ao fato de que a poesia é gerada pelos poetas a partir de seu engenho e talento inato. Não importa se sua matéria-prima é tradicional ou atual; dado que os poemas sejam obras humanas e não divinas, é bastante que o poeta seja minimamente talentoso e domine as regras de seu ofício para que crie uma ação trágica. Desse modo, justifica-se a impressão da modernidade de Aristóteles pela liberdade de criação que dá aos poetas. Enquanto na épica e na doutrina platônica do entusiasmo o poeta precisa esperar para que as Musas se apossam dele e lhe doem o tema de seus poemas, em Aristóteles o poeta pode compor sempre que quiser, com tal que utilize corretamente sua habilidade produtiva.

No entanto, é preciso conceder que Aristóteles é um excelente observador dos fenômenos e não cai assim tão fácil em um racionalismo exacerbado, como as considerações feitas acima sugerem. Na verdade, é o capítulo XVII que o salva de tal limitação. Este capítulo apresenta algumas exortações ao poeta, dizendo como ele deve proceder para criar as ações e as personagens de maneira verossímil e não deixar escapar nenhum detalhe contraditório. As exortações incentivam os poetas a adotarem um processo criativo empático e visual, através do qual eles visualizem as ações que irão descrever e encenem em si mesmos tanto os gestos quanto as emoções de das personagens, tendo sempre o fito de alcançar a máxima persuasão e verossimilhança. Para isso, o poeta deve dar vida ao enredo e à elocução das personagens como se estivesse presente a tais eventos e os tivesse diante dos olhos (*πρὸ ὀμμάτων*). Ele descobrirá assim o que convém utilizar e fugirá às contradições. Noutras palavras, além de imaginar-se presente nas tramas das tragédias, ele precisa vê-las na posição do futuro espectador, para que a qualidade do poema não seja afetada em sua apresentação no palco (*Poet.* 1455a22-29). Além disso, Aristóteles

recomenda que os poetas reproduzam os gestos das personagens, pois assim se tornam mais persuasivos: uma pessoa violentamente agitada, com efeito, excita em outrem a mesma agitação, tal como o irado pode também vir a deflagrar a ira alheia. É como uma explicação (διὸ) a esse mimetismo emocional que irrompe a frase emblemática onde ele cita o vocabulário platônico da inspiração poética:

Deve também reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, o gesto [das personagens]. Mais persuasivos (πιθανώτατοι), com efeito, são [os poetas] que, a partir da sua própria natureza (ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως), vivem as mesmas paixões (ἐν τοῖς πάθεσίν) [das personagens]; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que poetar é conforme seres naturalmente bem dotados/talentosos (εὐφροῦς) ou (ἦ) maníacos (μανικοῦ); destes, os primeiros são de feitio plasmável (εὐπλαστοι), e os outros são delirantes (ἐκστατικοί) (*Poet.* 1455a29-34. Trad. modificada).

À primeira vista, a passagem sugere uma concordância com Platão e com a tradição épica, apesar do fato de não mencionar as Musas e de enfatizar o papel da natureza. Como permite rastrear de modo claro a influência de Platão sobre Aristóteles, ela tem sido muito disputada ao longo da tradição de comentário à *Poética*. Há pelo menos duas posições acerca desse debate, não obstante as pequenas diferenças entre cada comentador: por um lado, os estudiosos buscam conciliar o trecho com a doutrina platônica do entusiasmo, mostrando que o caráter técnico e racionalista da *Poética* não afetaria sua crença na inspiração; por outro, esforçam-se por mostrar que, devido ao sentido das palavras empregadas por Aristóteles, entre outras coisas, a passagem é antes uma polêmica contra Platão e contra outros pensadores que propagavam doutrina similar, como Demócrito. Ao primeiro grupo pertencem comentadores como Dupont-Roc e Lallot, Yebra, Schmitt e Büttner; ao segundo, Halliwell, Else, Lucas e Gudeman. Para que ambas as posições fiquem claras, já que se trata de debate central no presente trabalho, convém expor as principais ideias ventiladas por tais autores.

Büttner apresenta, sem dúvida, a mais minuciosa análise do tema. Em seu livro sobre a fundamentação antropológica da literatura em Platão –

a reformulação de uma tese de doutorado escrita sob os auspícios de Schmitt, autor de um dos mais profundos e detalhistas comentários à *Poética* – ele defende que Aristóteles teria levado a sério o entusiasmo e sua conexão com a poesia, como testemunhado por vários textos remanescentes. Baseando-se em uma passagem da *Ética a Nicômaco* (*E.N.* 1177a16) em que Aristóteles caracteriza o intelecto como a coisa mais divina que há em nós (ἐν ἡμῖν τὸ θεϊότατον), Büttner argumenta que os poetas seriam capazes de atingir tal divino e expressá-lo em sua poesia. Através do êxtase e da loucura, eles teriam acesso à função mais alta e profunda do intelecto, deixando-se levar pela própria natureza e pelo divino que, de forma mediada, habita em nosso íntimo. Por essa razão eles poderiam conhecer melhor, intuitivamente, os princípios da ação que empregam para compor suas tramas, ainda que não sejam capazes de explicar racionalmente como possuem tal saber. O talento natural de tais poetas (εὐφύια) seria parecido com o favorecimento da fortuna (εὐτυχία) que bafeja algumas pessoas, como dito na *Ética a Eudemo* (1248a), e que lhes permite agir bem sem dominar racionalmente as causas de sua ação. Mesmo sem planejar o silogismo prático exigido por todo o agir, tais pessoas alcançam o bem final por entusiasmo, isto é, deixando-se levar por um princípio interno que é mais forte que sua razão pragmática. Que a poesia seja divina, de resto, estaria provado por um conhecido trecho da *Retórica* (*Rh.* 1408b19), onde Aristóteles afirma explicitamente esse pensamento, bem como pelo texto peripatético do *Problema XXX*, onde a atividade dos poetas, dos filósofos, dos políticos e dos técnicos é explicada pelo entusiasmo. A menção conjunta de tais atividades seria uma alusão aos *Diálogos*⁴²¹.

Apesar de expor tais ideias de forma convincente, a posição de Büttner é marcada por uma tentativa extrema de conciliação, que muitas vezes perde de vista as diferenças entre Platão e Aristóteles. Ele tem razão sobre o que fala acerca do intelecto como algo divino em nós, assim como sobre a relação entre talento natural (*Naturbegabung*) e favorecimento (*Begünstigung*) do destino. No entanto, o que ele deixa passar é o fato de que todas essas questões não apenas são reduzidas por Aristóteles a um fenômeno anímico (*seelisches Phanomen*), como ele mesmo reconhece, como são também dirimidas por meio de conceitos psicofisiológicos (ou médicos) que, por sua própria essência, negam a participação direta dos deuses na inspiração poética. A mesma crítica pode ser feita ao comentário

⁴²¹ BÜTTNER, 2000, p. 273-314.

de Schmitt, que se baseia em grande parte nas considerações de seu pupilo. Schmitt percebe com acerto que a passagem da *Poética* não pode ser encarada como algo que contradiz o caráter racionalista de tal obra; assim pensaram muitos estudiosos desde a Renascença, vendo em tal capítulo algo difícil de conciliar com o restante do tratado. Segundo Schmitt, o erro de tais intérpretes consistiria em esquecer que a razão aristotélica não é isenta de elementos emotivos, assim como esses elementos tampouco deixam de ter sua racionalidade⁴²². Ele cita então outras passagens da literatura grega sobre o entusiasmo e desenvolve explicação bastante similar à de Büttner, falando igualmente de um olhar espiritual da alma (*geistiges Auge der Seele*) pelo qual os poetas talentosos, de forma imediata, captariam as diferenças que escapam à sensibilidade e à razão⁴²³. Como dito, Schmitt permanece na esfera dos sentimentos e das faculdades humanas, sem crer que se trataria de uma contradição com a tradição grega explicar o entusiasmo da forma como Aristóteles faz.

Dupont-Roc e Lallot, por fim, lutam também por conciliar as posições de Platão e Aristóteles. Como Schmitt já fizera, eles recusam a mudança de texto proposta por autores como Gudeman, Else e Halliwell⁴²⁴, e encontram na passagem uma oposição de grau entre os poetas talentosos e os maníacos, e não uma oposição estrita. Recorrendo às ideias do *Problema XXX* e da *Retórica*, acima mencionadas, eles argumentam que Aristóteles estaria usando de um vocabulário consagrado para explicar disposições psíquicas mais ou menos desviantes do normal e comumente atribuídas aos artistas. Conquanto consintam que todo o trecho se desenvolve no nível das explicações físicas, não afastam completamente a possibilidade de uma intercessão divina, tal como acontece com o sábio que é auxiliado em suas decisões (*E.N.* 1179a23ss). Para eles, a afirmação mais relevante está no fato de que o poeta possui a capacidade de sair de si mesmo⁴²⁵. Sua posição, por conseguinte, está sujeita às mesmas críticas aventadas acima, pois

⁴²² Fortenbaugh concorda com isso, explicando que as pessoas são capazes, o mais das vezes, de dar razões sobre por que sentem certas emoções, o que prova como as próprias emoções se estribam em opiniões que nutrimos acerca de determinados eventos. FORTENBAUGH, 1979, p. 141.

⁴²³ SCHMITT, 2011, p. 546-553.

⁴²⁴ SCHMITT, 2011, p. 552.

⁴²⁵ DUPONT-ROC-LALLOT, 1980, p. 284-285.

ignora que a descrição psicopatológica de tais fenômenos é, de per si, uma polêmica contra sua versão canônica⁴²⁶.

Este é um dos argumentos levantados pelos defensores da segunda posição. Gudeman observa que se trata de uma polêmica tácita (*stillschweigende Polemik*) com Platão e com uma visão geral grega, exemplificada em textos de Demócrito e de Aristófanes. Ele acredita que Aristóteles defenderia oposição ferrenha entre os poetas dotados de engenho natural e os meramente loucos, para o que acrescenta ao texto o advérbio “sobretudo” (μᾶλλον) diante do adjetivo “naturalmente talentosos”, baseando-se na versão árabe dos manuscritos. Segundo ele, Aristóteles defenderia o talento natural em contraposição à inspiração, e explicaria o entusiasmo com o exemplo do vinho, conforme o *Problema*

⁴²⁶ Yebra não discute as duas posições; apenas cita o texto platônico e diz tratar-se de concordância. YEBRA, 1999, p. 303-34. Eudoro de Souza tampouco assume posição definida; ele apenas diz que não está convencido da necessidade de acrescentar o advérbio “sobretudo”, sugerida por Else. Apesar de parecer concordar com Gudeman, a ênfase no lado fisiológico iria contra o seu próprio projeto de ver na *Poética* uma fase da consciência religiosa grega. SOUZA, 1987, p. 237; 253-254. Bywater, por sua vez, também vê oposição entre dois tipos de poetas, e lembra uma passagem da *Retórica* onde o talento e a loucura são novamente associados, como comentado abaixo. Ele explica o talento natural como uma capacidade imaginativa de identificar-se com as personagens, resultado de uma natureza impressionável que pode descambar na loucura. Assim, ele vê o poeta delirante como uma alternativa platônica (ἦ) à própria versão racionalista de Aristóteles. BYWATER, 1909, p. 242-243. Rostagni assume a diferença entre Platão e Aristóteles, dizendo que, enquanto aquele defenderia que a poesia deve ser feita sem técnica, este buscaria conciliação, tal como depois Horácio fará. ROSTAGNI, 1945, p. 99-100. Schmitt também acredita que Aristóteles assuma posição intermediária em tal debate. SCHMITT, 2011, p. 552. Ritter, por fim, recusa-se a ler a palavra ἔκστατικοί no texto, preferindo em seu lugar ἐξεστατικοί, que aparece em alguns manuscritos, isto é, indivíduos que se inclinam à pesquisa. Ele explica toda a passagem em termos de comoções de ânimo e traduz μανικοί por “aqueles que são facilmente comovidos em seu ânimo”; ele também estabelece distinção entre tais poetas e os que são talentosos (*ingenii*) e voltados à pesquisa (*inclinant ad inquirendum*). RITTER, 1839, p. 205. Segundo Pigeaud, Ficino também teria visto neste texto a concordância de Aristóteles com Platão: PIGEAUD, 1998, p. 59. Düring, por fim, comenta que Aristóteles não apreciava tanto a inspiração como Platão, preferindo os artistas talentosos e equilibrados. DÜRING, 1976, p. 195.

XXX. Sua posição seria incomensurável com a doutrina platônica⁴²⁷. Do mesmo modo, Else comenta que as palavras escolhidas por Aristóteles sempre têm conotação fisiológica e denotam um tipo de pessoa que se desvia daquilo que seria a norma; há inúmeras referências onde as palavras *μανία* e *έκστασις* podem ser assim entendidas. Sobre a passagem na *Retórica* em que Aristóteles concede que a poesia seria entusiástica, ele mostra que o contexto argumentativo, marcado por uma discussão da conveniência do estilo, vê no entusiasmo uma emoção que pode ser artisticamente criada pelo orador, quando este não prefere lançar mão da ironia, como fazia Górgias. Else acrescenta, porém, que Aristóteles poderia crer em uma ajuda vinda dos deuses, como sugere sua admiração excepcional por Homero, o poeta que ele chama de divino⁴²⁸. Else explica tal favorecimento nos mesmos moldes de Büttner, recorrendo aos textos onde o filósofo fala dos favorecidos pela sorte, e afirma em conclusão que Homero possuiria certo dom de visualização que faria dele o poeta excelente que é⁴²⁹. Assim, apesar de tal admissão, ele em nenhum momento nega que se trata de um dom natural ligado às disposições anímicas do homem. Por sua vez, Lucas abona sem meias palavras as explanações de Else sobre o significado das palavras usadas por Aristóteles, bem como sobre a psicofisiologia que aí estaria em cena. Para ele, não haveria espaço na filosofia aristotélica para poderes que se expressam através dos poetas, e o entusiasmo seria explicado como uma condição nervosa. Sobre as linhas da *Retórica*, ele comenta que o termo “entusiasmo” significa, em contextos literários, tão-somente um estado de excitação emocional⁴³⁰. Finalmente, Halliwell acredita que Aristóteles estaria fazendo uma concessão à tradição grega ao propor tais reflexões, não obstante explique os mesmos termos de um ponto de vista psicológico. Ele sustenta a tese aqui desenvolvida, segundo a qual a inspiração teria sido naturalizada por Aristóteles. A declaração da *Retórica*, por fim, seria meramente irônica, como o contexto evidencia⁴³¹.

⁴²⁷ GUDEMAN, 1934, p. 307-309.

⁴²⁸ Não parece de todo exagerada a opinião de Kyriakou, para quem tal entusiasmo por Homero seria inusitado em Aristóteles. Afinal, dado que os deuses foram banidos da poesia, o uso do adjetivo “divino” torna-se apenas uma hipérbole. KYRIAKOU, 1993, p. 353.

⁴²⁹ ELSE, 1957, 491-501.

⁴³⁰ LUCAS, 1968, p. 177-179.

⁴³¹ HALLIWELL, 2001, p. 85.

Em que pesem as divergências, todos esses estudiosos admitem que a passagem deva ser lida com recurso aos *Problemas* e à *Retórica*, bem como que ela elucidaria o entusiasmo em um plano psicofisiológico. A diferença entre eles está em que, segundo o primeiro grupo, isto não seria uma contradição com a doutrina épica e platônica da inspiração. No entanto, não há como esquivar-se de tal impressão quando se lê a *Poética* depois de Homero, de Hesíodo e de Platão. Os capítulos anteriores deixaram claro como a participação do divino era crucial para tais autores. Ao revés disso, o tecnicismo e o naturalismo de Aristóteles tingem todos os raciocínios de textos como a *Retórica* e os *Problemas*. Desde o início deste escrito – corretamente denominado por Flashar de monografia sobre a bile negra⁴³² – busca-se decifrar a questão geral – a saber, por que os homens que se destacaram (περιττοί) na filosofia, na política, na poesia e nas demais artes são melancólicos, e alguns a tal ponto que são afetados por doenças geradas pela bile negra (*Probl.* 953a10-15) – por meio de considerações que refletem o vocabulário medicinal da época e, ademais, acrescentam a esse vocabulário contribuições genuinamente aristotélicas⁴³³. Os vocábulos “êxtase” e “extático” são utilizados para descrever a loucura que se apossou de Hércules e de Ajax, isto é, eles denotam um comportamento psicológico fora do comum e o sentimento de estar fora de si, como atestado pelo uso linguístico da época⁴³⁴. O autor acredita que filósofos como Platão, Sócrates e Empédocles tenham sido acometidos por tal doença, assim como muitos dos heróis e a maioria dos poetas (*Probl.* 953a26-30). Contudo, ele não diz nehuves que tais pessoas padeceram tal estado por influência dos deuses, mas sim que eram sujeitas às mesmas emoções e à mesma natureza, sem mencionar as misturas de humores em seu corpo. A fim de aclarar o que entende por isso, ele adianta o exemplo do vinho. O vinho assemelha-se ao poder da natureza na hora de criar caracteres, com a ressalva de que, enquanto esta produz caracteres

⁴³² FLASHAR, 1956, p. 43.

⁴³³ Para Pigeaud, por exemplo, a doutrina dos resíduos (*períssoma*) seria aristotélica, não hipocrática. Ele comenta igualmente que outros textos hipocráticos, como *Ventos* e *Doença sagrada*, já teriam antecipado a ligação entre a fisiologia e o estado de pensamento aqui endossada. PIGEAUD, 1998, p. 17; 58.

⁴³⁴ Dodds cita exemplos textuais em que a palavra “êxtase” é entendida em sentido psicológico, como a disposição de ânimo do indivíduo (*Gemütsanlage*); ela significa “estar fora de si, comportar-se de modo estranho”. Ele concorda que o texto dos *Problemas* estude o fenômeno de um ponto de vista psicológico. DODDS, 1956, p. 80; 95, n. 84. A mesma análise em BERNAYS, 1979, p. 159.

permanentes, ele os cria temporários (*Probl.* 953b17-22). Ele pode, por exemplo, tornar eloquente alguém que no dia-a-dia é silencioso e reservado. Dependendo da quantidade ingerida, tal eloquência pode transformar-se em audácia, arrogância e por fim loucura (*Probl.* 953b4). A palavra *μανία* assoma pela primeira vez para descrever um estado decorrente da ingestão de grande quantidade de vinho, ou seja, ela é compreendida de forma laica⁴³⁵. Na sequência, o autor relaciona o vinho com a melancolia e com o desejo sexual. Segundo ele, os melancólicos tendem ao desejo sexual porque possuem natureza aérea, e o ar é um elemento sexual por excelência, dado que, passando através dos canais do pênis, seja o responsável tanto pela ereção quanto pela ejaculação (*Probl.* 953b33-954a2). Do mesmo modo, o vinho contém grandes quantidades de ar e pode assim deflagrar a melancolia. Sua mistura com a bile negra forma o humor próprio da poesia. Em que pese o fato de que a bile negra seja naturalmente fria, quando superaquecida pelo ar e pelo calor que há no vinho ela pode produzir “alegria acompanhada por odes, assim como loucura, o irrompimento de feridas e coisas que tais” (*Probl.* 954a21-27)⁴³⁶. No cotidiano, a alimentação natural não gera nenhum desses sintomas, que só aparecem em pessoas que possuem tal temperamento por natureza. Devido a tais humores, algumas delas tornam-se imbecis, enquanto que outras tornam-se loucas (*μανικοί*), amorosas (*ἔρωτικοί*), talentosas (*εὐφροεῖς*) ou facilmente inclináveis (*εὐκίνητοι*) à paixão e ao desejo (*Probl.* 954a30-34). Uma vez que o calor esteja próximo da mente, muitas delas são afetadas pela loucura e pelo frenesi, como os adivinhos e as pessoas inspiradas em geral; elas não são propriamente doentes, mas adquirem tal comportamento em virtude da mistura de humores em sua natureza. Este era o caso do poeta siracusano Maraco, por exemplo, que se tornava melhor poeta quando sofria de um estado extático que o deixava fora de si⁴³⁷. Nas pessoas em que o calor não é excessivo, assim, há um acréscimo de

⁴³⁵ PIGEAUD, 1998, p. 8.

⁴³⁶ Como sabido, era comum na Antiguidade a associação do vinho com a poesia, e havia ademais uma denominação para os poetas que só escreviam quando estavam sob o efeito do vinho: *oinopótes*. Entre eles incluíam-se poetas de renome como Crátino, Arquíloco, Ésquilo e Ênio, o qual que admitia que só erar capaz de poetar quando estava embriagado. Não raro o hábito de tais poetas foi motivo de chacota por parte dos comediógrafos. SPERDUTI, 1950, p. 222, n. 55.

⁴³⁷ Para Pigeaud, a poesia estaria na origem da meditação do *Problema XXX*. Logo, as conexões com a *Poética* seriam ainda mais fortes. PIGEAUD, 1998, p. 46.

inteligência e perspicácia, que explica por que elas se sobressaem nas artes, na política e na educação.

Porém muitos, porque este calor está próximo da sede da mente, são acometidos por doenças (νοσήμασιν) como loucura (μανικοῖς) ou frenesi (ἐνθουσιαστικοῖς), o que vale para as Sibilas, os adivinhos e todas as pessoas inspiradas (ἐνθεοί), quando a sua condição é devida não à doença, mas a uma mistura natural. Maraco, o siracusano, era ainda melhor como poeta quando estava for a de si (ἔκσταίη) (*Probl.* 954a34-39 Trad. minha).

O texto continua a desenvolver o problema da melancolia e faz outras considerações que, entretanto, não possuem interesse imediato. Do que foi dito, importa ressaltar como o autor – um discípulo próximo de Aristóteles, ou talvez o próprio Teofrasto⁴³⁸ – explica termos centrais da *Poética* através da teoria dos humores e da patologia. Sem formular um programa de forma explícita, o autor funda a patografia, isto é, o estudo da escrita através da história das doenças do escritor. Assim, a loucura, o entusiasmo e o êxtase são retirados de seu contexto religioso e reduzidos a causas físicas, psíquicas ou biológicas; longe de ser a doença sagrada que eram em Platão, eles transformam-se em uma doença real nascida da mistura (κρᾶσις) desequilibrada dos elementos humorais (χολή) que formam a natureza e o caráter de uma pessoa. Toda a argumentação desenrola-se no âmbito da natureza e da medicina psicopatológica. Mesmo o talento natural e a facilidade de mudança, centrais para os poetas de escol,

⁴³⁸ “This work [*Problems*] shows the clearest traces of different authors; the last books are by younger members of the school, who appear as continuing, completing, and even correcting and criticizing, the work of the master. Probably the task was organized just like that of collecting the constitutions, the work being distributed among various persons right from the start. What part Aristotle himself took in it can be hardly determined with certainty”. JAEGER, 1962, p. 329-330. Para a ideia de que Teofrasto seria o autor: FLASHAR, 1956. Pigeaud enfatiza o “universo de pensamento aristotélico” que está presente no texto, o qual é listado por Diógenes Laércio entre as obras de Aristóteles. Há, porém, outros indícios que o ligam a Teofrasto, o qual teria escrito um tratado especificamente sobre a melancolia. Citando Jeanne Croissant, Pigeaud conclui que o texto exhibe “perfeita concordância das ideias e da forma com o ensinamento aristotélico”. PIGEAUD, 1998, p. 51-53.

são destarte elucidados. O próprio Aristóteles já desenvolvera tal teoria em um texto que, por provir diretamente de sua pena, identifica como suas as ideias aqui propagadas. No tratado *Sobre a Profecia nos Sonhos*, ele descreve os melancólicos como pessoas que são excepcionalmente sujeitas a estímulos exteriores; o fato de muitos desses homens, comuns ou doentios, receberem sonhos proféticos, como dito, é uma prova de que tais sonhos não provêm dos deuses. Eles possuem igualmente enorme habilidade para mudar seu temperamento e, quando tomados por acessos de loucura (ἐμμανεῖς), podem fantasiar inúmeras imagens em sequência, como se vê nos poemas de Filárides, em que ideias as mais distintas enfileiram-se na mesma associação. Por força de sua natureza mutável e impetuosa (μεταβλητικὸν), eles são também particularmente habilidosos em fazer conjecturas e “acertar (εὐστοχοί) um alvo a distância” – diz Aristóteles metaforicamente (*Div. Somn.* 464a32-b4)⁴³⁹. É possível supor que esta mesma habilidade seja responsável pelo talento natural (εὐφύια) dos poetas que, apercebendo-se de várias semelhanças, são exímios criadores de metáforas (*Poet.* 1459a4-9). Em suma, as qualidades atribuídas aos poetas na *Poética* – a plasticidade de caráter, a loucura, o êxtase e o talento natural – são aqui secularizadas e naturalizadas.

Da mesma forma, a passagem da *Retórica*, que afirma ser a poesia divina, deve ser interpretada em seu contexto técnico e literário, como fazem Else e Lucas. Ela mostra que o entusiasmo não é um acontecimento arbitrário que, por intermédio dos deuses, toma conta dos oradores, mas uma emoção que deve ser criada naqueles momentos em que a prosa

⁴³⁹ Na *Retórica*, ao discutir o caráter dos nobres e sua degeneração, Aristóteles emprega um fraseado patológico que não deixa dúvidas sobre a origem dos conceitos utilizados nos *Problemas*. Novamente associando os talentos naturais à singularidade psicológica, ele afirma que as pessoas de estirpe nobre (εὐφύα) podem degenerar em caracteres tresloucados (μανικώτερα ἦθη), como se deu com os descendentes de Alcibíades. *Rh.* 1390b27-31. Assim, mesmo que ele não seja o autor dos *Problemas*, ele é certamente o autor da teoria ali usada. Do mesmo modo, Pigeaud relembra uma passagem da *Ética a Nicômaco* onde Aristóteles, discutindo o prazer, cita o caso dos melancólicos: “As pessoas melancólicas (μελαγχολικοὶ) por natureza (τῆν φύσιν) necessitam sempre de alívio médico (ιατρείας); por causa da mistura [de humores] (διὰ τῆν κρᾶσιν), seu corpo é constantemente agitado, e eles sempre estão violentamente entregues a apetites (ἐν ὀρέξει)” *E.N.* 1154b11-13 (Trad. minha). Como Pigeaud assinala, a descrição do comportamento melancólico concorda com o que é dito nos outros textos acima mencionados. PIGEAUD, 1998, p. 41.

oratória atinge os cumes da poesia e transporta os ouvintes para a mesma disposição anímica. Aos oradores é lícito utilizar a abundância de epítetos e de palavras compostas, inclusive de nomes invulgares, quando já tiverem captado a atenção dos ouvintes e criado neles os píncaros emocionais do entusiasmo. Nesse caso, eles podem até escolher entre o entusiasmo e a ironia, como fazia Górgias e como o próprio Platão ensina no *Fedro*. Sem pensar o entusiasmo como Platão, portanto, o trecho compreende tal fenômeno de um ponto de vista literário e emocional, como algo que pode ser produzido *ad libitum* pelo orador que dominar as artimanhas de seu ofício⁴⁴⁰.

Em conclusão, é possível constatar que Aristóteles transforma a capacidade do poeta de vaticinar e entrar em contato com os deuses, que antes era um dom concedido pelas Musas, em uma habilidade humana de empatia emocional e visão das possibilidades cênicas de uma ação. Mantém-se em seu horizonte a mesma exigência que já estava presente em Homero e em Platão, segundo a qual o poeta deve transportar-se para a cena descrita a fim de captá-la melhor. Há, assim, certa abertura às ações da vida das quais se podem extrair temas trágicos. Contudo, o modo como isso se dá é radicalmente diferente. Se antes o poeta devia perder sua racionalidade e grande parte de sua subjetividade, agora ele deve intensificá-las; seu “dom divinatório” torna-se uma capacidade inata que lhe permite modificar temporariamente seu caráter para assumir o caráter próprio às personagens. Aristóteles postula a existência de dois grupos de poetas: de um lado, os poetas naturalmente talentosos, cujas habilidades psicoemocionais fazem com que eles mudem sua personalidade e assumam temporariamente o caráter e as emoções de suas personagens; de outro, os poetas que são dados a uma espécie de delírio, os quais também conseguem abandonar seu estado psíquico-emotivo normal a fim de entender as *personae dramatis*. Porém, nenhum dos dois grupos possui tal capacidade por ser *pleno dei*, mas antes por ser *pleno melancholiae sive vini*. São as características humanas e naturais, explicadas pela teoria dos humores, que os facultam a compor boa

⁴⁴⁰ A *Política* define o entusiasmo, sem meias palavras, como uma afecção (πάθος) da alma, conferindo-lhe a mesma natureza de emoções como a cólera, o amor etc., todas as quais podem ser geradas pelo discurso. *Pol.* 1340a11-12. Ou seja, a ligação com o divino conserva-se apenas na etimologia e no uso vulgar da palavra. O fato de a continuação do texto citar a medicina e a purgação, como será comentado à frente, é outro indício de que o entusiasmo é naturalizado por Aristóteles.

poesia. A mesma explanação de índole psicológica e emotiva está presente na teoria aristotélica sobre o efeito da poesia, como visto na próxima seção.

4. 4. Efeito da poesia sobre o público: medo, piedade e catarse.

Analisar o efeito da poesia sobre o público, na *Poética*, consiste basicamente em esquadrinhar o medo e a piedade e, sobretudo, a famosa problemática da catarse. Ao longo da história da recepção do tratado aristotélico, assumiu esta questão relevância ímpar e não raro exagerada sobre o restante da obra; como muitos autores sustentam até hoje que a *Poética* seria teleologicamente determinada por seu efeito, ela prestou-se amiúde para definir o escopo e a essência do empreendimento de Aristóteles⁴⁴¹. Em parte, é também devido a esse tema enigmático que a *Poética* ainda goza de fama e atualidade⁴⁴². Não é fácil, todavia, entender o que a catarse significa por meio das poucas indicações que Aristóteles oferece. Apesar de ter prometido na *Política* que o tratado sobre a arte

⁴⁴¹ Entre os defensores de tal postura, podem ser citados: LEAR, 1992, p. 328; MOST, 2001; SZONDI, 2004, p. 29; WOODRUFF, 1992. Most argumenta que a *Poética*, partindo de concepção teleológica da tragédia, serviria ao propósito único da catarse, i.e., da evacuação temporária do excesso de emoções do público. Ela seria, portanto, prescritiva e normativa, com a pretensão de ser usada para o exame das obras de arte e não para a sua composição. MOST, 2001, p. 27-28. Do mesmo modo, Woodruff defende que o efeito seria o escopo final da tragédia; uma peça bem-sucedida conseguiria reproduzir na imitação o mesmo efeito de um evento real. WOODRUFF, 1992, p. 91-93. Contudo, essas posições possuem suas fraquezas, pois Aristóteles norteia-se antes pela estrutura da tragédia, da qual decorre seu efeito, do que pelo próprio efeito estético que ela exerce sobre o público. Neste sentido, Rorty comenta acertadamente que a *Poética* seria ao mesmo tempo um livro com conselhos técnicos e uma anatomia funcionalmente orientada dos assuntos poéticos, i.e., um exame da estrutura composicional da poesia. RORTY, 1992, p. 3. Para a corroborar dessa tese pode ser acrescido o fato de que Aristóteles, ao propor a investigação das formas da poesia, utiliza um vocabulário que versa diretamente sobre a estrutura dos poemas. Muitos intérpretes aplicaram ao tratado aristotélico o mesmo esquema taxonômico que impera em seu interior, esquecendo-se de que tal esquema, em Aristóteles, decorre da elaboração conceitual de fatos observados no burburinho da vida. Tanto quanto a *Retórica* e a *Ética*, a *Poética* é uma analítica da ação humana, com a diferença de que reduz seu universo de análise e se concentra em determinadas ações. Para a defesa da primazia da estrutura sobre o efeito da tragédia: BARNES, 1999, p. 277; HALLIWELL, 1998, p. 168; SCHMITT, 2011, p. 200; 476-477. Vide também o último capítulo deste trabalho.

⁴⁴² FREIRE, 1980, p. 51; GOLDEN, 1992, p. 2; LOSCALZO, 2003, p. 67.

poética trataria de maneira mais acurada do problema (*Pol.* 1341b38-40) – o que torna imprescindível o escrutínio deste texto⁴⁴³ – Aristóteles acaba por deixar seus leitores na mão e os obriga assim a aventar uma miríade de elucubrações que supram a carência conceitual com que se deparam. De fato, o acirrado debate entre os comentadores derramou sobre a problemática da catarse uma corrente de tinta que tão volumosa que irritaria o próprio Escamandro, caso fosse despejada sobre ele. No início do século XX, era possível contar cerca de 150 diferentes tomadas de posição, cada uma das quais buscava encontrar a resposta definitiva para tal enigma⁴⁴⁴. Em que pese sua variedade, elas podem ser agrupadas em quatro tendências maiores. Para os propósitos do presente trabalho, entretanto, não é absolutamente necessário adotar interpretação cabal da catarse; basta reconhecer que a argumentação aristotélica se desenvolve na esfera das emoções e dos artifícios técnicos, bem como que o vocabulário por ele usado possui inegáveis conotações medicinais, tal como já acontecia nos casos acima escolhidos. Feitas essas duas admissões, então, será possível ver como ele se afasta das perspectivas analisadas nos capítulos precedentes para apresentar, mais uma vez, sua versão secularizada dos mesmos problemas.

É indubitável que Homero, Hesíodo e Platão também admitiam corolários afetivos e fisiológicos do efeito da poesia sobre o público; já foi exemplificado como eles discorrem sobre fenômenos como o choro, a alegria, a tristeza, o prazer ou o esquecimento⁴⁴⁵. Ademais, certa unidade doutrinária paira entre os Gregos no que se refere à escolha do medo e da piedade como emoções próprias dos espetáculos trágicos: Homero é o primeiro a citar tais emoções, que são depois evocadas por Górgias e por Platão⁴⁴⁶. Este é um caso célebre de como a épica influencia a reflexão dos

⁴⁴³ Como Zingano escreve, a ausência da análise dos termos na *Poética* obriga o exegeta a usar da *Política*. ZINGANO, 1997, p. 39. É comum, no entanto, que se deslustre a importância da *Política*, com um vocabulário inegavelmente medicinal, a fim de defender a visão intelectual da catarse.

⁴⁴⁴ Freire comenta que a catarse é o tema mais comentado desde o Renascimento, opinião com a qual Lear está de acordo. FREIRE, 1980, p. 51; LEAL, 1992, p. 315. Brunius afirma que, até 1931, haviam sido contabilizadas cerca de 1425 diferentes posições sobre o tema. BRUNIUS, 1966, p. 9. Em um artigo de 1900, Lehnert reclamava que era difícil escrever sobre o tema, dadas as inúmeras interpretações propostas. LEHNERT, 1900, p. 112.

⁴⁴⁵ FLASHAR, 1956.

⁴⁴⁶ ELSE, 1986, p. 139.

filósofos. O mesmo se poderia dizer da estupefação (ἔκπληξις) que geralmente acompanha a apreciação da poesia ou de uma peça retórica. Todavia, a diferença reside aqui na maneira como eles fundamentam tais efeitos e explicam sua origem. Homero e Hesíodo elucidavam o poder da poesia através da direta conexão com o divino; as Musas e as Sereias eram responsáveis por provocar os diversos efeitos portentosos da poesia, e as respostas fisiológicas do público – o esquecimento, o prazer e a dor – eram como que a tradução humana de tal poder. Algo similar expressava Platão por meio da imagem da corrente magnética e do mito das cigarras. A poesia também era para ele um evento divino que, por intermédio do poeta, apoderava-se da alma do público e o transportava momentaneamente para as cenas descritas. Em relação a isso, duas diferenças cruciais singularizam a nova perspectiva de Aristóteles. Em primeiro lugar, ele novamente não faz nenhuma menção do divino para explicar o efeito da poesia; sua teoria é desenvolvida no âmbito das emoções humanas, que podem ser despertadas pela composição técnica da tragédia ou pelas habilidades retóricas do poeta. Este é o sinal mais evidente de sua visão secularizada. Em segundo lugar, embora ele admita que o prazer seja o efeito primordial da tragédia, ele visa decifrar qual seria o prazer próprio da tragédia. Não é assim uma sensação geral de bem-estar, como parece ser o caso em Homero, mas antes um sentimento que acompanha de modo essencial a apreciação do espetáculo trágico e que surge através da catarse; tampouco se trata dos prazeres acessórios gerados pelo espetáculo, pelo ritmo ou pela música⁴⁴⁷.

No que se segue, apresenta-se a passagem onde a catarse é citada em estrita associação com o medo e a piedade. Analisam-se primeiramente essas duas emoções fundamentais para a experiência da tragédia, que são extraídas ou importadas da *Retórica*⁴⁴⁸. Em seguida, para tratar da questão da catarse, expõem-se quatro maiores perspectivas sobre ela e a

⁴⁴⁷ HEATH, 2001, p. 9-10.

⁴⁴⁸ Else argumenta acertadamente que esses conceitos provêm da *Retórica*, e acrescenta que ambos os tratados podem ter sido compostos no mesmo período, como também creem outros autores. ELSE, 1986, p. 112; 141; FREIRE, 1980, p. 56. Citando os trabalhos de Pohlenz e Schadewaldt, Düring fala também na origem sofisticada da ideia segundo a qual o medo e a piedade seriam as emoções básicas da tragédia. DÜRING, 1976, p. 201. Para uma refutação da postura segundo a qual a análise das emoções efetivada na *Retórica* seria meramente provisória e não de todo séria – como evidenciado por seu método e seu uso do verbo “ser” no imperativo (ἔστω), que denotaria o estatuto provisório das definições ali oferecidas – conferir o artigo clássico de FORTENBAUGH, 1979.

interpretação aqui proposta, que tende a conciliar os elementos de tais perspectivas, em especial a abordagem intelectual, moral e médica.

Na *Poética*, além de uma menção que nada esclarece sobre o tema, a catarse aparece uma única vez no interior da sucinta definição de tragédia, no capítulo sexto. Ali afirma Aristóteles:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado (πράξιως σπουδαίας), completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores (δρώντων), e que, suscitando o medo e a piedade (ἔλεου καὶ φόβου), tem por efeito (περαίνουσα) a purificação (κάθαρσιν) dessas emoções (παθημάτων) (*Poet.* 1449b24-28 Trad. modificada).

Se é difícil entender por meio dessa passagem o que significa a catarse, mesmo com referência a outras obras, os conceitos de medo (φόβος) e piedade (ἔλεος), em compensação, são compreendidos pela definição que Aristóteles fornece, a qual está em concordância com o que ele afirma na *Retórica*. Segundo as indicações da *Poética*, os poetas devem concentrar-se naquelas ações da vida que suscitam medo e piedade; como exposto acima, portanto, eles não podem imitar toda e qualquer ação, mas apenas aquelas que envolvem um homem que, não se distinguindo muito pela virtude e pela justiça, e possuindo reputação e fortuna, como Édipo ou Tiestes, passa de uma situação ditosa para uma infortunada em virtude de algum erro que comete (*Poet.* 1453a7-12). Esta é condição basilar para que se suscitem as emoções próprias da tragédia. Nas outras situações possíveis, ocorrem também sentimentos correspondentes, mas não aqueles próprios à tragédia. Se a personagem for muito boa e cair em desgraça, ao invés do medo e da piedade, será despertada a nossa repugnância. Do mesmo modo, se ela for muito vil, tampouco evocará nossa piedade ou nosso medo (*Poet.* 1452b34-a5). Tais sentimentos afloram tão-somente quando nos deparamos com alguém que nos é semelhante em uma situação desditosa (medo), sendo infeliz sem o merecer (piedade) (*Poet.* 1453a5-7). Assim, ambas as emoções dizem respeito à maneira como entendemos a situação do herói e como ela poderia tornar-se nossa própria situação de vida. No capítulo XIV, Aristóteles adiciona outra recomendação, de acordo com a qual o medo e a

piedade, ainda que possam surgir do espetáculo cênico (ἐκ τῆς ὄψεως), devem de preferência nascer da íntima conexão das ações da trama – ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων – e isso de modo que, mesmo sem ver a cena, alguém possa sentir tais emoções apenas através da leitura, como no caso de Édipo, a tragédia preferida de Aristóteles. Produzir (παρασκευάζειν) tais emoções por meio do espetáculo é algo que depende mais da coregia do que do poeta, e que acima de tudo vai contra as regras da arte poética (ἀτεχνότερον) (*Poet.* 1453b1-9). A mesma reflexão já aparecera no capítulo VI, onde Aristóteles diz que, embora o espetáculo cênico possa ser o elemento mais propício para mover o ânimo da plateia (ψυχαγωγικόν), a tragédia deve realizar seu efeito (δύναμις) mesmo sem cenário e sem atores (*Poet.* 1450b15-20). A passagem reitera, por conseguinte, que o bom poeta deve compor o mito de modo e jeito que a própria sucessão de ações proporcione a emoção e o prazer próprios (ἥδονῆ οἰκεία) da tragédia, sem preocupar-se com coisas alheias à sua técnica, realizadas pelos coreógrafos ou atores. Este prazer específico surge através da imitação do medo e da piedade e, vale supor, da consequente purgação desses afetos, como discutido à frente (*Poet.* 1453b1-14).

Aristóteles aceita, sem dúvida, que essas emoções possam ser igualmente suscitadas pela enunciação do pensamento. No capítulo XIX, ele escreve que ao pensamento (διάνοια), uma das seis partes constituintes da tragédia, cabe demonstrar e refutar, suscitar emoções (πάθη παρασκευάζειν) como medo, piedade e ira, e ainda majorar e minorar o valor das coisas (*Poet.* 1456a36-b2). Ou seja, ele possui os mesmos apanágios de sua faceta retórica⁴⁴⁹. Há, porém, uma diferença entre as duas artes. Para suscitar emoções, crescer impressões ou fazer com que algo seja tido por verossímil, devem ser utilizados os mesmos princípios da retórica. Todavia, enquanto que na poesia tais fenômenos precisam resultar da ação e sem interpretação explícita, na retórica elas resultam da própria fala do orador, que revela seu pensamento no discurso (*Poet.* 1456b4-8). Ao tratar das partes da tragédia, Aristóteles já deixara explícita esta ênfase na ação e no mito. No capítulo VI, ele afirma que as emoções da tragédia podem ser criadas apenas pelo pensamento e pela elocução; no entanto, é preferível que elas surjam da estrutura do mito, pois ela contém recursos, como a peripécia e o reconhecimento, que conseguem mais facilmente excitar (ψυχαγωγεῖν) os sentimentos do público (*Poet.* 1450a29-35). Esses dois conceitos são fundamentais na gestação das emoções trágicas. Como

⁴⁴⁹ ELSE, 1986, p. 118.

Aristóteles assinala, quando ocorrem em conjunto, conforme o procedimento mais recomendado, eles geram medo e piedade, pois o público vê que houve uma passagem da dita para a desdita (*Poet.* 1452a36-b3). A direta alusão à mudança de fortuna é, como será visto, uma das provas centrais de que Aristóteles também elabora uma filosofia do trágico. No que toca ao medo e a piedade, eles podem ser igualmente provocados, por fim, através de ações paradoxais, isto é, ações que vão de encontro à expectativa prévia que o público nutria (*Poet.* 1452a1-4). Essas ações, é de cogitar, revelam de igual maneira a mudança na fortuna.

As constantes referências à retórica estão de acordo com o método já empregado por Platão e por Górgias, ambos os quais também atribuíam à poesia o mesmo efeito e a mesma constituição dos discursos retóricos. Mais do que isso, porém, tais referências complementam a análise aristotélica do medo e da piedade, uma vez que essas emoções são minuciosamente discutidas em seu tratado sobre a arte de falar⁴⁵⁰. No capítulo V da *Retórica*, Aristóteles estuda as condições para que o medo aconteça. O medo consiste em uma situação aflitiva (λύπη) ou na perturbação (ταραχή) nascida da representação (ἐκ φαντασίας) de males próximos (ἐγγύς) que podem provocar danos e tristezas de proporções consideráveis, como a morte, a perda da honra, o sofrimento de injustiças etc. Tais males precisam apresentar-se como iminentes e possíveis, pois do contrário não sentiremos medo; assim é que a morte nem sempre nos atemoriza, porque, embora seja absolutamente certa, parece algo como distante. As pessoas que se deixam amedrontar sentem que podem sofrer tais males, sejam eles causados por uma pessoa – alguém injusto, algum inimigo ou um indivíduo mais forte do que nós – por uma coisa ou um por momento. Para que um orador prepare tal emoção, portanto, basta que advirta seus ouvintes de que os males enarrados podem sobrevir-lhes. As pessoas demasiado favorecidas pela fortuna, possuindo amizades, dinheiro e poder, não costumam sentir medo, pois sua audácia e sua arrogância impedem-nas de imaginar que algo de ruim poderia ocorrer-lhes. Noutras palavras, a bem-aventurança afasta a imaginação dolorosa de males próximos e ameaçadores. Algo semelhante se dá com aqueles que já perderam todas as esperanças ou creem ter sofrido todas as desgraças possíveis: sem acalantar a perspectiva de salvação, tornam-se indiferentes às mudanças da fortuna e acreditam que não vale a pena lutar. Quem se atemoriza, por outro lado, fica mais deliberativo e tenta

⁴⁵⁰ Sobre utilização da *Retórica* para a interpretação das emoções na *Poética*: HALLIWELL, 1998, p. 168.

supor o que poderia salvá-lo das fatalidades presentes (*Rh.* II, 5). Trata-se de uma emoção, por conseguinte, que diz respeito a determinados eventos da vida humana, notadamente aqueles eventos que comportam grandes modificações de fortuna e são, assim, do feitio das tragédias. Ninguém teme ser indolente ou injusto, mas tememos perder um familiar ou nossa riqueza. As ações que despertam medo e que são representadas na tragédia devem ter caráter elevado e sério, pelo qual se percebe que todos os esforços dos heróis para obter a felicidade estão em jogo⁴⁵¹.

Algo similar acontece na piedade. De fato, como Aristóteles admite, há uma incrível semelhança estrutural entre ambas as emoções, pois sentimos medo a respeito das mesmas coisas que deflagram nossa compaixão (*Rh.* 1382b24-26). Este *páthos* é igualmente uma situação aflitiva (λύπη) ocasionada pela vista de um mal destrutivo que afeta quem não merece e que, além disso, pode acontecer de modo iminente a nós ou a um dos nossos. Logo, há aqui também a necessidade de certa empatia imaginativa: a pessoa apiedada deve achar (οἴεσθαι) que o mal (κακόν) contemplado pode ocorrer a si ou a alguém que lhe é caro. Como o medo, tampouco experimentam piedade as pessoas que são demasiado felizes ou insolentes, nem aqueles que consideram já ter sofrido de tudo. Em contrapartida, ela é vivenciada por pessoas que acreditam poder sofrer as mesmas injúrias: os idosos, por exemplo, tendem a ela por causa de sua experiência de vida e de sua prudência, assim como os fracos e covardes, os instruídos e todos as pessoas que possuem família ou amigos que lhe são caros. As coisas que causam piedade são os eventos dolorosos como a morte, os maus-tratos corporais, a velhice, a falta de alimentação etc.; ou então os males que advêm diretamente da Fortuna (τύχη), como a perda ou a escassez de amigos, a fealdade, a fraqueza física, a invalidez, o mal que surge de onde se esperava um bem, o fato de nunca acontecer nada de bom etc. Aristóteles enfatiza que a compaixão também deve referir-se a um evento próximo, algo que acabou de acontecer ou que está prestes a acontecer; não há sentido em compadecer-se de uma desventura que ocorreu há dez mil anos ou que acontecerá num futuro distante. Contudo, muitas vezes esta proximidade pode gerar efeito contrário, principalmente no que se refere à empatia. Assim, apiedamo-nos de pessoas que nos são

⁴⁵¹ ELSE, 1986, p. 104. Como Blundell comenta, o herói tem sempre em vista algum propósito derivado de seu caráter, propósito esse que se orienta para a obtenção da felicidade. BLUNDELL, 1992, p. 155. Como agente racional, ele empreende uma ação deliberada. BELFIORE, 1984, p. 110.

próximas em virtude do caráter, da idade, do modo de ser, da dignidade ou do nascimento; porém, quando algo de muito ruim sucede a um de nossos filhos ou a alguém com quem, em virtude de uma grande intimidade, compartilhamos os mesmos sentimentos, podemos sentir-nos horrorizados (δεινόν) ao invés de compadecidos. De modo geral, a piedade pode ser excitada pelas palavras das pessoas que estão sofrendo; quando expressam sua dor por meio de gestos teatrais, de vozes ou da indumentária, acabam por gerar mais piedade, dado que o mal apareça diante de nossos olhos de modo mais intenso e como se estivesse próximo. Em suma, como conclui Aristóteles, a causa da compaixão é um sofrimento imerecido de pessoas honradas (*Rh.* II, 9).

Essas são algumas reflexões que Aristóteles faz sobre o efeito que poesia trágica provoca no público, notadamente sobre os tipos de ações que ela retrata e as emoções correspondentes que desperta. Não são reflexões gerais sobre o efeito da poesia, como no caso de Platão e de Homero, pois versam apenas sobre um de seus gêneros. Como se sabe, a comédia possui outros objetos e deve assim despertar outras emoções. No entanto, convém ressaltar neste caso a forma técnica como Aristóteles compreende a criação de tais comoções de ânimo. Como visto, não é à toa que a *Retórica* seja usada, e com ela todos os métodos e procedimentos capazes de pôr o público em determinada atmosfera afetiva. Todavia, Aristóteles dá clara preferência para o emprego de artifícios advindos diretamente da arte poética, como a correta estrutura das tramas complexas que se compõem de reconhecimento e peripécia. Assim deve o poeta proceder para gerar tais sentimentos. Outra vez ele está sozinho e não depende da ajuda das Musas para atingir seus fins; não se trata de transmitir a inspiração divina que ele mesmo recebe, tampouco de provocar sentimentos fortes e intensos, algo supraterrâneos, como aquelas experiências das Sereias ou das cigarras. O poeta compõe munido de raciocínios técnicos pelos quais desperta emoções meramente humanas e que podem acontecer em nossas vidas. Basta que ele atente para as situações em que o medo e a piedade são provocados e as imite, através da linguagem e do ritmo, de tal modo que elas sejam evocadas pelas reviravoltas da trama. Sua experiência de vida e sua capacidade empática são peças-chave nesse processo, como se percebe facilmente. Neste sentido, há também na *Poética* certa corrente magnética, à semelhança do *Íon*, que começa nos poetas e termina nos espectadores⁴⁵².

⁴⁵² Em seu pequeno e instrutivo livro, Brunius mostra como essa teoria do efeito estético em corrente, começando com Platão, estaria também presente em outros

A diferença está em que se trata de uma corrente emocional e sem conotação divina. O poeta não é obrigado a suscitar nenhuma experiência ou sentimento que não seja próprio da economia das emoções humanas e, por isso, passível de ocorrer de modo natural, sem intermédio do divino. O seu horizonte permanece no interior da psicagogia e da retórica, e nada diz sobre a possessão espiritual ou sobre as demais forças cósmico-divinas que, por exemplo, compunham o universo homérico-hesíodico. Ainda que todos os autores discutidos tragam à tona fenômenos com suas contrapartes fisiológicas, portanto, a maneira como descrevem e fundamentam a origem e o acontecimento de tais emoções é deveras distinta.

A teoria aristotélica sobre o efeito da poesia trágica não está terminada, porém, com a análise do medo e da piedade. É ainda preciso estudar a purgação de tais afetos, conforme o trecho acima citado. Sobre esta candente questão, há pelo menos quatro posturas. A primeira delas é a posição *ético-moral*, que começou a ser defendida já na Renascença e no teatro clássico francês (Racine, Corneille), sendo depois retomada com êxito por Lessing durante a fundação do teatro clássico alemão. Mais recentemente, ela foi abraçada por Humprey House e por Richard Janko, autor que analisa a problemática a partir do papel eminentemente educativo das tragédias gregas⁴⁵³. De acordo com tal perspectiva, seria a catarse uma purgação do excesso ou carência emocional, cujo resultado conduziria o público à posição intermediária (ἐν μεσότητι) que define a virtude, como ensina a *Ética a Nicômaco* (E.N. 110b36-a3). Antes de entrar no teatro, tais pessoas estariam como que atacadas pelo excesso ou pela carência de medo e compaixão, sem vivenciar tais emoções de forma virtuosa e adequada. Assistindo à peça e sofrendo empaticamente com as reviravoltas do drama, elas passariam por uma modificação (*Verwandlung*) de suas emoções (*Leidenschaften*), que deixam de ser vícios para que, sendo reconduzidas à justa medida, se transformassem em habilidades virtuosas (*tugendhafte*

autores antigos, como Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano, Longino e Aulio Gélío. BRUNIUS, 1966, p. 31-42. Conquanto perceba que Aristóteles se move no terreno “científico” da psicologia, sem deixar escapar nenhuma alusão às Musas, ele não enfatiza o bastante a distância que isso acarreta em relação a Platão, e tenta conciliar os dois autores através da afirmação da *Retórica*, de acordo com a qual a poesia seria divina. Para ele, isto seria uma evidência de que Aristóteles aceitaria a visão platônica exposta no *Íon* e no *Fedro*. A tese apresentada aqui, naturalmente, não pode aceitar esta última ideia. BRUNIUS, 1966, p. 41; 53.

⁴⁵³ JANKO, 1992, p. 341

Fertigkeiten)⁴⁵⁴. Embora nem todos os comentadores adotem de forma integral esta perspectiva, ninguém duvida que a tragédia propicie uma experiência intelectual e moralmente educativa que contribui para a melhoria dos cidadãos que tomam parte no espetáculo. A teoria tem, pois, a grande vantagem de associar-se com a *Ética a Nicômaco*, com a *Retórica* e mormente com a *Política* de Aristóteles, obra em que o filósofo também discorre sobre as consequências pedagógico-morais da poesia. Alguns argumentos levantados contra ela, entretanto, tornam flagrantes suas limitações exegéticas. Ela não parece fazer muito sentido, por exemplo, quando aplicada aos cidadãos que já possuem a virtude e estão longe de ambos os excessos do vício; tais cidadãos não precisariam arrancar suas paixões de um excesso vicioso que não os afeta. Em seu extremo, de resto, a perspectiva moral tenderia a fazer do teatro uma espécie de escola de correção dos costumes ou de igreja que fomenta a moralidade – como Lessing planejava – retomando certo “platonismo” e esquecendo a posição mais liberal de Aristóteles, que em sua *pólis* ideal admitia as obras de arte mais vulgares, centradas apenas no prazer dos cidadãos. Não é por nada que ela tenha tido maior sucesso durante o predomínio da Cristandade no Renascimento e que, no caso específico de Lessing, adapte-se perfeitamente aos seus objetivos educacionais e iluministas ligados à identidade do povo alemão, apesar dos valores proto-românticos que ele já veicula⁴⁵⁵. Como ela possui ideias que não podem ser negligenciadas, todavia, buscar-se-á abaixo tornar evidente o que ainda pode ser utilizado de tal perspectiva.

A segunda interpretação pode ser dita *religiosa* ou *estrutural*. Embora ela não possua muitos adeptos, foi proposta e defendida por ninguém menos do que Gerald Else, cuja obra monumental sobre a *Poética* constitui ainda hoje referência obrigatória para os estudiosos. Else toma como mote para a sua interpretação as diversas e insistentes alusões que Aristóteles faz às ligações familiares entre as personagens da trama trágica. Segundo ele, a tragédia teria de acontecer sempre entre pessoas que possuem traços de parentesco (φιλία). Deste modo, a catarse seria realmente uma purificação de índole religiosa que eliminaria a mácula que

⁴⁵⁴ LESSING, 1973, §78, p. 595. Mediada por Horácio, esta interpretação fez também escola no Renascimento; seu aspecto mais influente, contudo, está no fato de reduzir a teoria de aristotélica ao efeito da tragédia, uma postura que caracteriza as abordagens modernas. “Im Rahmen dieser Affekttheorie liegt es nahe, die kathartische Wirkung der Tragödie darin zu sehen, dass die Zuschauer lernen, richtige, d.h. angemessene Affekte zu entwickeln”. KAPPL, 2006, p. 267-8.

⁴⁵⁵ HALLIWELL, 1992, p. 419.

caiu sobre aquela família. O espectador sentiria assim certo alívio ao ver que o impoluto posto (μιαρός) em cena foi expiado e a situação voltou, agora, àquela pureza que não ofende os deuses. Ao notar tal fato, ele poderia reagir moralmente e sentir compaixão pela personagem, já que ela sofreu a falta trágica em virtude de um erro de raciocínio. Ainda que Else esteja certo quanto à ênfase nos laços familiares, ele parece olvidar o sentido eminentemente fisiológico dos demais argumentos da *Poética*, bem como a ausência de qualquer menção dos deuses. Fosse a catarse o prazer resultante da visão de uma expiação de índole religiosa, então já não teríamos a casa de correção moral, mas o santuário⁴⁵⁶.

A terceira perspectiva pode ser denominada *intelectual*. Ela partilha algumas ideias pedagógicas da visão ético-moral, e nos últimos anos tem granjeado a simpatia de intelectuais como Martha Nussbaum, Stephen Halliwell, Marco Zingano, Jonathan Lear, Cynthia Freeland e Leon Golden, sem dúvida o seu principal defensor e proponente. Para Golden, a catarse seria um gênero de clarificação intelectual por meio do que o espectador teria sua compreensão da trama – e por extensão também da vida – purificada e melhorada, de forma similar ao que ocorre na psicoterapia verbal explorada no *Sofista* de Platão⁴⁵⁷. Ela seria aquele momento intuitivo em que, através da compreensão universal e mais filosófica de ações particulares, o nosso saber sobre as causas, a natureza e o efeito do medo e da piedade seria elevado a um novo patamar⁴⁵⁸. Ela manteria estreita ligação, portanto, com o conhecimento de índole universal que auferimos no teatro e no contato com as grandes obras de arte. Antes de ver as peças, possuiríamos um conhecimento confuso sobre as ações; com a análise da trama e com os raciocínios feitos durante o processo mimético, seríamos beneficiados por um processo intelectual e algo psicoterapêutico que articularia nosso saber. Esta perspectiva depende fortemente, como se vê, do caráter filosófico que Aristóteles atribui à poesia. Uma crítica que poderia ser feita contra ela baseia-se na experiência mais comum aos espectadores gregos, os quais não viam na tragédia um evento intelectual e instrutivo, mas algo prazeroso e divertido, razão pela qual se considerava que a tragédia era mais vulgar que a epopeia (*Poet.* 1462a4-8). Além disso, embora a palavra catarse possua também o sentido de clarificação, como o

⁴⁵⁶ ELSE, 1957, capítulo 14. Para a exposição da postura de Else: LOSCALZO, 2003, p. 70; GOLDEN, 1976, p. 442-443. Düring endossa a posição de Else. DÜRING, 1976, p. 203.

⁴⁵⁷ GOLDEN, 1992, p. 26.

⁴⁵⁸ GOLDEN, 1992, p. 26-31.

Sofista de Platão demonstra, seu uso mais comum denota eventos de ordem fisiológica, como atesta a consulta das obras de Aristóteles. De modo geral, todavia, a teoria parece ainda bastante plausível, como argumentado abaixo.

A quarta posição, por fim, pode ser chamada de *médica ou psicoterapêutica*. Sua base argumentativa remonta a autores como Minturno e Milton, mas foi Jacob Bernays quem a defendeu de forma mais sistemática e bem-sucedida. Desde a publicação de sua obra, em meados do século XIX, a teoria granjeou inúmeros seguidores que, apesar de sempre proporem modificações à versão original de Bernays, concordam com as linhas gerais esboçadas por ele. Entre tais autores, podem ser citados: Ross, Lesky, Flashar, Schadewaldt etc. O principal argumento de Bernays baseia-se no vocabulário utilizado por Aristóteles, que se caracteriza por ser eminentemente fisiológico e, *sensu strictiore*, psicopatológico. Analisando o sentido da palavra no *Corpus Aristotelicum* e em especial sua associação com a medicina, na *Política*, Bernays propôs que a catarse seria um tratamento homeopático pelo qual os espectadores seriam aliviados de um excesso patológico de emoções. Como na homeopatia, os poetas criariam primeiramente as emoções do medo e da piedade para que o público, ao deixá-las vaziar no teatro, sofresse em seguida a remoção de tais emoções⁴⁵⁹. Bernays pensa que é melhor utilizar a palavra “alívio”, que conserva o sentido médico da *Política*, ao invés de “purificação”, que lhe parece mais ambígua⁴⁶⁰. Alguns críticos comentaram que, ao contrário de Lessing e de Else, Bernays faz do teatro aristotélico uma clínica psiquiátrica; para tanto costumam-se citar as suas ligações de parentesco com Freud, que depois fará da catarse um termo técnico⁴⁶¹. Argumenta-se também que a teoria aristotélica das emoções não postularia em nenhum caso a remoção dos *πάθη*, e que a perspectiva de Bernays seria erroneamente influenciada pelos Estoicos, crítica essa que parece bem fundamentada. Por fim, haveria ainda o mesmo problema que aflige a teoria de Lessing, a saber, se a tragédia serve apenas para pessoas afetadas de algum mal patológico relativo ao modo como se portam em relação às emoções, então o homem virtuoso e sadio não poderia vivenciar o prazer próprio do teatro⁴⁶².

⁴⁵⁹ BERNAYS, 1979, p. 160.

⁴⁶⁰ BERNAYS, 1979, p. 162.

⁴⁶¹ BRUNIUS, 1966, p. 65; LEAR, 1992, p. 315.

⁴⁶² JANKO, 1992, p. 346.

A exposição dessas quatro perspectivas indica a enorme gama de problemas que gravita em torno da catarse. Como dito no início, não é propósito deste trabalho formular uma interpretação que dê cabo de tais aporias. Importa antes sublinhar que Aristóteles utiliza novamente vocabulário médico ou psicopatológico, como já fizera nos demais tópicos acima estudados. Este é um fato que simplesmente não pode ser denegado e que torna a teoria de Bernays a mais atrativa⁴⁶³. O uso mais frequente do termo catarse, na obra de Aristóteles, denota o período menstrual⁴⁶⁴; apesar de haver igualmente um sentido intelectual para tal termo, exemplificado por Platão e por outros autores, Aristóteles o emprega apenas uma vez em forma de advérbio⁴⁶⁵. A passagem da *Política* que faz referência à catarse, passagem que sempre é discutida no horizonte deste problema, associa o fenômeno com a medicina e com as melodias rituais que, tal como a ingestão de vinho, despertam caracteres temporários. Convém expor resumidamente o que Aristóteles diz na ocasião. No interior da ampla discussão sobre o papel que a música desempenha na *pólis*, ele faz várias

⁴⁶³ Sobre o vocabulário: BRUNIUS, 1966, p. 70. Discorda-se aqui da posição de Golden, para quem a análise lexical estaria a favor da teoria da clarificação. GOLDEN, 1992, p. 86. Rostagni já ressaltava em seu comentário que o termo tinha seu uso primordial no meio medicinal e orgiástico, opinião também aceita por Bernays, por Ross, por Düring e por Barnes. BARNES, 1995, p. 277; BERNAYS, 1979, p. 158. FREIRE, 1980, p. 51; 54; DÜRING, 1976, p. 204. Tanto Lehnert quanto Ross creem que ninguém refutou seriamente a teoria de Bernays, permanecendo ela quase além de disputa. FREIRE, 1980, p. 53; LEHNERT, 1900, p. 112. Schadewaldt recorda que a expressão médica para menstruação é ἐμμηνοῦς κάθαρσις (purgação mensal), abreviada em κάθαρσις. Este uso é frequente no tratado *História dos animais*: HA, 572b29; 573a2; SCHADEWALDT, 1966b, p. 45, n. 5. Ele ainda argumenta que o sentido fundamental (*Grundsinn*) de catarse estaria na ideia de purgação medicinal, e que isso deveria ser a base (*Grundlage*) para toda a elucubração sobre o tema. Além da medicina do século IV, Schadewaldt cita o *Problema XLII*, onde se descreve a ação que os medicamentos possuem e como eles, ao sair pelas veias, depois de terem entrado pelo intestino, levam junto o que encontram pelo caminho. Este processo de saída é chamado de catarse. *Pr.*, XLII, 864a30. Veloso critica inteligentemente os autores que, defendendo a posição intelectualista, baseiam suas hipóteses sobre o sentido da palavra no Lidell-Scott-Jones, que compendia apenas autores posteriores a Aristóteles. VELOSO, 2002, p. 78.

⁴⁶⁴ LEAR, 1992, p. 315; LOSCALZO, 2003, p. 68; ZINGANO, 1997, p. 41.

⁴⁶⁵ NUSSBAUM, 2009, p. 341.

considerações que espalham luz sobre as questões da *Poética*. Ele mostra-se primeiramente de acordo com as divisões de melodias entre práticas, éticas e extáticas. As razões para que se deva utilizar a música são múltiplas; entre elas, podem ser citadas a educação, o relaxamento e a catarse, termo que deveria ser explicado na *Poética*, conforme a passagem sedutoramente promete. Na sequência, Aristóteles afirma que a comoção de ânimo existiria nas três formas de melodias, com a diferença de sua intensidade em sentimentos como o medo, a piedade e o êxtase/entusiasmo. Em relação a este último movimento da alma, observa-se que pessoas em estado extático, quando ouvem melodias religiosas, são reconduzidas a um estado mais pacífico, como se tivessem sofrido um tratamento médico ou uma purgação. O mesmo acontece com as pessoas tomadas pelo excesso de medo e piedade; elas experimentam igualmente espécie de purgação e de alívio prazeroso ao ouvir tais melodias.

Pois emoções (πάθος) como a piedade, o medo, ou ainda o entusiasmo, ocorrem com muita força em algumas almas e, em todas elas, sua intensidade varia para mais ou para menos. Algumas pessoas são levadas a um transe (κατοκώχιμοί) por causa desse movimento (ὕπὸ ταύτης τῆς κινήσεως), e as vemos restauradas em virtude das melodias sagradas, quando usam melodias que provocam rompantes orgiásticos na alma, acalmando-se como se lhes acontecessem experimentar uma cura médica (ἰατρείας) ou uma purgação (καθάρσεως). Os piedosos, os medrosos e as pessoas emotivas, de modo geral, vivenciam (πάσχειν) necessariamente a mesma experiência, e as demais pessoas a vivenciam conforme a medida de cada uma delas, e a todos sobrevém certo alívio (τινα κάθαρσιν) e um relaxamento (κουφίζεσθαι) acompanhado de prazer (*Pol.* 1342a4-15. Trad minha).

Ora, a passagem não deixa dúvidas quanto à ligação da catarse com a medicina, citando ambas as práticas para exemplificar o mesmo fenômeno. Apesar de mencionar as melodias sagradas, ele trata o entusiasmo como uma emoção similar ao medo e à piedade, e lhe aplica o conceito de movimento que é corrente na psicologia de Aristóteles, como visto na análise da formação dos sonhos. Algo similar pode ser dito do

tratamento do medo e da piedade acima exposto, o qual, já no caso de Platão, se vale de várias indicações advindas da teoria hipocrática, como demonstrado por Flashar⁴⁶⁶. Quando contraposta ao panorama das outras observações naturalistas que Aristóteles prodigaliza na *Poética*, a questão da catarse se ilumina através de tais reflexões. No entanto, não é possível concordar inteiramente com Bernays; a ideia da homeopatia ou da remoção das emoções, também aceita por Düring, é problemática⁴⁶⁷. O que de fato acontece no efeito da tragédia é um prazer próprio gerado por uma vivência mais adequada das emoções que lhe são igualmente próprias. Este processo é descrito e entendido de forma patológica⁴⁶⁸. Como toda a vivência correta de uma emoção pressupõe uma mudança de julgamento, porém, ele é também acompanhado por certa clarificação intelectual, uma vez que, através da experiência mimética da tragédia, as pessoas desenvolvam raciocínios que as fazem compreender melhor as ações. Isto tem por resultado, por sua vez, um aprendizado em direção da virtude, como a teoria ético-moral postulava, o qual pode ter também corolários políticos⁴⁶⁹. Três das perspectivas acima possuem, destarte, intuições corretas sobre a catarse, ao verem nela uma espécie de cultura das emoções⁴⁷⁰. Seus “erros” consistem respectivamente no seguinte. A função e o escopo da tragédia não são primordialmente orientados por intuítos educativos ou moralizantes (ético-moral), já que ela possui autonomia artística e visa produzir um

⁴⁶⁶ FLASHAR, 1956, p. 26.

⁴⁶⁷ FREIRE, 1980, p. 62.

⁴⁶⁸ Lehnert exagera ao dizer que o processo todo seria puramente patológico e nada teria que ver com a ética. LEHNERT, 1900, p. 117. Certo, ele é descrito e compreendido de modo primordialmente patológico, porém acarreta várias consequências intelectuais e éticas. Zingano repudia igualmente a ideia de homeopatia e propõe que a catarse seria um deleite estético ligado à contemplação e aos demais componentes cognitivos presentes na apreciação da tragédia. ZINGANO, 1997, 40-41. Frede crê que o prazer nascido no teatro tem que ver com os processos intelectuais executados pelos espectadores, como a atividade de diagnóstico das ações (suas causas, suas consequências etc.) ou a contemplação da organicidade da trama. FREDE, 1992, p. 212.

⁴⁶⁹ RORTY, 1992, p. 17. Como Freeland explica, as pessoas aprendem a fazer juízos adequados sobre as situações deliberativas da tragédia, e seu prazer deriva da contemplação de tais “verdades morais”. A tragédia é, assim, parte da investigação moral, fato que se evidencia nas várias citações de obras literárias presentes nos tratados éticos e na *Retórica*. A mesma opinião está em Blundell. FREELAND, 1992, p. 122; BLUNDELL, 1992, p. 156.

⁴⁷⁰ SCHMITT, 2011, p. 492-493.

prazer que se origina da estrutura da trama. A experiência do público tampouco é primariamente de cunho intelectual e marcada por elevados julgamentos éticos ou estéticos; ela é antes emotiva, ainda que não no sentido da homeopatia, como apregoa a teoria medicinal, uma vez que pressupõe também certa atividade judicativa. No todo, ela é uma experiência que executa certa readequação prazerosa das emoções e, portanto, um processo de aprendizado intelectual. Ao contemplar as cenas e experimentar as emoções trágicas, o espectador aprende algo sobre o medo e a piedade em sua melhor apresentação, bem como sobre as ações da vida que comportam tais emoções e eventos, sem que seja descarregado ou purgado de tais sentimentos. Ele elabora uma série de raciocínios que lhe esclarecem como tais emoções atuam em certas cenas passíveis de ser encontradas na vida. Como Schmitt notou, a palavra “catarse” significa a condução de um excesso ou carência de emoções, nascidos de sua vivência inadequada (*Fehlzustand*), para uma medida correta. Este era o objetivo dos médicos que agiam persuadidos pela teoria dos humores. No caso da tragédia, então, trata-se de um processo pelo qual se produz o melhor estado de vivência (*Bestzustand*) de semelhantes emoções, o que dá azo a uma sensação de alívio ou clarificação⁴⁷¹. Como os excessos são relativos a cada ação particular encenada em cada tragédia, nada impede que os cidadãos virtuosos também vivenciem tal modificação. A catarse é, portanto, um fenômeno fisiológico de condução das emoções à sua melhor forma, fenômeno que é seguido por consequências intelectuais e éticas, embora não as tenha como objetivo precípuo.

4.5. Gêneros poético-literários: inclinações morais dos poetas

Na última seção da presente tipologia, explora-se a maneira como Aristóteles entende os gêneros poéticos. Há dois modos pelos quais eles são

⁴⁷¹ “Dass Aristoteles das Erreichen dieses Ziels eine *Katharsis* nennt, steht auch in Einklang mit Wort und Sache in der griechischen Medizin. Denn die *Katharsis* besteht darin, ein Über- oder Untermaß bestimmter Fehlzustände auf ein richtiges Maß hinzuführen. Dieses richtige Maß ist auch in der Medizin kein Mittelmaß, sondern ein Höchzustand, der nämlich einer optimierten Gesundheit. In diesem Sinn kann man die Aufgabe der tragischen *Katharsis* als Herstellung eines psychischen „Bestzustandes“ beschreiben”. SCHMITT, 2011, p. 125. Interpretação similar encontra-se em Barnes. Para ele, a purificação consiste na condução da emoção a um estado mais adequado e mais próximo do meio-termo. BARNES, 1995, p. 279. Düring concorda que o espectador, depois de passar por um excesso emocional, atinja certo equilíbrio. DÜRING, 1976, p. 206.

tratados na *Poética*. O primeiro modo consiste em derivá-los das diferenças ideais ou formais proporcionadas pelo emprego do conceito de mimese. Aristóteles utiliza aqui uma espécie de catalogação biológica das formas da poesia, escudada por sua visão técnica ou metódica da composição das tramas⁴⁷². No segundo modo, por sua vez, Aristóteles leva a cabo mais uma vez a sua perspectiva secularizada, e faz com que os gêneros poéticos decorram das disposições morais e intelectuais dos poetas. Neste ponto em especial, é fácil notar como seu método e suas reflexões diferem do que foi visto nos capítulos anteriores. Na tradição épica, as diversas ramificações das palavras eram decididas na esfera divina e organizavam-se segundo as honras próprias a cada uma das Musas. Os poetas não possuíam papel relevante nisso; eles eram antes escolhidos pelas Musas e favorecidos com dons ligados a determinado gênero poético. Outrossim, Platão tampouco descrevia a origem de tais diferenciações genéricas com base na propensão dos poetas. Não obstante admitisse que os poetas pudessem tender à poesia lírica ou à épica, deixava tal decisão repousar no colo das Musas; por tal razão, falhavam todos os poetas que, procedendo contra a eleição divina, tentavam compor tão-somente a partir de seu engenho e motivação. Nas observações simultaneamente historicistas e naturalistas de Aristóteles, como será visto, a poesia ramifica-se quer pelo emprego dos diferentes meios pelos quais a mimese é concretizada, quer pela realização das características dos poetas. Noutras palavras, as diferenciações genéricas são efetuadas em um âmbito humano e natural.

O primeiro modo aparece já no início da *Poética*. Ali, parece que a motivação de Aristóteles é tanto crítica quanto propedêutica: ele deseja aclarar tudo quanto se refere à poesia, oferecendo maneira segura de julgar uma obra de arte e, de mais a mais, como que uma elucidação da natureza da arte do poeta, elucidação essa que pode ser usada por quem deseja compor uma obra perfeita. Apesar de não ter vivido o apogeu da tragédia e

⁴⁷² Freeland afirma que Aristóteles estuda a poesia como um cientista e pretende descobrir sua essência. Mantendo a analogia com os seres vivos, ele concluiria que a poesia é um produto de causas humanas naturais, possuindo enquanto tal um desenvolvimento natural e uma alma. Tal como faz nos tratados biológicos, ele retiraria desses fatos algumas normas. FREELAND, 1992, p. 119-120. A menção das formas (εἶδη) de poesia e o emprego da divisão (διαιρέσις), de acordo com Solmsen, seriam métodos herdados da Academia (em especial do *Político* e do *Sofista*), assim como a preocupação com a ordem (τάξις) e o todo (ὅλον) do poema, como comentado acima em nota sobre o *Fedro*. SOLMSEN, 1935, 196-198. Else concorda sobre o método de divisão. ELSE, 1986, p. 85.

da poesia ática, detendo neste quesito experiência muito mais limitada que a de seu mestre, Aristóteles pôde beneficiar-se de certo distanciamento histórico que lhe permitiu entrever melhor a “evolução” da poesia e da arte gregas. Em sua época já havia diferentes tipos de composições poéticas e certamente grande quantidade de obras; um tratado que levasse em conta essa região da realidade, assim, seria tão bem-vindo quanto parecem ter sido as reflexões de Platão ou dos sofistas. Ele se pergunta quais são as prerrogativas que um poeta deve cumprir para que o poema resulte belo (καλῶς), e decide começar sua investigação, conforme um preceito que retorna em várias obras, a partir daquelas coisas que aparecem naturalmente em primeiro lugar (κατὰ φύσιν πρῶτον ὑπὸ τῶν πρώτων). Fazem parte de sua investigação as diversas espécies (εἶδη) de poesia e a efetividade (δύναμις) de cada uma delas, a composição (συνίστασθαι) que se deve dar às tramas (μύθοι) e tudo o mais que entra no âmbito de tal indagação técnica ou metódica (μεθόδος) (*Poet.* 1447a8-13). Daqui se deduz uma dupla constatação empírica: Aristóteles descobre que a poesia possui diferentes tipos (epopeia, tragédia, comédia, ditrambo, poesia aulética e citarística), e que todos eles são considerados poesia porque, em geral, imitam ou representam algo. No entanto, como se fossem um ser vivo, tais tipos diferenciam-se entre si consoante um critério tríplice, que consiste nos meios que os poetas empregam para imitar (ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι), nas coisas que imitam (ἕτερα) ou no modo como imitam (ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον).

Quanto aos meios, Aristóteles afirma que todas as formas acima valem-se do ritmo, da linguagem e da harmonia, seja de forma conjunta ou separada. Os dançarinos, por exemplo, utilizam o ritmo para imitar caracteres, afetos e ações, mas descartam a harmonia, ao passo que a poesia citarística e a aulética utilizam o ritmo e da harmonia e deixam a linguagem de fora. A epopeia, por fim, utiliza apenas a linguagem, seja ela metrificada ou não, e outros gêneros de poesia há que fazem uso de todos os meios sobreditos, isto é, de ritmo, canto e metro. Tal acontece no ditrambo, nos nomos, na tragédia e na comédia, com a diferença de que estas duas artes não empregam esses meios conjuntamente, mas cada um por vez. O emprego de tais meios é, como foi assinalado, algo que por si só não torna poética uma obra, como Górgias queria. Entre Empédocles e Homero há tão-somente a partilha do verso.

Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina, esse será vulgarmente chamado

“poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de fisiólogo, mais do que o de poeta. (*Poet.* 1447a16-22).

Para que uma obra seja poética, é preciso considerar também os objetos de imitação, que são contemplados no segundo capítulo. Aqui já se introduz a historicidade concreta das diferenças entre os tipos de poesia, que depende claramente de um critério moral. Uma vez que todos os poetas imitam agentes (πράττοντας) – conclui Aristóteles – eles devem necessariamente imitar agentes de elevada (σπουδαίους) ou de baixa (φαύλους) índole moral. A eticidade (τὰ ἦθη) das personagens inclui também características intelectuais e diferencia-os através de sua virtude ou vilania (κακία καὶ ἀρετή), o que origina três tipos de poesia, tal como se dá nas artes plásticas: Polignoto imitava homens melhores do que nós; Paúson, homens piores; e Dioniso, homens semelhantes a nós mesmos. Esta diferenciação vale igualmente na dança, na citarística, na aulética, nos ditirambos e nos nomos. E, como seria de esperar, ele é ainda mais importante na poesia que usa a linguagem como meio, seja em prosa ou em verso. Assim, Homero teria imitado homens superiores; Cleofão, semelhantes, ao passo que tanto Hegêmon de Taso quanto Nicócares imitaram homens inferiores. Do mesmo modo, separa-se a tragédia da comédia justamente por imitar homens melhores (βελτίους) do que os homens dos dias de hoje (τῶν νῦν) (*Poet.* 1448a1-18). Como se pode ver, Aristóteles aplica critérios que só fazem sentido quando diretamente relacionados com a própria situação dos espectadores que depois irão tomar parte em tal espetáculo; afinal, são eles que julgam se um herói é melhor ou pior do que as pessoas que conhecem.

O modo de imitação, por fim, estabelece a terceira diferença estrutural entre os tipos de poesia mimética. Retomando um pensamento que Platão já expressara na *República* (R. 392d5-6) Aristóteles afirma que a poesia pode ser narrativa, dramática ou mista. Na criação literária narrativa, o poeta pode assumir a personalidade das personagens e deixar que cada uma delas se expresse diretamente (*oratio recta*), como fazia Homero; ou pode manter a própria pessoa sem mudar o narrador, relatando o que uma personagem disse (*oratio obliqua*). Na composição dramática, ao contrário, ele deixa que as personagens ajam por sua própria conta e risco. A versão mista, naturalmente, é a mistura dos dois modos anteriores. Assim, no sentido do objeto, a imitação de Sófocles é a mesma de Homero, pois

ambos representaram homens de elevada índole moral; por outro lado, no sentido do modo, trata-se da mesma imitação de Aristófanes, já que ambos lidam com personagens que empreendem ações por conta própria (*Poet.* 1448a19-b3).

Estas são as reflexões de caráter catalográfico ou eidético que Aristóteles introduz a partir das diferenciações internas à mimese. Elas apresentam cariz técnico e metódico, explicando as diferenças entre os tipos de poesia não por agentes externos como as Musas, mas tão-somente a partir de seus elementos composicionais. A escolha dos objetos ou dos meios da poesia não deriva do fato de que uma Musa se dedica a temas trágicos, históricos ou à dança, passando depois tal dom a algum mortal; ela decorre antes dos meios técnicos e composicionais disponíveis aos poetas, sendo assim resolvida em uma esfera puramente humana. Logo após tais reflexões, ocupa-se Aristóteles com a história e a origem da poesia dramática, ocasião em que faz os demais pronunciamentos sobre os gêneros e suas relações com os poetas. Já foi visto que ele deduz a origem da poesia do produtor que tem um fim/bem em vista, que pode ser alcançado pela aplicação de princípios técnicos regidos pelo discurso verdadeiro. Foi discutido também como a poesia nasce de duas características naturais do homem: a congenialidade da imitação, que nos ensina as primeiras lições de comportamento e, devido a sua intensidade, nos diferencia dos demais animais; e o prazer que sentimos através da imitação. O que faltou dizer é que, já na narração de tal origem, Aristóteles identifica o surgimento dos gêneros poéticos a partir da eticidade daqueles homens talentosos e mais propensos à imitação que, a partir de improvisações, deram à luz a poesia.

A poesia tomou diferentes formas (δισπάσθη), de acordo com as próprias propensões éticas (κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη) [dos poetas]. Os de mais alto ânimo (σεμνότεροι) imitam ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações (ἐὐτελέστεροι) voltaram-se para as ações ignóbeis, estes compondo vitupérios, e aqueles, hinos e encômios (*Poet.* 1448b24-27 Trad. modificada).

Assim, as pessoas mais naturalmente dotadas para a imitação, procedendo a partir de improvisos, originaram dois veios poéticos que futuramente iriam dar na comédia e na tragédia. A bifurcação baseou-se explicitamente nas características morais e intelectuais de tais pessoas,

como a palavra ἦθη sugere⁴⁷³. Na sequência da passagem, Aristóteles diz que já não é possível citar poetas anteriores a Homero, embora muitos deles tenham sem dúvida existido. Homero é, por si só, uma das pessoas que mais representam essas diferenças éticas que dividem os gêneros poéticos. Ao contrário da maioria dos poetas, que fica confinada a um só gênero, ele era capaz de compor poemas sérios e elevados, ao mesmo tempo em que teria traçado as linhas fundamentais da comédia através da dramatização do ridículo. Segundo o juízo aristotélico, o *Margites* estaria para a comédia assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para a tragédia. Após este comentário, Aristóteles continua:

Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, tendendo (ὀρμῶντες) por sua própria natureza (κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) para cada gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopeias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras (*Poet.* 1449a2-6 Trad. modificada).

Além das disposições morais, os poetas sentiam-se igualmente inclinados a certo tipo de poesia em virtude de sua natureza. Não se trata de uma relação de predileção advinda de uma Musa que os atrai para a comédia ou para a tragédia, porém é a sua própria natureza talentosa que, assistida por suas disposições morais, faz com que expressem sua capacidade inata de imitação escolhendo temas sérios ou jocosos. Seu talento garante-lhes maior sucesso na expressão da tendência mimética que possuem de forma inata. No entanto, tudo isso acontece de maneira improvisada – ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – sem possuir objetivo consciente. Na verdade, Aristóteles nomeia quem seriam tais homens talentosos que foram responsáveis pelos gêneros dramáticos: a tragédia surgiu dos solistas do ditirambo, e a comédia, dos solistas dos cantos fálicos (*Poet.* 1449a9-13). A partir de tais improvisos e da manifestação de suas formas, a tragédia foi evoluindo até atingir a sua forma atual, como

⁴⁷³ Como Held argumenta, contra a posição de Schütrumpf, a palavra ἦθος tem na *Poética* o mesmo significado da *Retórica*, e denota características ao mesmo tempo intelectuais e morais. HELD, 1995, p. 17; 26. Belfiore comenta, aliás, que o caráter torna a ação moralmente qualificada e define o tipo de agente em questão. Como ele envolve um propósito consciente, porém, não há como excluir seus elementos intelectuais. BELFIORE, 1984, p. 112-113.

discutido acima. Parece que o próprio tratado de Aristóteles visa incentivar e auxiliar os poetas que, tateando em meio às possibilidades da tragédia, buscam atingir seu fim. Afinal, o fato de ser uma técnica significa que ele ofereça o discurso verdadeiro pelo qual se pode alcançar a perfeição do poema, da mesma maneira como a *Metafísica*, estabelecendo a doutrina das quatro causas e a primazia da substância, complementa a pesquisa ainda balbuciante dos filósofos anteriores.

No que toca à questão dos gêneros, porém, é possível ver como Aristóteles continua a levar a cabo, sistematicamente, sua estratégia de secularização através dos conceitos de técnica e de natureza. As diversas possibilidades técnicas para a realização da mimese fundamentam o primeiro tipo de diferenças genéricas, ao passo que a natureza humana, acrescida das disposições morais dos indivíduos, estabelece o segundo. A eticidade dos poetas (ἠθῆ) não se restringe ao âmbito da moral, como talvez seja o caso na Modernidade; como argumentado, a formação do caráter implica também as características e faculdades intelectuais que, atuando sob o governo da sabedoria prática, concorrem para formar as disposições virtuosas ou viciosas. Nesse sentido, é todo o modo de ser do poeta, sua maneira de dispor-se costumeiramente no mundo, que o inclina para os temas sérios ou jocosos. Cada gênero é entendido como a expressão de certa tendência emotiva, intelectual e musical de um grupo de poetas. Se o poeta é desde pequeno dado à galhofa, ao ridículo e a demais sentimentos e estados poucos sérios, será partidário de temas cômicos, representando os homens de forma pior do que realmente são. Se, em contrapartida, tende para estados e sentimentos graves, solenes e elevados, esforçando-se para pintar os homens conforme um ideal, melhores do que parecem ser quando realizam certas ações, dedicar-se-á então a temas trágicos. Isso não quer dizer que ele mesmo seja nobre ou vil, mas apenas que tem uma índole (ἦθος) que dirige sua predileção para determinados temas. Em geral, os poetas possuem natureza que os torna propensos a exacerbar certas possibilidades ontológicas que possuímos enquanto seres humanos, a saber, a propensão a imitar e o prazer e o aprendizado gerados nessa atividade. Alguns deles são pessoas exaltadas que conseguem escapar momentaneamente de si mesmas e ver as coisas sob a perspectiva dos outros, tanto mais quanto já vivenciaram emoções parecidas. Daí que conseguem também reproduzir o discurso e o pensamento dos agentes que imitam. Uma vez que tal habilidade empática nem sempre é realizada de modo totalmente racional, supõe-se que eles tenham alguns laivos de loucura ou, para ser mais exato, algum desvio psicológico semelhante aos

estados temporários de caráter que o vinho produz. Sseu *raptus poeticus* não é deflagrado pelo sopro divino das Musas, porém, aos olhos das pessoas normais, parece uma espécie de crise nervosa que, como na melancolia, faz com que realizem as mais estranhas associações de ideias, descubram metáforas e encenem em si a vida de personagens fictícios e figuras históricas.

Não é difícil notar como a visão aristotélica soa mais uma vez bastante moderna. No final do século XVIII, por exemplo, sob a influência kantiana, Schiller encontra dois modos fundamentais de sentir que, segundo ele, geram a poesia ingênua e a sentimental, as supremas categorias a que pertencem todos os poetas. As várias formas de nos relacionarmos intelectual e emotivamente com as coisas fundamentam então as espécies de poesia; já não é o mundo mesmo que nos presenteia com formas eternas e naturais, tampouco o engenho divino, porém o modo como usamos nossas faculdades mentais. Para ele são também os poetas que criam os gêneros poéticos: uns, que conseguem manter-se ao pé da natureza e expressar tal imediatez, engendram a poesia ingênua; e outros, que estão distantes da natureza e lamentam seu estado de exílio, geram a sentimental⁴⁷⁴. Muito embora pareça que tal concepção só possa ser formulada depois da Revolução Copernicana de Kant, Aristóteles já havia precedido Schiller e reduzido os gêneros poéticos a faculdades humanas, na esteira de suas reflexões naturalistas sobre a poesia.

4.6. Conclusão do capítulo

Depois das discussões apresentadas em cada uma das seções acima, é possível perceber com maior precisão em que consiste a secularização que Aristóteles efetua no interior da estética grega. Como enfatizado em mais de uma ocasião, tal processo haure forças dos conceitos de técnica e de natureza, ambos os quais são aplicados às diversas questões poéticas com um vigor e uma sistematicidade até então desconhecidos; o mesmo projeto de tecnicização da capacidade discursiva consumado na *Retórica* – a passagem da natureza e do hábito para a universalidade dos princípios técnicos – é perseguido e realizado aqui em relação à poesia. À luz dos quesitos estudados na tipologia, não é difícil perceber, aliás, como tais reflexões caracterizam a filosofia de Aristóteles e o distanciam das perspectivas estudadas nos capítulos anteriores. Acima de tudo, elas valorizam o lado humano dos fenômenos ligados à poesia e buscam evitar

⁴⁷⁴ Cf. SCHILLER, 2003, pg. 59.

toda a menção da divindade. Daí que emerge a impressão da maior modernidade da *Poética* em relação a Homero e Hesíodo ou a Platão, em cujo *Íon* a autonomia criadora dos poetas, v.g., tende a ser ofuscada. Porém, vale notar que Aristóteles só consegue tal feito pela eliminação do divino e pela radicalização do âmbito humano, uma cruzada intelectual que começa nos pré-socráticos e é intensificada nas vagas do movimento sofista. Como a influência de Platão tampouco pode ser descartada, a *Poética* pode ser definida como reformulação da estética dos *Diálogos* depois da embriaguez sofística e principalmente naturalista, no interior da qual a obra de Aristóteles é, sem dúvida, a mais alta contribuição do espírito grego. Se esta redução à esfera humana deve ser avaliada de maneira positiva ou negativa, é uma pergunta demasiado que não pode ser respondida no presente trabalho. O certo é que ela mantém vínculos indissolúveis com a *Entzauberung* que coordena o programa científico iniciado por Aristóteles.

Ademais, esta humanização é também a base da compreensão aristotélica do trágico, que se norteia exclusivamente pelos atos dos heróis e as consequências práticas daí decorrentes, banindo tanto quanto possível o antagonismo nascido das forças objetivas do destino, da sociedade, dos deuses etc. Surpreendentemente, a análise que Szondi faz da ideia do trágico passou por alto a responsabilidade que Aristóteles atribui ao herói em sua definição da falta trágica e, pelas lentes de um conceito demasiado limitante do trágico, não soube aproveitar as contribuições do filósofo grego para o debate moderno. Junto com outros intelectuais que lhe seguem os passos, Szondi chegou à conclusão espantosa de que Aristóteles, apesar de ser grego e de viver no seio da cultura que inventou a tragédia, nunca desenvolveu uma filosofia do trágico, tendo ficado restrito a colocações técnicas que viam a tragédia apenas como um evento cênico. As raízes dessa atitude, no entanto, remontam à obra de Schiller e à recepção da *Poética* na cultura alemã e na modernidade de modo geral, recepção essa que é mediada por uma apropriação antiga e horaciana. O formalismo próprio a essa apropriação como que prendeu a *Poética* em uma camisa de força e tolheu a manifestação de sua rica dimensão especulativa. Esta dimensão tem sido aos poucos recobrada pelos estudiosos de Aristóteles. Depois de introduzir brevemente o problema do trágico e a tese de Szondi, pretende-se apresentar, no próximo capítulo, o que seria a contribuição aristotélica para esse debate.

Capítulo V

PRATICIDADE: ARISTÓTELES E A FILOSOFIA DO TRÁGICO

“A tragédia surgiu com os gregos a fim de morrer com eles e apenas reaparecer longos séculos mais tarde, sob a forma de “regras””.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Walter Benjamin

5. 1. Introdução ao capítulo

Como assinalado na introdução geral do presente trabalho, este capítulo explora a interpretação que intelectuais como Peter Szondi e Roberto Machado, entre outros, fizeram da *Poética* aristotélica em relação ao conjunto não programático de reflexões que ficou conhecido, desde o século passado, sob o nome de *filosofia do trágico*. Na primeira seção, discute-se a interpretação da *Poética* promovida por tais autores e a tese de que a filosofia do trágico seria empresa exclusivamente moderna. Como será visto, eles possuem perspectiva similar sobre a obra de Aristóteles, concentrando-se em seu caráter prescritivo e na suposta ausência de um ponto de vista genuinamente histórico-filosófico. Ademais, eles defendem que Aristóteles não retire dos poemas trágicos quer uma cosmovisão, quer uma sabedoria “trágica” sobre a vida humana, já que os compreende como meros textos literários. As tragédias não lhe acenariam com nenhuma abertura para uma esfera existencial ou ontoteológica. Na segunda seção, levantam-se algumas objeções a essas teses, reunidas em torno de três problemas: a interpretação poetológica da *Poética*, que passa ao largo de seu caráter filosófico; a suposta ausência do fenômeno do trágico em Aristóteles, já discutida por intelectuais como Pierre Aubenque e Martha Nussbaum; e o argumento historial (*geschichtlich*), por fim, segundo o qual apenas na Modernidade teriam surgido as condições histórico-filosóficas propícias para o pensamento sobre o trágico. A seção faz uso da análise da *Poética* elaborada nos primeiros capítulos para mostrar que, com base em uma interpretação mais justa de sua natureza e propósitos fundamentais, pode-se compreender sua relação com o debate moderno a partir de outro viés. Na última seção, assim, são apresentadas as considerações aristotélicas sobre os requisitos da ação trágica e, por meio do conceito de praticidade,

sua definição do trágico. Com isso, pretende-se ressaltar como Aristóteles pode contribuir positivamente à discussão moderna, deixando de ser apenas o exemplo-mor de alguém que sequer divisou tal discussão.

5. 2. A poética da tragédia e a filosofia do trágico

A formulação mais clara e mais influente de uma suposta diferença fundamental entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico encontra-se na tese de habilitação de Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (1961), cujas linhas iniciais rezam: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”⁴⁷⁵. A diferença é explorada teoricamente na introdução da obra e no interstício que separa a análise filosófica da teoria do trágico, devotada a vários pensadores alemães (com exceção de Kierkegaard), do escrutínio literário de peças teatrais oriundas de diversos períodos e países: Sófocles, Shakespeare, Calderón de La Barca etc. Em outros livros de Szondi, ele adiciona importantes nuances às conclusões a que chegara em sua brilhante habilitação, apesar do núcleo dessa tese permanecer inalterado. Szondi crê que a filosofia do trágico tenha sido fundada por Schelling, de modo totalmente não programático, em suas *Cartas sobre o Dogmatismo e o Criticismo* (1795), quando o filósofo se perguntou sobre aquilo que seria uma contradição implícita à tragédia grega. Para Schelling, consistiria a contradição no fato de que o herói é normalmente compelido pelo próprio Fado a cometer a falta trágica e, mesmo assim, resolve agir como se fosse autônomo e assumir uma culpa que na realidade não possui. Destarte, a tragédia grega faria do ser humano alguém cuja vida é determinada em alto grau por forças exteriores, negando de maneira contundente sua liberdade ante a onipotência do Destino, ao mesmo tempo em que, na resistência obstinada e voluntária do herói, afirmaria paradoxalmente tal liberdade. O declínio do protagonista, diretamente motivado pelas forças objetivas do Fado, seria também a prova de sua liberdade subjetiva. No final, por meio de um processo dialético, ambas as forças terminariam negadas e afirmadas, vencidas e vencedoras.

O essencial da tragédia é... um conflito real entre a liberdade do sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente vencedoras e vencidas (SCHELLING, *apud* SZONDI, 2004, p. 31.

⁴⁷⁵ SZONDI, 2004, p. 23.

Assim, Schelling não estudaria a tragédia em si mesma, como um evento artístico, mas utilizaria aquilo que ela significa como *ideia* para pensar além da obra concreta e iluminar a essência da condição humana⁴⁷⁶. Em contrapartida, a *Poética* permaneceria empírica em sua abordagem e, mesmo nos excepcionais momentos em que ultrapassa a obra de arte factual, questionando-se sobre seu efeito catártico e sua origem no impulso inato de imitação, apresentaria constatações “que não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir de tais constatações”⁴⁷⁷. Szondi não pensa que Aristóteles deva ser criticado por não dar atenção ao fenômeno do trágico; antes, é mister compreendê-lo em seu contexto histórico. Para o erudito alemão, a filosofia do trágico nasce, como uma ilha, no interior da pesada zona de influência que a *Poética* lança sobre as reflexões estéticas da Modernidade, reflexões essas que podem ser vistas como tentativas de ampliação, de sistematização ou de compreensão (equivocada) e de crítica do tratado aristotélico⁴⁷⁸. Em sua indiscutível ascendência sobre o cenário filosófico do idealismo e do pós-idealismo alemão, define-se tal filosofia por teorias que mantêm íntima ligação com a prática do teatro trágico encenada nos dois séculos anteriores, como se a especulação filosófica, de fato, só pudesse surgir no entardecer de uma forma histórica efetiva, conforme assinala a metáfora hegeliana do voo da Minerva⁴⁷⁹. O caráter aberto e não programático de tais teorias evidencia-se no fato de que os autores envolvidos com tal problemática não se esforçam em nenhuma ocasião por definir o que seria o trágico em si, contentando-se em expor o que seria um trágico possível, sendo assim mais correto falar em um trágico hegeliano, nietzscheano etc.⁴⁸⁰ A pretensão de Szondi consiste precisamente em identificar o fator estrutural comum a todas essas exposições e firmar, em seguida, um conceito universal do trágico⁴⁸¹. Para ele, esse fator estrutural reside no processo dialético: no movimento de transformação dos opostos que, por um lado, gera uma perda irreparável e, por outro, não pode ser resolvido em uma esfera superior.

⁴⁷⁶ SZONDI, 2004, p. 24.

⁴⁷⁷ SZONDI, 2004, p. 23.

⁴⁷⁸ SZONDI, 2004, p. 23-24.

⁴⁷⁹ SZONDI, 2004, p. 24.

⁴⁸⁰ SZONDI, 2004, p. 84.

⁴⁸¹ SZONDI, 2004, p. 25

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade de opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico p declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente⁴⁸².

Tão ubíqua seria essa estrutura, que até mesmo o ponto de vista dramaturgico poderia reconhecê-la; ou seja, o *modus* dialético não é afetado por fronteiras históricas nem metodológicas. Fazendo a maior de suas concessões a Aristóteles e seus discípulos modernos, Szondi vê a exigência de que a peripécia aconteça não a partir de censuras morais, mas da grave transgressão de uma pessoa de qualidade mediana, como um indício de que o fator dialético também foi pressentido pela poética da tragédia⁴⁸³. Embora não desenvolva tal pensamento, os conceitos de peripécia e de mudança poderiam dar-lhe razão nesse ponto, como discutido abaixo. Sua análise do Édipo, por exemplo, propõe-se a revelar a contradição de um herói que sucumbe ao Destino precisamente ao escolher uma via que deveria libertá-lo desse poder; numa manifesta dinâmica dialética, a salvação prometida esconde, para o filho de Laio, a semente de seu futuro aniquilamento⁴⁸⁴. Nas demais análises literárias que se seguem, Szondi ocupa-se igualmente com a apresentação dos elementos dialéticos do trágico.

Em suas belas preleções sobre a Antiguidade e a Modernidade na estética da época de Goethe, por sua vez, ele enfatiza novamente a ruptura com o ponto de vista da poética aristotélica que teria acontecido com a emergência da Estética, malgrado as dívidas que tais pensadores ainda tinham para com Aristóteles. Intelectuais como Schiller, Schlegel, Fichte e Schelling tentariam afastar-se da estética iluminista para pensar a arte a partir de um solo propriamente filosófico. Mediado pela compreensão histórica da arte realizada por Winckelmann e Herder, esse movimento de superação (*Überwindung*) instituiria a filosofia contra aquela estética

⁴⁸² SZONDI, 2004, p. 84-85.

⁴⁸³ SZONDI, 2004, p. 82

⁴⁸⁴ SZONDI, 2004, p. 93

esclarecida (*Aufklärungsästhetik*) que não apenas se baseava fortemente em preceitos e normas oriundas dos Antigos, como ainda visava tão-somente o efeito sobre o público que as obras concretas podiam produzir⁴⁸⁵. A mais importante transformação (*Umwälzung*) na compreensão teórica da arte desse período estaria na passagem (*Übergang*) da estética exclusivamente orientada pelo efeito (*Wirkungsästhetik*) – e assim alheia à dimensão histórica (*geschichtsfremd*) – para uma estética real (*Realästhetik*) e fundamentada em especulações filosóficas e na história (*historisch-spekulativ*). Noutras palavras, seria a passagem da psicologia para a filosofia da arte⁴⁸⁶. Nos comentários à *Vorschule* de Jean Paul, que compõem as últimas preleções, Szondi retoma as características opostas de ambos os modos de reflexão, acrescentando que a estética a ser superada revestia-se de caráter técnico e normativo⁴⁸⁷.

Tal como ocorre em sua tese de habilitação, Szondi não discute nessas preleções as diferenças existentes entre a poética moderna – que amiúde se queria aristotélica – e o próprio Aristóteles. As diferenças entre a poética e a filosofia da arte são assumidas sem um debate explícito com a primeira dessas formas de pensamento. Por um escrúpulo de precisão, essa discussão aparece em seu livro sobre a origem do drama trágico no século XVIII, quando ele investiga a cláusula das classes sociais (*Ständeklausel*). Neste livro, Szondi tampouco interpreta a *Poética* de forma sistemática, e cuida tão-somente de mostrar que, para o Estagirita, o herói trágico não tinha necessariamente de pertencer à classe nobre, como a cláusula poética moderna requer; ao mencionar os dois tipos de pessoas representadas respectivamente no palco trágico e no cômico, Aristóteles discutiria dois modos diversos de apresentação (*Darstellungsweise*), e não questões sociais a respeito das personagens⁴⁸⁸. Szondi envida esforços, destarte, por separar Aristóteles dos gramáticos da Antiguidade Tardia e da poética de tendência aristotélica que ganha forças no Renascimento, sendo depois adotada por autores ligados a diferentes movimentos espirituais – desde o Classicismo francês até o Barroco e o Iluminismo alemães – como George Lillo, Anne Dacier, Martin Opitz, Johann Gottsched, Lessing etc. Ao contrário do que pensava no tempo de sua habilitação, ele compreende agora a *Poética* aristotélica sob novo viés e julga que, apesar de conter prescrições, seu método seria antes histórico-descritivo do que abstrato-normativo, como no

⁴⁸⁵ SZONDI, 1974, p. 215.

⁴⁸⁶ SZONDI, 1974, p. 242.

⁴⁸⁷ SZONDI, 1974, p. 251.

⁴⁸⁸ SZONDI, 1973, p. 36.

caso moderno⁴⁸⁹. Aristóteles teria diante dos olhos a tragédia ática, que ele tomaria como um dado histórico a fim de descrever suas características e compreendê-la em seu desenvolvimento. Sua constatação da origem religiosa da tragédia, por exemplo, seria descrita historicamente com a intenção de esclarecer por que as personagens são na maioria das vezes reis, nobres, generais etc.⁴⁹⁰. Essa característica mostraria de maneira clara, no que se refere à questão da cláusula das classes sociais, como os autores modernos estariam a reinterpretar Aristóteles, ainda que se quisessem seus discípulos mais fiéis. Na verdade, Szondi vê os apelos à autoridade de Aristóteles como uma estratégia moderna para escapar da rica variedade de seu objeto de pesquisa – as formas trágicas – e retornar a um solo firme. Transformando-se as observações descritivo-analíticas de Aristóteles em normas e leis, pois, poder-se-ia fazer frente à caótica decadência da criação e do gosto modernos.

[...] Die Vielfalt, die ihnen als Chaos und Verfall erschien, sollte aus der Welt geschafft werden durch die Rückkehr zu Aristoteles, d. h. durch die Umwandlung seiner Beobachtungen in Gesetze, seiner deskriptiv-analytischen Poetik in eine normative⁴⁹¹.

Pelo menos em alguns aspectos relevantes, portanto, o livro diferencia Aristóteles de sua reinterpretação (*Umdeutung*) moderna. Mesmo que neste momento ele não traga à tona a questão da filosofia do trágico, a distinção de duas vertentes teóricas no interior da poética da tragédia é de fundamental importância para adquirir maior clareza sobre a relação de Aristóteles com os pensadores modernos⁴⁹². Do mesmo modo, Machado

⁴⁸⁹ SZONDI, 1973, p. 39.

⁴⁹⁰ SZONDI, 1973, p. 40.

⁴⁹¹ [A multiplicidade, que a eles aparecia como caos e decadência, deveria ser eliminada do mundo através do retorno a Aristóteles, isto é, através da transformação de suas observações em leis, de sua poética analítico-descritiva em uma poética normativa] SZONDI, 1973, p. 42.

⁴⁹² Seja lembrada aqui a tese de Lacoue-Labarthe, para quem “a dita filosofia do trágico é ainda, na realidade, embora de maneira subjacente, uma teoria do efeito trágico (logo, pressupondo a *Poética* de Aristóteles) e que só o silêncio com o qual trata obstinadamente essa filiação, permite com que se erga, para além da mimetologia e da catártica aristotélica, como a verdade enfim desvelada do “fenômeno trágico””. LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 188. A tese tem o mérito de

escreve, em seu famoso livro sobre o nascimento do trágico, que a recepção italiana da *Poética* – momento decisivo tanto para o Classicismo francês quanto para o século XVIII alemão – estava muito mais próxima das ideias de Horácio do que de Aristóteles, haja vista tivesse objetivos francamente morais que se norteavam pela vontade de unir o útil ao agradável⁴⁹³. Não é apenas neste ponto, pois, que Machado concorda com Szondi. Dado que seu livro pretenda apresentar o nascimento da reflexão sobre o trágico, ele endossa inteira e nominalmente a diferença entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. Para ele, trata-se de dois pontos de vista completamente distintos. De um lado, há as reflexões poetológicas de Aristóteles. Sem assumir que os poemas trágicos contenham quer uma visão de mundo, quer uma sabedoria mais elevada sobre a vida, Aristóteles apenas analisaria a tragédia no interior de um estudo sobre a técnica poética em geral. Sua perspectiva seria ao mesmo tempo formal e analítica: formal, porque classifica as obras dos poetas a partir de seu caráter mimético, isto é, pelos meios, pelos modos e pelos objetos de imitação; e analítica, especialmente no sexto capítulo, pois dissectiona os elementos componentes da tragédia a fim de definir o que ela seja⁴⁹⁴. Além disso, o principal interesse de Aristóteles estaria na finalidade da tragédia, porquanto ele a concebia de maneira eminentemente teleológica. Tal finalidade tangencia o tema da catarse do medo e da piedade, que Machado entende sob perspectiva intelectual; a catarse seria uma emoção estética provocada pela mimese, a qual acarreta um prolífico processo cognitivo de compreensão das formas do medo e da compaixão⁴⁹⁵.

A análise formal da tragédia tem como ponto mais enigmático e polêmico, que norteia toda a exposição, o estudo do efeito trágico, do efeito da tragédia sobre o espectador como sendo a catarse das duas emoções do medo e da compaixão suscitadas pelos sofrimentos dos personagens⁴⁹⁶.

mencionar a “maneira subjacente” e “o silêncio obstinado” com que se tratou Aristóteles. A falta de uma discussão explícita da *Poética* é o maior sinal disso no caso de Szondi.

⁴⁹³ MACHADO, 2006, p. 31. Duarte também endossa a tese de Szondi e acredita em um nascimento da filosofia da arte no romantismo: DUARTE, 2011, p. 34.

⁴⁹⁴ MACHADO, 2006, p. 23-24.

⁴⁹⁵ MACHADO, 2006, p. 30.

⁴⁹⁶ MACHADO, 2006, p. 27.

Essa é a perspectiva da poética da tragédia. A filosofia do trágico, ao contrário, vê na tragédia a encenação artística da dimensão fundamental da existência humana; para além da obra de arte, ela toma a tragédia por um documento ontoteológico que dispõe de revelações essenciais sobre a totalidade do que existe, isto é, sobre o próprio ser⁴⁹⁷. Não obstante façam análises poetológicas, os autores de tal corrente preocupar-se-iam muito mais em compreender o tipo de sabedoria e a cosmovisão que os poetas trágicos expressam, isto é, o trágico desses poemas seria apreendido por eles como uma categoria especialmente capaz de revelar os conflitos que o homem vivia no início da Modernidade⁴⁹⁸. Na passagem da análise factual e cênica para uma análise ontológica, portanto, residiria a guinada da filosofia do trágico.

Assim, para o pensamento do trágico, em geral, o *mythos* – o enredo, a intriga, a fábula – da tragédia não é político, não trata propriamente da interação entre os homens e dos perigos que a ameaçam; é ontológico, no sentido de que a tragédia imita, apresenta a obra do próprio ser, entendido seja como identidade, espírito, vontade, unidade etc.⁴⁹⁹

A ênfase na condição histórica específica, que faz das primícias da autoconsciência moderna o único momento em que o pensamento sobre o trágico poderia surgir, é igualmente reconhecida por Glenn Most. Most também sustenta a opinião segundo a qual Aristóteles teria apenas uma teoria da tragédia, mas nenhuma filosofia do trágico⁵⁰⁰. Para ele, as próprias características da *Poética* comprovariam tal fato. a) Primeiramente, a doutrina de Aristóteles seria de inegável caráter naturalista, revelando com isso que a poesia é uma força autônoma que chega ao seu fim mesmo sem o auxílio dos poetas, conforme explicado no capítulo anterior. b) Em segundo lugar, concentrar-se-ia o tratado na investigação da poesia e não da filosofia; Aristóteles não acreditaria, noutras palavras, que a poesia trágica expresse qualquer sabedoria mais elevada sobre o lugar do homem no cosmo. Ao contrário, ele pensaria que isso é tarefa da filosofia e que, com o

⁴⁹⁷ MACHADO, 2006, p. 44.

⁴⁹⁸ MACHADO, 2006, p. 42-43.

⁴⁹⁹ MACHADO, 2006, p. 44.

⁵⁰⁰ MOST, 2001, p. 25.

treino filosófico apropriado, os heróis poderiam fugir a tais infortúnios⁵⁰¹. c) Ademais, a *Poética* apresentaria abordagem formal e textual da tragédia, sem preocupar-se com seus aspectos sociológicos ou institucionais; isso quer dizer que a tragédia, longe de ser o evento ontológico que é para os modernos, é vista com um texto a ser escrutinado pelos filósofos. d) Em quarto lugar, a obra disporia de concepção teleológica, efetivada através de normas e de descrições. e) E, finalmente, seu objetivo precípuo estaria na eliminação temporária de um excesso de emoções; ou seja, ela possuiria enfoque psicológico-moral e orientar-se-ia pelo efeito da tragédia⁵⁰². Por tais características – continua Most – é preciso diferenciar Aristóteles das reflexões de um pensador como Schiller, que utiliza o legado trágico para compreender a dolorosa incompatibilidade entre o indivíduo e o mundo e penetrar, assim, na essência da condição humana⁵⁰³. Sendo alheio ao horizonte grego, esse fenômeno autenticamente moderno só pôde surgir graças a fatores como a secularização que se inicia a partir do Renascimento. Na verdade, a gestação de tais elucubrações está, para Most, no embate entre a teologia positiva e o cientificismo moderno: no embate entre a expectativa otimista de que o mundo deveria ter algum sentido, expectativa essa que hauria suas forças do Cristianismo, e a incerteza científica em relação a Deus. Unicamente nesse momento pôde o homem inventar o pensamento do trágico.

Portanto, enquanto a palavra “trágico” pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil de entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante seu sentido. Apenas naquele momento de transição entre a teologia positiva e um cientificismo positivista é que o “trágico” poderia ser inventado e parecer tão irresistivelmente plausível⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ MOST, 2001, p. 26.

⁵⁰² MOST, 2001, p. 27-28.

⁵⁰³ MOST, 2001, p. 34.

⁵⁰⁴ MOST, 2001, p. 35.

A desatenção do pensamento grego para com tal problema, que faz parte do argumento historial de Most, é salientada por Albin Lesky, o qual possui, no entanto, posição ambígua no presente debate. Como será notado, Lesky dá o primeiro passo correto na interpretação do trágico na *Poética*, compreendendo Aristóteles ontologicamente, sem aprisionar seus conceitos no interior da história da teoria literária posterior, e admitindo que a *Poética*, especialmente na questão da falta trágica, ocultaria o germen de uma teoria do trágico, a qual infelizmente jamais foi desenvolvida por seu autor⁵⁰⁵. No entanto, ele pensa que nem sequer o adjetivo grego τραγικόν possui o sentido moderno que se lhe atribui; a partir do Helenismo ele teria perdido toda a elevação de que gozara e passado a designar antes um evento empolado, terrível, grandioso e sanguinário, sem aludir com isso a um estado de mundo característico⁵⁰⁶. Nesse sentido, os gregos nunca teriam sustentado uma concepção trágica de mundo, tampouco inventado uma teoria do trágico; tudo quanto pensaram sobre o assunto estaria plasmado na forma de arte concreta que criaram.

Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo⁵⁰⁷.

Assim, como se pode ver, as críticas de tais autores resumem-se a três pontos. A) Em primeiro lugar, pressupondo interpretação tanto do método quanto da natureza do tratado aristotélico, eles sublinham as diferenças que tal obra teria em relação à abordagem da filosofia da arte iniciada no século XVIII. Trata-se de uma crítica que se refere aos diferentes pontos de vista teóricos a partir dos quais se compreende a tragédia grega: de um lado, ela seria apreendida como texto ou evento cênico por um método descritivo e analítico; de outro, seria pensada filosoficamente em sua dimensão histórica. B) Em segundo lugar, eles derivam de tais distinções teóricas uma diferença entre a ideia filosófica da

⁵⁰⁵ LESKY, 2006, p. 45.

⁵⁰⁶ LESKY, 2006, p. 27.

⁵⁰⁷ LESKY, 2006, p. 27.

tragédia, ausente em Aristóteles, e sua concretização nas obras de arte. Nos modernos, o objeto de estudo não estaria na tragédia enquanto fenômeno cênico, mas naquilo que ela pode nos ensinar enquanto cosmovisão, uma dimensão para a qual Aristóteles seria cego. C) Por fim, o terceiro ponto de crítica está no argumento historial (*geschichtlich*), segundo o qual os Antigos, apesar de terem criado a tragédia, não dispõem das condições histórico-existenciais necessárias para excogitar o fenômeno do trágico a partir de uma perspectiva filosófica. Essas condições apresentar-se-iam apenas no instante em que, por força de fatores como a secularização, a decadência da teologia positiva e a luta por autonomia individual, a Modernidade dá início à tematização de sua autoconsciência. Na seção abaixo, expõem-se algumas objeções a essas críticas, com o intuito de formar uma base teórica preliminar para a apresentação da contribuição aristotélica ao problema do trágico.

5. 3. Objeções e considerações preliminares

a) No que respeita ao método e à natureza da *Poética*, é preciso admitir que parte das críticas modernas está bem fundamentada. Com efeito, há na *Poética* um método taxonômico e analítico, que pretende distinguir as diversas espécies de tragédia, decompor e estudar suas partes constituintes. De tais distinções e análises são retiradas indicações práticas tanto para a composição quanto para o exame dos poemas, justificando o caráter normativo com que o leitor se depara. É correto afirmar, igualmente, que Aristóteles desenvolva sua pesquisa primariamente a partir de obras de arte concretas, ou seja, que seu método possua forte pendor empírico e descritivo, restringindo-se ao horizonte aberto pela tragédia ática. Por esse motivo ele não poderia ser tão abrangente a ponto de abarcar, por exemplo, as contribuições de um Shakespeare. Esse pendor empírico coaduna-se com a guinada naturalista que Aristóteles enceta, no interior da qual a poesia torna-se simultaneamente uma espécie de organismo vivo e uma atividade derivada de propensões ontológicas do ser humano, tal como o instinto de imitação ou o prazer dele auferido. Nesses quesitos, a interpretação da *Poética* que tais autores pressupõem, a despeito de suas filigranas, está parcialmente justificada. Todavia, há outras características que eles passam por alto, características essas que, por constituírem partes substanciais do tratado aristotélico, dão outra perspectiva sobre tal obra e fazem com que os quesitos acima sejam vistos sob novas luzes.

Duas dessas características encontram-se na orientação ao mesmo tempo especulativa e histórica da *Poética*. Como assinalado, apesar de toda

a redução empírica a seu objeto de estudo, Aristóteles também aspira a definir aquilo que seria a essência ou substância (οὐσία) da tragédia (*Poet.* 1449b22-24), aplicando aqui o mesmo conceito abrangente usado em sua *Metafísica*⁵⁰⁸. Não lhe basta descrever e analisar as obras que tem diante dos olhos; ele quer extrair de cada um desses entes aquilo que faz com que eles sejam o que são, ou seja, sua essência. O conceito de mimese não pode ser entendido, por conseguinte, como um critério de índole normativa ou meramente descritiva; ele é antes a categoria a que Aristóteles recorre, partindo do amplo quadro de sua metafísica, para nomear aquilo que faz um objeto tornar-se uma obra de arte, isto é, para reconhecer um setor genérico de entes e então descrevê-lo e analisá-lo. Tal como a variação da grandeza delimita o conjunto ontológico dos entes matemáticos, a imitação agrupa os entes artístico-literários. Assim, há uma especulação ontológica que precede as descrições empíricas. A propósito, a catalogação eidética que Aristóteles emprega, ao invés de ser a classificação banal que se torna na Modernidade, carrega todo o peso de uma filosofia que, no âmbito ontológico profundo, postula a existência de espécies e formas (εἶδη) naturais, que constituem e

⁵⁰⁸ “Allein, nicht lediglich aus dieser Gegnerschaft zu Platon gelang Aristoteles zu seiner Deutung der Wirkung der Tragödie. Er erfüllt damit auch erst vollkommen seine Aufgabe, von der Tragödie einen vollständigen *hóros tēs ousías* zu geben”. SCHADEWALDT, 1996b, p.47-48. A bem da verdade, cumpre admitir que não é claro, neste ponto, se Aristóteles utiliza o conceito de “substância” exatamente com o mesmo sentido que lhe atribuí em outras obras, em especial na *Metafísica*. Dado que a *Poética* seja um tratado do último período produtivo de Aristóteles, porém, pode que a palavra *ousía* já tivesse aqui um sentido mais preciso, mediado pelas elucubrações da *Metafísica*. Mais do que isso, como Aristóteles se recusa a definir a poesia através de atributos externos – donde a identificação entre épica e tragédia – é lícito supor que a *ousía* se trate de algo que *informa* as peças empíricas concretas, de algo unitário e não acidental, que age como essência definidora de tais obras. A *ousía* da tragédia parece atuar como um foco, fazendo com que um amontoado de versos e cenas receba certa unidade e diferencie-se da comédia, por exemplo; em relação a essa unidade definidora é que uma peça, uma cena ou qualquer outro atributo poético pode ser chamado de trágico. Se assim não fosse, a *Ilíada* não poderia ser concebida como uma tragédia. Portanto, há uma clara proximidade com o conceito da *Metafísica*, ainda que talvez não seja o caso de uma correspondência semântica perfeita. Sobre o papel da especulação na *Poética*, escreve Düring: “In Aristotele si trova continuamente una tale intima compenetrazione di teoria e osservazione; in genere la teoria ha però il sopravvento, come anche qui nella *Poetica*”. DÜRING, 1976, p. 198.

organizam o mundo dos seres vivos⁵⁰⁹. Não se trata de uma classificação ôntica de diferentes tipos de obras de arte, mas de uma diferenciação a partir de suas formas ontológicas naturais, em estreita consonância com o teor naturalista do restante do tratado. O mesmo se diga sobre os conceitos de τέλος e de ἔργον. Quando Aristóteles assevera que a poesia deva realizar sua efetividade (ἔργον), ele não parece ter em mira apenas o efeito cênico, uma das traduções possíveis para a palavra em apreço; tampouco parece postular com isso uma meta prática a ser alcançada pelos poetas. Antes, ele está novamente se socorrendo de dois conceitos que fazem parte dos alicerces de sua metafísica e sinalizam a realização final, o momento ou estado ideal em que um ente põe em ato sua essência. A realização prática de tal momento condiciona-se, destarte, à sua descrição ontológica.

Outrossim, a especulação da *Poética* insere-se no horizonte maior da análise da ação humana, que faz parte do domínio ético. O fato de que tais autores não iluminem os conceitos da *Poética* através da ética, pois, só mostra que eles já os compreendem no interior da história da teoria literária. Contudo, Aristóteles vive o momento de criação de tal história e, como já fazia seu mestre, aplica conceitos e instrumentos analíticos oriundos de outros campos de investigação para formar, de forma inaugural, o corpo de termos que hoje nos é familiar como próprio da literatura. Como sublinhado no primeiro capítulo, o sentido que ele confere a palavras como *drama* e *ação* – fulcrais para a estrutura argumentativa da obra – não está ainda imbuído das conotações modernas; para ele, trata-se de conceitos abstraídos diretamente das ações humanas e só então aplicados à literatura. A *Poética* possui uma teoria a respeito das condições que constituem uma ação trágica e, para isso, pressupõe ao menos em parte o aparato conceitual da ética, que estuda detidamente a ação do homem. Longe de voltar-se apenas para as obras e termos literários, ela se estriba em uma reflexão antropológica acerca da praticidade. A investigação da estrutura das ações tornar-se-á mais clara abaixo. Aqui, deve ficar claro que tal investigação revela o caráter altamente especulativo e abrangente do tratado aristotélico. Somente por isso ele já se afasta de todos os autores modernos que, mesmo se crendo aristotélicos, conduzem suas reflexões apenas no interior da poética, sem arejá-las com o ar da filosofia. Para eles, trata-se de descrever a efetividade cênica da obra trágica, suas partes, regras etc. Eles movem-se a maior parte do tempo dentro do domínio genérico da poética, sem ao menos perguntar de forma explícita como tal domínio se constitui; por força de uma imensa

⁵⁰⁹ Sobre a relação entre a forma e a substância: DRISCOLL, 2005, p. 282.

tradição que remonta à Antiguidade tardia, é-lhes possível tratar apenas de literatura sem discutir a teleologia da natureza, o princípio ontológico das ações ou o fato de que aconteçam em um mundo substancialmente mutável e casual. Para Aristóteles, em contrapartida, trata-se de deslocar o aparato conceitual de seu “sistema” para um novo setor de objetos aglutinados sob a égide de uma definição ontológica comum.

Esse caráter abrangente também recebe impulso decisivo da inflexão histórica atuante na *Poética*, como concedem alguns dos autores modernos⁵¹⁰. Novamente, isso significa que é preciso desatrear Aristóteles de seus seguidores tardios, que tendem a descurar do aspecto histórico e prender-se a normas imutáveis. E significa, de resto, que a necessidade de uma estética sensível a preocupações históricas – necessidade que, na visão costumeira, teria sido sentida pela primeira vez por intelectuais como Winckelmann e Herder – já fora antevista por Aristóteles, ainda que não tenha sido desenvolvida por inteiro. É indiscutível, afinal, que a *Poética* exiba certa preocupação com fatos históricos, esclarecida por elucubrações a respeito da natureza, da técnica, das atividades dos homens etc. Isso já foi frisado na discussão do conceito de técnica. A breve descrição histórico-especulativa do início da tragédia e da comédia está entre os documentos essenciais para a compreensão do fundo religioso dessas formas artísticas, e, para um autor como Eudoro de Souza, graças a tal descrição a própria *Poética* deveria ser entendida como um capítulo da história religiosa do povo grego⁵¹¹. Noutras palavras, Aristóteles ocupa-se também em dizer quem teria inventado cada uma das partes da tragédia e, ademais, como ela evoluiu historicamente até atingir sua forma final. Se o método que utiliza é empírico, ele deve também atentar para as manifestações da tragédia nos diferentes períodos da história, o que quer dizer que suas conclusões viriam

⁵¹⁰ Jaeger comenta que a preocupação aristotélica com a história da literatura, em razão da qual ele e seus discípulos reuniram imenso material sobre as apresentações dramáticas em Atenas, formou a base para que os historiadores alexandrinos formulassem a cronologia do teatro clássico. “These researches, fundamental for the history of the Greek literature, were undoubtedly suggested by Aristotle’s philosophical study of the problems of poetics. The immense collection of material comes after the philosophical study, for the lost dialogue *On Poets* certainly goes back to early days. Here again the new element is the amplification of conceptual treatment by means of the study of historical and chronological detail”. JAGER, 1962, p. 326.

⁵¹¹ SOUZA, 2003. Para uma exposição da posição de Eudoro, confira-se: DRUCKER, 2010.

a modificar-se caso fossem confrontadas com outras tragédias. Da mesma forma como põe sua própria filosofia no apogeu de uma linha histórica em que o método etiológico foi sendo passo a passo descoberto e desenvolvido, entendendo assim a filosofia tanto histórica quanto teleologicamente, ele estuda a poesia do seu início até a fase em que teria manifestado suas múltiplas formas e estacionado⁵¹². Ele aventa explicitamente a pergunta sobre se a poesia teria atingido ou não sua forma final, o que comprova peremptoriamente sua preocupação com a história, e é provável que ele visse em sua *Poética*, em analogia com o projeto esboçado na *Retórica*, o momento decisivo em que os assuntos concernentes à poesia são finalmente explanados da filosofia. Formulando o discurso verdadeiro sobre a poesia, seu tratado parece contribuir para que ela atinja seu ápice.

Por detrás das diferenças entre os pontos de vista ressaltadas pelos críticos modernos esconde-se, no fundo, a ideia de que o programa teórico da poética seria radicalmente distinto do programa da filosofia da arte ou da estética, este exclusivo dos tempos modernos⁵¹³. Esta ideia encontra-se já

⁵¹² Mais uma vez, Jaeger ressaltou o aspecto desenvolvimentista do pensamento de Aristóteles ao aplicar-lhe o método genético: “Aristotle was the first thinker to set up along with his philosophy a conception of his own position in history; he thereby created a new kind of philosophical consciousness, more responsible and inwardly complex. He was the inventor of the notion of intellectual development in time, and regards even his own achievement as the result of an evolution dependent solely on its own law. Everywhere in his exposition he makes his own ideas appear as the direct consequences of his criticism of his predecessors, especially Plato and his school”. JAEGER, 1962, p. 5. Como Giovanni Reale frisa, o modo como Aristóteles trata a história da filosofia não é meramente historiográfico e objetivo, como acontece hoje em dia, senão que possui fortes elementos especulativos e visa corroborar intuições previamente estabelecidas, como se vê no primeiro livro da *Metafísica*. REALE, 2001, p. 60-62.

⁵¹³ A ideia da singularidade de certas ideias modernas, verdadeira neurose da exclusividade que se torna explícita na *Querela* e que continua nos séculos seguintes, vale-se frequentemente da diferenciação com os antigos como uma de suas armas mais efetivas. Homero é o extremo oposto dos modernos, mas todos os pensadores antigos, em maior ou menor medida, contrapõem-se às descobertas filosóficas da Modernidade, que, diga-se de passagem, tem como um de seus objetivos mais prementes a reformulação da ciência aristotélica. No caso alemão, isso se torna ainda mais agudo em virtude da identificação com o legado medieval, novamente exaltado no período romântico. Schmitt, cuja obra consiste precisamente em criticar essa apropriação muitas vezes panfletária, resume bem esse ponto: “Es gibt eine lange und trotz vieler Einsprüche immer noch lebendige Tradition, die in der Antike vor allem den Antipoden der Neuzeit sieht. Alles, was die Neuzeit für

em Schiller, o qual, numa carta datada de cinco de maio de 1797, comenta com Goethe as suas impressões sobre a *Poética*.

Quando se procura nele uma filosofia sobre a arte poética, assim como ela agora, e com razão, pode ser exigida de um esteta moderno, então se estará não apenas sendo iludido, como se deverá rir de seu jeito rapsódico e da estranha mistura de regras gerais e das mais particulares, das frases lógicas, prosódicas, retóricas e poéticas etc., como quando ele, por exemplo, recua até as vogais e consoantes. Porém, se alguém imaginar que ele tinha diante de si uma tragédia individual e se questionava sobre todos os momentos que diziam respeito a ela, então tudo se explica facilmente, e se fica muito satisfeito com que nessa ocasião se recapitem os elementos com os quais uma obra poética é montada⁵¹⁴.

A diferença entre a poética e a filosofia da arte, “como exigida de um esteta mais moderno”, concentra-se também no método, uma vez que Aristóteles parta de um conjunto de tragédias já encenadas e, de modo puramente empírico, raciocine a partir dessa experiência. Na visão de Schiller, ele quase nunca parte do conceito, “sempre somente do fato da arte

ihren genuinen und originären Entdeckung hält: Autonomie des Subjekts, Freiheit, Schöpfertum, Individualität, Geschichtlichkeit usw., soll die genaue Umkehr dessen sein, was das Eigentümliche und Charakteristische antiker Literatur, Kunst und Philosophie ausmacht. Damit wird die Antike zum negativen Gegenbild unserer selbst, ihr Eigensein wird methodisch ermittelt durch die Aufdeckung derjenigen Merkmale, die sie im Vergleich zu uns – noch – nicht hat. Hier ist also das Subjekt noch heteronom bestimmt, es gibt noch keine Freiheit, sondern Abhängigkeit von göttlichen und gesellschaftlichen Normen, der Mensch fühlt sich – z. B. in der Kunst – noch nicht als Schöpfer, sondern als Nachahmer von Wirklichkeit, es gibt keine echte Individualität, der einzelne versteht sich primär als Glied seiner Polis, seiner Gesellschaft, es gibt noch kein Wissen um die Geschichtlichkeit, sondern den Glauben an die Unveränderlichkeit der Ordnung des Kosmos usw.“ SCHMITT, 1990, p. 7. No caso alemão, a começar com Winckelmann, há também certa nostalgia em relação a esse tempo remoto, donde os gregos servirem como modelos normativos em muitas ocasiões. Sobre a formulação desse *Griechenmythos*: BUTLER, 1958; TAMINIAUX, 1967; ANDURAND, 2012.

⁵¹⁴ SCHILLER, 2010, p. 135.

e do poeta e da representação”⁵¹⁵. Nesses comentários de Schiller vê-se a verdadeira origem das opiniões de Szondi, o qual, ao invés de interpretar Aristóteles por si mesmo, para depois julgar se a postura dos autores modernos tinha lastros, internaliza de pronto tal postura e lê os Antigos através de sua luz. Sobre esse ponto, aliás, não é de somenos relevância o fato de ambos os autores terem lido Aristóteles através de traduções; sem sofrer o processo de apropriação conceitual a partir do estranhamento, eles recebem os conceitos da *Poética* já dentro da tradição literária vigente, a qual em muito devia àquela poética canonizada pelos gramáticos latinos que foi combatida durante a fundação da estética moderna⁵¹⁶. Schiller comenta que é preciso conhecer com clareza os conceitos que Aristóteles utiliza, porque do contrário não se pode buscar ali nenhum conselho⁵¹⁷. No entanto, ele não parece fazer nenhum esforço para ver a *Poética* no quadro maior da reflexão aristotélica, e as palavras que emprega para descrever o livro – “forma fixa do poema”, “leis artísticas”, “forma permanente”, “leis genérico-poéticas” – traem a mediação das poéticas modernas, em especial seu caráter normativo e alheio à história. Se Schiller permanece aristotélico em suas empreitadas estéticas, como Szondi e outros autores acreditam⁵¹⁸, isso se deve muito mais ao fato de ele ter escrito num *milieu* dominado por reinterpretações e desfigurações de conceitos aristotélicos originários, pois, do que a uma apropriação de primeira mão da *Poética*. Afinal, salvo os tratados *Sobre o sublime* e *Sobre o diletantismo*, todos os demais escritos sobre a arte foram redigidos nos anos anteriores a essa carta, que marca sua primeira leitura de Aristóteles. Apesar disso, Schiller notou rapidamente que os autores modernos, em especial os franceses, não haviam compreendido patavina de Aristóteles. Retomando uma ideia já utilizada por Herder, ele crê que Shakespeare se entenderia melhor com o Estagirita do que toda a tragédia francesa⁵¹⁹.

No presente contexto de discussão, esse exemplo ressalta como a crítica à tradição das poéticas, elaborada no final do século XVIII, não

⁵¹⁵ SCHILLER, 2010, p. 135.

⁵¹⁶ Schiller admite que parte de suas impressões possam derivar do tradutor, e os editores de Szondi ressaltam que o crítico alemão usou a recém-publicada tradução de Olof Gigon, apontando em seguida algumas escolhas desse tradutor que determinaram os pensamentos de Szondi. SCHILLER, 2012, p. 136; SZONDI, 1973, p. 189-191.

⁵¹⁷ SCHILLER, 2010, p. 134-135.

⁵¹⁸ SZONDI, 1974, p. 151; SCHMITT, 1992, p. 196. HERDER, 1991, p. 43.

⁵¹⁹ SCHILLER, 2012, p. 134; 137; SZONDI, 1974, p. 68.

atacava o próprio Aristóteles, mas sua reutilização moderna. Ora, é certo que o programa da estética, em suas várias formulações, parta de um pano de fundo diverso daquele que configura a poética moderna, direcionando-se a outros objetivos por meio de métodos e problemas que lhes são peculiares. Apesar dessas diferenças, seria temerário afirmar que não haja nenhuma concordância entre ambos os horizontes, mormente entre a estética e o horizonte originário da poética, quando ainda era pensada no bojo de reflexões filosóficas e não meramente estilísticas. A poética e a retórica são as duas disciplinas da Antiguidade no interior das quais as perguntas sobre a linguagem, sobre a arte, mesmo sobre a gramática são postas. Sua função e seu alcance contemplam uma área muito maior do que na Modernidade, quando ficam relegadas a um plano meramente perfunctório, já que suas indagações originais passam a ser conduzidas por novas disciplinas⁵²⁰. Mesmo que, por seu caráter técnico, a poética tenda a orientar-se por fins práticos, e Aristóteles esteja ansioso para descrever o caminho que pode fazer de alguém um poeta bem-sucedido, ela possui em contrapartida um lado teórico que visa à universalização de conceitos do mesmo modo como ocorre na filosofia. A razão pela qual a técnica não pode elevar-se à altura da sabedoria filosófica reside na mutabilidade de seus objetos, não em sua restrição aos particulares. A meditação aristotélica sobre a arte não pode ser confundida, assim, com a elaboração de regras práticas e de prescrições manualísticas praticada por escritores como Boileau. Aqui, já não há uma especulação universal sobre a arte, mas tão-somente a aceitação de um fato e a tentativa de descrever normativamente suas “leis”⁵²¹. Em Aristóteles, há primeiramente o emprego de conceitos irrigados por outros campos de seu “sistema”, e só então a formulação de

⁵²⁰ Como Eco ressalta, já na Idade Média as perguntas em torno da poesia e da arte eram discutidas na faculdade de Artes, não na de teologia, onde os escolásticos se dedicavam às questões realmente filosóficas. ECO, 1989. O mesmo ocorre na Modernidade. Na Antiguidade, porém, essa situação não existe, e os filósofos ainda concorrem ao lado dos técnicos e sofistas na elucidação dos eventos poéticos.

⁵²¹ A ligação da retórica com a poética não está apenas no mesmo projeto fundamental de ordenar tecnicamente uma série de habilidades humanas. Elas compartilham também um destino histórico mui semelhante. Tal como no caso da poética, a retórica perde sua abrangência algo universal na Modernidade e torna-se tão somente uma arte mecânica da expressão convencionalizada segundo figuras de estilo. Sua importância filosófica só vai ser retomada no século XX, com os estudos da nova retórica.

regras. Como os autores acima discutidos não parecem estar cientes disso, eles tampouco enxergam a filosofia do trágico que, ao menos em crisálida, está contida na *Poética*. Dito de outro modo, porque Aristóteles utiliza o método taxonômico para analisar a tragédia, e porque seus conceitos passaram a fazer parte do *corpus* da teoria literária, não se deve analisar taxonomicamente sua *Poética*, tampouco ler tais conceitos com a mesma bonomia com que se leem os termos tão familiares e óbvios da teoria literária. Até agora, parece que os intérpretes esqueceram que o esquema eidético de Aristóteles, por exemplo, decorre de uma tremenda elaboração conceitual que, na esteira de Platão, confronta a obra de arte através da especulação filosófica. É por isso que a diferença entre estética e poética não pode ser acriticamente mantida em relação aos Antigos.

b) Por sua vez, quanto ao segundo ponto da crítica – o modo como Aristóteles tratou a cosmovisão trágica plasmada na tragédia – deve ser dito primeiramente que ele já se resolve, em parte, quando se compreendem os argumentos recém-expostos. Afinal, se Aristóteles desloca conceitos fulcrais de sua filosofia para confrontar a arte, buscando universalizar suas conclusões em virtude da própria natureza da técnica, então é certo que ele não encara a tragédia como um simples evento cênico e ocupa-se também com a sua “ideia”, isto é, como aquilo que ela representa em termos filosóficos. Dado que os trabalhos pioneiros de Pierre e Aubenque e de Martha Nussbaum já esclareceram em que sentido isso ocorre, convém apresentar suas principais ideias para entender devidamente esse ponto.

Em seu famoso livro sobre a prudência, Aubenque defendeu que Aristóteles teria retomado as questões sobre a posição do homem no cosmo não a partir do horizonte da filosofia platônica, porém a partir do legado trágico⁵²². Embora essa ideia seja contestável – pois, como será visto abaixo, Platão é o primeiro pensador a debruçar-se sobre o trágico –, ela se justifica no sentido de que Aristóteles se aproxima neste quesito mais dos trágicos do que de seu mestre. Isso ocorre em dois sentidos: primeiro, na constatação do caráter fundamentalmente mutável e fugidio da esfera de ação humana; segundo, através da postura ético-existencial a ser assumida em tal esfera. Como sabido, para Aristóteles o mundo em que se dá a ação humana é o mundo sublunar, o qual é feito de objetos e eventos mutáveis e regidos pela causalidade natural. O acaso (τύχη) tem papel fundamental nesse âmbito, não obstante ele já não seja entendido como uma força divina e sobrenatural que atua a seu bel-prazer. Em virtude de sua estratégia de

⁵²² AUBENQUE, 2008, p. 55.

naturalização, Aristóteles enxerga no acaso um conjunto de causas que, em determinado momento, permanecem desconhecidas, ainda que sua natureza e origem sejam igualmente naturais⁵²³. Apesar desse fato, a existência de tal mutabilidade e falta de controle nas relações causais que determinam as ações implica que a ação humana, tal como ocorre no mundo das tragédias, esteja sempre à mercê de situações e eventos que podem modificar-se de chofre, sem que tenhamos clara consciência de seu porquê. Nas tragédias, isso ocorre muitas vezes por meio da intervenção divina ou de outras causas sobrenaturais, que vêm para destruir os castelos de carta da felicidade humana, ao passo que em Aristóteles é a própria causalidade do mundo a responsável por isso, já que em sua teologia, como visto, os deuses não intervêm diretamente nos assuntos humanos. Essa crença teológica é mantida igualmente como preceito para composição das tragédias, cujo infortúnio deve tornar-se inteligível através do nexos da trama, como comentado. A despeito das diferenças em relação aos trágicos, ambas as perspectivas concordam em que a ação está sujeita a mutações que fazem com que ela frequentemente ocorra à revelia do agente. No caso de Aristóteles, um indivíduo pode decidir iniciar determinada ação e, por força de um nexos causal que lhe permanece oculto, acabar caindo em uma situação não desejada e totalmente diferente daquela que almejava no início. É isso o que ocorre exemplarmente na mutação de fortuna que caracteriza as tragédias complexas.

Aristóteles partilha com grande parte das tragédias gregas, por conseguinte, tanto aspectos de uma ontologia quanto de uma cosmologia que adotam a contingência como signo fundamental da esfera onde se dá a ação humana⁵²⁴. Ora, ele não poderia ter absorvido tal ensinamento das tragédias – como Aubenque defende – se as compreendesse tão-somente como um texto literário ou um evento cênico a ser dissecado por regras técnicas. Foi por estar convencido de que parte da cosmovisão das tragédias coaduna-se com sua própria visão de mundo, pois, que ele lhes conferiu tal valor epistemológico. Vendo no drama ático uma apresentação universal de situações humanas – um campo virtual onde os princípios da ação eram testados e exemplificados em sua melhor forma⁵²⁵ – ele encontrou nessa

⁵²³ AUBENQUE, 2008, p. 119.

⁵²⁴ AUBENQUE, 2008, p. 110.

⁵²⁵ “Dichtung ist freilich nicht selbst Handeln, aber sie hat als Darstellung von Handlung teil an der Elastizität der unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten“ SCHMITT, 2013, p. 211.

forma de arte aquilo que, nas palavras dos modernos, seria um documento ontoteológico sobre a vida humana. Por um lado, ele apenas seguiu a tradição grega, que de há muito via em Homero e nos demais poetas a possibilidade de aprender algo sobre a vida humana em suas manifestações essenciais. Por outro, nada mais fez do que levar a sério as considerações de tantos homens eminentes, de acordo com a íntima natureza de seu método endoxástico.

A partir de tais constatações ontocosmológicas nasce a postura ético-existencial que Aristóteles sugere ao homem, o segundo ponto em que ele retorna a uma cosmovisão popular grega sobre a prudência (φρόνησις) cristalizada na tragédia. Se o mundo é mutável e fugidio, raciocina Aristóteles, e se as nossas próprias ações – nas quais se encontram tanto nossa felicidade quanto nosso infortúnio – estão sujeitas a tal contingência incontornável, então a única regra prática que nos resta, pois, consiste em fazer o melhor uso possível da faculdade intelectual que atua nessa esfera: a prudência. Estabelecendo uma ruptura no seio da teoria – que ainda era usada no platonismo para pensar também o círculo das ações – Aristóteles resgata uma faculdade intelectual que se refere primordialmente a eventos contingentes e, assim, assemelha-se à saída com que os heróis das tragédias também se deparam. Como Aubenque demonstra, os heróis estão sempre colocados em situações nas quais devem determinar, a partir de seu próprio juízo, qual seria a melhor solução para enfrentar algum dilema. Não raro eles acusam uns aos outros de não utilizar corretamente a prudência, deixando-se levar pelos excessos da soberba (ὑβρις) que ofusca a medida apropriada a ser tomada⁵²⁶. Se cedessem aos ditames da razão prática, tornando-se mais moderados, eles poderiam fugir de várias calamidades; mas a teimosa desconsideração de tais preceitos precipita-os muitas vezes em situações trágicas. Deste modo, a partir dos limites da metafísica, que impedem o filósofo de avaliar o mundo da ação através dos conceitos necessários e científicos que se referem a objetos imutáveis, afloram os princípios da ética. O próprio inacabamento do mundo exige a φρόνησις. Como bom filósofo, Aristóteles é de opinião que o homem deva continuar a esforçar-se para ser imortal, mas fazendo isso apenas dentro dos limites estreitamente humanos; noutras palavras, a ὑβρις também deve ser evitada, porque do contrário pode nos lançar em ações desditosas. Retomando a cultura grega popular que se plasmava em várias tragédias e preceitos ético-

⁵²⁶ AUBENQUE, 2008, p. 258.

religiosos – como nas duas frases do oráculo de Delfos ou no mito de Dédalo – ele faz do meio-termo o centro de seu ensinamento ético.

A meio caminho de um saber absoluto, que tornaria a ação inútil, e de uma percepção caótica, que tornaria a ação impossível, a *prudência* aristotélica representa – ao mesmo tempo que a reserva, *verecundia*, do saber – a possibilidade e o risco da ação humana. Ela é a primeira e última palavra deste humanismo trágico que convida o homem a desejar todo o possível, mas somente o possível, e deixar o resto aos deuses⁵²⁷.

De modo similar, Martha Nussbaum também chamou atenção para o fato de que Aristóteles confere grande importância aos ensinamentos vitais das tragédias e colige em sua filosofia prática traços da cosmovisão desses poetas, embora ele seja naturalmente mais otimista. Para ela, o próprio método endoxástico do Estagirita representa um retorno iniludível ao antropocentrismo protagórico e trágico, que postula o valor das inúmeras opiniões humanas⁵²⁸. O lugar em que isso fica mais evidente, porém, é na concepção aristotélica de razão prática (*prudência*), pois a partir dela Aristóteles anuncia não apenas a pluralidade do bem, em consonância com a cultura grega, mas igualmente o homem como medida e regra viva das ações, como comentado no primeiro capítulo⁵²⁹. Nussbaum concorda, portanto, com o núcleo das opiniões de Aubenque. O que ela acrescenta a essa problemática encontra-se em suas análises dos eventos e bens vitais que, segundo a *Ética a Nicômaco*, acontecem à revelia da nossa vontade, não obstante sejam fulcrais para a obtenção plena da felicidade. Convém aqui lançar uma vista de olhos a essas análises aristotélicas, antes de expor as conclusões de Nussbaum. Já no primeiro livro dessa obra, com efeito, Aristóteles afirma:

E no entanto, como dissemos, ela [a felicidade] necessita igualmente de bens exteriores (τῶν ἐκτὸς ἀγαθῶν); pois é impossível, ou pelo menos não é fácil, realizar atos nobres sem os devidos meios. Em muitas ações utilizamos como instrumentos os amigos, a riqueza e o poder político;

⁵²⁷ AUBENQUE, 2008, p. 281.

⁵²⁸ NUSSBAUM, 2009, p. 212.

⁵²⁹ NUSSBAUM, 2009, p. 259.

e há coisas cuja ausência empana a felicidade, como a nobreza de nascimento, uma boa ascendência, a beleza. Com efeito, o homem de muito feia aparência, ou mal-nascido, ou solitário e sem filhos, não tem muitas probabilidades de ser feliz, e talvez tivesse menos ainda se seus filhos ou amigos fossem visceralmente maus e se a morte lhe houvesse roubado bons filhos ou bons amigos (*E.N.* 1099a31-1099b6).

É a dependência de tais bens que não são controlados por nós que configura a fragilidade da virtude e da boa vida, segundo Nussbaum. Logo depois de tal constatação, Aristóteles evoca o exemplo de Príamo, o qual comprova, sem sombra alguma de dúvida, como a literatura trágica de Homero pode ser aplicada à vida humana para iluminá-la em seus momentos fundamentais. Utilizando o mesmo conceito que descreve na *Poética* a mutação da dita em desdita, Aristóteles escreve:

Porque, como dissemos, há mister não só de uma virtude completa mas também de uma vida completa, já que muitas mudanças (μεταβολαί) ocorrem na vida (τύχαι κατὰ τὸν βίον), e eventualidades de toda a sorte: o mais próspero pode ser vítima de grandes infortúnios na velhice, como se conta de Príamo no Ciclo Troiano; e a quem experimentou tais vicissitudes (τύχαις) e terminou miseravelmente ninguém chama feliz (εὐδαμονίζει) (*E.N.* 1100a4-9).

Esta passagem serve como uma luva ao propósito de mostrar como os termos literários da *Poética* derivam, em última instância, de uma análise da vida humana, uma análise que, em sua abertura às forças algo arbitrárias do destino, comunga com as tragédias em vários pontos substanciais. De tal modo reconhece Aristóteles a força do destino, que chega a perguntar-se se os mortos seriam ou não felizes no Além, caso seus entes queridos padecessem muitos revezes de fortuna (μεταβολαί) cá no mundo. Isso faria com que um homem que teve uma vida feliz, por exemplo, pudesse perder sua bem-aventurança (*E.N.* 1100a22-33). A essa reflexão se seguem outras do mesmo jaez, que são impressionantemente atentas às reviravoltas da fortuna. Não obstante Aristóteles afirme que a felicidade se encontra na ação do homem virtuoso, ele sabe que esses bens exteriores podem facilitá-

la ou dificultá-la. Muitos incidentes acontecem por acaso (κατὰ τύχην), sejam eles grandes ou pequenos, mas, se eles se voltam contra nós, “podem esmagar e mutilar a felicidade, pois que, além de serem acompanhados de dor, impedem muitas atividades” (E.N. 110b22-30). O filósofo louva o homem virtuoso que, mesmo em meio a uma situação dessas, sabe portar-se nobremente e abster-se de atos vergonhosos e vis. Trazendo à baila novamente o caso de Príamo, ele julga que tal homem jamais há de tornar-se desgraçado, embora a beatitude (μακάριός) também lhe seja interdita, se tiver uma fortuna (τύχαις) semelhante à do monarca troiano (E.N. 1101a6-8). Na sequência, ele insiste que a sorte dos nossos amigos e descendentes desempenha papel decisivo em nossa felicidade. Discutindo a grandeza e intensidade de tais infortúnios, ele faz outra alusão reveladora sobre tragédia:

Se, pois, alguns infortúnios (ἀτυχημάτων) pessoais de um homem têm certo peso e influência na vida, enquanto outros são, por assim dizer, mais leves, também existem diferenças entre infortúnios de nossos amigos tomados em conjunto, e não dá no mesmo que os diversos sofrimentos (παθῶν) sobrevenham aos vivos ou aos mortos (com efeito, a diferença aqui é muito maior, até, do que entre atos iníquos (παράνομα) e terríveis (δεινά) pressupostos numa tragédia ou efetivamente praticados (πράττεσθαι)) essa diferença também deve ser levada em conta – ou antes, talvez, o fato de haver dúvida se os motos participam de qualquer bem ou mal (E.N.1101a28-b1. Trad. modificada).

A importante discussão sobre como as coisas que não dependem de nós influenciam nossa ação feliz no mundo poderia continuar, tendo a ética como horizonte. Para os presentes objetivos, porém, é bastante o que foi dito. A partir de tais reflexões, Nussbaum conclui que Aristóteles dê maior valor aos eventos contingentes do que Platão, o qual enfatiza a autossuficiência do filósofo mesmo diante dos mais terríveis reveses do destino. Neste ponto, Aristóteles retornaria à mesma concepção sobre a relação entre a felicidade humana e o destino que se expressa na *Antígona* de Sófocles.

A *Antígona*, por exemplo, expressou a concepção de que o tipo certo de relação que se deve ter com os particulares contingentes do mundo é aquela em que a ambição se combina com o fascínio e a abertura. Aristóteles, argumentamos, retorna a essa tradição, em toda a sua complexidade, defendendo uma postura para com os particulares contingentes que renuncia à aspiração platônica e à atividade imaculada⁵³⁰.

No segundo interlúdio do livro, que demonstra a relação entre a fortuna e as emoções trágicas e, por extensão, os vínculos indissolúveis entre a *Poética* e a *Ética a Nicômaco*, Nussbaum comenta o caso de Príamo, no qual se verifica uma lacuna entre ser bom/virtuoso e viver bem. São as condições externas, muitas vezes regidas por fatores casuais, que impedem Príamo de ter uma boa vida, ou seja, sua virtude (bondade) mostra-se vulnerável às invectivas do fado.

(...) Isso significa que a interferência do mundo não deixa intacto nenhum núcleo autossuficiente da pessoa. Ela atinge diretamente a própria raiz da bondade [virtude]⁵³¹.

E mais adiante:

A observação da *Poética* é, pois, um sumário de algumas importantes concepções éticas aristotélicas sobre os modos como a bondade de caráter ou a alma pode mostrar-se insuficiente para a plena *eudaimonía*. O que podemos perceber agora é que essas concepções são, com efeito, altamente relevantes à valoração da tragédia e da ação trágica⁵³².

A partir dos trabalhos de Nussbaum e de Aubenque, portanto, torna-se claro como a crítica moderna é parcial. Aristóteles não vê na tragédia um documento singelamente literário que nada diz sobre o mundo. Como verdadeiro grego, ele crê que os tragediógrafos também eram pensadores que, a seu modo, se debruçaram sobre os problemas da vida e

⁵³⁰ NUSSBAUM, 2009, p. 271.

⁵³¹ NUSSBAUM, 2009, p. 333.

⁵³² NUSSBAUM, 2009, p. 334.

frisaram a existência de uma série de eventos que formam o cerne das tragédias e acontecem com certa frequência no interior da situação humana, motivo por que merecem a séria consideração dos filósofos. É certo que eles não colocaram tais questões da mesma forma como fazem os filósofos ou os historiadores. No entanto, por sua ligação com o universal, sua poesia vê-se obrigada a debuxar situações que não apenas respeitam a necessidade e a verossimilhança encontradas na vida, como também a esclarecem de maneira paradigmática, oferecendo aqueles “trechos de existência” que podem assumir caráter normativo. A ética e a poética aristotélicas buscam açambarcar tais eventos a fim de oferecer descrição mais acurada da vida humana. Aliás, mesmo na *Retórica* Aristóteles se mostra atento a isso, pois que na própria estrutura da piedade, como visto, elenca uma série de fenômenos tristes que podem nos ocorrer, entres os quais se incluem, significativamente, os males que advém diretamente da Fortuna (τύχη), como a perda ou a escassez de amigos, a fealdade, a fraqueza física, a invalidez, o mal que surge de onde se esperava um bem, o fato de nunca acontecer nada de bom etc. Naturalmente, isso não basta para configurar uma cosmovisão completamente trágica, como talvez seja o caso de uma ou outra tragédia. Mas já aponta para o fato de que Aristóteles tenha visto na tragédia e nos conceitos que usou para escabichá-la uma forma de expressar certos acontecimentos vitais, como a dor causada pelas coisas que não estão ao nosso alcance.

c) Todos esses fatos tornam assaz complicado o argumento historial (*geschichtlich*) aventado por autores como Most, de acordo com o qual os gregos não teriam as condições histórico-filosóficas para pensar o trágico, conforme o terceiro ponto de crítica. Outros autores também chamaram a atenção para a ênfase na problemática da liberdade e autodeterminação individuais, a qual se sobressai claramente no cenário moderno e parece menos desenvolvida no grego, não obstante tenham sido as suas tragédias – especialmente a *Antígona* e o *Édipo Rei* – que pela primeira vez suscitaram tais reflexões. O mesmo se diga da versão primordialmente dialética dos modernos.

So beeindruckend, in sich geschlossen und intellektuell anspruchsvoll dieses dialektische Konzept des Tragischen ist, seine nicht beiläufige, sondern wesentliche Abhängigkeit von dem radikalen Autonomieanspruch des Subjekts in der Neuzeit

macht seine Anwendung auf die griechische Tragödie in vieler Hinsicht problematisch⁵³³.

O comentário de Schmitt não apenas ressalta como os gregos usavam as tragédias para ventilar outros problemas, como também que a apropriação moderna da tragédia ática é bastante parcial e movida por fortes interesses especulativos. Algo semelhante ocorre no que diz respeito à filosofia do trágico. Já foi admitido que, enquanto projeto, trata-se de algo exclusivamente moderno. Todavia, aquilo em que se insiste aqui é a existência de várias reflexões autenticamente filosóficas sobre o fenômeno do trágico, as quais, se não se concentram tanto na temática do sujeito, não deixam por isso de tomar a essência das tragédias como um impulso para propor, criticar, iluminar ou solucionar certos problemas existenciais. Noutras palavras, embora o horizonte grego seja outro, há nele também uma reflexão sobre o trágico, embora ela não seja separada das outras dimensões da filosofia e não assuma, assim, o perfil de um projeto teórico distinto. Não seria difícil mostrar, aliás, que as condições histórico-filosóficas tomadas por Most como próprias para o surgimento do trágico – a saber, o embate entre a teologia positiva e o cientificismo – verificam-se igualmente no caso grego. A partir da *Aufklärung* radical encetada por sofistas e filósofos – muito parecida ao Iluminismo moderno – e de fenômenos históricos concretos – como a peste de 429, a decadência do poderio ateniense e da *pólis* como um todo – passou-se igualmente a ver o lado mais sombrio da existência humana. Há no século IV a.C. um clima de crepúsculo e de decadência que talvez justifique a alcunha de “trágico”, porquanto tenha nascido de intenções as mais sublimes e virtuosas, que insuflavam o imperialismo ateniense e o século de Péricles, e, num troyel inextricável de causas e efeitos variados, tenha tido como resultado morticínio, desespero político-moral, depauperamento artístico etc. É nesse sentido que se diz que o modo como Tucídides narra a história da Guerra do Peloponeso seria trágico⁵³⁴. Para seguir tal caminho de comparação histórica, no entanto, cumpriria discutir qual teoria da história está por trás de uma tese desse jaez. Afinal, parece no mínimo curioso que a cultura em

⁵³³ [Tão influente, fechado em si mesmo e intelectualmente exigente é este conceito de Trágico, que a sua dependência essencial, não provisória, da exigência radical de Autonomia do sujeito da Modernidade torna a sua aplicação à tragédia grega em muitos sentidos problemática] SCHMITT, 1997, p. 210.

⁵³⁴ Sobre a relação de Tucídides com a tragédia: LOREAU, 2009. Sobre o período histórico: PIPER, 1969, p. 39.

cujo seio tanto o trágico quanto a filosofia vieram pela primeira vez à tona, plasmados em diferentes formas literárias e modos de vida, nunca se tenha esforçado para unir ambos os fenômenos naquele modo de consideração dos entes que lhes era tão peculiar: o θεοπεῖν. Sem discutir teorias da história, porém, pode-se evidenciar como tal unificação ocorre em Platão.

No âmbito específico da reflexão filosófica, com efeito, Platão pode ser visto como o primeiro pensador do trágico, segundo Halliwell⁵³⁵. Para Halliwell, Platão teria delineado pela primeira vez, com auxílio da elucubração filosófica, a concepção de vida profundamente trágica que emerge tanto na épica quanto na tragédia, concepção essa a que ele teria oposto sua filosofia, compreendida como uma opção ético-religiosa diante do universo arcaico da tragédia. Na análise de Platão, seriam quatro as teses “existenciais” abarcadas pela visão trágica de tais poetas. a) Em primeiro lugar, a ideia de que os deuses agem conforme seus caprichos e são, assim, fontes reais da maldade no mundo. Na esteira de Xenófanos e de Heráclito, essa ideia é fortemente combatida na *República*. b) Em segundo, a sobrevalorização da morte como algo terrível e insuportável, que pressupõe o valor absoluto da existência terrena, isto é, aquela fidelidade ao mundo que será depois louvada por Nietzsche⁵³⁶. c) E, diretamente relacionada com isso, a ideia de que, quando a morte acontece para nossos entes queridos, ela acaba com todo o propósito da vida. d) Por fim, a concepção de que a justiça e a felicidade não andam de mãos dadas, isto é, de que é possível ser feliz e ter uma vida boa mesmo sendo injusto, como ocorre no caso dos tiranos, ou de que grandes infortúnios atacam também a vida dos justos⁵³⁷. Por essa concepção ficaria excluída toda a forma de justiça cósmica ou escatológica. Antes de chegar a essas conclusões, Halliwell também chama a atenção para algumas passagens da obra de Platão em que ele utiliza o adjetivo “trágico” não em sentido teatral, mas aludindo a certa concepção de mundo plasmada pelos poetas, ao contrário do que Lesky sustentava. Essas passagens são o prenúncio de sua visão da tragédia como *Weltanschauung*.

⁵³⁵ HALLIWELL, 2002, p. 99.

⁵³⁶ Scolnicov também defende que Platão repudia a tragédia pelo fato de ela falar apenas deste mundo, razão pela qual Aristóteles a apreciaria. SCOLNICOV, 2006, p. 73.

⁵³⁷ HALLIWELL, 2002, p. 108-9.

All four of these ideas reinforce factors that I earlier highlighted in the four passages where Plato employs tragedy as a trope and emblem of a certain conception of life. Together they configure a mentality that finds the organization of the world – governed by divine powers capable of ruthless destructiveness, and limited by the inevitability of death that negates everything worth having – to be fundamentally hostile to human needs and values and irreconcilable with a positive moral significance. The rejection of this mentality, the mentality of Achilles or Niobe, is a prerequisite for the assertion of a religio-ethical interpretation of reality (including the assertion of unqualified divine goodness) that would be acceptable within the terms of the philosophical project pursued in the *Republic*, as Socrates' proposals for educational and cultural censorship make emphatically clear⁵³⁸.

Halliwell abona grande parte das teses nietzscheanas sobre o fim da tragédia através do espírito da filosofia. Mais do que isso, ele ressalta como Platão já havia reconhecido nas tragédias a exposição de vários elementos trágicos combatidos em sua filosofia, encarando essa forma artística de modo filosófico e não meramente poetológico. Mesmo que a interpretação e o uso que Platão faz das tragédias sejam hostis, aqui estaria o momento inaugural em que a filosofia encontra o trágico plasmado no teatro clássico e admite sua dimensão especulativa. Embora Halliwell rejeite o argumento historial de Most, ele compartilha com os intelectuais modernos a ideia de que o pensamento do trágico estaria ausente na *Poética* de Aristóteles, que

⁵³⁸ [Todas essas quatro ideias reforçam os fatores que sublinhei anteriormente nas quatro passagens em que Platão emprega a tragédia como tropo e emblema de certa concepção de vida. Juntas elas configuram uma mentalidade que crê que organização do mundo – governada por poderes divinos capazes de uma destrutividade impiedosa, e limitada pela inevitabilidade da morte que nega o valor de todas as coisas – seja fundamentalmente hostil às necessidades e valores humanos e inconciliável com um significado moral positivo. A rejeição desta mentalidade, a mentalidade de Aquiles ou de Niobe, é o pré-requisito para a afirmação de uma interpretação ético-religiosa da realidade (incluindo a afirmação de uma divindade sem traços precisos) que seria aceitável dentro dos termos do projeto filosófico perseguido na *República*, como as propostas de Sócrates para a educação e para a censura cultural deixam enfaticamente claro] HALLIWELL, 2002, p. 110.

se prestaria justamente para provar que é possível falar de tragédia sem cogitar o problema do trágico tal como enunciado pela filosofia alemã⁵³⁹. Halliwell admite que Aristóteles erija os fundamentos de uma abordagem da tragédia que, por exemplo, leva em conta fatores reais como a elevação da ação, a mutação da fortuna e o erro humano, aproximando-se assim dos pensadores modernos. No entanto, ele crê que a *Poética* ofereça tão-somente um quadro analítico (*analytical framework*) para compreender a tragédia ática, sem demonstrar interesse por questões de cunho mais filosófico⁵⁴⁰. Como exposto no quarto capítulo, essa opinião faz com que Halliwell denegue as interpretações universalistas do capítulo IX da *Poética*, que ele considera excessivamente hegelianas.

Contudo, as breves observações feitas acima – em especial a última citação da *Ética a Nicômaco* sobre os temas das tragédias e o paradigmático caso de Príamo – sugerem que Aristóteles reconhecia a existência de ações trágicas na vida humana e as compreendia com um aparato teórico bastante similar àquele usado na análise da ação humana real. Parece, aliás, haver razão para crer que o uso do adjetivo trágico, tal como em Platão, se conserva na *Poética*. Quando Aristóteles põe seu ideal de perfeição nas tragédias que terminam em infortúnio, diz que elas são “as mais trágicas” (τραγικώταται); ele também acredita que Eurípedes seja o autor mais trágico (τραγικώτατός), já que compõe assim suas peças. Poder-se-ia argumentar que o adjetivo τραγικὸν, aqui, significa algo como “conforme a natureza da tragédia”. No entanto, não se deve esquecer que Aristóteles está discutindo, neste ponto, situações vitais que podem ser consideradas trágicas. Na sequência, ele usa o adjetivo “trágico” ao lado de “conforme os sentimentos humanos” (φιλόανθρωπον), denotando as situações como “quando um homem astuto, porém mau, que é enganado como Sísifo, ou quando corajoso, mas injusto, é vencido” (*Poet.* 1456a21-26). Do mesmo modo, ele usa o adjetivo “o mais antitrágico (ἀτραγγωδῶτον)” – talvez cunhado por ele, já que não há registros anteriores – para nomear novamente uma situação em que uma pessoa malvada passa da desdita para a dita (*Poet.* 1452b37). Ora, todos esses casos se referem a conjunturas práticas, isto é, a possíveis concatenações de atos, não apenas a regras próprias à tragédia. Eles traduzem, assim, o caráter fundamental da tragédia, que é a mutação da fortuna para o infortúnio, como será mostrado abaixo. O próprio Aristóteles, portanto, já

⁵³⁹ HALLIWELL, 2002, p. 102

⁵⁴⁰ HALLIWELL, 2002, p. 101.

chegara a uma consciência linguística ou qualitativa acerca de eventos que perfazem a experiência própria da tragédia.

Na próxima seção, serão estudados os termos principais da *Poética* a partir de uma perspectiva ontológica, a fim de mostrar como esse tratado apresenta considerações sobre o trágico que podem contribuir com o debate moderno.

5. 4. A filosofia aristotélica do trágico

As considerações precedentes já servem como indícios de que é mister estudar a *Poética* de um ponto de vista estritamente filosófico, sem as mediações conceituais da tradição das poéticas e da história da teoria literária. Isso se confirma também através da investigação do conceito aristotélico de ação e de sua estrutura ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, entendida aqui sob o nome de praticidade. Em primeiro lugar, importa explicar como Aristóteles trata da relação entre a obra de arte e a vida que ela representa, a fim de acentuar a existência de ações trágicas fora do palco. Esta é uma condição basilar para traçar o perfil de sua reflexão sobre o trágico. Em estreita vinculação com isso, convém examinar em seguida a primazia do mito e da estrutura objetiva da ação. E, por fim, é preciso completar a análise através do papel dos agentes e daquilo que seria a estrutura subjetiva da ação. A partir de tal caminho investigativo pode-se evidenciar o sentido da falta trágica e do trágico aristotélico em geral.

Depois da definição sucinta da tragédia apresentada no capítulo sexto, Aristóteles enuncia a relação intrínseca dessa forma artística com a vida humana, que deve ser imitada e transfigurada por meios miméticos.

Porém, o elemento mais importante (μέγιστον) consiste na estruturação (ἡ σύστασις) das ações (τῶν πραγμάτων), pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida (πράξεων καὶ βίου), de felicidade [e infelicidade (καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία)]; mas a felicidade] ou a infelicidade residem na ação (ἐν πράξει), e a própria finalidade (τέλος) da vida é uma ação, não uma qualidade (οὐ ποιότης) (*Poet.* 1450a15-23 Trad. modificada).

Neste breve parágrafo exprime-se o mais importante (μέγιστον) objetivo da tragédia, que não é o efeito catártico sobre o público, como sustentam os intérpretes modernos que se atêm às indicações práticas de

Aristóteles, porém a estruturação das ações, ou seja, a praticidade. O efeito catártico é o fim que a técnica poética consoma em sua aplicação (*poetica utens*), ao passo que o escrutínio da estrutura das ações é o fim da poética quando concebida como elucubração universal (*poetica docens*) acerca da ação humana. Contudo, o primeiro fim também está subordinado em termos práticos ao correto manuseio do segundo, como Aristóteles repisa mais de uma vez. Ademais, ele delimita aqui os tipos de ações que deverão ser representadas, quais sejam, aquelas que, apreendendo a vida a partir de perspectiva universal, revelem os esforços dos heróis para atingir a situação vital em que são felizes (εὐδαιμονία). Não se trata assim de toda e qualquer ação. Como ele diz na definição de tragédia, ela tem de revestir-se de elevação e seriedade (σπουδαιία), no sentido de que põe em jogo as intenções mais graves e compenetradas do herói⁵⁴¹. Imitar como alguém se esforça para comprar sorvetes no mercado público, em pleno domingo de sol, pode ser literatura, mas seguramente nada tem de trágico. A tragédia expõe, por exemplo, a loucura e a vingança da mulher abandonada pelo marido, que assassina os próprios filhos para punir seu cônjuge infiel; ela relata como dois irmãos de sangue, enceguecidos pela ganância imperial, esquecem sua origem comum e seus deveres sagrados de parentesco para trucidarem-se em uma trama fatal; descreve como o orgulho e a impiedade, que nos impedem de reconhecer um novo deus, podem nos conduzir à morte. Em todos esses casos, trata-se de ações extremas que concorrem definitivamente para felicidade ou para a desgraça das personagens. Estas se deixam levar por decisões em torno de acontecimentos que julgam ser fundamentais para a sua felicidade, como, por exemplo, a posse de um império ou a descoberta de sua verdadeira identidade pessoal. Elas têm esses bens subjetivos em tão alta conta que, no transe e na ânsia de obtê-los, empenham todas as suas forças e paixões, não raro atropelando outros bens

⁵⁴¹ Lesky chama esse fato de “a dignidade da queda”. Ele fala também em “altura da queda” e observa que, no século XIX, a tragédia burguesa eliminou a interpretação classicista, dos séculos XVII e XVIII, segundo a qual a elevação da ação estaria no pertencimento dos agentes a uma classe social (cláusula das classes sociais). LESKY, 2006, p. 32-4. Schmitt nota como esse conceito é mais uma das ligações entre a *Poética* e a *Ética a Nicômaco*: “*Spoudaiós* ist ein Zentralbegriff der Aristotelischen Ethik. Es bezeichnet die beste Form der Bildung, zu der ein Mensch seine Fähigkeiten vervollkommen kann. Aristoteles kann sogar Organen oder dingen das Prädikat *spoudaiós* zusprechen. Ein Auge etwa ist dann *spoudaiós*, wenn es sein Vermögen zu sehen, optimal ausführen kann. *Phaúlos* ist der Gegenbegriff dazu“. SCHMITT, 2013, p. 141.

– família, honra, saúde, amigos etc. – cuja inegável importância deveria ser igualmente considerada.

A menção da felicidade e da realização/fim último da vida (τέλος) salienta também as ligações da *Poética* com a teoria moral teleologicamente orientada para a felicidade que é trabalhada na *Ética a Nicômaco*; como tal teoria, ela pressupõe várias reflexões sobre a prudência, a capacidade intelectual por cujo meio atingimos a felicidade e organizamos nossa vida como um todo. Nesse sentido, a tradução de Fuhrmann é esclarecedora, já que verte a palavra βίος por *Lebenswirklichkeit* e a palavra τέλος, por *Lebensziel*, indicando claramente que se trata de uma alusão ao objetivo final da vida humana, para o qual confluem todas as demais ações de alguém⁵⁴². Não menos significativa é a palavra βίος, que externa as pretensões teóricas da tragédia de representar e compreender a vida; neste ponto, ela possui escopo similar ao da ética, não obstante utilize de outros meios para tratar desse assunto. Afinal, ela não se ocupa com a imitação de um estado qualitativo em que as personagens são felizes, mas sim com o encadeamento causal das ações vitais em que tanto a felicidade quanto a infelicidade podem ser divisadas. A primazia dada à praticidade e a explícita alusão à vida indicam, de resto, que a tragédia se constitui como uma arte que responde ao desafio de imitar ações que a vida mesma, em sua complexa rede causal de acontecimentos, estrutura em consonância com os requisitos do trágico. Noutras palavras, Aristóteles declara aqui, sem rodeios, que a vida mesma possui ações trágicas. Outro lugar em que isso se patenteia está no fato de que a tragédia, conquanto imite preferencialmente as coisas tais como poderiam acontecer, pode também imitar alguns poucos

⁵⁴² „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. (Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit“ FUHRMANN, 2012. Sobre a imitação de ações e não de uma qualidade, escreve Schmitt: “Wenn Aristoteles sagt, die Handlung sei das Wichtigste für eine Dichtung, und Aufgabe der Dichtung sei es nicht, die Beschaffenheit, d.h. den Charakter einer Person darzustellen, sondern Handlungen, dann meint das nicht, dass ein Dichter lediglich Handlungen erfinde solle, etwa Handlungen mit einer spannenden Ereignisfolge oder mit raffinierten Wirkungen auf die Emotionen der Leser und Ähnliches, sondern es meint, was der Text selbst sagt: Aufgabe der Dichtung ist nicht die Darstellung einer *poiôtēs*, einer Beschaffenheit, sondern der Folgen dieser Beschaffenheit, wie sie in einzelnen Handlungen zu Tage treten“ SCHMITT, 2013, p. 156.

eventos tal como eles realmente aconteceram, dado que eles já tragam em si a estruturação trágica almejada pelos poetas.

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador (τῶν μύθων) do que versificador (τῶν μέτρων); porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais (γενόμενα ποιεῖν), nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas (ἔνια) das coisas que realmente acontecem (τῶν γὰρ γενομένων) sejam verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas (*Poet.* 1451b27-32 Trad. modificada).

Como Aristóteles reconhece, são apenas alguns dos eventos reais que respeitam as regras da verossimilhança e da necessidade e, destarte, confundem seu acontecimento histórico-factual com aquilo que poderiam representar em uma trama poética. As passagens da *Ética* e da *Retórica* acima sublinhadas já deram a entender que as ações calamitosas da tragédia acontecem na vida: a *Ética* chama a atenção para casos como o de Príamo e demais atos iníquos e terríveis que são pressupostos pela tragédia ou praticados efetivamente (πράττεσθαι), enquanto a *Retórica* inclui no próprio perfil ontológico da piedade as ações causadas pela Fortuna. Agora Aristóteles acrescenta que algumas dessas ações possuem os contornos verossímeis e necessários que os poetas devem buscar. Em sua digressão histórica sobre a origem da arte trágica, ele já dissera que os poetas encontraram nos tristes acontecimentos (πάθη) por que passaram algumas famílias heroicas do passado o estofo para suas composições, tendo apenas de adaptar tais histórias aos preceitos do palco. Essa digressão aparece em meio à discussão sobre os tipos possíveis de reconhecimento, onde Aristóteles afirma terem existido poucas famílias cujos infortúnios cumprem os requisitos que ele toma como trágicos. A afirmação indica mais uma vez que, em alguns casos raros, os componentes do trágico ocorrem na vida real. Nada há nessa afirmação que deponha a favor da nossa consciência atual, para a qual o Ciclo Tebano ou a Guerra de Troia são eventos fictícios; antes, Aristóteles parece crer que tais histórias tenham realmente ocorrido (συμβέβηκε) e depois sido adaptadas.

Por esta razão, como dissemos antes, não há muitas famílias sobre as quais as tragédias possam versar;

quando buscavam tal, os poetas encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los aos seus propósitos; eis por que se constrangeram a recorrer à história das famílias em que tais calamidades (πάθη) aconteceram (συμβέβηκε). (*Poet.* 1454a9-13 Trad. modificada).

Mesmo declarando que muitas das tragédias têm como pano de fundo eventos reais, é certo que ele não propõe aqui um realismo cru e impreciso, que se contenta com a imitação servil do real. Aristóteles atribui grande valor à transfiguração poética realizada pelos poetas e pensa que os eventos selecionados devam ser tratados a partir de uma ótica universal, recebendo traços de necessidade e verossimilhança que os diferenciam dos acontecimentos amiúde nebulosos da vida. E, aliás, ele também vê na tragédia a imitação de homens melhores do que nós, ou seja, de homens que realizam de forma superlativa as ações que empreendem. Como frisado na discussão sobre a universalidade da poesia, os conceitos de necessidade e verossimilhança não dizem respeito tão-somente à forma como o caráter da personagem determina uma ação, isto é, ao fato de uma ação seguir-se verossímil e necessariamente de uma pessoa que é deste ou daquele tipo. Esse é sem dúvida um aspecto importante de tais conceitos. Contudo, eles se referem igualmente à ordenação dos atos imitados, isto é, ao modo como o poeta estrutura as diversas ações numa teia causal de cujo íntimo possa surgir, por exemplo, a peripécia ou o reconhecimento. Por mais absurda que seja a ação imitada – e a literatura grega abunda em casos inverossímeis, como, por exemplo, a greve do sexo em *Lisístrata*⁵⁴³– o encadeamento dos fatos e a relação das personagens com suas respectivas ações devem seguir as linhas da verossimilhança e da necessidade. No caso da *Lisístrata*, pois, uma vez decidido que haveria tal greve, o poeta deve perguntar-se como as

⁵⁴³ Embora mantenha perspectiva internalista, interpretando o conceito de verossímil especialmente em relação ao herói e seus atos, Schmitt recorda que Aristóteles, em consonância com a prática literária grega, admite vários motivos inverossímeis, no sentido geral da realidade que descrevem, como fundamento das tragédias. SCHMITT, 2013. Ele crê que as coisas impossíveis, mas críveis, devam ser preferidas diante das coisas possíveis, mas incríveis. O irracional deve ser evitado tanto quanto possível. Quando for inevitável, então tem de ser coberto pelos primores da beleza, como fez Homero ao descrever o desembarque de Ulisses (*Poet.*1460a26-b5). Em parte, isso se justifica porque o maravilhoso da epopeia mantém ligação mais íntima com o absurdo, já que, não sendo representada, permite ao poeta que solte as rédeas de sua imaginação (*Poet.* 1460a11-14).

mulheres e os seus maridos reagiriam diante das circunstâncias e, de modo ainda mais fundamental, como os eventos se encadeariam uns aos outros na sua complexa dialética com a ação das personagens.

Tanto na representação dos caracteres (ἐν τοῖς ἦθεσιν) como no entrecho das ações (ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει), importa (χρῆ) procurar sempre (ἄει ζητεῖν) ou a verossimilhança e ou a necessidade; como tal [personagem] fala tais coisas ou age seja segundo a verossimilhança ou a necessidade, e como [nos mitos] isto acontece (γίνεσθαι) depois disso seja por necessidade ou por verossimilhança. (*Poet.* 1454a33-36 Trad. modificada).

Conforme a primazia do mito já mostrou, o entrecho é a coisa mais importante para a composição da peça. No caso de uma tragédia, se o poeta inventar um mito que não apresente tais fatos de maneira verossímil e necessária, ele não conseguirá fazer com que o público vivencie as emoções próprias do palco trágico, pois a compaixão pressupõe que o espectador se identifique em alguma medida com o herói, ao passo que o medo pressupõe que o espectador reconheça que o infortúnio ali imitado também poderia lhe sobrevir. Nos dois casos, o poeta deve criar uma trama que corresponda ao senso de possibilidade e de verossimilhança que o espectador, baseado em sua experiência de vida, utiliza para julgar os eventos apresentados. Do contrário, o público pode simplesmente irritar-se, rir e dizer: “Ah, sim, está muito bonito! Mas isso não acontece na vida e nunca aconteceria para mim. Logo, não tenho o que temer!” É por tal motivo que o internalismo estrito, como explicado, não se sustenta. Ora, como as indicações de Aristóteles sobre a relação da poesia com a vida, os conceitos de verossimilhança e necessidade arrimam-se em um realismo de fundo, que se vale da própria vida como padrão para avaliar a poesia.

Uma vez assentado esse fato, convém agora retomar a questão da praticidade. Na sequência do primeiro trecho citado nesta seção, Aristóteles reitera a primazia da ação sobre os caracteres.

Ora, os homens possuem tal ou qual qualidade (ποιοί) de acordo com o caráter, mas são bem (εὐδαίμονες) ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem

as pessoas para imitar caracteres, mas assumem (συμπεριλαμβάνουσιν) caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações (τὰ πράγματα) e o mito (μῦθος) constituem a finalidade (τέλος) da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (μέγιστον ἀπάντων) (*Poet.* 1450a19-23. Trad. modificada).

A passagem não deixa dúvidas sobre a primazia da estruturação dos fatos como verdadeiro objetivo da tragédia. A concepção de Aristóteles não pode ser confundida com a visão preponderante das poéticas modernas, que ainda se movimentam no âmbito de uma estrita estética do efeito e da recepção (*Wirkungsästhetik*). Suas indicações práticas sobre a catarse são secundárias se contrapostas ao pano de fundo do objetivo primordial da tragédia, que é a estrutura da ação. Nas reflexões sobre o mito, isso retorna *expressis verbis*. Concebido tanto como imitação de ações quanto como a própria estruturação de tais ações (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων) (*Poet.* 1450a4-5), o mito é a alma e o princípio da tragédia e, assim, a parte mais importante entre as outras cinco (caracteres, pensamento, melopeia, espetáculo e elocução). Como alma (ψυχὴ) e princípio (ἀρχή), ele não apenas dá vida à tragédia, como também a origina e rege do início ao fim. Logo, a tragédia imita primeiramente as ações de que se compõe o mito e, em seguida, os agentes e caracteres (*Poet.* 1450a38-1450b1). A prova disso está em que se pode criar uma tragédia sem caracteres, como se fazia no tempo do filósofo, mas é impossível compor uma tragédia que não tenha nenhuma ação (*Poet.* 1450a23-30). Mesmo as tramas mais pobres e imbecis – como aquelas dos *blockbusters*, que dependem quase inteiramente do apelo sexual de atores famosos – necessitam de alguma ordenação prática. Porquanto Aristóteles persevere na ideia de que o mito é a estruturação de ações (τὴν σύστασιν τῶν πραγμάτων), a primeira e a mais relevante parte da tragédia (πρῶτον καὶ μέγιστον) (*Poet.* 1450b21-23), pode-se ver nitidamente como a tragédia, longe de macaquear pessoas para surtir um efeito emocional no público, empreende uma investigação virtual sobre o mesmo conceito decisivo que é tratado na *Ética a Nicômaco*⁵⁴⁴. Ou seja,

⁵⁴⁴ Para Schmitt, este conceito é o critério definidor da arte, isto é, a razão pela qual um conjunto de sentenças se torna poesia. “Dass Aristoteles in seiner Kritik an einem rein formalen Dichtungsverständnis Platon und dessen Abgrenzung gegen zeitgenössische Theorien und traditionelle Auffassungen von Dichtung folgt, geht vor allem daraus vor, das auch er die „Sýstasis tōn pragmatōn“, die

embora a poesia se caracterize por um gradiente de universalidade que transforma criativamente as ações da vida para seguir a verossimilhança e a necessidade, ela também diz respeito, no fundo, às ações que constituem ou não nossa felicidade. Sua diferença em relação à investigação ética consiste basicamente em dois pontos. Em primeiro lugar, seu método é diferente, pois enquanto a ética utiliza observações aproximativas, sendo impossível que erija uma técnica a partir da prudência, por exemplo, a poética visa universalizar seus conhecimentos tendo por base considerações empíricas. Conquanto ambos os objetos de estudos tenham similaridades, a forma de abordá-los diferencia os dois campos investigativos. Em segundo lugar, a poética acrescenta um novo horizonte investigativo ao estudar também o mito, que é a imitação poética das ações, e os demais elementos cênicos: melopeia, espetáculo, elocução. Nesse quesito ela possui um programa à parte, formado a partir dos conhecimentos acerca da imitação. Com a ética, ela partilha o estudo da ação e do caráter, mas seu próprio domínio versa também sobre outros elementos. Seria no mínimo estranho supor que Aristóteles, ao elaborar sua poética no final de sua vida, estudaria o conceito de ação sem nenhuma ligação com aquilo que já havia obtido em outros tratados. Da retórica, por exemplo, ele retira seus ensinamentos sobre a elocução e o pensamento, como será visto. Semelhante demarcação teórica não faz sentido para um pensador que, de modo realista e sempre consciente de suas limitações, jamais deixou de anelar por sistematicidade.

Para que possam realizar sua tarefa, portanto, os poetas precisam conhecer não apenas os caracteres e as palavras próprias a cada um deles, mas sobretudo a maneira como as ações vitais se emaranham em seus nexos causais. Assim que dominarem tal assunto, devem ainda aprender como “sublimar” tais ações com os artifícios poéticos, a fim de que elas, agora já elevadas à categoria do mito, origem, animem e dirijam a tragédia. Um sinal de que as coisas se passam assim, pois, pode ser visto no fato de que os poetas iniciantes primeiro aprendem a compor os caracteres e a elocução, e só depois que adquirem experiência tornam-se capazes de estruturar adequadamente as ações. No primeiro caso, cumpre-lhes saber apenas como descrever os atos de alguém irado, por exemplo, atribuindo-lhe palavras e gestos que reflitam seu estado íntimo; para isso, eles podem usar de um modelo real, como fazem os pintores, ou então simular com auxílio da retórica as emoções que eles mesmos já experimentaram. No segundo caso,

as coisas são mais complicadas, pois eles devem trabalhar de tal modo que imitem aspectos fulcrais da vida e convençam seu público de que a imitação contém traços necessários e congruentes com a forma como os sucessos vitais geralmente se passam. Embora sua experiência também possa ajudá-los nisso, não é normal que eles tenham vivido as mesmas intempéries que descrevem; por isso, ao contrário do que se dá com as emoções, eles se movem aqui em um terreno mais delicado, onde devem dar mostras reais de seu entendimento do novelo causal da existência.

Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuições e caracteres, do que no trecho das ações (*τὰ πράγματα συνίστασθαι*); é o que se nota em quase todos os poetas antigos (*Poet.* 1450a35-38).

Como nesta sentença, a atenção dada à praticidade domina o resto do tratado. Vários dos conceitos estudados têm que ver explicitamente com a ação trágica e atuam como requisitos que devem ser respeitados para que a imitação simule a vida no palco. Como dito em mais de uma ocasião, Aristóteles não está preocupado em descrever todas as ações humanas, mas apenas aquelas que cumprem o propósito da tragédia. São ações elevadas e fechadas em si mesmas, que possuem certa extensão e, além disso, que contêm em si três outros requisitos decisivos: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia (*περιπέτεια*) – literalmente a “reviravolta” – é a primeira parte do mito e constitui o momento em que ocorre a mutação (*μεταβολή*) da dita em desdita, ou seja, a modificação dos atos em seu contrário. Ela está no cerne da tragicidade e configura o clímax emocional e prático, a partir do qual se deflagram de forma manifesta a catástrofe e os demais fenômenos trágicos que vinham sendo sorrateiramente preparados pelo enredo.

Peripécia é a mutação (*μεταβολή*) dos sucessos (*τῶν πραττομένων*) no seu contrário (*εἰς τὸ ἐναντίον*), efetuada do modo como dissemos; e esta inversão dever produzir-se também, como dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas relações com a mãe, descobrindo quem ele era,

causou efeito contrário (τοὐναντίον). (*Poet.* 1452a22-26).

Esta reviravolta divide a ação trágica em dois momentos. Todas as ações que são tecidas até a peripécia – tanto as narrações de casos externos quanto os episódios intrínsecos à ação – constituem o nó ou encadeamento (δέσις). Elas sinalizam a situação de felicidade e bem-aventurança de que o herói usufruía até o momento da peripécia. Assim que ocorre a reviravolta, todavia, tem início o desenlace (λύσις) que dá curso às ações posteriores. Aqui são então descritas as ações posteriores à falta trágica.

Em toda a tragédia há o nó e o desenlace. O nó (δέσις) é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace (λύσις). Digo pois que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa e a má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim. (*Poet.* 1455b24-29).

Assim, as ações imitadas e as reações das personagens diante das circunstâncias em que estão postas encaminham-se, segundo os padrões dos eventos necessários ou mais frequentes, até o momento em que a mudança irrompe do interior da ação. A partir daí o poeta narra como tais ações se desenvolvem até o fim da peça, isto é, ele retira as consequências causais da trama que teceu. A peça é costurada como um intrincado novelo que, a partir da falta trágica, começa a ser deslindado e traz à tona a catástrofe e o lado trágico das ações empreendidas pelos heróis. Nesse sentido, a tragédia tem que ver primariamente com as mudanças fundamentais que ocorrem na vida e que servem como verdadeiros divisores de água entre um período de bem-aventurança que, pelas próprias decisões da pessoa envolvida em certo arranjo prático, revela-se frágil e passageiro, transformando-se em uma situação calamitosa que põe em xeque o caráter de tal pessoa e tudo de bom que vivera até agora. É difícil imaginar como tal concepção não aninha vários laivos de uma cosmovisão genuinamente trágica. O objetivo do poeta é imitar uma dessas situações em toda a sua complexidade, atentando para o fato de que ela se exiba aos olhos dos espectadores como algo que, embora fictício, como as máscaras e as roupas sugerem, assemelhe-se à verdade efetiva (εἰκός) e encene uma história de profunda significação sobre a mutação de fortuna, história essa que, seguindo o mesmo draconismo

(ἀνάγκη) das ações da vida, concentra em si alto valor biodélico e pode servir de exemplo.

Esta não é a única mudança, porém, por que se interessa a tragédia. De acordo com Aristóteles, a estruturação das ações das melhores tragédias contém outra modificação, o reconhecimento (ἀναγνώρισις), que denota o instante em que, por assim dizer, “cai a ficha” da personagem e ela compreende o curso de ações desafortunadas em que se meteu, passando da ignorância para o conhecimento dos nexos causais em que está enleada. Como Lesky comenta, não é bastante que o herói sofra; ele precisa sofrer conscientemente a sua aflitiva passagem da felicidade para a desventura⁵⁴⁵. Em termos cênicos, isso se reflete nos longos discursos do herói ou do coro, que visam aclarar toda a dimensão de sofrimento que agora se descortina ao protagonista. A vivência inconsciente e não discursiva de uma grande dor não parece ser muito trágica, se se pensa, por exemplo, no modo como uma pessoa em coma ou uma inocente criança reagem em tal contexto. O caminho cognitivo que o herói empreende em seu discurso consciente apropria-se das consequências vitais de tal dor e expõe em que sentido ela modificará o curso de sua vida. A plateia também percebe esse momento e vê que o herói se precipitou no infortúnio trágico.

O reconhecimento (ἀναγνώρισις), como indica o próprio significado da palavra, é a passagem (μεταβολή) do ignorar (ἐξ ἀγνοίας) ao conhecer (εἰς γνῶσιν), que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita (*Poet.* 1452a29-32).

A terceira parte do mito, por fim, é a catástrofe (πάθος), isto é, uma “ação destrutiva (φθορικῆ) e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (*Poet.* 1452b10-13 Trad. modificada). Nisso consiste, como exposto, o *proprium* da tragédia: ela imita ações sérias que geram grandes dores e infortúnios. Há como que uma coleção topológica de temas que podem constituir uma tragédia, mas nem toda a ação humana se passa em tal registro, pois na maior parte do tempo estamos envolvidos com situações prosaicas que não acarretam grandes dores nem exigem de nós decisões tão extremas. Ações

⁵⁴⁵ LESKY, 2006, p. 34. Golden observa, com razão, que o reconhecimento é o momento em que o herói percebe que seu destino está em jogo, percepção está que conduz ao sentimento de piedade. GOLDEN, 1976, p. 450.

destrutivas, mortes ou dores veementes, contudo, são situações que, como as mudanças acima, não passam em nossas vidas sem deixar vestígios de grandes proporções, e por isso elas estão no cerne daqueles “trechos de existência” que os poetas trágicos – por um pendor ao reconhecimento do lado mais sombrio da vida que era talvez intrínseco ao povo grego de então – resolveram reproduzir através de meios artísticos.

O mais importante a notar sobre essas três partes, pois, está no fato de que sua apresentação ideal se dá quando elas surgem do interior da ação imitada. Isso não acontece ao acaso, mas possui raízes no seio do próprio real. Ou seja, porque as próprias ações vitais contêm em si a peripécia e o reconhecimento, os mitos que as representam dividem-se em complexos e simples, caso possuam ou não tais partes constituintes:

“Dos mitos, uns são simples (ἀπλοῖ), outros complexos (πεπλεγμένοι), isto porque as ações, das quais os mitos são imitações (μιμήσεις), existem (ὑπάρχουσιν) simplesmente (εὐθύς) com tal feitio (οὕσαι τοιαῦται)” (*Poet.* 1452a12-14 Trad. modificada).

O mito reproduz em linguagem poética uma diferença que existe, como que por natureza, nas ações que imita; uma peça é complexa porque sua estrutura imita a complexidade das ações vitais, não porque o poeta a tornou intrincada com adornos poéticos. Essa é outra passagem em que Aristóteles deixa ver, de maneira inequívoca, os liames entre a arte trágica e a vida. De resto, o mito é também o supremo critério para estimar e criticar as diferenças entre tragédias, já que revela se o poeta soube ou não urdir a trama ou retirar todas as consequência práticas na hora do desenlace (*Poet.* 1456a7-10). Noutras palavras, Aristóteles não acredita que o efeito sobre o público, a linguagem ou a encenação sejam os fatores cruciais da tragédia, mas sim aquilo que revela de forma mais enfática as suas ligações com a vida. Ele julga inferiores as tragédias em que a peripécia e o reconhecimento são engendrados através do *deus ex machina*, por exemplo, ou por qualquer evento sobrenatural ou alheio à trama. A tragédia mais bela deve reproduzir no palco, ao elaborar o enredo, as mesmas partes constituintes que já subsistem nas ações imitadas, e tanto melhor se ela conseguir que tais partes aflorem em simultâneo, de modo que a mutação de fortuna coincida com a mutação da consciência do herói, como ocorre no *Édipo*. Isso que poderia ser apenas uma preferência estilística é, de um

ponto de vista filosófico, um apelo realista que se coaduna com certa visão de mundo.

A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá (γένηται) juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. E outras há ainda, pois com seres inanimados e casos acidentais também pode dar-se o reconhecimento do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma ação. Contudo, a primeira forma é aquela que melhor corresponde ao que é próprio do mito e da ação, porque o reconhecimento com peripécia suscitará piedade (ἔλεον) ou medo (φόβον), e nós mostramos que a tragédia é a imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a má (ἀτυχεῖν) ou a boa fortuna (εὐτυχεῖν) resulta (συμβήσεται) de tais ações. (*Poet.* 1452a32-b3 Trad. modificada).

A gestação do medo e da piedade, nascidos diretamente do interior da trama, determina igualmente que estão em jogo ações trágicas. As pessoas que as contemplam – vivenciando por momentos uma situação aflitiva – devem tanto sentir quanto imaginar esses infortúnios como males próximos que poderiam acontecer em suas vidas⁵⁴⁶. Está é a condição para que sejam tomadas pelo medo. Mais do que isso, como a natureza da piedade indica, elas devem também reconhecer em tais infortúnios algo de imerecido (ἀνάξιον), que vem para destruir as boas intenções do herói e a felicidade que ele alcançara em seus atos prévios, bem como a situação de mediana bem-aventurança que caracterizava sua vida em relação a bens externos como a riqueza, a saúde ou a reputação. Todo o curso de ações relatadas na peça faz com que o público embarque em uma jornada psíquica (ψυχαγωγεῖν) em que, depois de sentir e de compreender essas emoções da maneira acima descrita, ele passa por certa modificação psicofisiológica que o alivia dos excessos há pouco experimentados. Esse alívio emocional acarreta uma modificação de seus juízos e uma melhor compreensão da

⁵⁴⁶ Mesmo representando homens melhores do que nós, que vivem ainda nas lendas heroicas, a tragédia deve ter sua importância e aplicabilidade à vida reconhecidas pelo público. GOLDEN, 1976, p. 450.

natureza das emoções e dos eventos em questão, compreensão essa que lhe assegura, por exemplo, que as coisas temíveis e dignas de piedade agora contempladas ainda não estão acontecendo em sua vida, de sorte que ele não precisa temê-las tão intensamente. Logo, pela experiência das emoções trágicas e pela inteligência de sua natureza em relação aos eventos narrados, as pessoas aprendem algo de universal tanto sobre as ações da vida quanto sobre o mundo emotivo. A partir disso, elas podem tornar-se mais virtuosas, pois passam a saber, por exemplo, como evitar certos excessos e perigos. Esta é a sabedoria trágica basilar que fundamenta o caráter educacional de todas as peças. Para o espectador comum, a experiência da tragédia se passa como se ele pensasse da seguinte forma: “Ora, eu não disponho de um império político para perder, mas posso sofrer dos mesmos males e desbaratar todos os bens que agora tornam minha vida florescente, se não tratar bem meu irmão. Afinal, ele não é apenas meu parente mais próximo, como também meu sócio e braço direito nesta empresa de cujo sucesso depende o sustento de nossas famílias. Eu não devo, portanto, ser orgulhoso a ponto de não escutar seus conselhos e não aceitar suas demandas pessoais. Não! Se agir como Etéocles ou Polinice – pobres desses jovens teimosos! – irei perder tudo aquilo que amo, e esse pensamento me arrepiando os cabelos!”. Depois do extremo emocional que vivencia em seu acompanhamento empático da história – acompanhamento esse que envolvia, historicamente falando, as mais intensas demonstrações de emoção, como gritar e chorar – essa pessoa sente-se aliviada e purificada, pois a própria estrutura das ações a conduziu a um estado em que ela vivencia melhor as emoções da tragédia. Que experiência seria essa, senão a da fórmula esquiliana, *πάθει μάθος*, que com tanta propriedade resume o coração das tragédias?

Como ainda há de ficar claro, essas ações são temíveis e dignas de piedade porque o herói que as empreende, apesar de sua boa índole moral, acaba caindo em uma armadilha prática, em que o uso de sua prudência não é suficiente para fazer frente à teia causal que agora se lhe oculta. Dito de outra forma, as ações acontecem sempre de modo paradoxal e contra a expectativa do herói, e são ainda mais admiráveis se surgem por suas próprias imbricações ou se, brotando de fatores casuais, parecem conter em si alguma intenção abscondita.

Como, porém, a tragédia não só é a imitação de uma ação completa (*τελείας*), como também de casos que suscitam terror (*φοβερῶν*) e piedade (*ἐλεεινῶν*), e estas emoções se manifestam principalmente

(μάλιστα) quando se nos deparam ações paradoxais (παρὰ τὴν δόξαν), e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso (ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου) e da fortuna (τῆς τύχης) (porque, ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava –, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso (οὐκ εἰκῆ)), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores mitos assim concebidos (*Poet.* 1452a1-11).

O caráter abrupto das ações pode surgir, como dito, de uma rede causal que atua à surdina, sem que a personagem tenha consciência plena dela. O fato de parecer haver uma intenção nos eventos fortuitos é talvez uma concessão de Aristóteles à antiga teologia popular, que certamente veria no caso da estátua a atuação premeditada de um deus. O aspecto maravilhoso de tudo isso, por sua vez, garante que se trata de eventos, processos ou pessoas excepcionais que, em se destacando por algum motivo, suscitam nossa curiosidade e nos fazem levantar conjecturas sobre eles. A queda do herói não pode surgir sem que confronte as expectativas. Pelo modo como sua vida se entrelaçava até o momento, ele tinha tudo para continuar a ser afortunado, e ninguém ousaria suspeitar que estivesse a ponto de cair em desventura. Na revelação paradoxal desse perigo encontra-se também uma das experiências primordiais da tragédia, que é o fato de um grande mal rebentar a partir de uma série de atos que tinham tudo para indicar um curso de vida próspero e feliz. Szondi tem razão, portanto, ao falar que Aristóteles teria farejado o lado dialético do trágico. Como Aristóteles insiste, esse efeito pertence às partes constituintes do mito, as quais são responsáveis pelas maiores comoções de ânimo na plateia. Dito de forma filosófica e não meramente poetológica, isso significa que as pessoas deixam-se levar e interessar muito mais pela forma como a tragédia apresenta as situações da vida em diferentes armações práticas, do que com os caracteres ou com os artifícios cênicos. Elas frequentam o teatro porque esperam ver como uma história se desenrola e como o herói se vira diante das provações em que cai; só secundariamente se interessam pela maestria dos atores ou pelos efeitos do palco. Sua forte tendência inata à imitação, que as predispõe por natureza a fruir de imitações bem realizadas, deve fazer com que elas se

regozijem mais com o *imitandum* fundamental da tragédia, o mito, apesar de haver também um prazer sensorial proveniente do ritmo, da harmonia e das cores. Tudo isso acentua outra vez o papel primordial do mito e sua íntima ligação com a vida humana.

Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se expressem caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e a elocução, nem por isso haverá atingido a realização da tragédia (τῆς τραγωδίας ἔργον); muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito (μῦθον) e a estruturação das ações (σύστασιν πραγμάτων). Ajuntemos a isto que os principais meios por que a tragédia move os ânimos (ψυχαγωγεῖ) também são partes (μέρη) do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos (*Poet.* 1450a29-35 Trad. modificada).

É preciso admitir, certo, que Aristóteles conhece a fraqueza de seu público e sabe que ele também se compraz com os efeitos cênicos. No entanto, o filósofo considera que isso é de todo alheio à técnica poética, porque ela deve concentrar-se com tal intensidade na trama, que seja capaz de surtir efeito mesmo quando lida.

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que move os ânimos (ψυχαγωγικόν), mas também é o menos artístico (ἄτεχνότατον) e menos próprio (ἥκιστα οἰκεῖον) da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia suscitar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta. (*Poet.* 1450b16-20).

Como já enfatizado no quarto capítulo, essa ideia vale também para a produção das emoções próprias da tragédia, as quais, como se nota pelo *Édipo*, são geradas apenas pela leitura ou audição da peça, já que derivam de sua estrutura íntima.

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da

íntima conexão dos atos (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων), e este é procedimento preferível e mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto (συνεστάναι τὸν μῦθον) de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo (τὰ πράγματα γινόμενα), ainda que nada veja, só pelos sucessos trema (φρίττειν) e se apiade (ἐλεεῖν), como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir essas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte (ἀτεχνότερον) e que mais depende da coregia (*Poet.* 1453b1-8).

Mais uma vez o filósofo realça a primazia da praticidade. Para provocar essas emoções, bem como para fazer com que a plateia tome algo por verossímil, o poeta deve deixar que as personagens se expressem com a ajuda dos mesmos meios estabelecidos pela retórica. Aqui, a partir das três partes principais da ação retórica técnica – discurso, emoção e caráter – o filósofo ensina como deflagrar determinadas emoções partindo da ideia fundamental de que toda a emoção depende, no fundo, de uma opinião que temos sobre algum evento. O trabalho do orador resume-se a discernir teoricamente os meios disponíveis de persuasão, a fim de modular e aplicar uma opinião que dê suporte a uma decisão sobre o futuro (deliberação), por exemplo, que convença de algo acontecido no passado (judicial) ou que, no tempo presente, maiore ou minore os valores e o significado de uma pessoa ou evento (epidítico). Logo, a persuasão retórica (πειθειν) reside em partir de opiniões gerais e previamente aceitas (ἐνδόξα) por certa comunidade para conduzir (ψυχαγωγεῖν) a alma dos ouvintes até o ponto em que eles, perfilhando novo juízo (κρίσις) sobre a matéria em apreço, modifiquem tanto sua emoção quanto sua apreciação (πίστις) das coisas em que põem fé. Toda a retórica é orientada para a produção de tais juízos (*Rh.* 1377b13-24). Sua diferença em relação à poética está em que, como dito no capítulo quarto, o poeta deve produzir tais efeitos apenas através da ação e sem instruir o público explicitamente sobre isso, enquanto o orador há de valer-se de sua fala.

Evidentemente, quando seja mister despertar (παρασκευάζειν) emoções de piedade e terror/medo, ou o crescimento de certas impressões,

a aceitação de algo verossímil (εἰκότα), há que tratar os acontecimentos (ἐν τοῖς πράγμασιν) segundo as mesmas ideias (ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν) [da *Retórica*]. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem ocorrer sem interpretação explícita (ἄνευ διδασκαλίας), enquanto [na retórica] resultam da palavra de quem fala. (*Poet.* 1456b2-7 Trad. modificada).

Se essas emoções resultam sem interpretação discursiva ou indicação diretiva por parte do poeta⁵⁴⁷, isso significa que as pessoas devem acatar os juízos que sustentam tais emoções unicamente através das próprias ações, as quais são capazes de revelar-lhes como a tragédia deve ser interpretada. As ações do palco são de tal modo calcadas sobre as ações da vida que, por força de sua verossimilhança e necessidade, bem como por seus contornos universais, eles exercem como que a função de proposições declarativas (πρότασις) ou de silogismos que instruem o público sobre os fatos muitas vezes obscuros que encaram. A poesia é, em termos etimológicos, uma retórica dramática. Apesar da grandiosidade dos eventos enarrados, o público identifica neles certos padrões práticos que configuram igualmente suas próprias ações. Esses padrões desvelados pelos atos cumprem as funções da fala do orador. Eles podem encorajar ou demover a respeito do futuro, por exemplo, tratando através de exemplos do que é conveniente ou pernicioso, útil e inútil em nossas escolhas. Podem igualmente defender ou denunciar a partir dos fatos ocorridos, a fim de desmascarar sua justiça ou iniquidade. E podem, por fim, louvar ou censurar, enaltecendo ou diminuindo o valor de seu “objeto” e agindo, assim, diretamente sobre nosso senso de beleza e fealdade, de bondade e malvez. A possibilidade de suscitar todas essas modificações de crença e de apreciação judiciosa depende, sem dúvida, do modo de pensar e argumentar (διάνοια) das personagens, ou seja, trata-se de modificações que são obras do discurso⁵⁴⁸. No entanto, tal discurso não pode tornar-se preponderante em relação ao curso prático, sob pena de que a tragédia ceda lugar à pura retórica. Como a

⁵⁴⁷ Furhmann traduz a expressão “interpretação explícita” por “indicação diretiva” (*lenkender Hinweis*); Schmitt, por “instrução [explícita]” (*ausdrückliche Belehrung*). FUHRMANN, 2012, p.61; SCHMITT, 2011, p. 27.

⁵⁴⁸ Furhmann traduz διάνοια por “condução/direção de pensamentos” (*Gedankenführung*); Schmitt, por “modo de pensar e argumentar” (*Denkargumentationsweise*); FURHMANN, 2012, p. 61; SCHMITT, 2011, p. 26.

primazia do mito assegura, as personagens assumem certo caráter e se põem a argumentar e a expressar suas ideias quando colocadas em um contexto prático. A elaboração desse contexto e de suas partes constituintes é o primeiro escopo da tragédia.

Além disso, Aristóteles também reflete sobre as condições externas vivenciadas pelo herói, condições essas que, formando sua Fortuna, já que dizem respeito a bens que não estão completamente em seu poder, são fundamentais para a gestação da piedade. Levando em conta o papel das personagens, essas considerações localizam-se na zona intermediária entre a estrutura objetiva e a subjetiva da ação. Como já foi comentado no quarto capítulo, a piedade necessita de certas condições para ser suscitada. No capítulo XIII, Aristóteles discute tais condições e estabelece qual seria a situação trágica por excelência. Ele abre o capítulo perguntando-se que situações os poetas devem procurar durante a estruturação do mito e donde vem a realização final (ἔργον) da tragédia (*Poet.* 1452b28-30). Dado que as mais belas tragédias possuam estrutura (σύνθεσιν) complexa, imitando eventos temerosos e dignos de compaixão, elas não devem imitar homens muito bons (ἐπιεικεῖς ἄνδρας) que passem da boa para a má fortuna (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν), pois isto não produz as emoções próprias da tragédia; tampouco devem representar homens vis (τοὺς μοχθηροὺς) que passem da má para a boa fortuna, que é a coisa mais antitrágica (ἀτραγωδότατον) por excelência, já que não desperta as emoções da tragédia nem é conforme os sentimentos humanos (φιλόανθρωπον) (*Poet.* 1452b30-a1). Por último, é também vedado aos poetas imitar alguém excessivamente malvado (σφόδρα πονηρὸν) que passe da felicidade para a infelicidade, pois embora esta organização (σύστασις) de ações satisfaça os sentimentos humanos de justiça, nada há de imerecido em jogo, que faça com que a piedade seja deflagrada, e nada de semelhante (ὅμοιον) na personagem, que faça com que o público se identifique com ela (*Poet.* 1453a1-7). A situação trágica *par excellence* se encontra entre essas duas possibilidades:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude (ἀρετῇ) e pela justiça (δικαιοσύνη), nem que cai no infortúnio (μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν), por vício (κακίαν) ou maldade (μοχθηρίαν), mas por força de algum erro (δι' ἁμαρτίαν τινά); e esse homem há de ser daqueles que gozam de grande

reputação (ἐν μεγάλῃ δόξῃ) e fortuna (καὶ εὐτυχία), como Édipo e Tiestes ou outros representantes ilustres (ἐπιφανεῖς ἄνδρες) de tais famílias (*Poet.* 1453a7-12).

Essas considerações podem parecer, *prima facie*, comentários poetológicos sobre a ordenação dos atos. No entanto, elas são igualmente indicações precisas sobre o tipo de situação vital que caracteriza a tragédia, bem como sobre o tipo de pessoa que se envolve no infortúnio trágico. No primeiro caso, destacam a participação dos bens externos que contribuem para configurar uma situação de bem-aventurança mediana. No segundo, tratam da maneira como a pessoa havia organizado sua vida até o momento em que se precipita na mutação trágica. Se ela não se distingue demasiado pela virtude e pela justiça, significa que é um ser humano mais ou menos como nós, que também está sujeito a erros e pelo qual podemos sentir empatia. No entanto, ela não é malvada nem viciosa, e isso indica que, em suas decisões práticas sobre as coisas que estão ao seu alcance, havia exercido judiciosamente sua prudência e aquelas disposições de caráter que concorrem para a felicidade. O fato de usufruir de reputação e fortuna é uma clara afirmação de que essa pessoa foi bafejada pelo Destino e, no que toca aos bens exteriores, possuía algo de valioso que perder, como no caso de Príamo. Quando alguém desse tipo se enreda em uma trama fatídica, em virtude de algum erro que comete (δι' ἁμαρτίαν τινά), origina-se a situação trágica, como ficará claro abaixo⁵⁴⁹. Mas a pessoa precisa viver

⁵⁴⁹ A maioria dos comentadores concorda que se trata de um erro do indivíduo e não de alguma trama do destino; nesse sentido, eles reconhecem que o traço fundamental do trágico aristotélico, que o distingue das contribuições modernas, consiste em depender da ação humana, a qual, por mais bem-intencionada que seja, não consegue fazer frente às armações práticas da vida. Sherman afirma que o protagonista não é vítima da Natureza, senão que de suas escolhas. SHERMAN, 1992, p. 178. Barnes admite que os heróis vivem a situação trágica em virtude do que eles fazem. BARNES, 1999, p. 280. Rorty diz que, tendo como fim último a felicidade, o herói é lançado em desventura por seu próprio *éthos*, não pela ação do destino. RORTY, 1992, p. 3. Golden pensa que a falta trágica é fruto de um raciocínio equivocado (*miscalculation*) do herói, sem consequências morais. GOLDEN, 1992, p.81. Freeland, Frede e Schmitt comentam em unísono, por fim, que o agente é o verdadeiro responsável por sua queda. FREELAND, 1992, p. 119; FREDE, 1992, p. 212; SCHMITT, 2012. Desse ponto assente, pois, deve ser extraída a noção aristotélica do trágico. O fato de ela não ter sido compreendida pelos autores modernos a partir de uma perspectiva filosófica, o que poderia inclui-

certa situação vital específica, porque o trágico se relaciona diretamente com o imerecido (ἀνάξιον), isto é, com algo que ocorre contra a expectativa do herói e que parece surgir à revelia de seus atos conscientes.

Com essa ideia, assim, conclui-se a análise da estrutura objetiva da ação. No entanto, para que a compreensão do trágico se complete, é preciso compreender também as condições que se referem às personagens. Como Aristóteles afirma, a tragédia imita primeiramente ações e, em seguida, agentes (πράττοντας) que são melhores do que nós (*Poet.* 1448a1-5). No entanto, eles também são fundamentais para o curso da peça, pois é seu modo de pensar e argumentar e suas disposições morais que determinam o rumo de uma ação.

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter (ἦθος) e pensamento (διάνοιαν) (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações, tem origem a boa (τυγχάνουσι) ou a má fortuna (ἀποτυγχάνουσι) (*Poet.* 1449b36-1450a3).

Esta formulação produz certa tensão com a estrutura objetiva da ação, tal como explicada até agora. Aqui, parece que Aristóteles confere mais importância às personagens, que são responsáveis por determinar a qualidade de uma ação. No entanto, observada a fundo, a sentença não contradiz as considerações prévias, mas apenas as completa através da análise do papel dos agentes. As duas causas subjetivas da ação residem nas

la definitivamente no debate sobre o trágico, não mostra que Aristóteles não tenha pensado o trágico, mas apenas que esses pensadores partiam de uma concepção limitada e pré-estabelecida, para a qual o erro de raciocínio do herói, que poderia em certa circunstância ser evitado, não deve merecer a honra do adjetivo “trágico”. Dessa concepção, que tem uma longa história, partilham autores como Schiller e Max Scheller. SCHMITT, 1988, p. 28, n. 40. Interpretando o Édipo via Aristóteles, porém, Schmitt mostra como é possível compreender a *hamartía*, nesse drama, através dos erros de comportamento (*Fehlverhalten*) causados pelo caráter e pelo modo de pensar das personagens. SCHMITT, 1988, p. 28.

escolhas das personagens, isto é, naquilo que elas buscam ou evitam, bem como em sua opinião sobre certa coisa e sua capacidade de compreendê-la.

Terceiro elemento da tragédia é o pensamento: consiste em poder dizer (τὸ λέγειν δύνασθαι) sobre tal assunto o que lhe é inerente (τὰ ἐνόντα) e a esse convém (τὰ ἀρμόττοντα). O que se refere aos discursos é obra (ἔργον) da política e oratória (efetivamente, nos antigos poetas, as personagens falavam a linguagem do cidadão, e nos modernos falam a do orador). Caráter é o que revela certa decisão (τὴν προαίρεσιν) ou, em caso de dúvida, o que se escolhe (προαίρεῖται) ou evita; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou o qual repele. Pensamento é aquilo em que as pessoas demonstram (ἀποδεικνύουσι) que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral (ἀποφαίνονται). (*Poet.* 1450b4-12).

Neste parágrafo anunciam-se claramente as associações da *Poética* com a *Ética* – que também estuda a escolha/intenção dos indivíduos – e com a *Retórica*, que ensina como dizer o que convém em determinado momento a determinado público. Na verdade, anuncia-se também a relação da poética com a dialética, disciplina que, sendo o anverso da retórica, tem por escopo fazer com que, em meio a acaloradas discussões, as pessoas justifiquem seus raciocínios e expressem suas posições teóricas. Essa escolha (προαίρεσις) se refere às coisas que podemos realizar graças aos nossos esforços e diferencia-se assim da mera volição (βούλησις), que pode referir-se a objetos impossíveis, como a imortalidade (*E.N.* 1111b22-26). Sendo acompanhada por um raciocínio discursivo (μετὰ λόγου) e pelo pensamento (διανοία) (*E.N.* 1112a15-17), a escolha reiterada forma disposições que revelam nosso caráter, isto é, nós revelamos quem somos ao escolhermos coisas boas ou ruins (*E.N.* 1112a3). Assim que escolhemos algo e o pomos como um fim, passamos a deliberar sobre os meios de atingi-lo, levando em conta apenas as coisas que estão ao nosso alcance, pois é absurdo deliberar, por exemplo, sobre coisas necessárias, fortuitas ou que não dependem de nós. Como verdadeiras causas da ação (*E.N.* 1112b31-34), os homens deliberam (βουλευόνται) sempre sobre os meios que dizem respeito a um fim escolhido e que podem ser realizados por eles

mesmos (περὶ τῶν δι' αὐτῶν πρακτῶν) (E.N.1112a33-34). Nesse sentido, a escolha /intenção possui um aspecto voluntário, pelo qual também podemos ser louvados ou censurados.

Sendo, pois, o objeto de escolha uma coisa que está ao nosso alcance (τῶν ἐφ' ἡμῖν) e que é desejada após deliberação, a escolha é um desejo deliberado (βουλευτικῆ ὄρεξις) de coisas que estão ao nosso alcance (τῶν ἐφ' ἡμῖν); porque, após decidir em resultado de uma deliberação, desejamos de acordo com o que deliberamos (E.N. 1113a9-13).

No caso da tragédia, isso significa que as ações empreendidas possuem lado subjetivo, definido pelas escolhas e propensões morais dos indivíduos, bem como por sua capacidade de defender discursivamente tais escolhas. Para que seu caráter revele ao público suas escolhas e seu modo de pensar, os poetas devem atentar para quatro aspectos. Em primeiro lugar, o caráter deve ser bom ou habilidoso (χρηστὸν), no sentido de que a pessoa consiga empregar todos os meios de que dispõe para realizar algo que deseje, conforme aquilo que ela é. Naturalmente, tal qualidade vai ser diferente no caso de um escravo ou de uma mulher, pois cada um tem coisas diferentes que realizar. Ambos devem, porém, usar suas palavras e suas ações para dar a conhecer como suas escolhas são boas. Em segundo, ele deve convir (τὸ ἄρμόττοντα) à pessoa que o possui; assim, por exemplo, não convém à mulher ser viril, ao passo que convém ao soldado. Em terceiro lugar, ele deve ser semelhante (τὸ ὅμοιον) a nós. E, por fim, ele deve ser coerente (τὸ ὁμαλόν), no sentido de que realiza as suas ações conforme suas propensões mais íntimas, sem cair em anomalias. Afinal, Aristóteles está interessado na imitação de agentes reais e teme que os poetas, ao inventarem uma personagem, não saibam caracterizá-la de forma completa, fazendo com que ora aja de uma maneira, ora de outra (*Poet.* 1545a16-30).

Com essas reflexões o filósofo completa a descrição da praticidade. Convém agora condensá-las para que se entenda o trágico que Aristóteles admite no mundo. A primazia da estruturação dos atos vitais dá a entender que certo indivíduo, já dotado de disposições morais e escolhas, é posto em meio a uma conjuntura prática (σύστασις τῶν πραγμάτων), ante a qual ele deve assumir seu caráter, dando mostras de quem é através de sua

compreensão discursiva (διάνοια) dos eventos e de suas escolhas. Este indivíduo possui qualidades intelectuais e morais acima da média, porém não a ponto de ser perfeito, e essas qualidades permitem que ele delibere bem acerca dos fenômenos mutáveis do mundo da ação e encontre em seus atos aquele florescimento vital que constitui a felicidade. Noutras palavras, para viver uma situação bonançosa (εὐτυχεῖν), ele soube usar bem de sua prudência e mover-se em um ambiente prático pleno da mais rica contingência. A partir disso ele habituou-se a portar-se de modo semelhante diante desses eventos, desenvolvendo disposições (ἔξις) e habilidades. Ademais, as próprias condições externas, referentes aos bens sobre os quais ele não dispõe de controle, favorecem-no visivelmente, pois ele desfruta de boa reputação (ἐν μεγάλῃ δόξῃ), de riqueza, de saúde etc. Todas as ações que ele empreendeu até agora, junto com as circunstâncias externas, foram encadeando-se entre si (δέσις), muitas vezes sem revelar todas as consequências práticas que poderiam acarretar. Esse encadeamento conduz tal indivíduo para um ponto em que ele, cometendo algum erro de raciocínio prático (δι' ἀμαρτίαν τινά), desencadeia um vendaval de ações que se soltam (λύσις) uma das outras e o precipitam em uma situação aflitiva e desmerecida. A mudança acontece do seio das próprias ações que ele empreendera, apresentando-se-lhe de chofre e contra as expectativas (παρὰ τὴν δόξαν) em que ele se baseara no curso de suas ações. Ao sentir sua situação mudar, ele é lançado para além (μεταβολή) daquilo mesmo em que se fiara em seus atos. Sua situação de bem-aventurança e sua certeza de que vivia uma situação florescente são confrontadas por alguma ação terrível (πάθος) – uma morte, uma dor veemente, um assassinio etc. –, que implica a perda de bens essenciais. Ele não pode dizer exatamente qual ação o levou a isso, pois reconhece dolorosamente (ἀναγνώρισις) que está lançado em meio a uma conjuntura prática que se encadeou e autonomizou, pondo em conjunto várias ações e permanecendo oculta a seus olhos. Esta conjuntura pode apresentar-se como fortuita para ele, que ignorava os nexos causais que estavam sendo engatados. Ele esforça-se por elaborar discursivamente tudo o que lhe acontece, evocando com seus gestos, palavras e ações toda a dor que experimenta e a certeza de que enfrenta uma mutação de fortuna.

Em suma, o trágico aristotélico consiste em um erro de raciocínio devido à contingência do mundo, que impede o herói de perceber que uma ação que ela empreende, e a qual se lhe apresenta como acertada, aninha em si nexos causais necessários (ἀνάγκη) que o precipitarão em uma mudança

de fortuna originada no seio das ações empreendidas. Os espectadores, que percebem como isso acontece com frequência na vida (εἰκόσ), temem a sua própria sorte, pois tampouco são capazes de prever e de levar em conta todas as consequências desencadeadas pelas ações que empreendem. E, ademais, sentem que a má-sorte do herói é imerecida, pois ele cometeu um erro diante de ações que tomaram vida e cujos desenvolvimentos ele foi incapaz de antever.

Tome-se o seguinte caso como exemplo. Ao tornar-se adulto, um homem de raras qualidades e de boa situação vital, filho de um rei, descobre que algo em que ele põe fé, o oráculo dos deuses, assegura que ele irá matar seu pai e ter filhos com sua mãe. Posto diante de tal situação prática, este homem usa sua prudência de maneira a mais admirável e astuta possível: ele decide afastar-se da casa familiar para não ser vítima de tal infortúnio. Trata-se de uma decisão prudente e bem acertada, pois evita todas as situações práticas em que tais sacrilégios poderiam acontecer. E assim começa uma jornada de errância. Certo dia, este homem encontra um desconhecido pela estrada, que o trata rudemente. Sua honra e sua razão lhe dizem que ele não deve levar tal desaforo para casa, mas revidar. Ele revida e consegue aniquilar seu adversário com sucesso. Novamente ele decide agir com base em sua razão prática e dá mostras de boas disposições de caráter, salvaguardando sua honra e evitando a humilhação. Logo depois desse episódio, ele depara-se com uma cidade assolada por uma esfinge. Sua prudência, garantindo que ele é um homem perspicaz, diz que ele deve enfrentar a esfinge e decifrar seu enigma. O homem vence o monstro mitológico e, como consequência, o mundo parece sorrir-lhe novamente. Por seu ato, é convidado a tornar-se rei de uma cidade próspera e poderosa. Acaba casando-se com a rainha, que ficara só depois do desaparecimento de seu esposo, e com ela constrói uma vida exemplar, recheada de momentos felizes com seus filhos e amigos. Ele afastou-se da maldição divina e sabe que aqui, onde não conhece ninguém, não tem meios para matar seu pai nem esposar sua mãe. Mais para frente em sua vida, uma peste provocada pela impureza do assassino do antigo rei aflige a cidade. O próspero rei vê-se então em nova conjuntura prática e, desejando auxiliar seu povo e retornar à situação bonançosa em que viva, enceta longas investigações sobre tal assassino, na crença de que salvará mais uma vez a cidade. O curso das ações se desenvolve de tal modo que, em determinado ponto, um simples mensageiro, contra todas as expectativas razoáveis, acaba lhe revelando que ele é o verdadeiro assassino do rei. E não só isso: que esse rei era seu pai e a mulher com que ele agora está casado, sua mãe. O

reconhecimento desse infortúnio reflete-se nas palavras e nos atos desesperados do rei. Ele percebe tristemente que, por mais que tenha agido conforme os ditames de sua prudência e desenvolvido habilidades virtuosas, alguma ação por que se decidiu engatou-se com outra e passou a abrigar o gérmen de um futuro infortúnio. Algum erro de raciocínio, algum fato de que ele não suspeitou, alguma evidência que fugiu à sua capacidade de previsão torna-se o início de sua *via crucis*. Naturalmente, trata-se de algo que vai contra sua expectativa e que acarreta uma modificação de vida tão grande, que ele já não pode recuperar sua antiga felicidade. Ele é violentamente lançado para além das ações que empreendera com base em sua sabedoria prática. As demais ações desenrolam-se então com dores veementes por todas as partes. A rainha se mata, o rei fura os próprios olhos para que não veja a situação funesta em que se meteu e toda a sua família cai em desgraça.

Ainda que os deuses possam ser os verdadeiros culpados nesse caso, já que parecem ter enviado uma maldição a tal família, Aristóteles vê nas próprias ações de Édipo o fundamento para a mutação de fortuna e para os sofrimentos que ele padece. Afinal, foi Édipo que, sem ser capaz de julgar todas as consequências práticas de um mundo contingente, cometeu algum erro e empreendeu uma ação que, como se fora um novelo, escondia em seu íntimo vários desenvolvimentos funestos. A concepção aristotélica do trágico, portanto, insiste no papel do indivíduo frente às diferentes conjunturas práticas da vida. O fato de o herói ser alguém com disposições virtuosas prova que o trágico se efetua no mundo mesmo para aquelas pessoas que sabem fazer uso de sua prudência. Noutras palavras, um treino filosófico melhor não seria capaz de evitar completamente o acontecimento de tais desgraças. Se comparada com as demais definições do trágico oferecidas pelos autores analisados por Szondi e por Machado, a concepção de Aristóteles revela-se original e bem fundamentada, e pode assim contribuir com o debate moderno.

5. 5. Conclusão do capítulo

A partir dessas reflexões torna-se claro como a *Poética* pode ser lida sem as intermediações da história da literatura e, assim, resgatada em seu potencial mais filosófico. A retirada das camadas (*destruere*) de conceitos solidificados sobre o tratado aristotélico tem por efeito a reavaliação de sua posição no interior do debate moderno. Se as objeções aqui levantadas são levadas em conta, sob o pano de fundo da apresentação do que seria a definição aristotélica do trágico, então a diferença entre os

dois tipos de análise da tragédia – o poético e o filosófico – se torna substancialmente mais tênue e a contribuição de Aristóteles pode ser novamente apreciada. Como dito mais de uma vez, parece incrível supor que os pensadores gregos, em cuja cultura tanto a tragédia quanto a filosofia surgiram, não tenham jamais pensado em meditar sobre a primeira com os instrumentos possibilitados pela segunda. A prova viva de que isso aconteceu encontra-se em Platão, o primeiro pensador a chamar a atenção para o fato de que a tragédia representava muito mais do que um inofensivo evento cênico. Para ele, essa forma artística veiculava toda uma visão de mundo que compreendia pronunciamentos fundamentais sobre a condição humana, pronunciamentos esses que ele buscou refutar através da nova forma de vida que propôs com sua filosofia. Se bem que esse horizonte não seja imediatamente visível na *Poética*, ele pode ser vislumbrado com o recurso a outras obras, como foi feito na seção precedente, bem como com a compreensão ontológica dos conceitos usados por Aristóteles. A ligação umbilical entre a forma de arte trágica e a vida humana, corroborada por várias passagens, não deixa dúvidas sobre a existência de ações trágicas fora do palco, ações essas que são pensadas através dos conceitos da *Poética*. A ânsia moderna de mostrar aquilo que seriam suas inovações teóricas, não raro de forma propagandística, eclipsa muitas vezes a fonte real e os conceitos originários de uma discussão filosófica. Vivendo ainda dos debates iniciados com a *Querela dos Antigos e Modernos*, o caso alemão é sintomático nesse ponto, pois faz parte de uma longa *epídeixis* que colima não apenas justificar o valor que a arte possui para a reflexão filosófica, no interior de um ambiente demasiado prático e amúscico, como também encontrar a identidade de seu povo tanto em comparação com os gregos quanto em diferenciação com os franceses. A figura de Aristóteles como mestre da tradição francesa assume o significado de uma palavra de ordem que é pronunciada sem muita atenção. O importante é diferenciar-se desse pensador e das terríveis consequências que ele acarreta, mesmo que para isso seja necessário olvidar aspectos inteiros de seu pensamento.

Por outro lado, não se pode negar a singularidade do projeto moderno, que de fato usa a tragédia de forma mais substancial do que os Antigos para pensar questões como a liberdade humana ante a objetividade do mundo. Enquanto projeto, a filosofia do trágico é algo exclusivamente alemão e moderno, que brota do conjunto de preocupações da época e que utiliza os meios da estética para desenvolver-se. Do mesmo modo, tampouco se pode afirmar que a posição de Aristóteles se pareça com a desses autores, quando todos defendem o primado da experiência trágica,

isto é, a ideia de que essa experiência revelaria a verdadeira essência da condição humana. Aristóteles certamente não endossaria tal tese, pois para ela a experiência do trágico é apenas uma entre as situações que definem nossa vida. O uso da racionalidade, a participação na comunidade política, o anseio de imortalizar-se ou de conhecer o mundo que nos cerca, por exemplo, são outras experiências igualmente fundamentais para a vida do ser humano. Isso significa que Aristóteles não partilha de cosmovisão completamente trágica, admitindo apenas a existência de ações trágicas no mundo. Sobre esse assunto, Lesky formulou três categorias inteligentes, que convém utilizar neste momento. Para ele, o trágico se dá de três formas. No primeiro caso, é uma cosmovisão que postula a aniquilação de forças que se contrapõem, sejam elas quais forem, e que não encontra nenhuma solução transcendente. Isto caracteriza a *visão cerradamente trágica do mundo*. No segundo, é um conflito que, sem solução aparente, não abarca a totalidade dos eventos do mundo. Mesmo em sua ocorrência parcial, porém, o *conflito trágico cerrado* implica necessariamente a destruição do herói. E, por fim, o trágico pode ser também uma *situação* que se resolve com o tempo ou em uma esfera transcendente, como parece ocorrer no cristianismo⁵⁵⁰.

Consoante tais distinções, a posição de Aristóteles pode ser descrita como a aceitação de conflitos trágicos que não implicam o primado dessa experiência sobre outras, tampouco sua universalidade. Ele aceita que as situações descritas com seu aparato teórico possam existir no mundo, vendo-as como “naturais” ao modo como certas ações humanas se desenrolam⁵⁵¹. Esses conflitos acontecem dentro do curso normal do mundo humano, sem a intervenção de forças e desígnios sobrenaturais, implicando necessariamente a catástrofe das pessoas envolvidas e a passagem para uma situação prática de desventura. No entanto, os seres humanos não estão *ab initio* fadados a viver um desses conflitos, pois eles não acontecem sempre

⁵⁵⁰ LESKY, 2006, p. 38. Sobre a relação entre o trágico e o cristianismo, confira-se: RÜSCH, 1971.

⁵⁵¹ Para Else, dado que a inspiração seja vencida na *Poética* pela imitação de ações humanas, a tragédia aristotélica nos desvela, ao fim, o mundo que nos cerca; noutra palavras, a poesia pertence a este mundo e a nós. ELSE, 1986, p. 203. Lear comenta, por sua vez, que o mundo não é caótico e, portanto, completamente trágico para Aristóteles, não obstante haja nele eventos desse jaez. Ressaltando a participação do indivíduo na falta trágica, ele conclui que o mundo parece ser absoldido de sua maldade, cabendo aos homens assumirem suas responsabilidades e portarem-se com dignidade diante dos infortúnios. LEAR, 1992, p. 335.

e em todo o lugar, necessitando de certa conjuntura prática e até mesmo caracteriológica para surgir.

A predileção de Aristóteles por Eurípedes confirma o fato de que o filósofo encontrava nas tragédias a encenação de sucessos reais. De modo explícito, Aristóteles aprecia Eurípedes porque este autor sempre projeta em suas peças um final triste, o que está de acordo com a experiência catastrófica da tragédia.

A mais bela tragédia, conforme a técnica (κατὰ τὴν τέχνην), é, portanto, a que for composto do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio (εἰς δυστυχίαν). Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas (τραγικώταται), quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros pontos não respeita a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico (τραγικώτατός) de todos os poetas (*Poet.*1453a22-33 Trad. modificada).

De modo implícito, porém, é provável que lhe agradasse igualmente o fato de Eurípedes excluir a participação dos deuses de todo o processo e fazer do trágico um evento algo natural. Sendo o autor que mais se embebeu dos ensinamentos sofisticos, Eurípedes é também responsável por desvincular a tragédia de eventos supostamente mitológicos e usar de seus recursos para encenar os conflitos reais do homem e, em especial, de seus concidadãos atenienses⁵⁵². As antinomias argumentativas dos sofistas são trazidas para o palco e tornam-se o cerne da vida humana⁵⁵³. Dito de

⁵⁵² Aristóteles pensa provavelmente em Eurípedes, quando afirma que os antigos poetas criavam personagens que falavam como cidadãos da *pólis* (πολιτικῶς), ao passo que os de hoje criam heróis que falam retoricamente (ῥητορικῶς) (*Poet.* 1450b7-8).

⁵⁵³ LESKY, 2006, p. 190ss. Eudoro também percebe corretamente o liame entre Aristóteles e a sofística: “Entretanto, cremos bem interpretar os resultados da pesquisa histórico-filológica, afirmando que na estética de Aristóteles uma parte do ensino dos Sofistas desempenha papel idêntico ao que, na Física e na Metafísica do

outro modo, seu “moderno” ideal artístico partilha da mesma secularização que Aristóteles empreendia em nível teórico, sendo assim simpático à ideia de que o trágico, não nasce das intenções inescrutáveis dos deuses, mas representa uma situação humana particular e é plenamente compreensível na esfera dos eventos naturais.

CONCLUSÃO

Os antigos invocavam as Musas.
 Nós invocamo-nos a nós mesmos.
 Não sei se as Musas apareciam —
 Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. —
 Mas sei que nós não aparecemos.

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)

A presente discussão do significado da *Poética* no interior da teoria da arte grega espera, primeiramente, ter lançado novas luzes sobre a relação entre as obras de Platão e Aristóteles. Quando se trata de comparar ambos os filósofos, tarefa deveras imprescindível, todo o maniqueísmo partidário se revela parcial, pois assim como a concordância entre eles não é perfeita, a ruptura tampouco é completa. Platão e Aristóteles estão de acordo em várias questões nas quais, em um labor positivamente criativo, posicionam-se contra o relativismo ontológico-linguístico dos sofistas ou contra teses político-morais que infringem as conquistas da racionalidade. Acreditando na existência de seres suprassensíveis – mesmo que cada um tenha visão diversa sobre o estatuto e a natureza desses seres – eles rebatem a tentativa de reduzir o conhecimento à sensibilidade, por exemplo. Entretanto, por questões de índole pessoal, de ambiente histórico, de visão filosófica, *inter alia*, eles divergem no modo como respondem a esses desafios, e cada um desenvolve sua investigação com tamanha intensidade que, ao fim, as divergências teóricas iniciais criam panoramas dificilmente conciliáveis.

Esses fatos já foram percebidos por outros estudiosos que se deram ao trabalho de qualificar as divergências e pontos de contato entre Platão e Aristóteles. Porém, como se pode ver nas conclusões de Owen, de Cherniss, de Krämer ou de Jaeger, ninguém divisou na *Poética* um lugar privilegiado em que se poderiam detectar esses movimentos argumentativos. Para demarcar como Aristóteles se distancia do platonismo, esses comentadores frisam questões de cunho metafísico – a noção de οὐσία, o argumento do terceiro homem, a questão dos princípios, os múltiplos sentidos do verbo ser etc. – e não parecem devotar o menor interesse pelos assuntos poéticos, apenas aludidos por Jaeger e completamente olvidados por Owen, por exemplo. Naturalmente, outros autores há que se consagraram a esse campo de estudos. Sua abordagem peca, sem embargo, por conferir demasiada importância ao caso da mimese e não dar o devido valor à doutrina da inspiração divina, doutrina essa que, como se pretende haver demonstrado, é o verdadeiro alvo de Aristóteles. Apesar de notarem que Aristóteles não concorda com a abordagem platônica da poesia, Else e Finsler falham em

dois pontos em sua apreciação de Platão: primeiro, em não dar cidadania plena aos atributos poéticos dos *Diálogos*. Isso não apenas abriria seus olhos para o teor ambíguo da crítica platônica à arte, que eles percebem *en passant*, como também lhes permitiria interrogar os próprios *Diálogos* a fim de açambarcar o sentido da mimese. Em segundo lugar, eles falham em oferecer interpretação mais acurada do *Íon*, diálogo central que Finsler, como lembrado, julgava ser espúrio. A displicência hermenêutica para com tal diálogo é uma tendência que predominou no passado e que ainda atrai vários adeptos no presente; um dos objetivos do presente trabalho consiste em ter tentado recuperar o inestimável valor teórico do *Íon*, interpretando-o como um manifesto a favor da natureza divina da poesia. Os estudos de Büttner, por fim, cujo excelente livro é um marco nessas questões, são enodados de fio a pavo por um anseio em conciliar o programa de Platão com o de Aristóteles. Esse anseio passa por cima da guinada naturalista de Aristóteles e não percebe que o êxtase e a loucura poética, por exemplo, são reinterpretados por reflexões psicopatológicas que, por si só, refutam a versão teológica que Platão apresentara.

Pelo emprego da presente tipologia, no entanto, ficou claro como a posição de Aristóteles implica uma polêmica contra a noção de inspiração divina e, por conseguinte, modificações profundas no interior da teoria da arte grega. Este é o sentido desse tratado quando pensado em seu ambiente histórico, isto é, em sua relação com a teoria da arte que lhe precede: ele é responsável por um movimento teórico de secularização naturalista que traz consigo novo horizonte programático para o estudo da poesia. Por um lado, esse programa adere ao projeto maior de Aristóteles, que visa desmitificar o mundo através do conhecimento de suas causas naturais, e acolhe assim os estudos técnicos contra as quais Platão se insurgira no *Íon*. Por outro lado, ele reúne várias áreas do saber – psicopatologia, história, ética, retórica, física, biologia etc. – para posicionar-se contra a abordagem de cariz mais teológico cultivada pelos épicos e reinterpretada filosoficamente por Platão. No final, ele elabora um corpo de conhecimentos universais – uma técnica – sobre um campo específico e mutável de entes. Aristóteles volta sua especulação ao domínio da poesia munido de vários conceitos fundamentais que haviam sido discutidos em outros tratados. Conquanto marcada por intenções práticas que visam à fabricação de um produto final e que estão em consonância com as aspirações sofisticadas da época, orienta-se sua reflexão igualmente pela descoberta e sistematização de preceitos universais, por cujo meio alguém pode entender não apenas que certo fato poético é tal ou qual, mas também por que ele se comporta assim.

Infelizmente, já na Antiguidade o lado mais filosófico da *Poética* foi eclipsado por considerações meramente práticas que isolavam esse tratado do restante do *Corpus Aristotelicum*. Essa perspectiva prolongou-se nos comentários renascentistas, e um sinal disso pode ser encontrado no fato de que o tratado sequer esteve presente na primeira edição completa do *Corpus*⁵⁵⁴. Trata-se de exceção, sem dúvida, inseri-lo no âmbito maior da filosofia aristotélica – ligá-lo ao *Órganon*, por exemplo, como faz Averróis –, e por isso se compreende que os autores modernos não enxerguem nele nenhuma *Kunstphilosophie*. Todavia, como mostrado, seu sentido reside em levar a cabo o mesmo projeto fundamental que norteia grande parte do “sistema” aristotélico: primeiro, encontrar no seio da realidade um domínio genérico de entes agrupados por uma definição substancial; em seguida, explicar a *raison d’être* de tais entes através de causas naturais, estejam elas propriamente na natureza ou na estrutura ontológica dos homens. Quando são retiradas as várias camadas de interpretações que o sufocam, seu lado filosófico e suas ligações com o restante do *Corpus aristotelicum* se tornam indiscutíveis.

Se a faceta especulativa da obra foi soterrada ao longo dos séculos, sua confiança no caráter técnico da poesia, em contraposição à perspectiva de Platão e dos poetas épicos, pode ser rastreada já nos debates ocorridos na Antiguidade. A dicotomia que se estabelece na história do Ocidente entre arte e natureza, técnica e inspiração, é fruto genuíno do embate oculto que a *Poética* mantém com o *Íon*. Esse fato representa forte indício da correção das análises aqui efetuadas, mormente de sua ênfase na *Inspirationslehre*. A observação da história da poética dá a entender que, enquanto a teoria da mimese foi aceita pelos filósofos e tornou-se espécie de dogma, malgrado

⁵⁵⁴ “A história moderna da leitura da *Poética* é uma história marcada pela descontextualização. Entendo, descontextualização do quadro geral do pensamento aristotélico”. VELOSO, 2002, p. 70. Veloso ainda comenta que a *Poética* só foi ser publicada, em 1508, em uma coleção de oradores gregos. Isso certamente contribuiu para seu encarceramento disciplinar. O próprio manuscrito *Parisinus*, que data da segunda metade do século X, conservou a *Poética* e a *Retórica* junto de outras obras do gênero, como Dioniso de Halicarnasso. VELOSO, 2004, p. 26. A proposta de Veloso é justamente ver na *Poética* um tratado teórico onde se encontra a resolução de uma série de problemas onto-gnosiológicos. Ela seria, assim, fundamental para o entendimento do restante do *corpus*. Cf. VELOSO, 2004. Embora não seja possível julgar a correção de todas as suas teses aqui, o simples fato de propô-las já demonstra como o isolamento teórico da *Poética* e a perda de sua dimensão filosóficas são duas características da recepção moderna que obscurecem a correta natureza dessa obra.

sempre interpretada *cum grano salis*, a doutrina da inspiração permaneceu enovelada por intenso conflito, gerando debates e problemas cujos efeitos alcançam a Modernidade. Parece que, uma vez estabelecida a mimese como essência dos fenômenos artísticos, cumpria então determinar questões como que secundárias, como seu papel na educação dos cidadãos ou na produção consciente dos poetas, não havendo necessidade de maiores discussões sobre a definição essencial da arte. Embora se notasse que Aristóteles parecia ser mais liberal que Platão – porque se liam os *Diálogos*, via de regra, literalmente, sem farejar sua ironia sobre a arte – não se podia contrapor sua obra sem mais nem menos à *República*, dado que o horizonte eminentemente político desse escrito esteja ausente na *Poética* e seja mais propriamente discutido na *Política*. Nos termos de mimese, portanto, parecia que algo de sólido havia sido descoberto e confirmado pelos dois maiores filósofos antigos. Nos termos da dicotomia entre inspiração e arte, porém, a contraposição saltava aos olhos de todos, ainda que sua origem no âmago do classicismo grego não fosse claramente percebida. Aqui e ali na história, acendem-se fagulhas de uma discussão que ardeu na época em que Platão e Aristóteles se puseram a compulsar a essência da poesia. Se nem sempre se retorna ao local onde tal discussão se iniciou, é porque a doutrina da mimese, como uma pesada cortina, abafou as centelhas que dali partiam, promovendo a falsa ilusão de concordância acima mencionada. Todavia, a reconstrução desse cenário deixa ver como a dicotomia entre inspiração e arte é a verdadeira *fons et origo* de várias polêmicas antigas e modernas.

Em sua *Arte Poética*, por exemplo, Horácio enfrenta esse problema e tenta encontrar uma via intermediária, como também se pode notar em certas ideias de Platão e Aristóteles, se não se consideram os aspectos mais radicais de suas propostas. Ainda que almeje avir os dois polos, é inegável que Horácio tenda para o campo da técnica, que ele julga mais conforme ao caráter nacional romano. Ele acredita que um poema só pode ser perfeito depois de haver passado pelo trabalho da lima e por um tempo de espera (*limae labor et mora*) (*Ars*, 291), e satiriza os poetas que, convencidos de que só serão bons escritores caso estejam enlouquecidos, porque o talento (*ingenium*) é mais rico (*fortunatius*) que a mísera arte, como apregoara Demócrito, deixam de cortar as unhas e de fazer a barba, buscando lugares retirados e evitando os banhos, como o típico melancólico.

Porque Demócrito crê que o engenho é mais afortunado que a mísera arte e exclui do Helicão os poetas equilibrados, uma boa parte deles não cuida de

curtas as unhas nem a barba, busca os lugares retirados, evita os banhos. Granjeará, sem dúvida, o nome e o mérito de poeta, se nunca confiar ao barbeiro Licínio uma cabeça que nem as três Antícaras⁵⁵⁵ podem curar (*Ars*, 295-30).

Para Horácio, eles podem até ganhar fama de poetas, se não puderem ser curados de sua loucura, sem que isso lhes garanta qualquer qualidade efetiva. Para ele, o princípio e a fonte de bem escrever (*scribendi recte*) residem no saber (*sapere*). Os poetas podem colher ideias nos diálogos socráticos, por exemplo, para que aprendam diferenciar as atribuições de um general e de um juiz, como se deve honrar pai e mãe, receber amigos etc.; e, praticando a imitação, podem igualmente instruir-se com os exemplos da vida e dos costumes (*exemplar vitae morumque*) (*Ars*, 310-318). Em todo o caso, eles precisam sempre estudar e aprender. Na criação, os gregos exercem papel de primeira ordem, pois as Musas lhes concederam o talento (*ingenium*) e a eloquência acabada (*ore rotundo loqui*) de que carecem os romanos. Esses, tendo o espírito embotado pela avareza e pela preocupação com os haveres (*aerugo et cura peculi*), ensinam a seus meninos ocupações mais prosaicas, como dividir um asse em cem partes, e os tornam assim inaptos para a invenção de poemas (*finji carmina*) (*Ars*, 323-333). O poeta não deve, portanto, ousar escrever sem agradecer a Minerva. Mas isso tampouco basta para seu ofício. Horácio cita Orfeu e Anfião para sugerir como a poesia possui poderes divinos; evoca Homero e Tirteu para mostrar como ela pode incitar os homens à guerra; recorda as tragédias, por fim, para demonstrar como ela tem o condão de nos fazer relaxar depois de longos trabalhos. Todos esses efeitos fazem dela mais do que uma simples técnica (*Ars*, 391-406). Por isso ele afirma que se procura saber (*quaesitum est*), em seu tempo, se um poema se torna louvável pela natureza ou pela arte (*natura an arte*). Como dito, Horácio esforça-se por harmonizar as duas opções e declara não entender o que o esforço (*studium*) pode fazer sem uma veia rica (*sine divite vena*), nem em que seria útil (*prosit*) o talento cru (*rude ingenium*). Como o corredor que

⁵⁵⁵ O tradutor esclarece em nota (pg. 45): “Havia, na Grécia, várias cidades com esse nome, delas provinha o heléboro, uma erva que se usava para curar doenças mentais, mediante a purgação da bñlis. Horácio usa o lugar pelo produto. Por ironia, comenta que quem ser poeta não deve purgar-se pelo heléboro. Se o poeta, segundo Demócrito, é louco, quem se cura da loucura deixa de ser poeta!” Note-se que, como frisado, o vocabulário patológico do Liceu já fora absorvido pelos romanos.

muito treinou antes de vencer, ou o flautista que, antes de apresentar-se em público, tremeu diante do mestre, o poeta precisa polir seus dotes através da arte (*Ars*, 408-415). Logo em seguida, no entanto, ele deixa claro que pende mais para o lado da arte – como de resto os românticos o interpretaram – elogiando um crítico como Quintílio – que soía exigir dos poetas que lhe eram próximos a correção reiterada dos poemas – e satirizando novamente os poetas vesanos. Fazendo com que o critério da boa poesia dependa da prudência e do entendimento mediano, Horácio crê que o varão honesto (*vir bonus et prudens*) há de repreender os versos fracos e incriminar os versos duros, assim como, se pertencer àqueles que realmente entendem de poesia (*qui sapiunt*), manter-se-á distante dos bardos enlouquecidos (*Ars*, 438-455). Ou seja, a boa poesia pode ser descoberta e louvada pelo juízo e pelo gosto de homens prudentes; ela está longe daquela elevação mística que os Antigos normalmente lhe atribuíam. Na sequência, Horácio continua a ridicularizar os poetas “maníacos” que são alvo das brincadeiras e mofas dos meninos, que caem em poços por bazófia ou talvez por culpa própria, como no caso de Empédocles, e que sobretudo torturam seus ouvintes com a recitação inoportuna e repetitiva de seus versos mal formulados. Tentando a qualquer preço agarrar a atenção das pessoas, eles põem-se a persegui-las como um urso que fugiu de sua jaula. Com essas notas acerbas ele termina sua carta.

Os que têm bom gosto temem o poeta vesano e fogem-no, como fugiriam a quem atormenta a sarna maligna ou a doença real ou o delírio do crente ou a iracunda Diana⁵⁵⁶. Os meninos o provocam e incautos

⁵⁵⁶ “*Doença real*: icterícia, doença real porque a sua cura exige gastos de um rei. *Delírio do crente*: refere-se ao ritual dos sacerdotes de Belona ou Cibele, em transe. *Iracunda Diana*: Diana se identifica com a lua. A lua perturba a mente humana. Os que sofrem tal influência chamam-se lunáticos. *Poço ou armadilha*: era sinal de insanidades cair num buraco por distração, como se conta a propósito de certos filósofos, astrólogos, passarinhos. Horácio parece sugerir que se trata de um acidente consciente ou inconscientemente desejado, por vaidade. *Cinzas paternas*, lugar onde caiu o raio: Horácio vem ridicularizando a imagem do poeta louco, que identificava poesia com loucura. Lembra ironicamente algumas causas de loucura, segundo a crença comum: alguém ficou louco porque urinou nas cinzas paternas ou porque profanou o lugar onde caiu um raio, lugar tabu. Horácio quer acentuar que a arte deriva de um dom natural, da inspiração e de muito estudo e prática. Não basta, como pensam muitos romanos, só a inspiração identificada com a loucura à moda

o seguem. Se esse tal, enquanto, de cabeça no ar, arrota versos e anda ao léu, vem a ciar em um poço ou em uma armadilha, como um passarinho caçando melros, embora grite por muito tempo: “socorrei-me! Olá, cidadãos!”, que não haja quem se preocupe de tirá-lo. Se alguém se preocupar em dar-lhe auxílio e lançar uma corda, direi: “como sabes se não se jogou lá de propósito e se não deseja ser salvo?”, e narrarei a morte do poeta sículo. Empédocles, desejando passar por deus imortal, friamente saltou no Etna ardente. Que os poetas tenham o direito e lhes seja lícito morrer. Quem os salva contra a vontade, faz o mesmo que quem os mata. Não tentou isso uma só vez nem, se for retirado desde logo, se tornará um homem e desistirá do anseio de uma morte famosa. Nem é bastante claro por que razão verseje, talvez porque urinou nas cinzas paternas ou talvez porque impuro revolveu o sinistro lugar onde caiu o raio. Em todo o caso, está louco e como um urso que conseguiu quebrar as grades colocadas diante da jaula, o declamador maçante afugenta doutos e indoutos; a quem, na realidade, apanhou, segura e mata-o à força de ler, sanguessuga que não larga da pele senão farta de sangue (*Ars*, 445-476)

O tom geral da exposição horaciana, por conseguinte, elimina a relação platônica entre loucura e boa poesia e interpreta o talento já no sentido naturalizado que é próprio a Aristóteles. As alusões à doença e ao comportamento psicológico são onipotentes, sem falar que Horácio tenda indiscutivelmente para o campo do estudo e da composição técnica. O mais importante, porém, é a necessidade que ele sente de pôr a questão sobre o que torna um poema louvável, se o talento ou a arte, necessidade essa que atesta o debate entre Platão e Aristóteles e como ele se mantém na história posterior. Algo similar ocorre em Longino. Preocupado em encaminhar nossa natureza para a elevação do sublime, Longino afirma, logo no início do tratado, que a investigação deve começar perguntando se a arte do sublime e da profundidade (ὕψους τις ἢ βάρους τέχνη) provém da natureza ou se pode ser produzida apenas pela técnica (*de Subl* 2.1). Não lhe passa pela cabeça que, ao defini-la como arte, ele já tomou partido nessa

de Demócrito e Platão. Não importa saber se se trata de loucura verdadeira ou simulação de loucura”. Notas do tradutor, p. 47-48.

questão. Ele garante ser opinião comum, em seu tempo, que a natureza excepcional (τὰ μεγαλοφυῆ) do poeta é inata (γεννᾶται) e não pode ser ensinada (οὐ διδασκᾶ). Os trabalhos de gênio natural, creem as pessoas, tornam-se piores quando reduzidos a preceitos e regras (*de Subl.* 2.1-2), e o próprio Longino sustenta que o gênio natural é um dom (μοῖρα) que não pode ser ensinado, apesar de ser possível que treinemos nosso espírito para aproximar-se de seu ideal.

Now, since the first, I mean natural genius (τὸ μεγαλοφύες), plays a greater part than all the others (τὴν κρατίστην μοῖραν), here too, although it is rather a gift (δωρητὸν) than an acquired quality (κτητόν), we should still do our utmost to train our minds into sympathy with what is noble as, as it were, impregnate them again and again with lofty inspiration (*de Subl.* 9.1-3)⁵⁵⁷.

No entanto, ele esforça-se por defender igualmente a opinião contrária, pois acredita que, embora a natureza seja autônoma nas grandes emoções, ela não deixa por isso de atuar com certo método, que pode ser assimilado através do estudo. A natureza é o grande arquétipo e a origem das obras de arte, mas ela pode ser aperfeiçoada pela prática, pelas regras e pelo uso. Para explicitar esse fato, Longino recorda uma ideia de Demóstenes, para quem o maior dos bens é a boa fortuna, imediatamente seguida pelo bom julgamento. Do mesmo modo, a natureza ocupa o lugar da boa fortuna, ao passo que a arte, a do bom julgamento. Sem o auxílio da arte, nem sequer seríamos capazes de perceber aquilo que vem diretamente da natureza, razão pela qual ela não dever ser esquecida pelos poetas.

Speaking of the common life of men Demosthenes declares that the greatest of all blessings is good fortune, and that next comes good judgement, which is indeed quite as important, since the lack of it often completely cancels the advantage of the former. We

⁵⁵⁷ [Agora, desde que o primeiro, quero dizer, o gênio natural, desempenha aqui também um papel maior que todas as outras [partes], embora seja antes um dom do que uma qualidade adquirida, nós ainda deveríamos fazer o máximo para treinar nossas mentes e deixa-las em harmonia com que é nobre, como se as impregnássemos reiteradamente como uma nobre inspiração].

may apply this to literature (ἐπὶ τῶν λόγων) and say that Nature (φύσις) fills the place of good fortune (τῆς εὐτυχίας), Art (τέχνη) that of good judgement (τῆς εὐβουλίας). And above all we must remember this: the very fact that in literature some effects come of natural genius alone can only be learnt (ἐκμαθεῖν) from art. If then, I say, those who censure the students of this art would lay these considerations to heart, they would not, I fancy, be any longer inclined to consider the study of these subjects superfluous and useless (*de Subl.* 2.3-3.1)⁵⁵⁸.

Com tais razões, Longino julga haver mostrado que o estudo das questões poéticas não é inútil. No restante do tratado, como se sabe, ele toma o lado da técnica e compreende o sublime como algo que pode ser produzido conscientemente. O entusiasmo divino de Platão e dos épicos torna-se aqui, na esteira de Aristóteles, tão-somente uma emoção humana (ἐνθουσιαστικὸν πάθος) que pode ser suscitada pelos devidos artifícios (*de Subl.* 8.1). O objetivo da obra é encontrar certa força de expressão que advém do correto manuseio de fatos literários como as metáforas e os assíndetos (*de Subl.* 20). A solução para a ousadia literária encontra-se em engrandecer a linguagem e levar as emoções do público para perto do êxtase, entendido como um estado emotivo natural e sem relação nenhuma com a divindade (*de Subl.* 39). A tentativa de simbiose entre natureza e arte deve garantir esse ideal, e por isso Longino reflete novamente, mais para o fim do tratado, sobre o estatuto ontológico da arte. Ele afirma então a interdependência da arte e da natureza; para que se atinja a perfeição, a primeira deve polir a segunda.

⁵⁵⁸ [Falando da vida comum dos homens, Demóstenes declara que a maior de todas as bênçãos é a boa fortuna, e que em seguida vem o bom julgamento, que é na verdade tão importante quanto ela, uma vez que sua falta frequentemente cancela de todo a vantagem da primeira. Podemos aplicar isso à literatura e dizer que a natureza preenche o lugar da boa fortuna, e a arte, aquele do bom julgamento. E sobretudo devemos lembrar do seguinte: o simples fato de que alguns efeitos na literatura sejam próprios apenas do gênio só pode ser compreendido a partir da arte. Se eu digo, então, que aqueles que censuram os estudantes desta arte deveriam abrir-se a essas considerações, eles já não iriam, suponho, inclinar-se a considera o estudo desses assuntos supérfluo e inútil].

However, to come back again to the doctrine with which we began our treatise, since the merit of impeccable correctness is, generally speaking, due to art (τέχνης), and the height of excellence, though not sustained, to genius (μεγαλοφυΐας), it is proper that art should always assist (βοήθημα) nature. Their cooperation may thus result in perfection (τέλειον) (*de Subl.* 36.⁵⁵⁹4).

Porém, outa passagem próxima do fim reitera que a arte pode alcançar aquilo que a natureza não prodigalizou, fazendo pender novamente a balança para o lado de Horácio. Longino crê haver mostrado que vários autores chegaram perto da perfeição, embora não fossem dotados por natureza de um grande talento. Noutras palavras, ele também defende que Tínicio de Calcídia poderia ser bom poeta.

We have indeed abundantly shown that many writers both in prose and in poetry, who are not by nature (φύσει) sublime (ὕψηλόν), perhaps even the very opposite, while using for the most part current vulgar language, which suggests nothing out of the common, yet by mere force of composition (συνθεῖναι) and verbal carpentry (ἄρμόσαι) have achieved dignity and distinction and an effect of grandeur (*de Subl.* 40.2-3)⁵⁶⁰.

O horizonte desse debate e dessas indagações só faz sentido se, deixando a mimese de lado, considerarmos o embate da *Poética* aristotélica com a doutrina da inspiração, bem como tensão entre natureza e técnica que já preludiada pela tradição épica. O modo como o debate assoma e torna a cair em olvido configura um caso exemplar de *Aufhebung*. No século

⁵⁵⁹ [Contudo, para voltar de novo à doutrina com a qual começamos este tratado, dado que o mérito da correção impecável, falando de modo geral, deve-se à arte, e o cume da excelência, embora não seja sustentado por ele, deve-se ao gênio, convém que a arte sempre assista a natureza. A cooperação de ambas pode resultar assim em perfeição].

⁵⁶⁰ [Demonstramos abundantemente, com efeito, que muitos escritores, tanto poetas quanto prosadores, que não são sublimes por natureza, mas talvez mesmo o exato oposto, quando usam na maior parte das vezes a linguagem vulgar corrente, que nada sugere fora do comum, ainda assim pela mera força de composição e pela carpintaria verbal têm atingido dignidade e distinção e um efeito de grandiosidade].

XVIII, ainda sob influxo da *Querela dos Antigos e Modernos*, o mesmo arsenal de argumentos é trazido à tona pelos filósofos alemães que, preocupados com o estilo nacional, tentam diferenciar-se dos franceses e aproximar-se do ideal setentrional de Shakespeare. Para eles, os maiores autores de língua latina, Virgílio e Horácio, juntam-se com os franceses nas fileiras da doutrina aristotélica, que defende a primazia da arte sobre o gênio, ao passo que Homero e Shakespeare são entendidos como soluções opostas, isto é, como poetas abençoados pelos dons arbitrários da natureza. Os elementos panfletários de Platão e Aristóteles, que já não se percebem tanto na ânsia conciliatória de Longino, voltam à cena para estabelecer o paradigma romântico. Hamann, por exemplo, ressalta as ligações da poesia genial com a própria atividade criadora de Deus, que é particularizada na pessoa do poeta.

Que substitui em Homero o desconhecimento das regras artísticas, depois dele pensadas por Aristóteles; e que substitui em Shakespeare o desconhecimento ou o desprezo das próprias leis críticas? Resposta unânime: o gênio⁵⁶¹.

E Goethe, em seu belo texto sobre Shakespeare, relaciona os ideais românticos com os gregos, satirizando a apropriação formal dos franceses.

Almas gregas! É-me impossível explicar o que isso significa, sinto-o, porém, e para ser breve me refiro apenas a Sófocles e a Homero e a Teócrito, estes que me ensinaram a senti-lo.

E agora apresso-me a dizer: Francesinho, que pretendes nessa armadura grega? É demasiadamente grande e pesada para ti! É por isso que todas as tragédias francesas não passam de paródias de si próprias.

Como tudo aí sucede tão regulado e como se parecem! Como se fossem sapatos! E ainda tediosas às vezes, principalmente “in genere” no quarto ato, isto os Senhores sabem por experiência própria, não é preciso dizer mais nada⁵⁶².

⁵⁶¹ HAMANN, 1991, p. 27.

⁵⁶² GOETHE, 1991, p. 67.

Lenz, por fim, cujas observações sobre o teatro tiveram grande repercussão na época, identifica claramente os ideais da tragédia francesa e as propostas de Anne Dacier com Aristóteles.

Se por conseguinte os dramas franceses em sua maioria são construídos segundo as regras de Aristóteles e seus intérpretes, se chegamos à conclusão de que sua teoria dá motivo para críticas e ainda muito mais a aplicação prática, o que é que ainda nos resta? Que mais, a não ser deixar que a natureza seja a grande arquiteta, à semelhança de como Virgílio descreve Dido?⁵⁶³.

Sem mencionar poetas específicos, mas fazendo um apelo aos românticos, Schelley oferece outro testemunho do debate entre inspiração e técnica.

Invoco os maiores poetas de nossos dias e pergunto-lhes se não é um erro afirmar que as mais belas passagens poéticas são produtos do trabalho e do estudo. O trabalho árduo e a protelação recomendadas pelos críticos devem ser interpretados como nada além de uma observância cautelosa dos momentos inspirados e de uma conexão artificial entre suas sugestões, pelo entrelaçamento de expressões convencionais; uma necessidade apenas imposta pela limitação da própria faculdade poética⁵⁶⁴.

É sintomático, nesse caso, que a figura do Platão artista ascenda com a mesma intensidade em que a doutrina de Aristóteles declina. A tradução inglesa do *Íon*, feita por ninguém menos do que Schelley, está em consonância com a ideia alemã de que Platão teria visto a necessidade de juntar filosofia com poesia, servindo assim como mais alto modelo das aspirações proto-românticas de Hölderlin, de Schlegel e dos autores do famoso texto *O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão*. Schelley escreve sua *Defesa da Poesia* depois de passar por um mergulho nos *Diálogos*, tendo traduzido o *Íon*, o *Banquete*, a primeira parte do *Fédon* e trechos da *República*. Quando Thomas Peacock publica seu ataque à poesia, *Four Ages of Poetry* (início de 1820), Shelley estava precisamente a

⁵⁶³ LENZ, 1991, p. 114.

⁵⁶⁴ SCHELLEY, 2002, p. 195.

ler o *Íon*, e sua reação furiosa às teses de Peacock foi provocada diretamente pelo contraste com o que Platão defendia⁵⁶⁵. Em vários trechos da *Defesa* ele usa ideias platônicas a favor da poesia⁵⁶⁶. Se Goethe viu no *Íon* apenas a ironia juvenil de Platão, é porque em 1826 já abandonara os excessos do *Sturm und Drang* e se voltara para um ideal mais moderado e clássico de poesia, que não condizia, por exemplo, com o que propusera em seu texto de juventude sobre Shakespeare. Mas a influência do Platão artista e do *Íon* em especial não para por aqui. Como sugerido no primeiro capítulo, por detrás da ideia do gênio escondem-se os ensinamentos do *Íon*, ainda que, por força dos efeitos da secularização iniciada por Aristóteles, eles tenham sido transformados em qualidades da natureza excepcional dos poetas e prescindam, assim, da participação direta dos deuses.

O modo como o debate entre natureza e arte, entre talento e estudo reacende na Modernidade, portanto, ressalta dois pontos defendidos ao longo deste trabalho: primeiro, a dicotomia existente entre Platão e Aristóteles; segundo, o viés prescritivo com que se receberam as contribuições de Aristóteles. É óbvio que para os autores nutridos nesse ambiente Aristóteles jamais poderia aproximar-se das reflexões sobre a tragédia que eles mesmos estavam propondo. O próprio fato de ainda soar estranha a tentativa de ver em Aristóteles uma filosofia do trágico, pois, prova como a perspectiva dos autores alemães permanece inquestionada, não obstante suas óbvias limitações hermenêuticas. Contudo, mesmo que elaborem suas reflexões em oposição declarada à *Poética*, eles não podem furta-se aos paralelos que emergem quando essa obra é pensada em seu ambiente histórico, e não através das múltiplas intermediações com que a história a asfixiou. A *Poética* escrita por Aristóteles em grego – e acicatada por uma *aristeia* hesiódica com a doutrina da inspiração platônica – não é, a

⁵⁶⁵ DOBRÁNSZKY, 2002, p. 27-28.

⁵⁶⁶ Cf. SCHELLEY, 2002, p. 175; 178; 184; 194. Confira-se também a nota 48 da tradutora: DOBRÁNSZKY, 2002, p. 210. Sobre a imagem de Platão como artista, o seguinte trecho, do qual se extraiu a epígrafe para o terceiro capítulo deste trabalho, é emblemático: “Platão era essencialmente um poeta – a verdade e o esplendor de suas imagens, assim como a melodia de sua linguagem possuem uma intensidade tão grande quanto se possa conceber. Ele rejeitou a harmonia das formas épica, dramática e lírica acender uma harmonia nos pensamentos despojados de forma e ação e absteve-se de inventar qualquer plano regular de ritmo que incluiria, sob determinadas formas, as pausas variadas de seu estilo”. SCHELLEY, 2002, p. 175-176. Já foram citados, na segunda seção do terceiro capítulo, os testemunhos de Schlegel, de Schopenhauer e de Nietzsche. Sobre Hölderlin: ENGLER, 2014.

Poética impositiva e meramente literária, *trop française*, que se critica na Alemanha do final do século XVIII. Dito de outro modo, assim como a obsessão com a doutrina da mimese impediu que se notasse devidamente a discussão de Aristóteles com o *Íon*, sem falar das frutíferas contribuições dos antigos à estética, a leitura descontextualizada da *Poética* ainda impede que se fale em um trágico aristotélico. A análise da praticidade aqui proposta pretende haver demonstrado, porém, como isso é possível.

Outra forma de perceber a influência indireta da *Poética* no ambiente moderno, pois, pode ser vista nos efeitos que a secularização tem sobre a estética. Neste caso, Nietzsche serve novamente como um bom exemplo. Ninguém diria que as suas múltiplas intuições estéticas dependam de alguma forma de Aristóteles. No entanto, em sua fase mais cientificista ele busca destruir o mito da inspiração poética através de um expediente que recorda claramente as análises de Aristóteles e que, pensado de modo mais amplo, pressupõe a contraposição com Platão. Se as ideias que defenderá posteriormente estão de acordo com a doutrina da inspiração, como sugerido, nesta fase ele adota postura naturalista e acredita que a inspiração não exista tal como os poetas dizem, isto é, como uma forma de possessão espiritual. À inversa, ela refletiria apenas o momento em que o poeta deixa fluir uma carga emocional e de conteúdo que ele havia acumulado nas camadas subterrâneas de sua mente.

155. *A crença na inspiração.* Os artistas têm interesse me que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz constantemente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu *juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, uma grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não

apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar⁵⁶⁷.

E, no próximo parágrafo, Nietzsche explica em que consiste tal fenômeno de um ponto de vista puramente psicológico.

156. *Ainda a inspiração*. Quando a energia produtiva foi represada durante um certo tempo e impedida de fluir por algum obstáculo, ocorrem enfim uma súbita efusão, como se houvesse uma inspiração imediata sem trabalho interior precedente, ou seja, um milagre. Isso constitui a notória ilusão que todos os artistas, como disse, têm interesse um pouco excessivo em manter. O capital apenas se *acumulou*, não caiu do céu. Aliás, há uma inspiração aparente desse tipo também em outros domínios, como por exemplo, no da bondade, da virtude, do vício⁵⁶⁸.

Nesse sentido, embora as vanguardas do século XX tenham desejado libertar-se dos moldes aristotélicos, elas voltam inconsciente e ingenuamente a eles em virtude de sua visão assaz humana do poeta e da inspiração⁵⁶⁹. Afinal, enquadrar a poesia no registro das τὰ ἀνθρώπινα, retirando-a do círculo das τὰ θεῖα, significa perfilhar a posição de Aristóteles. Formalmente, aboliram-se vários dogmas da poética clássica, mas esse movimento, em seu entendimento psicológico da inspiração e da origem da poesia, nada mais fazia do que retomar os ensinamentos aristotélicos com o linguajar da nova época. O mesmo pode ser dito da concepção freudiana da literatura, segundo a qual o mister do escritor consistiria em fantasiar suas experiências psicológicas de tal modo que, embaralhando o futuro com o presente e o passado, num jogo parecido com as brincadeiras das crianças, resgate no romance a mesma felicidade que tivera em sua infância⁵⁷⁰. Se a linguagem em que esses autores vazam seu pensamento é diversa e menciona faculdades de cuja existência Aristóteles nem sequer suspeitava, sua insistência em confinar a criação artística e

⁵⁶⁷ NIETZSCHE, 2005, p. 111.

⁵⁶⁸ NIETZSCHE, 2005, p. 111.

⁵⁶⁹ A obra de Kandinsky, que constitui excelente testemunho dessas aspirações, revela, especialmente em sua concepção do artista, vários traços que remontam ao aristotelismo. KANDINSKY, 1990.

⁵⁷⁰ FREUD, 1976.

fenômenos correlatos às capacidades e limites do criador, desdenhando a participação do divino, permanece genuinamente aristotélica. O pequeno poema de Fernando Pessoa, usado como epígrafe desta conclusão, resume elegantemente tal fato.

Além disso, essas abordagens da arte permanecem aristotélicas pelo fato de serem atentas aos aspectos patológicos da criação artística. Em um texto sobre o conceito de gênio, escrito na década de trinta, Gottfried Benn, significativamente poeta e médico, parece retomar as conclusões de origem aristotélica apresentadas no *Problema XXX*. Embora se posicione contra os excessos dos psicólogos e médicos de seu tempo, ele exemplifica como essa tendência patográfica estava em voga. Benn elabora enorme lista com as doenças sofridas por grandes gênios e com os psicotrópicos de que faziam uso, dando exemplos de como o gênio e a doença andam de mãos dadas.

(...) Leider sofen sie: *Opium*: De Quincey, Coleridge, Poe. *Absinth*: Musset, Wilde. *Äther*: Maupassant (außer Alkohol und Opium), Jean Lorrain. *Haschisch*: Baudelaire, Gautier (...)⁵⁷¹.

O trecho continua citando extensa lista com nomes de artistas que tinham o vício de beber. Sobre as doenças de que padeceram, escreve Benn:

Es starben an *arteriosclerotischer Verblödung*: Kant, Stendhal, Faraday, Linné, G. Keller, Böcklin. Litten an *Epilepsie*: van Gogh, Platen, Flaubert, Dostojewsky. Hatten klinisch manifeste *Schizophrenien*: Hölderlin, Van Gogh, Tasso, Newton, Strindberg, Panizza (...)⁵⁷².

O catálogo menciona ainda outras doenças, como a paralisia, e alude à vida sexual de alguns artistas. Segundo esta perspectiva, o gênio é visto como um tipo de desvio psicopatológico do corpo e da alma do artista:

⁵⁷¹ [Infelizmente eles se entorpeciam: *Ópio*: de Quincey, Coleridge, Poe. *Absinto*: Musset, Wilde. *Éter*: Maupassant (além de álcool e ópio), Jean Lorrain. *Haxixe*: Baudelaire, Gautier (...)]BENN, 1997, p. 106.

⁵⁷² [Morreram de *caduquice arteriosclerótica*: Kant, Stendhal, Faraday, Linné, G. Keller, Böcklin. Sofriam de *epilepsia*: van Gogh, Platen, Flaubert, Dostojewski. Tinha *esquizofrenia* clinicamente constatada: Hölderlin, Van Gogh, Tasso, Newton, Strindberg, Panizza] BENN, 1997, p. 106.

Also kein Zweifel, der individuelle Organismus als medizinischer Begriff ist der Gestalter des Genies. Die geistigen Spannungen sind Korrelate körperlicher Anomalien, nicht in vagem Sinne der Parallelität, sondern des Identischen. Geschlossenes System, Monismus der Krisen. Das “*le style c’est l’home*” des achzehnten Jahrhunderts, verwandelt unter dem Einfluß des Konstitution- und Typenforschung der letzten Jahrzehnten in ein “*le style c’est le corps*”; die Kabalistik einer Psychologie der Seele und ihrer Vermögen verflüchtigt vor einer von Geisteswissenschaften und Patographie angesetzten Analyse biologischer Zusammenhänge. Junge Wissenschaft, erst im Entsehen⁵⁷³.

A análise de Benn erra apenas em um ponto: não se trata de uma jovem ciência apenas em seu surgimento, mas da retomada inconsciente de um programa de estudo da poesia pela primeira vez arquitetado no Liceu. Isso porque, se a conclusão de tais autores reside em dizer que o corpo é a premissa do gênio, então eles estão em acordo tácito com as reflexões sobre a bile negra que assomam no *Problema XXX*. Ligado ao que se disse sobre a relevância da problemática do entusiasmo na Antiguidade, esse fato também prova que a riqueza da poética antiga é perdida quando os estudos se atêm tão-somente à questão da mimese, como se ela resumisse todas as reflexões dos antigos sobre a arte. O presente trabalho pretende haver contribuído para essa riqueza seja recuperada e os Antigos recebam seu lugar nas reflexões hodiernas sobre a arte.

Por fim, cabe dizer uma palavra sobre a aproximação entre poesia e filosofia, que retoma as questões ventiladas no capítulo sobre a tradição épica. A recuperação da obra de Platão e do caráter artístico dos *Diálogos*,

⁵⁷³ [Assim, não resta dúvida, o organismo individual como conceito médico é a estrutura do gênio. As tensões espirituais são o correlato de anomalias corporais, não no sentido vago do paralelismo, mas no sentido da identificação. Sistema fechado, monismo das crises. O “*le style c’est l’homme*” do século dezoito transforma-se sob a influência da pesquisa da constituição e dos tipos do último século em “*le style c’est le corps*”; a cabalística de uma psicologia da alma e suas capacidades volatiliza-se diante das ciências do espírito e da patografia de análises aplicadas das constituições biológica. Ciência nova, apenas em seu surgimento] BEEN, 1997, p. 107-108.

discernível no Primeiro Romantismo alemão, coincide com a primariedade da experiência estética propugnada por esses autores. Dito de outro modo, eles já parecem antever que a famosa querela entre poesia e filosofia, aludida na *República*, é desmentida por uma obra em cujo interior ocorre o matrimônio entre ambas as atividades. Com efeito, Platão aproxima-se da poesia épica em dois sentidos: primeiro, no emprego que faz dos vários artifícios poéticos ensejados pela poesia; segundo, em sua concordância com várias conclusões teóricas já levantadas por esses poetas. Esse fato permite compreender a ambiguidade de sua crítica a Homero e, ademais, o modo como se dá a passagem do mito ao discurso racional que caracteriza o início da filosofia. No primeiro caso, Platão discute criticamente os ideais morais de Homero porque deposita grande fé na proximidade da poesia e da filosofia, atribuindo às duas o mesmo anseio de educar e dirigir a humanidade via apresentação de trechos da existência. Contra as reflexões sufocantes do criticismo filosófico de então, esta crença há de nutrir autores como Hamann, Hölderlin e Schlegel, todos os quais estavam convencidos de que a poesia era mais apta que a filosofia para conhecer e expressar a essência da vida humana. Aristóteles pode evitar o combate acirrado com a épica porque, entre outras coisas, não lhe reconhece plenamente o mesmo objetivo e a mesma área de atuação da filosofia. Como um nobre que se recusa a duelar com um plebeu, ele deixa a poesia em paz, já que não é mister da filosofia ocupar-se com a imitação. Em contrapartida, Platão empunha suas armas contra partes substanciais da tradição épica porque, concebendo seu próprio pensamento como a forma mais elevada de poesia, precisa angariar para si os direitos e privilégios de que a poesia desfrutava, como já faziam os pré-socráticos e sofistas. Aqui o duelo pode acontecer *inter pares*⁵⁷⁴. Isso revela como a passagem do mito ao λόγος é problemática. Não há um transcurso límpido entre uma forma e outra, senão o polimento consciente e aguerrido de ideais, de métodos e instrumentos que já atuavam, se bem que de modo velado, na forma a ser superada. Esta é a razão por que se pode falar em *Aufhebung*, sem incentivar com isso a adoção de uma teleologia. Em suma, a consumação da ruptura, o salto qualitativo que proporcionará à filosofia uma largueza de vistas inaudita, só pode ocorrer porque os filósofos se embebedam do néctar dos poetas.

⁵⁷⁴ “There is no question that Plato regarded art as a serious and dangerous rival to philosophy- this is a theme that remains constant, from the very early *Ion* to the very late *Laws* - but beyond this there is much disagreement”. DORTER, 1973, p. 65.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AIKEN, Conrad. *The Mechanism of Poetic Inspiration*. University of Northern Iowa, *The American Review*, vol. 206, n. 745 (December, 1917), p. 917-924.

ALBERT, Karl. *Sul concetto di filosofia in Platone*. 1. ed. Traduzione italiana: Paola Traverso. Milano: Vita e Pensiero, 1991.

ALMEIDA, Nazareno E. *Insignuações: ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Bernúncia & Oficina da Arte/FCC, 2007.

ALTMAN, William H. F. *Plato the teacher: the crisis of Republic*. Lanham, MD: Lexington Books, 2012.

_____. _____. *The Reading Order of Plato's Dialogues*. *Phoenix*, vol. 64, 2010, p. 18-51.

_____. _____. *Platão, o democrata*. Florianópolis, *Ethica: an International Journal for Moral Philosophy*, v. 11, n. 3, Dez/2012b, p. 355-367.

_____. _____. *Plato and the Post-Socratic Dialogue. The Return to the Philosophy of Nature by Charles Kahn (Review)*. *Plato's International Society*, 03, Dez. 2013, p. 111-114.

AMERIKS, Karl (ed.). *The Cambridge Companion to German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2005.

ANDURAND, Anthony. *Fabrique du mythe et production des savoirs : la Grèce des hellénistes allemands au miroir du Griechenmythos (1790-1945)*, *Anabases*, 15, (2012), p. 230-237.

ARISTÓFANES. *As vespas; As aves; As rãs*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ARISTÓTELES. *Ars Rhetorica*. (Org. Sir. W. D. Ross). London: Oxford University Press, 1975.

_____. _____. *Arte Retórica*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

_____- _____. *De Anima*. Trad. Maria C. G. dos Reis. São Paulo, Ed. 34, 2007.

_____- _____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (os Pensadores).

_____- _____. *Fragmenta Selecta*. Ed: Sir David Ross. London: Oxford University Press, 1974.

_____- _____. *Metafísica*. Vol. II. Trad. do grego: Giovanni Reale. Trad. do italiano: Marcelo Perine. São Paulo, Loyola, 2014, vol. II.

_____. _____. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 2ª ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Texto grego baseado na edição de Les Belles Lettres, 1932.

_____. _____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 2003.

_____. _____. *De Arte Poetica Liber*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.

_____. _____. *The Physics. Books I-IV*. Transl. Philip H. Wicksteed; Francis Cornford. Loeb Classical Library London/Cambridge: William Heinemann Ltd; Harvard University Press, 1957.

_____- _____. *The Physics. Book V*. Transl. Philip H. Wicksteed; Francis Cornford. Loeb Classical Library. London/Cambridge: Harvard University Press, 2006.

_____- _____. *Part of Animals*. Transl. A. L. Peck. Loeb Classical Library London/Cambridge: William Heinemann Ltd; Harvard University Press, 1961.

_____-_____. *La Poétique. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.* Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____-_____. *Poetik. Mit Einleitung, Text und Adnotatio Critica, Exegetischem Kommentar, Kritischem Anhang und Indices Nominum, Rerum, Locorum von Alfred Gudeman.* Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter, 1934.

_____-_____. *Poetica. Introduzione, Testo e Commenti di Augusto Rostagni.* 2ª Edizione Riveduta. Torino: 1945.

_____-_____. *Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas.* Oxford: Clarendon Press, 1968.

_____-_____. *Aristotelis Poetica. Ad Codices Antiquos Recognitam Latine Conversam Commentario Illustratam. Edidit Franciscus Ritter.* Coloniae: Impensis Librarii I. E. Renard, 1839.

_____-_____. *Aristotle on the Art of Poetry. A revised text with Critical Introduction, Translation and Commentary by Ingram Bywater.* Oxford: Clarendon Press, 1909.

_____-_____. *Poética.* Ed. Trilingüe. Valentín Garcia Yebra. Madrid: Gredos, 1999.

_____-_____. *Die Poetik.* Übersetzung von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2012.

_____-_____. *Posterior Analytics.* Trad. Hugh Treddeknick. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966.

_____-_____. *O homem de gênio e a melancolia (Problema XXX).* Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

_____-_____. *On the soul. Parva Naturalia. On Breath.* Translation: W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

_____-_____. *On prophecy in Sleep.* In: *On the soul. Parva Naturalia. On Breath.* Translation: W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 374-388.

_____-_____. *On youth and Old Age. On Life and Death.* In: *On the soul. Parva Naturalia. On Breath.* Translation: W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 412-430.

_____-_____. *On dreams.* In: *On the soul. Parva Naturalia. On Breath.* Translation: W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p.348-374.

_____-_____. *Topics.* Translated by W. A. Pickard. In: Barnes, Jonathan (ed.) *The Complete Works of Aristotle.* Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____-_____. *Prior Analytics.* Translated by A. J. Jenkinson. In: Barnes, Jonathan (ed.) *The Complete Works of Aristotle.* Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____-_____. *Historia animalium.* London: George Bell & Sons, 1902.

_____-_____. *Politics.* Translated B. Jowett. In: Barnes, Jonathan (ed.) *The Complete Works of Aristotle.* Vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ASMIS, Elisabeth. *Plato on poetic creativity.* In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato.* New York: Cambridge University Press, 1996, p. 338-365.

AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles.* 2ª Ed. São Paulo: Discurso Editorial, Paulus, 2008.

_____-_____. *Plotino e Deuxipo, exegetas das Categorias de Aristóteles.* In: ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles. Textos selecionados.* São Paulo: Odysseus, 2005, p. 318-341.

AVNI, Abraham. *Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets.* Duke University Press, *Comparative Literature*, vol. 20, n. 1 (Winter, 1968), p. 55-63.

BARNES, Jonathan (ed.) *The Cambridge Companion to Aristotle.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____-_____. *Rhetoric and Poetics*. In: BARNES, Jonathan (ed.) *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 259-287.

BEISER, Frederick C. *The fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*. Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

_____-_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Textos escolhidos*. (Os pensadores). São Paulo: Victor Civita, 1983.

BENN, Gottfried. *Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

_____-_____. *Genie und Gesundheit*. In: BENN, Gottfried. *Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, p. 105-111.

BERLIN, Isaiah. *Three Critics of Enlightenment: Vico, Herder, Hamann*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

BERTI, Enrico. *As razões de Aristóteles*. São Paulo: Loyola, 1998.

BILES, Z. *Perils of Song in Homer's Odyssey*. Classical Association of Canada, *Phoenix*, vol. 57, n. 3/4 (Autumn-Winter), 2003, p. 191-208.

BRANDÃO, Junito S. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis- RJ: Vozes, 1997, vol. I.

_____-_____. *Teatro grego. Tragédia e comédia*. 8 ed. Petrópolis- Rj: Vozes, 2001.

BRANDWOOD, Leonard. *Stylometry and Chronology*. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 90-121.

BROENIMAN, Clifford. *Demodocus, Odysseus and the Trojan War in "Odyssey"* 8. Classical Association of the Atlantic States: *The Classical World*, Vol. 90, n. 1 (Sept-Oct. 1993), p. 3-13.

BURNET, John. *O despertar da filosofia grega*. São Paulo: Siciliano, 1994.

BUTLER, E. M. *The tyranny of Greece over Germany*. Boston: Beacon Press, 1958.

BÜTTNER, Stefan. *Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011, p. 111-131.

_____-_____. *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2000.

_____-_____. *Antike Ästhetik. Eine Einführung in den Prinzipien des Schönen*. München: Verlag C. H. Beck, 2006.

CAMÕES, Luíz V. de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAMPBELL, David (Ed. & Transl.). *Greek Lyric III. Stesychorus, Ibycus, Simonides and Others*. Loeb Classical Library. London – Cambridge: Harvard University Press, 1991.

CARVALHO, Alfredo L. de. *O Caráter dos Personagens na Poética de Aristóteles*. UNESP: Revista de Letras, vol. 28, 1988, p. 1-7.

CAVARNOS, Constantin. *Plato's Teaching on Fine Arts*. International Phenomenological Society. *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 13, n. 4 (June, 1953), p. 487-498.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CHERNISS, Harold. *Aristotle's Criticism of Plato's Academy*. 2nd printing. Baltimore: John Hopkins Press, 1946.

CÍCERO. *Pro A. Licinio Archia. Poeta oratio*. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 2006.

_____-_____. *Orações*. Vol. II. Trad. Padre Antônio Joaquim. São Paulo: Clássicos Jackson, 1960.

COLLINWOOD, R. G. *Plato's Philosophy of Art*. Oxford University Press: *Mind*, New Series, vol. 34, n. 134, (Apri. 1925), p. 154-172.

COMTE, Auguste. *Discurso sobre o espírito positivo*. In: Comte, Auguste. *Comte*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1978, p. 44-95.

CORNFORD, F. M. *Principium sapientiae. As origens do pensamento filosófico grego*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

CURTIUS, Ernst. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957.

DANTO, Arthur. *The Artworld*. N: *Journal of Philosophy*, Vol. 61, Issue 19, 1964.

DeJEAN, Joan. *Antigos contra modernos. As guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

DELATTE, A. *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*. In: *L'antiquité classique*, Tome 3, fasc. 1, 1934. pp. 5-79.

DESJARDINS, Rosemary. *Why Dialogues? Plato's Serious Play*. In: GRISWOLD, Charles (Ed). *Platonic Writings, Platonic Readings*. New York and London: Routledge, 1988, p. 110-126.

DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011.

DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DETIENNE, Marcel; SISSA, Giulia. *Os Deuses Gregos*. São Paulo: companhia das Letras, 1990.

DHERBEY, G. *Os sofistas*. Lisboa: Edições 70, 1986.

DIELS-KRANZ. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Zürich: Weidmann, 1989.

DOBRÁNSZKY, Enid A (ensaio, tradução e notas). *Defesas da poesia. Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1956.

_____-_____. *Plato and the irrational soul*. In: VLASTOS, Gregory (comp.). *Plato: a collection of critical essays*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1978, vol. II, pg. 206-229.

DORTER, Kenneth. *The Ion: Plato's Characterization of Art*. The American Society for Aesthetics: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, n. 1 (Autumn, 1973), p. 65-78.

DÖRING, August [1876]. *Die Kunstlehre des Aristoteles: ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie*. Hildenheim-New York: Georg Olms Verlag, 1972.

DOVER, Kenneth (ed.). *Ancient Greek Literature*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1997.

_____-_____. *Tragedy*. In: DOVER, Kenneth (ed.). *Ancient Greek Literature*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1997, p. 50-74.

DOWDEN, Ken. *The Epic Tradition in Greece*. In: FOWLER, R. (Ed). *The Cambridge Companion to Homer*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 188-206.

DRISCOLL, J. A. *Eide nas teorias da substância da juventude e da maturidade*. In: In: ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles. Textos selecionados*. São Paulo: Odysseus, 2005, p. 281-315.

DUARTE, Rodrigo (Ed). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: editora UFMG, 1997.

_____-_____. *A arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____-_____. DUARTE, Rodrigo [et alii] (org.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo. Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUHOT, Jean-Jöel. *Sócrates ou o despertar da consciência*. São Paulo: Loyola, 2004.

DUPUY, Maurice. *A filosofia alemã*. Lisboa: Edições 70, 1987.

DÜRING, Ingmar. *Aristotele*. Milano: Mursia, 1976.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____-_____. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: UNESP, 2013.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____-_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EDMONDS, J. M (ed.). *Greek Lyric. Vol. II*. Loeb Classical Library London/New York: William Heinemann Ltd; G. P. Putnam's sons, 1924.

_____-_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELSE, Gerald. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1986.

_____-_____. *Aristotle's Poetics: the Argument*. Leiden: Brill, 1957.

ENGLER, M. R. *Tò thaumázein: a experiência de maravilhamento e o princípio psíquico da filosofia em Platão*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2011.

_____-_____. *Górgias e a retoricidade: onipresença e onipotência da capacidade retórica*. Revista Dissertatio, UFPEL, n. 36, verão de 2012, p. 33-62.

_____._____. *Heidegger, Hölderlin e a fundação poética: superação da metafísica e platonismo*. Florianópolis, Revista Peri, vol. 6, n. 1, 2014.

_____._____. *O círculo retórico: Sócrates e caráter vertiginoso da filosofia*. In: Marcelo Carvalho; Vinicius Figueiredo. (Org.). *Encontro Nacional Anpof - Filosofia Antiga e Medieval*. 1ª Ed. São Paulo: ANPOF, 2013, p. 357-369.

_____._____. *Plato the teacher: the crisis of Republic (William Altman) - resenha*. Hypnos (PUCSP), v. 30, p. 139-146, 2013b.

_____. _____. *A loucura quádrupla do Sócrates platônico*. In: 1º Encontro Peri de Filosofia, 2009, Florianópolis - SC. *Caderno de Resumos*. Florianópolis: PERI, 2009. v.1, p.35-36.

EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis. As bacantes. As fenícias*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FINKELBERG, M. *The First Song of Demodocus*. Brill: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 40, Fasc. 1/2, 1987, p. 128-132.

FINSLER, Georg. *Platon und die Aristotelische Poetik*. Leipzig: M. Spirgatis, 1900.

FLASHAR, Hellmut. *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*. Berlin: Akademie Verlag, 1958.

_____-_____. *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*. Franz Steiner Verlag, *Hermes*, 84 Bd., H 1 (1956), p. 12-48.

FOLEY, John M. *Epic as Genre*. In: FOWLER, R. (Ed). *The Cambridge Companion to Homer*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 171-188.

FORTENBAUGH, William W. *Aristotle's Rhetoric on Emotions*. In: In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle. 4 Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth, 1979, p. 133-154.

FOSSHEIM, Hallvard. *Mimesis in Aristotle's Ethics*. In: ANDERSEN, Øivind; HAARBERG, Jon. *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, p. 73-87.

FREDE, Dorothea. *Necessity, Chance and "what happens for the most part" in Aristotle's Poetics*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 197-220.

FREEMAN, Kathleen. *Plato: The Use of Inspiration*. Classical Association: *Greece & Rome*, vol. 9, n. 27 (May, 1940), p.137-149.

FREELAND, Cynthia A. *Plot Imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle's Poetics*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 111-133.

FREIRE, António. *A Catarse na Poética de Aristóteles*. *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 33, Fasc. 2/3 (Apr.-Sep., 1977), p. 124-146.

_____-_____. *A Catarse Aristotélica no Século XX*. *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 36, Fasc. 1 (Jan.-Mar., 1980), p. 50-87.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. In: *Obras Completas*, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRITZ, Kurt von; KAPP, E. *The Development of Aristotle's Political Philosophy and the Concept of Nature*. In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle. 2. Ethics and Politics*. London: Duckworth, 1977, p. 113-135.

FUHRMANN, Manfred. *Die Rezeption der aristotelische Tragödienpoetik in Deutschland*. In: HINK, Walter (Hrsg). *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel Verlag, 1980, p. 93-106.

_____-_____. *Nachwort*. In: *Die Poetik*. Übersetzung von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2012, p. 144-178.

GAISER, Konrad (Hrsg). *Das Platon Bild: Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.

GADAMER, Hans Georg. *Wege zu Plato*. Stuttgart: Reclam, 2001.

_____-_____. *Plato als Porträtist*. In: GADAMER, Hans Georg. *Wege zu Plato*. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 140-192.

_____-_____. *Griechische Philosophie I*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1999.

_____-_____. *Der Anfang der Philosophie*. Stuttgart: Reclam, 1996.

_____-_____. *Plato und die Dichter*. In: *Griechische Philosophie I*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1999.

GAUDREAU, André. *Mimésis et Diègèsis chez Platon*. Presses Universitaires de France: *Revue de Métaphysique et Morale*, 94^e Année, n. 1, La Traduction Philosophique (Janvier-Mars, 1989) p. 79-92.

GAZZINELLI, Gabriela G. (Org. e tradução). *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.

GOETHE, Johann W. von. Para o dia de Shakespeare. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 65-71.

GOLDEN, Leon. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta: Scholars Press, 1992.

_____-_____. *The Clarification Theory of Katharsis*. Franz Steiner Verlag, *Hermes*, 104 Bd., H. 4 (1976), p. 437-452.

GRISWOLD, Charles (Ed). *Platonic Writings, Platonic Readings*. New York and London: Routledge, 1988.

_____-_____. *Plato's Metaphilosophy: Why Plato wrote Dialogues*. In: GRISWOLD, Charles (Ed). *Platonic Writings, Platonic Readings*. New York and London: Routledge, 1988, p. 143-171.

GONÇALVES, Maria C. F. *A filosofia da natureza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GONZALEZ, Francisco J. *The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's Ion and Phaedrus*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011, p. 93-111.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Tradução: Maria C. de Miranda N. Coelho. São Paulo: Cadernos de Tradução, n. 4, DF/USP, 1999.

GOTTSCHED, Johann C. *Schriften zur Theorie und Praxis aufklärender Literatur*. Hamburg: Rowohlt, 1970.

GOULD, Thomas. *Plato's Hostility to Art*. Trustees of Boston University: *Arion*, vol. 3, n. 1 (Spring, 1964), p. 70-91.

GRESSETH, Gerald K. *The Homeric Sirens*. John Hopkins University Press: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 101, (1970), p. 203-218.

GULLEY, Norman. *Aristotle on the Purposes of Literature*. In: In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle. 4 Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth, 1979, p. 166-177.

GUNDERT, Hermann. *Enthusiasmos und Logos bei Platon*. In: GAISER, Konrad (Hrsg). *Das Platon Bild: Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, p. 176-198.

HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 1999.

HAMANN, Johann G. *De escritos e cartas*. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 25-29.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

_____-_____. *Antidotes and Incantations: Is There a Cure for Poetry in Plato's Republic?* In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011, p. 241-267.

_____-_____. *The Poetics and its Interpreters*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 409-424.

_____-_____. *Aristotle's Mimesis and Human Understanding*. In: ANDERSEN, Øivind; HAARBERG, Jon. *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001b, p. 87-109.

_____-_____. *Plato and Psychology of Drama*. In: ZIMMERMANN, Bernard (Hrsg). *Antike Dramatheorien und ihre Rezeption*. Band I. Stuttgart: M. Und P. Verlag für Wiss. Und Forschung, 1992, p. 55-74.

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

HAVELOCK, Eric A. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Unesp, 1996.

HEATH, Malcom. *Aristotle and the Pleasure of Tragedy*. In: ANDERSEN, Øivind; HAARBERG, Jon. *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, p. 7-25.

HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural (os Pensadores), 1979, p. 149-175.

_____-_____. *Que é isto, a filosofia?* In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural (os Pensadores), 1979b, p.6-24.

_____-_____. *Holzwege*. Fünfte Auflage. Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1972.

_____-_____. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. Fünfte Auflage. Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1972a, p.7-68.

_____-_____. *Die Zeit des Weltbildes*. In: HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. Fünfte Auflage. Frankfurt Am Main: Vittorio Klostermann, 1972b, p.69-104.

_____-_____. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006

HEIDEN, Bruce. *The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, Theogony 27 and its Translators*. John Hopkins University Press: *The American Journal of Philology*, vol. 128, n. 2, (Summer-2007), p. 153-175.

HELD, George F. *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*. Heidelberg: Universitätsverlag, 1995.

HEGEL, Georg F.; HÖLDERLIN, Friedrich; SCHELLING, Friedrich. *O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão*. BECKENKAMP, Joãozinho. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

HEGEL, G. F. *Curso de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HERMANN, Karl Friedrich [1839]. *Über Plato Schriftstellerische Motive*. In: GAISER, Konrad (Hrsg). *Das Platon Bild: Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, p. 33-57.

HERÓDOTO. *História*. Tradução: J. Brito Broca. São Paulo: W. M. Jackson Inc, 1957.

HESÍODO. *Teogonia*. 4ª edição. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001

_____. *Teogonia; Os Trabalhos e os Dias*. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HERDER, Johann G. *Shakespeare*. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 37-65.

HINK, Walter (Hrsg). *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel Verlag, 1980, p. 93-106

HOBUS, João (org). *Ética das virtudes*. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

HÖFFE, Otfried (Hrsg). *Aristoteles-Lexicon*. Stuttgart: Kröner, 2005.

_____. *Grundaussagen über den Menschen bei Aristoteles*. Vittorio Klostermann GmbH, *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, Bd. 30, H. 2 (Apr. – Jun., 1976), p. 227-245.

_____. *Philosophie*. In: HÖFFE, Otfried (Hrsg). *Aristoteles-Lexicon*. Stuttgart: Kröner, 2005, p. 448-450.

_____-_____. *Aristoteles*. München: Beck, 1996.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____-_____. *Odisséia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____-_____. *Hinos Homéricos*. Wilson Ribeiro Júnior (org.). São Paulo: Unesp, 2010.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Edição bilíngue. Trad. Dante Trigali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

HORN, Hans-Jürgen. *Zum neuen Kapitel der aristotelischen Poetik*. J.D Suaerländers Verlag: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 131 Bd., H. 2 (1988), p. 113-136.

HORN, Christoph. *Technik*. In: HÖFFE, Otfried (Hrsg). *Aristoteles-Lexicon*. Stuttgart: Kröner, 2005, p. 560-573.

HUSSERL, E. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Trad. Márcio Suzuki. Aparecida, Idéias e Letras, 2006.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____-_____. *Aristotle. Fundamentals of the History of his Development*. 2ª ed. London: Oxford University Press, 1962.

JANAWAY, Christopher. *Arts and Crafts in Plato and Colingwood*. The American Society for Aesthetics: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, n. 1 (Winter., 1992), p. 45-54.

JANKA, Markus; SCHÄFER, Christian (Hrsg). *Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 2002.

JUNG, C. G. *Civilização em transição*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

JUNG, Werner. *Poetik. Eine Einführung*. Stuttgart: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, 2007.

KAHN, Charles. *Plato and the Post-Socratic Dialogue. The Return to the Philosophy of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo; Martins Fontes, 1990.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª Ed. Trad: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____- _____. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 2001.

KAPPL, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin: de Gruyter, 2006.

KERÉNYI, Karl. *Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Götter- und Menschenheitsgeschichten*. München: Deustche Taschenbuch Verlag, GmbH & co. KG, 1968.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis,: Vozes, 2013.

KLOSS, Gerrit. *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen Poetik*. J.D Suaerländers Verlag: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 146 Bd., H. 2 (2003), p. 160-183.

KOLLER, Hebmann. *Théspis aoidós*. Vandenhoeck & Ruprecht: *Glotta*, 43 Bd. 3/4, (Herbst-1965), p. 277-285.

KRÄMER, Hans J. *Platon und Aristoteles in neuer Sicht*. Vittorio Klostermann: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 26, H.3 (Jul-Sep), 1972, p. 329-353.

KRANZ, Walther. *Die griechische Philosophie. Zugleich eine Einführung in die Philosophie überhaupt*. Birsfelden-Basel: Schibli-Doppler, 1981.

KRAUT, Richard (Ed.). *Plato's Republic: Critical Essays*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1997.

_____-_____. *The Cambridge Companion to Plato*. New York: Cambridge University Press, 1996.

KUBE, Jörg. *Téchne und Areté. Sophistisches und platonisches Tugendwissen*. Berlin: Walter Gruyter e Co., 1969.

KUHN, Helmut. *Platon als Nachfolger der Tragiker*. In: GAISER, Konrad (Hrsg). *Das Platon Bild: Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, p. 231-322.

_____-_____. *Die Entstehung der deutschen Ästhetik aus dem Geist des Humanismus. Die Antike*, n. 5, 1929, p. 129-160.

KYRIAKOU, Poulheria. *Aristotle's Philosophical Poetics*. BRILL: *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 46, Fasc. 3 (Aug., 1993), p. 344-355.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LANDFESTER, Manfred (Hrsg). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Band 15/2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzlar, 2002.

LADRIÈRE, Craig. *The Problem of Plato's Ion*. The American Society for Aesthetics: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 10, n. 1 (Sep., 1951), p. 26-34.

LAÉRCIO, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário G. Kury. Brasília, Editora UNB, 1988.

LEAR, Jonathan. *Katharsis*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 315-341.

LEDBETTER, Grace M. *Poetics before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. 4ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LEHNERT, G. *Zur aristotelischen Katharsis*. J.D Suaerländers Verlag: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 55 Bd., (1900), p. 112-120.

LENZ, J. Michael R. *Anotações sobre o teatro*. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p.95-126.

LESKY, Albin. *A History of Greek Literature*. New York: Apollo Editions, 1966.

_____-_____. *A tragédia grega*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LESSING, Gotthold E. *Hamburgische Dramaturgie*. In: LESSING, Gotthold E.. *Werke. Vierter Band: Dramaturgische Schriften*. Carl Hanser Verlag: München, 1973.

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

LONG, A. A. (Ed). *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 1999.

LONGINO. *Do Sublime*. In: *A poética clássica/Aristóteles, Horácio e Longino*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão; Trad. Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

LOSCALZO, Donato. *Catarsi Tragica*. Fabrizzio Serra Ed. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 75, n. 3 (2003), p. 67-84.

LOUDEN, Bruce. *Eumaios and Alkynoo: the Audience and the "Odyssey"*. Classical Association of Canada, *Phoenix*, vol. 51, n. 2 (Summer-1997), p. 95-114.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MANSION, Augustin. *Filosofia primeira, filosofia segunda e metafísica em Aristóteles*. In: ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles. Textos selecionados*. São Paulo: Odisseus, 2005, p. 123-177.

MARQUARDT, Patricia Ann. *The Two Faces of Hesiod's Muse*. University of Illinois Press: Illinois Classical Studies, vol. 7, n. 1 (Spring, 1982), p. 1-12.

MATTÉI, Jean-François. *The Theater of Myth in Plato*. In: GRISWOLD, Charles (Ed). *Platonic Writings, Platonic Readings*. New York and London: Routledge, 1988, p. 66-84.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

_____. *A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980B (Os pensadores).

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

MICHELINI, Ann E. (ed.). *Plato as Author: the Rhetoric of Philosophy*. Leiden; Boston: Brill, 2003.

MINTON, William W. *Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer*. John Hopkins University Press: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 93, (1962), p. 188-212.

_____-_____. *The Proem-Hymn of Hesiod's Theogony*. John Hopkins University Press: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 101, (1970), p. 357-377.

MONDOLFO, Rodolfo. *O homem na cultura antiga*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

MONGELLI, Lênia M. M. *A estética da ilustração. Textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

MOST, Glenn W. *The Poetics of Early Greek Philosophy*. In: LONG, A. A. (Ed). *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 1999.

_____-_____. *What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?* In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011, p. 1-21.

_____-_____. *Da tragédia e ao trágico*. In: ROSENFELD, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 20-36.

MORGAN, Michael L. *Plato and Greek religion*. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 227-247.

NAGY, Gregory. *Professional Muse and Models of Prestige in Antiquity*. *Cultural Critique*, n. 12, Discursive Strategy and the Economy of Prestige: University of Minnesota Press (Spring, 1989), p. 133-143.

_____-_____. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.

NASCIMENTO, Miguel A. *O Lugar da Filosofia Visado por Platão no Íon*. UFRN, *Princípios: revista de Filosofia*, Ano 04, n. 5, 1997, p. 199-214.

NICHOLS, Mary P. *Socrates' Contest With Poets in Symposium*. Sage Publications: Political Theory, vol. 32, n. 2. (Apr. 2004), p. 186-206.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 1ª reimpressão. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____-_____. *Ecce Homo*. Como se chega a ser o que se é. Trad: Artur Mourão. Covilhã: LuSofia Press, 2008.

_____-_____. *Ecce Homo*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH e Co. KG, 2002.

_____-_____. *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*. Kritische Studienausgabe I. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazsino Montinari. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH 1988b.

_____-_____. *Die Geburt der Tragödie*. Kritische Studienausgabe I. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazsino Montinari. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH 1988.

_____-_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____-_____. *Menschliches, Allzumenschliches*. Kritische Studienausgabe II. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazsino Montinari. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH 2008b.

NIGHTINGALE, A. W. *Spectacles of truth in classical Greek philosophy. Theoria in its cultural context*. New York: Cambridge University Press, 2009.

NORMAN, Richard. *Aristotle's Philosopher God*. In: In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle. 4 Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth, 1979, p. 93-103.

NOVO TESTAMENTO GREGO. 4 ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

NUGENT, Pauline. *The Sounds of Sirens: "Odyssey" 12. 184-91*. *College Literature*, vol. 35, n. 4, Homer: Analysis and Influence (Fall, 2008), p. 45-54.

NUSSBAUM, Martha. *A Fragilidade da Bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ORTEGA y GASSET, José. La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva. In: ORTEGA y GASSET, José. *Obras Completas*. 2ª ed. Tomo VIII. Madrid: Revista de Occidente, 1965, p. 61-352.

OSER-GROTE, Carolin. *Historie*. In: HÖFFE, Otfried (Hrsg). *Aristoteles-Lexicon*. Stuttgart: Kröner, 2005, p. 254-255.

OWEN, G. L. *O platonismo de Aristóteles*. In: ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles. Textos selecionados*. São Paulo: Odysseus, 2005, p. 205-235.

PARTEE, Morris H. *Inspiration in the Aesthetics of Plato's Ion*. The American Society for Aesthetics: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, n. 1 (Autumn, 1971), p. 87-95.

PENDER, Elisabeth. *A Transfer of Energy: Lyric Eros in Phaedrus*. In: DESTRIÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*. Boston: Brill, 2011, p. 327-349.

PENNER, Terry. *Socrates and the Early Dialogues*. In: KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to Plato*. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 121-170.

PIGEAUD, Jackie. *Apresentação*. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia (Problema XXX)*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

PIEPER, Josef. *Begeisterung und göttlicher Wahnsinn: über platonischen Dialog „Phaidros“*. München: Kösel Verlag, 1962.

PLATÃO. *Platonis Opera. Tomus I (org. E. A. Duke et alli)*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____-_____. *Platonis Opera. Tomus II (org. John Burnet)* New York: Oxford University Press, First Published 1901.

_____-_____. *Platonis Opera. Tomus III (org. John Burnet)* New York: Oxford University Press, First Published 1903.

_____-_____. *Platonis Opera. Tomus IV (org. John Burnet)* New York: Oxford University Press, First Published 1902.

_____-_____. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____-_____. *Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. In: Pessanha, J. A. M. (seleção): *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1979.

_____-_____. *Cármides*. Trad. Francisco de P. Saramanch. In: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1990.

_____-_____. *Crítón*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os pensadores).

_____-_____. *Defesa de Sócrates*. Trad. Jaime Bruna. In: PESSANHA, José A. M.(org.). *Diálogos*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1979.

_____._____. *Fédon*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: Pessanha, J. A. M. (seleção): *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1979.

_____-_____. *Fedro*. 2ª ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

_____-_____. *Íon*. Trad. Francisco de P. Saramanch. In: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1990.

_____-_____. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____._____. *Mênon*. Trad. Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

_____._____. *Teages*. Trad. Maria Rico. In: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1990.

_____._____. *Teeteto e Crátilo*. Trad. Carlos A. Nunes. Belém: UFPA, 1988.

_____._____. *Hipias Mayor*. Traducción: Francisco de P. Saramanch. In: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1990.

PLUTARCH. *How to Study Poetry*. In: PLUTARCH. *Moralia I*. Translation: Frank Cole Babbitt. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann LTD, 1969.

POLLARD, J. R. T. *Muses and Sirens*. Cambridge University Press: *The Classical Review*, New Series, vol. 2, n. 2 (Jun-1952), p. 60-62.

PROCLO. *Proclus' Hymns*. Trad. R. M. Van Den Berg. Leiden: Brill, 2001.

_____-_____. *In Platonis Rem Publicam Comentarii*. Edidit Guilelmus Kroll. Leipzig: Teubner, 1899.

RADT, S. L. *Aristoteles und die Tragödie*. BRILL: *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 24, Fasc. 2 (1971), p. 189-205.

READY, Jonathan L. *Homer, Hesiod and the Epic Tradition*. In: SHAPIRO, H. A. (Ed). *The Cambridge Companion to Archaic Greece*: New York: Cambridge University Press, 2009, p. 111-141.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. São Paulo: Loyola, 1993. vol. I.

_____. _____. *Storia della Filosofia Antica. Platone e Aristotele*. Milano: Vita e Pensiero, 1997, vol. II.

_____. _____. *Metafísica. Ensaio Introdutório*. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. _____. *Corpo, alma e saúde. O conceito de homem de Homero a Platão*. São Paulo: Paulus, 2002.

REES, B. R. *Pathos in the Poetics of Aristotle*. Cambridge University Press: *Greece & Rome*, Second Series, vol. 19, n. 1 (Apr., 1972), p. 1-11.

REYDAMS-SCHILS, Gretchen. *Myth and Poetry in Timaeus*. In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets*.

RIBEIRO, Luís F. B. *Sobre a estética platônica*. Viso – Cadernos de estética aplicada, n. 1, Jan-Abr, 2007.

RINON, Yoav. “*Mise en abyme*” and *Tragic Signification in the “Odyssey”*: *The Three Songs of Demodocus*. Brill: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 59, Fasc. 2, 2006, p. 208-225.

RITÓÓK, Zs. *The Views of Early Greek Epic on Poetry and Art*. Brill: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 42, Fasc. 3/4, 1989, p. 331-348.

ROBINSON, T. M. *A psicologia de Platão*. São Paulo: Loyola, 2007.

ROBERTS, Deborah. *Outside the drama: the limits of tragedy in Aristotle’s Poetics*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 133-155.

RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____-_____. *The Psychology of Aristotelian Tragedy*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 1-23.

ROSENFELD, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

ROSENFELD, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ROTH, Catharine P. *The Kings and the Muses in Hesiod's Theogony*. John Hopkins University Press: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 106, 1976, p. 331-338.

RÜSCH, Ernst G. *Das Problem des Tragischen in christlicher Sicht*. In: SANDER, Volkmar (Hrsg.). *Tragik und Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 109-128.

RUSSELL, D. A.; WINTERBOTTOM, M. (Ed). *Ancient literary criticism. The principal Texts in new translations*. New York: Oxford University Press, 1972.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SAINTE-CROIX, G. E. M de. *Aristotle on History and Poetry*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 23-33.

SANDER, Volkmar (Hrsg.). *Tragik und Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

SCHADEWALDT, Wolfgang. *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Tübingen Vorlesungen. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978.

_____-_____. *Antike und Gegenwart über die Tragödie*. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1966.

_____-_____. *Furcht und Mitleid?* In: *Antike und Gegenwart über die Tragödie*. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1966b, p. 16-61.

SCHELLEY, Percy B. *Uma defesa da poesia*. In: DOBRÁNSZKY, Enid A (ensaio, tradução e notas). *Defesas da poesia. Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 169-221.

SCHELLING, Friedrich. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1973.

SCHIAPPA, Edward. *Sophistic rhetoric: Oasis or mirage?* Rethoric Review, Vol. 10, n. 1 (Autumn, 1991), p. 5-18.

SCHILLER, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Köln: Könnemann, 1999.

SCHLEGEL, Friedrich. *Schriften zur Literatur*. München: DTV, 1985.

_____-_____. *Kritische Fragmente*. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Schriften zur Literatur*. München: DTV, 1985b.

_____-_____. *Athenäums-Fragmente*. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Schriften zur Literatur*. München: DTV, 1985c.

SCHLEIERMACHER, Friedrich [1804-1817]. *Einleitung zu Platons Werke*. In: GAISER, Konrad (Hrsg). *Das Platon Bild: Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.

SCHMITT, Arbogast. *Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt*. Berlin: Akademie Verlag, GmbH, 2011, p. 45-135.

_____._____. *Einleitung*. In: ARISTOTELES. *Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt*. Berlin: Akademie Verlag, GmbH, 2011, p. 45-135.

_____._____. *Denken und Sein bei Platon und Descartes. Kritische Anmerkungen zur „Überwindung“ der antiken Seinsphilosophie durch die moderne Philosophie des Subjekts*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2011b.

_____._____. *Zur Aristoteles Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen. Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie*. In: ZIMMERMANN, Bernard (Hrsg). *Antike Dramatheorien und ihre Rezeption*. Band I. Stuttgart: M. Und P. Verlag für Wiss. Und Forschung, 1992, p. 191-214.

_____-_____. *Querelle des Anciens et des Modernes*. In: LANDFESTER, Manfred (Hrsg). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Band 15/2. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzlar, 2002, p. 607-622.

_____-_____. *Mythos und Vernunft bei Platon*. In: JANKA, Markus; SCHÄFER, Christian (Hrsg). *Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 2002b, p. 290-309.

_____-_____. *Der Bruch mit der Antike des Mittelalters und der „Aufbruch in der Moderne“*. In: UHLIG, Claus; KELLER, Wolfram R. *Europa zwischen Antike und Moderne. Beiträge zur Philosophie, Literaturwissenschaft und Philologie*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2014, p. 9-43.

_____-_____. *Individualität in der Antike. Von Homer bis Aristoteles*. In: KORSCH, Dietrich; DIERKENS, Jörg (Hgg.). *Subjektivität im Kontext. Erkundungen im Gespräch mit Dieter Henrich*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2004, p. 1-27.

_____-_____. *Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen ‚König Ödipus‘*, J.D Suaerländers Verlag: *Rheinisches Museum*, n. 131 (1988), p. 8–30.

_____-_____. *Aristoteles über die Entstehung der Gattungsunterschiede in der Dichtung*. In: DUNSCH, Boris; SCHMITT, Arbogast; SCHMITZ, Thomas A. (Hgg.): *Epos, Lyrik, Drama. Genese und Ausformung der literarischen Gattungen. Festschrift für Ernst-Richard Schwinge zum 75. Geburtstag*. Heidelberg: Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft; Neue Folge, 2. Reihe, Bd. 6, 2013, p. 135-212.

_____-_____. *Homer und Wir*. Marburg: Blaues Schloss, 2013b.

_____-_____. *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer. Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt as Wille und Vorstellung II. Sämtliche Werke. Band II.* Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989a.

_____-_____. *Zur Ästhetik der Dichtkunst.* In: *Die Welt as Wille und Vorstellung II. Sämtliche Werke. Band II.* Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989b, p. 544-562.

_____-_____. *Über Geschichte.* In: *Die Welt as Wille und Vorstellung II. Sämtliche Werke. Band II.* Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989c, p. 563-573.

_____-_____. *Über das innere Wesen der Kunst.* In: *Die Welt as Wille und Vorstellung II. Sämtliche Werke. Band II.* Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989d, p. 521-527.

_____-_____. *Fragmentos para a História da Filosofia.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHWINGE, Ernst-Richard. *Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie: zum 9. Kapitel der Poetik.* J.D Suaerländers Verlag: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 139 Bd., H. 2, (1996), p. 111-126.

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

SCODEL, Ruth. *The Story-teller and his Audience.* In: FOWLER, R. (Ed). *The Cambridge Companion to Homer.* New York: Cambridge University Press, 2006, p. 45-59.

_____. _____. *An Introduction to Greek Tragedy.* New York: Cambridge University Press, 2011.

SCOLNICOV, S. *Platão e o problema educacional.* São Paulo: Loyola, 2006.

SCOTT, Dominic. *Plato, Poet and Creativity.* In: DESTRÉE, Pierre; HERRMANN, Fritz-Gregor. *Plato and the Poets.* Boston: Brill, 2011, p. 131-155.

SIEDNSTICKER, B. *Peripetie und tragische Dialektik: Aristoteles, Szondi und die griechische Tragödie*. In: ZIMMERMANN, Bernard (Hrsg). *Antike Dramatheorien und ihre Rezeption*. Band I. Stuttgart: M. Und P. Verlag für Wiss. Und Forschung, 1992, p. 240-264.

SIMOPOULOS, John Ch. *The Study of Inspiration. The Journal of Philosophy*, vol. 45, n. 2 (Jan. 1948), p. 29-41.

SHERMAN, Nancy. *Hamartia and Virtue*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 177-197.

SIMONIDES. *Testimonia and Fragmenta*. In: EDMONDS, J. M (ed.). *Greek Lyric. Vol. II*. Loeb Classical Library London/New York: William Heinemann Ltd; G. P. Putnam's sons, 1924.

SOLMSEN, F. *The Origins and Methods of Aristotle's Poetics*. Cambridge University Press, *The Classical Quarterly*, vol. 29, n. 3/4 (Jul.-Oct., 1935), p. 192-201.

_____. *Hesiod and Aeschylus*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

SPERDUTI, Alice. *The Divine Nature of Poetry in Antiquity*. John Hopkins University Press: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 81, 1950, p. 209-240.

STERN-GILLET, Suzanne. *On Misinterpreting Plato's Ion*. Brill: *Phronesis*, Vol. 49, n. 2, 2004, p. 169-201.

STRAUSS, Leo. *The City and the Man*. Chicago: Rond McNally & Company, 1964.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. In: *Studienausgabe der Vorlesungen. Band I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973.

_____. _____. *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974, p. 11-267.

TAMINIAUX, Jacques. *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'Idealisme Allemand*. LA HAYE: Martinus Nijhoff, 1967.

TAURECK, Bernhard H. F. *Die Sophisten. Eine Einführung*. Wiesbaden: Junius Verlag GmbH, 1997.

TAYLOR, A. E. *Plato: the Man and his Work*. London: Methuen & Co. LTD, 1963.

TIGERSTEDT, E. N. *Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato*. University of Pennsylvania Press, *Journal of the History of Ideas*, vol. 31, n. 2, (April-June, 1970), p. 163-178.

TORRANO, Jaa. *O Mundo como Função das Musas*. In: HESÍODO. *Teogonia*. 4ª ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 13-103.

TOWSEND, Dabney. *Aesthetics: classic readings from the Western tradition*. Australia: Wadsworth, 2001.

UHLIG, Claus; KELLER, Wolfram R. *Europa zwischen Antike und Moderne. Beiträge zur Philosophie, Literaturwissenschaft und Philologie*. Heidelber: Universitätsverlag, 2014.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Ed. Losada, 2008.

URMSON, James. *Plato and the Poets*. In: KRAUT, Richard (Ed.). *Plato's Republic: Critical Essays*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1997, p. 223-235.

VEGETTI, M. *Um paradigma no céu: Platão político, de Aristóteles ao século XX*. São Paulo: Anablume, 2010 (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 4).

VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

_____-_____. *Depurando as interpretações da kátharsis na Poética de Aristóteles*. In: DUARTE, Rodrigo [et alii] (org.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

VERDENIUS, W. J. *L'Ion de Platon*. Brill: *Mnemosyne*, Third Series, vol. 11, (1943), p. 233-262.

_____._____. *Platon e la Poesie*. Brill: *Mnemosyne*, Third Series, vol. 12, Fasc. 2, (1944), p. 118-150.

_____._____. *Traditional and Personal Elements in Aristotle's Religion*. Brill: *Phronesis*, vol. 5, n. 1, 1960, p. 56-70.

VRIES, G. J. de. *Phaeacian Manners*. Brill: *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 30, Fasc. 2 (1977), p. 113-121.

WARDY, Robert. *The birth of rhetoric: Gorgias, Plato and their successors*. London & New York: Routledge, 1996.

WALSH, Leon. *On the Democritean Concept of Poetic Inspiration*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Classics in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

WEBB, Timothy. *Homer and the Romantics*. In: FOWLER, R. (Ed). *The Cambridge Companion to Homer*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 287-311.

WEBER, Max. *Ciência como vocação*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

WEIL, Raymond. *Aristotle's View of History*. In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle*. 2. *Ethics and Politics*. London: Duckworth, 1977, p. 202-219.

WEINECK, Silke-Maria. *The abyss above. Philosophy and poetic madness in Plato, Hölderlin and Nietzsche*. New York: State University of New York Press, 2002.

WEST, M. L. *Homeric and Hesiodic Poetry*. In: DOVER, Kenneth (ed.). *Ancient Greek Literature*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1997, p. 10-29.

_____-_____. *Other Early Poetry*. In: DOVER, Kenneth (ed.). *Ancient Greek Literature*. 2^a ed. New York: Oxford University Press, 1997b, p. 29-50.

WESTERMANN, Hartmut. *Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretation: zu Theorie und Praxis der Dichterauslegung in den platonischen Dialogen*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002.

WIELAND, W. *The Problem of Teleology*. In: BARNES, Jonathan; SCHOFIELD, Malcolm; SORABJI, Richard (Ed). *Articles on Aristotle. 1.Science*. London: Duckworth, 1975, p. 140-160.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Ulrich. *Platon: Beilagen und Textkritik*. 3. Auflage. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1962.

WILCOX, M. A. *Theories of Inspiration*. University Press of Chicago: *The Biblical World*, Vol. 5, n. 3 (Mar., 1895), p. 169-180.

WOODRUFF, Paul. *Aristotle on Mimesis*. In: RORTY, Amélie (Ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 73-97.

WOOLF, Raphael. *The Self in Plato's Ion*. De Gruyter, Apeiron: *A Journal for Ancient Philosophy and Science*, vol. 30, n. 3 (September, 1997), p. 189-210.

ZELLER, Eduard. *Grundriss der Geschichte der griechischen Philosophie*. Vierte Auflag. Leipzig: O. R Reisland, 1893.

ZIMMERMANN, Bernard (Hrsg). *Antike Dramatheorien und ihre Rezeption. Band I*. Stuttgart: M. Und P. Verlag für Wiss. Und Forschung, 1992.

ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles. Textos selecionados*. São Paulo: Odysseus, 2005.

_____-_____. *Katharsis poética em Aristóteles*. Belo Horizonte, *Síntese 76* (1997), p. 37-55.