3 Inspiração e Filosofia

Antes do advento da filosofia, a duas classes de homens foi atribuída a honrosa incumbência de guiar os cidadãos da *pólis* grega em direção ao bem comum do estado e à virtude individual: aos poetas e, posteriormente, aos sofistas.⁸⁹ Aos poetas os gregos deviam as orientações educativas básicas no tocante à formação integral do homem (*paidéia*), bem como os fundamentos ético-religiosos da cidade.

Nesse contexto, a *Defesa de Sócrates* (22a-c) descreve-nos o exame realizado por este filósofo, da pretensa sapiência dos poetas. Os eventos anteriores são bem conhecidos, pois, nomeado pelo oráculo de Delfos como o homem mais sábio da Grécia, Sócrates se propõe verificar a veracidade do juízo oracular e, para tanto, vai ter com aqueles que desfrutavam da reputação de serem sábios, os políticos, os artesãos e os poetas.

Os resultados de sua inquirição foram conflitantes. Cada extrato social investigado era inconsciente dos limites de seu conhecimento ou de seu ofício. Evidenciou-se que os políticos careciam de sabedoria, e os artesãos, muito embora demonstrassem um legítimo saber, julgavam-se sábios em relação aos assuntos mais elevados⁹⁰, procedendo de modo desmedido pela suposição de que sua perícia os autorizaria a julgar questões de outra ordem epistêmica. Mas é o especial caso dos poetas que desperta a nossa atenção neste estudo.

Sócrates nos relata o seu trato com os poetas, representados também pelos tragediógrafos, autores de ditirambos, entre outros.⁹¹ Tendo à mão as suas obras mais importantes, aquelas que transpareciam o máximo de seus esforços e capacidade, o filósofo interrogou-os minuciosamente a respeito dos assuntos ali expostos. Qual não foi a sua decepção, pois “[...] quase todos os circunstâncias poderiam falar melhor que eles próprios sobre as obras que eles

⁸⁹ GRUBE, G.M.A. **El pensamiento de Platón**. Tradução de Tomás Calvo Martinez. Madri: Editorial Gredos, 1994, p. 274.

⁹⁰ Indubitavelmente, o saber do artesão, fundado numa *téchne/epistéme*, o torna sábio quanto a um “núcleo epistêmico determinado”, que é o objeto do conhecimento: a saúde no caso do médico, por exemplo. Porém, por “mais importantes assuntos” (*tállá tà mégista*) Sócrates alude aos problemas da virtude/excelência (*areté*), de modo que é indicado um âmbito de reflexão que sobrepuja os limites da *téchne*, apontando para o que distingue Sócrates de seus contemporâneos: a busca pela *sophía* (sabedoria).

⁹¹ PLATAO, op. cit., 1973 (22a-c).

compuseram.”⁹² Os poetas eram capazes de dizer muitas coisas belas, mas eram incapazes de prestar contas do que diziam, pois nada sabiam a respeito dos assuntos de seus poemas. Falhavam em interpretar o pensamento (*diánoia*), que forma a essência da mensagem poética, o que indicava não ser oriunda de um pensamento inteligente. Sócrates concluiu que, assemelhados aos adivinhos e aos profetas, os poetas pronunciavam muitas coisas verdadeiras e belas em suas obras, mas não por sabedoria, e sim por uma espécie de disposição natural (*phýsei*), um estado de inspiração.

O longo processo dialógico, já discutido no capítulo precedente, no qual Sócrates interroga Íon acerca de seu verdadeiro objeto epistêmico a partir da noção de arte/habilidade (*téchne*), é um exemplo modelar da inquirição socrática relatada na *Defesa de Sócrates*. Ali foi constatado que a atividade do poeta/rapsodo não se encaixava nos padrões ordinários das *téchnai* pela ausência de um distinguível núcleo temático e não-fundamentação desde princípios generalizáveis de conhecimento. A resposta à pergunta sobre a verdadeira natureza do fazer poético já nos é conhecida, segundo o relato do filósofo de que os poetas criam por um dom natural, num estado de inspiração. Os dois longos monólogos centrais de Sócrates, no *Íon*, desenvolvem tal conclusão em detalhe, formando o momento “positivo” do diálogo, dando uma resposta explicativa à peculiar atuação do rapsodo.

O *Íon*, de Platão, põe em relevo a oposição entre a pretensa sabedoria do poeta e a então nascente sapiência do filósofo. Já vimos como, no tempo de Sócrates, os poetas eram denominados como *sophoí* (sábios), assim como os médicos, engenheiros, entre outros⁹³, e a habilidade desses poetas era compreendida como resultante de uma *téchne* (arte/saber fazer). O processo de agrupamento das mais diversas ocupações sob a denominação comum de *technítai* (peritos) resulta das constantes oscilações do conceito de arte entre os gregos, que não dispunham de vocábulos específicos para assegurar um estatuto diferenciado a ofícios como a pintura, a música, a escultura e a arquitetura.⁹⁴ Empédocles já havia dado prova de tal carência lingüística, ao

⁹² PLATÃO. In.: **Os pensadores**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 9.

⁹³ TAYLOR, A. E. **Plato – The man and his work**. New York: Dover Publications, 2001, p. 38.

⁹⁴ Tal incerteza lingüística dificultou a emergência de um conceito de arte autônomo para estas atividades. Os pitagóricos, que julgavam que a música era a única das artes diferenciada do contexto do artesanato, difundiram o termo μουσική, para designar as *téchnai* provenientes das Musas, numa tentativa ainda limitada de suprir a carência vocabular mencionada. Mas como μουσική dizia respeito apenas à música, e só por analogia podia abranger a poesia, deixando de fora a pintura e a escultura, o problema permaneceu não resolvido, pela parcialidade da solução

descrever a atividade dos pintores ao modo das técnicas ordinárias de seu tempo.⁹⁵ Aplicando a mesma perspectiva também à poesia, assemelhada ao artesanato, seria o produto final de uma ação consciente daquele que logra o adequado ajuste de palavras e sons musicais à maneira de um arquiteto⁹⁶, sendo o poeta digno de honra e respeito, por conferir imortalidade à glória dos mortais.⁹⁷

Curiosamente, tal concepção do poeta como um perito, da qual já temos indicações na *Odisséia* de Homero⁹⁸, expressava apenas parte da compreensão poética grega, que admitia, sem reservas, a inspiração do vate pelas Musas⁹⁹. Com a crescente tendência dos autores gregos em estabelecer analogias entre a criação poética e o paradigma técnico-epistêmico, a partir de Píndaro¹⁰⁰, no século V a.C., é que podem ser encontradas referências explícitas ao poeta como *poietés* (fabricante/poeta), ou seja, possuidor de uma *téchne*. A perícia, a habilidade técnica, o conhecimento e a sabedoria moral eram atribuídas aos poetas, cujas qualidades não eram consideradas incompatíveis com o auxílio proveniente do entusiasmo divino. A tendência da crescente identificação do poeta como um *technítes* não foi capaz de erradicar o antigo retrato da poesia como uma dádiva divina, e o *Íon* de Platão deve ser visto como uma tomada de posição do filósofo perante essas duas concepções da poesia, que aparentam ser profundamente antitéticas. Como veremos adiante, não por acaso a visão homérica da poesia, principal matéria em discussão no diálogo, repousa numa enigmática colaboração entre o divino e o humano, entre o poeta e as Musas.

pitagórica. Ver a respeito PLEBE, A. **Origini e problemi dell'estetica antica**. In.: **Momenti e problemi di storia dell'estetica**. Milano: Marzorati Editore, 1968, pp. 19-20.

⁹⁵ “Assim como quando os pintores, homens que, por sua habilidade, são bem peritos na sua arte, decoram oferendas [*i.e.* ex-votos] – quando, de facto, tomam em suas mãos pigmentos de muitas cores, misturando harmonicamente mais de uns e menos de outros, produzem a partir deles formas que se assemelham a todas as coisas, ao criarem árvores e homens e mulheres, feras e aves e peixes que nas águas se criam, e também deuses de longa vida, superiores em honrarias: assim também não permitas que o engano subjugue a tua mente e te leve a pensar que há uma qualquer outra fonte de todas as incontáveis coisas mortais que claramente se vêem, mas fica a saber isto bem, já que a narração que escutas provém de um deus”. Cf. EMPÉDOCLES. In.: **Os filósofos pré-socráticos**. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, fragmento 356, pp. 307-308.

⁹⁶ TAYLOR, A. E. loc. cit., p. 38.

⁹⁷ GRUBE, G.M.A. **The Greek and Roman critics**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995, p. 2.

⁹⁸ “Já na *Odisséia* (17.382-5) o bardo é descrito como um *demioergos*, um artesão que é valorizado por sua habilidade técnica, e há freqüentes referências ao conhecimento do poeta na poesia grega antiga, expresso por termos tais como *oida*, *epistamai*, *sophos* e *sophia*”. Cf. MURRAY, P. **Plato on poetry**. Tradução livre de Márcio Fernandes Merlo. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 8.

⁹⁹ Como exemplos relevantes, temos a *Ilíada* (II, 484-492) e a *Teogonia* de Hesíodo (26-34).

¹⁰⁰ MURRAY, P. loc. cit., p. 8.

Somente com Platão e Demócrito é que emerge, na história da filosofia, a hipótese da inspiração divina como força motriz de uma criação poética em que o poeta é seu instrumento passivo, a despeito da descrição contida no diálogo platônico *As Leis*, em que o *furor poeticus* é mencionado como “um antigo provérbio”.¹⁰¹ E, se de Platão possuímos o diálogo *Íon*, sua mais extensa digressão sobre o tema, de Demócrito restou apenas o fragmento de número 18 (Diels-Kranz 68 B): “Um poeta, tudo o que ele escreve com entusiasmo e sopro sagrado é, sem dúvida, belo”¹⁰². Como habitual, há a relutância de certos comentaristas em aceitar uma suposta afinidade de pensamento entre os dois filósofos¹⁰³, paralelamente àqueles que julgam tratar-se de um evidente exemplo de influência filosófica¹⁰⁴.

Uma vez que não encontramos indícios capazes de informar a respeito das características da inspiração poética em Demócrito¹⁰⁵, assumiremos, no presente trabalho, a paternidade platônica da noção do entusiasmo poético. No entanto, quando da análise do símile do magnetismo, empregado por Platão para descrever o poder atrativo da poesia, defrontaremos-nos com indícios textuais que parecem realmente sugerir uma contribuição democriteana à questão do *furor poeticus*, pois o filósofo pré-socrático também teria escrito algo sobre as pedras magnéticas.

Já anteriormente foi salientado que a atividade do rapsodo não se assemelhava aos padrões ordinários das *téchnai*, principalmente por rejeitar qualquer pretensão de conhecimento em relação aos princípios genéricos que regem as ocupações descritas por Homero¹⁰⁶; e a condição do rapsodo Íon foi indicada como resultante de uma peculiar e muito influente concepção da poesia - a poética homérica.

¹⁰¹ A passagem será objeto de análise no capítulo seguinte.

¹⁰² DEMÓCRITO. Os Pré-Socráticos. In.: **Os pensadores**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Editor Victor Civita, 1978, p. 320.

¹⁰³ Tigerstedt justifica seu ceticismo com base na impossibilidade da reconstrução do conceito de entusiasmo poético em Demócrito, aliado à dificuldade na conciliação de tal doutrina com sua visão atomística de mundo. Cf. TIGERSTEDT, E.N., op. cit., p. 163. Ver também GRUBE, G.M.A., op. cit., p.57.

¹⁰⁴ PÖHLMANN, E., op. cit., p. 202, que insiste na existência de um autêntico *furor poeticus* em Demócrito.

¹⁰⁵ Como veremos ao longo do presente capítulo, Platão descreverá em detalhes a condição do poeta em seu entusiasmo, situação distinta do fragmento de Demócrito, no qual qualquer tentativa de interpretação se torna hipotética, pelo laconismo do mesmo.

¹⁰⁶ Este é o motivo pelo qual Íon insiste em ser perito somente na poesia de Homero, apesar de os temas dos poetas serem sempre os mesmos.

Na poesia de Homero, o poeta é um inspirado pelas Musas, que lhe concedem três dádivas: o relato, a atração das palavras e a clareza e o encanto da voz.¹⁰⁷ É a relação entre o humano e o divino que possibilita o canto capaz de expressar os eventos passados, presentes e futuros, acontecimentos estes cujo conhecimento é interdito aos homens comuns.¹⁰⁸ O divino conhecimento possuído pelas Musas apresenta-se ao poeta e sua audiência como sobrenatural, de ordem superior ao seu correlato humano. Mas qual é a natureza da inspiração do poeta tal como descrita por Homero, que torna acessíveis ao bardo os múltiplos “(...) feitos do herói astucioso que muito peregrinou (...)”?¹⁰⁹

Tigerstedt¹¹⁰, no seu citado artigo, advoga a tese de que a inspiração poética, em Homero, abrangia uma cooperação entre o poeta e o deus, de forma que a atividade divina nunca era de ordem a suprimir a atividade humana, citando, para tanto, a passagem 347-348 do canto XXII da *Odisséia*.¹¹¹ Assim, o poeta nunca aparece como um mero instrumento passivo da divindade, estando preservada sua liberdade e sua consciência. O fenômeno poético jamais implica, no contexto homérico, o fenômeno do êxtase, enquanto modalidade de perda da razão por parte do bardo.

Quando o poeta, inspirado pelo deus, canta os eventos passados e até mesmo futuros, age como se fosse testemunha ocular de uma sucessão de ações dos homens e dos deuses, ou seja, sua veraz descrição dos acontecimentos constitui fonte de prazer sensorial aos seus ouvintes e comunica uma especial modalidade de conhecimento, mas de que natureza?

Auerbach, em sua obra *Mimesis – A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, articula uma contraposição entre dois estilos de representação literária da realidade, que o citado autor toma como pontos de

¹⁰⁷ GRUBE, G.M.A. op. cit., p. 3.

¹⁰⁸ “As deusas são já superiores aos homens pelo simples facto de estarem presentes a tudo o que acontece, viram tudo e sabem tudo (...) O poeta deveria ter muitos mais órgãos e mais perfeitos para poder enumerar a grandíssima quantidade de nomes, mas não conseguiria tal sem as Musas, que deveriam ampliar a memória do poeta”. Cf. SNELL, B. **A descoberta do espírito**. Lisboa: Edições 70, p. 180; “Filhas de Zeus e Memória, e de certo modo contemporâneas dos acontecimentos, as Musas cantam o presente, o passado e o futuro, a totalidade do ser e do acontecer, e de certo modo tornam os seus ouvintes contemporâneos desses acontecimentos”. Cf. TORRANO, J. Mito e verdade em Hesíodo e Platão. In.: **Letras clássicas**, v.2, 1998, p. 17.

¹⁰⁹ HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?], p. 23, canto I, 1.

¹¹⁰ TIGERSTEDT, E.N., op. cit., p. 168.

¹¹¹ “Fiz-me por mim (*autodíaktos*), tão-somente, que um deus em minha alma ditou-me muitas canções”. Cf. HOMERO, loc.cit., p. 292. O parêntese é nosso.

partida, tipos básicos para sua análise da evolução narrativa européia. De um lado, os textos do Velho Testamento, em que predominam o

(...) realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (...)¹¹²

de outro, a narrativa homérica, caracterizada pela “(...) descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático (...).”¹¹³ Ao analisar a cena do reconhecimento de Ulisses, a partir da cicatriz em sua coxa¹¹⁴, Auerbach nos mostra como essas características acima descritas têm repercussão nos âmbitos da hermenêutica da poesia e da autoridade do respectivo autor para com seus ouvintes.

A narrativa homérica é formada por um complexo entrelaçamento de eventos factuais que, combinados com as perturbações de sentimento de seus personagens, formam cenas em que não se permite a obscuridade ou o inacabamento, sendo usado um discurso direto, com grande riqueza de pormenores,

(...) de modo que há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas.¹¹⁵

Em sua poesia, Homero apresenta tal multiplicidade fenomênica sempre em primeiro plano, o que equivale dizer que há a prevalência de um “eterno presente”, seja do ponto de vista temporal quanto espacial¹¹⁶, no qual são

¹¹² AUERBACH, E. **Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 19-20.

¹¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁴ Tal episódio está inserido no canto XIX da *Odisséia*.

¹¹⁵ AUERBACH, E., *op.cit.*, p. 4.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

descritos combates, caçadas, corridas, palácios etc., e que constitui um mundo real por si mesmo, que se basta por si só:

Neste mundo real, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum sentido oculto. É possível analisar Homero, mas não é possível interpretá-lo. Tendências posteriores, orientadas no sentido do alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero, mas isso a nada levou. Ele resiste a tal tratamento.¹¹⁷

Aqui, chega-se ao âmago do problema. A característica visual dos versos de Homero, aliada à sua completude formal, valorizando todos os detalhes, permite apenas o exame dos versos a partir de seus elementos fáticos. Essa visão suprime qualquer possibilidade de um esclarecimento de sentido, de um ajuizamento das intenções dos seus personagens, pois são sempre evidenciadas as causas e motivações de seus atos, sendo o processo psicológico de homens e deuses expresso ao longo do discurso.

Daí, a menção ao fracasso das tentativas de interpretação de cunho alegórico que, ao tentarem desvelar um sentido oculto dos versos, passavam por alto tais aspectos estilísticos da épica de Homero.¹¹⁸

Ledbetter¹¹⁹, baseando-se em diversas passagens da *Ilíada* e da *Odisséia*, redimensiona a leitura de Homero empreendida por Auerbach, ao sustentar que o conhecimento a ser transmitido pelos inspirados pelas Musas diz respeito não a verdades gerais ou a instruções morais, mas ao cuidadoso relato de uma multiplicidade de fatos particulares¹²⁰, que, de forma alguma, podem ser

¹¹⁷ Ibid., pp. 10-11.

¹¹⁸ Por “interpretação alegórica de Homero” deve ser compreendido o trabalho de “adaptação” de certas concepções do aedo a contextos culturais diversos daquele em que foram concebidas. Metrodoro de Lâmpsaco, ao interpretar o politeísmo de Homero a partir de bases naturalísticas, empreendeu uma tentativa de torná-lo imune às críticas de cunho filosófico e religioso que emergiram nos séculos VI e V a.C., particularmente de Xenófanes. Nessa linha, o argumento de que os deuses e heróis do panteão olímpico representavam elementos naturais (Apolo o fogo, Poseidon a água, Aquiles o sol) ou então qualidades primeiras (Atena a sabedoria, Hefesto a habilidade técnica) cumpria papel decisivo, no processo de “acomodar” as afirmações de Homero a posteriores concepções de mundo. No *Íon*, Metrodoro de Lâmpsaco é citado textualmente (530 c – d).

¹¹⁹ LEDBETTER, G.M., op. cit., pp. 15-19.

¹²⁰ “Este conhecimento compreende um conhecimento factual exaustivo e preciso de episódios selecionados da guerra de Tróia e dos acontecimentos que existiram em torno dela. As Musas são descritas como alguém que testemunha os acontecimentos em primeira mão, que tem um conhecimento perceptivo deles”. Cf. LEDBETTER, G.M., ibid., p. 19 (tradução de Márcio F. Merlo).

considerados fictícios. Embora a narrativa poética possa versar sobre um evento ocorrido num passado imemorial, não se põe a questão da sua realidade fática. E justamente por compreender a poesia homérica como um extenso repertório de procedimentos metodológicos, fatos e ações humanas e divinas, enquanto expressões de um conhecimento quase-perceptivo, e, portanto, irrepetíveis fora de tal contexto poético, o rapsodo Íon assume para si a questionável virtuosidade de um especialista restrito somente a tal parcela do grande todo da poesia. A paradoxal posição exposta pelo rapsodo em relação à poesia que recita é resultante da visão poética de Homero, tal como expressa em suas epopéias, a que podemos denominar de poética homérica. O problema da recusa hermenêutica, já referida nas linhas anteriores, agora nos aparece como subproduto de uma intenção de autoridade, revelando o objetivo político que permeia a relação do poeta para com a sua audiência. A poesia oral é o veículo que transmite e preserva, entre outras funções, toda uma gama de procedimentos técnicos, como nas passagens épicas transcritas por Platão no *Íon*.¹²¹

Se a confrontação técnica do rapsodo conduzira à rejeição da hipótese de uma arte/habilidade rapsódica, caberá agora a Sócrates a tarefa de explicar qual o motivo por que Íon fica logo “(...) desperto a uma simples referência a Homero (...)”, e indiferente, a cochilar, não formulando qualquer conceito, sempre que alguém fala de outro poeta.¹²²

Adiante, veremos que Sócrates não argumentará diretamente contra a noção homérica da poesia inspirada como veículo de um conhecimento quase-perceptivo¹²³, mas simplesmente proporá uma teoria da inspiração poética que nega, a essa mesma noção, uma natureza epistêmica. O primeiro discurso de Sócrates inicia a seção positiva do diálogo (533d/534e):

V – Sócrates – É o que me disponho a fazer, lão, para explicar-te o que me parece ser a causa do que dizes. O dom de falares com facilidade a respeito de Homero, conforme concluí há pouco, não é efeito de arte, porém resulta de uma força divina que te agita, semelhante à força da pedra que Eurípides denomina magnética e que é mais conhecida como pedra de Heracles. Porque essa pedra não somente tem o poder de atrair anéis de ferro, como comunica a todos eles a mesma propriedade, deixando-os capazes de atuar como a própria pedra e de atrair outros

¹²¹ Há citações textuais da corrida de coches em honra de Pátroclo (537 a – b), da poção de Hecamedes (538 c), da pesca (538 d) e da teicomaquia (539 a – d).

¹²² PLATÃO. *Íon*. In.: Diálogos I. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1973, p. 226.

¹²³ LEDBETTER, G.M., op. cit., p. 88.

anéis, a ponto de, por vezes, formar-se uma cadeia longa de anéis e de pedaços de ferro, pependentes uns dos outros; e todos tiram essa força da pedra. Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopéias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo. O mesmo se dá com a alma do poeta lírico, como eles próprios o relatam. Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade. Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou vaticinar. Porque não é por meio da arte que dizem tantas e tão belas coisas sobre determinados assuntos, como se dá contigo em relação a Homero. É por inspiração divina, exclusivamente, que cada um faz tão bem o que faz, conforme a Musa o incita: ditirambos, panegíricos, danças corais, epopéias ou iambos, revelando-se todos eles mediocres nos demais gêneros, pois não falam por meio da arte, mas por uma força divina. Se a arte os deixasse em condições de falar bem sobre determinado gênero, do mesmo modo se expressariam com relação aos demais. Essa a razão de utilizar-se apenas deles o deus como ministro, como o faz com os adivinhos e os divinos profetas, para que os ouvintes nos capacitemos de que não são eles os que nos contam tantas coisas miríficas, visto se acharem privados da razão, mas o próprio deus que conversa conosco por intermédio deles. A mais eloqüente prova do que afirmo, temo-la no caso de Tínic, da Calcídia, que jamais compôs nenhuma poesia digna de ser conservada de memória, a não ser o famoso peão que anda na boca de todo o mundo, a mais bela de todas as poesias, sem nenhuma dúvida, e, como ele mesmo o confessa, verdadeiro achado das Musas. Com isso, a meu ver, quis mostrar-nos o deus por maneira muito clara, para que não remanescessem dúvidas, que essas belas poesias não são humanas nem feitas pelos homens, porém divinas e dos deuses, pelos quais são individualmente possuídos. É para demonstrar-nos que muito de indústria o deus canta a mais bela poesia pela boca do pior poeta. Não achas, lão, que eu tenho razão?

Ressaltamos, de modo introdutório à análise do discurso socrático, a importância no contexto da abordagem platônica diante da poesia. Em outros diálogos, como no *Fedro*, na *Defesa de Sócrates*, nas *Leis* ou no *Mênnon*, há apenas reflexões incidentais, subordinadas a temas de outra natureza, muito distantes do tratamento quase extensivo da passagem em exame. Isto não quer dizer que, no *Íon*, haja uma teoria poética, pois o objetivo desse diálogo é redefinir o papel da poesia na conjuntura histórica do nascimento da filosofia: o

Íon é o ponto culminante do primeiro tratamento de Platão à matéria, fundamentando ali o conceito da inspiração poética.¹²⁴

Do ponto de vista literário, não pode passar despercebido o teor religioso impresso ao monólogo por Sócrates, pleno de simbolismos rituais e míticos. Assemelhado a um mito, o discurso se vale de uma profusão de comparações e metáforas, contrastando com as passagens dialogais externas que, como vimos no capítulo antecedente, são muito mais elaboradas no sentido de demonstrar, pela trama de perguntas e respostas, a incoerência de uma arte/habilidade rapsódica. E, bem de acordo com o espírito dos mitos platônicos, há a reapropriação de personagens mitológicos, no caso, as Musas, a serviço de uma nova visão filosófica, estranha aos relatos míticos originais, como que corroborando os resultados da laboriosa investigação dialética precedente.

O relato inicia a partir da confluência entre homens e deuses. A força capaz de impelir o homem à condição de poeta é de natureza divina (θεία δύναμις - *theía dýnamis*), diferentemente do padrão humano ordinário das *téchnai*. Tal poder transcendente subjuga os mortais com um automatismo comparável àquele com que a pedra magnética atrai os anéis de ferro, privando-os da capacidade de deliberação.

O *technítes* pode dispor de sua própria habilidade no sentido de decidir-se entre realizar ou não sua atividade, já ao homem acometido por tal poder divino está vedada tal possibilidade, pois somente na emergência de tal potência numinosa é que se dá o canto poético, o que em outras palavras quer dizer que, ao contrário do perito que possui um domínio intelectual que lhe permite discernir a conveniência de seu projeto para, enfim, realizá-lo ou não, se é poeta somente quando se é disposto pela divindade, condição além das possibilidades da resolução humana.

O discurso de Sócrates é insistente quanto à falta de juízo quando os coribantes dançam, dos poetas líricos quando compõem os seus poemas e das bacantes quando colhem dos rios leite e mel (534a). Em todos esses casos há a negação do adjetivo ἐμφρων¹²⁵ (*émphron*), expositivo da condição daquele que está de posse de seu perfeito juízo. Somente em 534b-c o paralelismo é

¹²⁴ A primeira tese, da inspiração poética, será posteriormente substituída (embora jamais negada em sua totalidade) pela tese da poesia como *mímesis*.

¹²⁵ Em Platão tal adjetivo usualmente significa “racional”, “inteligente”. Cf. LIDDELL/SCOTT., op. cit., p. 256.

plenamente marcado, com a inserção do adjetivo conveniente na fundamental descrição do verdadeiro estado do poeta como ἔκφρων¹²⁶ (*ékphron*): "Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus (ἐνθεός) e fora do juízo (ἔκφρων), e no ponto, até, em que perde de todo o senso". Assim é completado o cotejo, extensivo a todo o diálogo, entre *téchne* (arte, habilidade) e *enthousiasmós* (entusiasmo), pela menção exemplificativa de alguns dos possuídos, incapazes de prestar contas do que dizem. Se, no momento da confrontação técnica do rapsodo, os pintores, os médicos, os pescadores e aqueles que exercitam a arte aritmética foram citados como modelos de exame e julgamento crítico em relação às múltiplas ocorrências de seu objeto epistêmico, agora se perfaz a dualidade pela referência aos poetas épicos, líricos e aos coribantes (a estes se juntará o rapsodo de acordo com o segundo discurso de Sócrates). Falta-lhes o sentido de permanência e estabilidade presente nos padrões operativos da *téchne*, capazes de orientar o *technítes* perante os desafios emergentes à existência humana, tal como descrito no mito de Prometeu no *Protágoras*, de Platão, em que o homem, fragilizado perante as agruras da natureza, recebe de Prometeu a sapiência técnica que permite erigir habitações, instrumentos técnicos e produzir alimentos. A condição dos poetas enquanto fora de seu juízo habitual (ἔκφρων), ao contrário, não lhes permite controle operativo de seu canto e direcionamento de sua atividade a um fim previamente determinado.

Os indivíduos inspirados têm o *noûs*¹²⁷ subtraído pelas Musas, significando que, temporariamente, são destituídos de seu juízo habitual. Ao serem privados da faculdade intelectual mais elevada, mostram-se "(...) tomados de furor igual ao das bacantes (...)" (534a).

Mejía Toro¹²⁸ chama a atenção para a medida em que a imagem do magneto ilustra o processo de despotenciação das funções racionais do homem pela possessão das Musas. Assim, o ferro, que, segundo citado autor, representa o mais próprio do homem, seu aspecto intelectual¹²⁹, é subjugado pela força magnética da pedra de Hércules¹³⁰ e transportado a uma anômala condição até formar junto com outros fragmentos de ferro uma longa cadeia de

¹²⁶ Seu significado é o de "entusiástico", "fora de si", "delirante". Cf. LIDDELL/SCOTT, *Ibid*, p. 246.

¹²⁷ "Mente", "intelecto". LIDDELL/SCOTT., *op. cit.*, p. 535.

¹²⁸ MEJÍA TORO, J. M., *op. cit.*, p. 150.

¹²⁹ "Agora vemos que o ferro faz pensar na função própria do homem, sua atividade racional, e não numa disposição natural para a poesia". Cf. MEJÍA TORO, J.M., *Ibid*, p.150.

¹³⁰ "Pedra de Hércules" era a denominação poética do magneto, ilustrativa do seu imenso poder.

anéis, todos assemelhados à pedra magnética original em seu misterioso e irresistível poder de atração. O domínio técnico/epistêmico, tão associado ao trabalho com os metais, é posto em suspenso pelo divino¹³¹, que se aproveita dos homens como servidores, meros porta-vozes de belos poemas (*kalà légousi poiémata*, 533e). Privados de seu *noûs*, os poetas não são mais capazes de autodeliberação, condição necessária para a plena emergência do comando das Musas.¹³²

O conceito do termo grego *kalós*, que segundo Dorter¹³³ constitui persistente motivo condutor ao longo de todo o diálogo, assume, nesse primeiro discurso de Sócrates, um sentido relacionado à beleza inerente ao canto dos bons poetas.¹³⁴ A veemente contraposição entre os conceitos de *téchne* e *enthousiasmós*, no *Íon*, indica que a contribuição da inspiração divina para com a poesia corresponde à sua excelência estética, ao seu poder comovedor e ao seu valor de verdade, ainda que os poetas sejam ignorantes quanto aos assuntos cantados. Platão parece apontar para o fato de que versos belíssimos podem ser compostos a partir de premissas temáticas falsas e, ao fazê-lo, rompe com toda a tradição grega da inspiração poética, particularmente de Homero e Hesíodo, para os quais o arrebatamento divino caracterizava garantia da veracidade de suas obras.¹³⁵ Mas somente num diálogo posterior, *O Banquete* (198b-e), Platão descreverá o elogio de Sócrates diante da beleza do discurso de Agatão sobre o amor, ao mesmo tempo em que reconhecerá a desvinculação de seu conteúdo com a verdade.¹³⁶

¹³¹ A posse de um saber epistêmico da parte daquele possuído pelas Musas torna-se inoperante pelo abismo que separa a sabedoria humana da divina.

¹³² “A razão, talvez uma fonte de descanso ou de impulso, deve estar fora do homem para que ele seja influenciado plenamente por esta fonte de movimento”. Cf. BLOOM, A., op. cit., p. 51 (tradução de Márcio F. Merlo).

¹³³ DORTER, K., op. cit., pp. 74-77.

¹³⁴ Segundo citado autor, nas seções externas do diálogo, em que o paradigma de análise é a *téchne*, o termo *kállion* assume o sentido de “exato”, “correto”, como em 431 b; cf. DORTER, K. *Ibid.*, p. 75.

¹³⁵ CARABBA, C., op. cit., p. 102.

¹³⁶ “ – E como, ditoso amigo, - disse Sócrates – não vou embarçar-me, eu e qualquer outro, quando devo falar depois de proferido um tão belo e colorido discurso? Não é que as suas demais partes não sejam igualmente admiráveis; mas o que está no fim, pela beleza dos termos e das frases, quem não se teria perturbado ao ouvi-lo? Eu por mim, considerando que eu mesmo não seria capaz de nem de perto proferir algo tão belo, de vergonha quase me retirava e partia, se tivesse algum meio (...) Pois eu achava, por ingenuidade, que se devia dizer a verdade sobre tudo que está sendo elogiado, e que isso era fundamental, da própria verdade se escolhendo as mais belas manifestações para dispô-las o mais decentemente possível; e muito me orgulhava então, como se eu fosse falar bem, como se soubesse a verdade em qualquer elogio. No entanto, está aí, não era esse o belo elogio ao que quer que seja, mas o acrescentar o máximo à coisa, e o mais belamente possível, quer ela seja assim quer não; quanto a ser falso, não tinha nenhuma importância”. Cf. PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1972, p. 36.

Como bem salientou Cornford¹³⁷, foi longo o processo histórico de diferenciação dos três personagens centrais da cultura grega: o profeta, o poeta e, finalmente, o filósofo. A obra de Platão representa um momento capital, em que o valor de verdade passa a ser identificado com a nascente figura do filósofo, como bem atesta o *Íon*, diálogo em que o elogio ao poeta é acompanhado da interdição de sua pretensão a uma autoridade epistêmica.

A descrição socrática atesta, em 533e6, que os verdadeiros poetas¹³⁸ (*oi agathoi*) não compuseram os seus belos poemas como técnicos, mas como inspirados e possuídos. Se, em relação à *téchne*, quanto maior a capacidade epistêmica melhor o resultado final da atividade do perito, no tocante à poesia dá-se o inverso, ou seja, tanto melhor será a poesia quanto menor for a intervenção das faculdades intelectivas do homem, e as respectivas habilidades resultantes destas.¹³⁹

Quando Platão descreve a loucura poética pelas Musas (245a)¹⁴⁰, um dos quatro tipos de loucura divina presentes no *Fedro*, põe, na boca de Sócrates, a afirmação de que aquele que se dispõe a compor poesia a partir da habilidade será sempre um poeta falhado em relação ao verdadeiramente inspirado, o que decorre das dádivas das Musas, ofertadas aos homens através do canto do poeta, que são de natureza esquiva e misteriosa, inacessíveis à vontade dos mortais, não podendo ser emuladas pelas criações do engenho humano. A história da literatura ocidental testemunha o abismo que separa os verdadeiros poetas, capazes de, eventualmente, aliar força de expressão a uma imensa facilidade descritiva, em que parecem não interceder o seu intelecto e a sua vontade, daqueles cujas criações deixam transparecer o esforço para lograr fins artísticos preconcebidos. Contada por Sócrates, a história do poeta Tínico da

¹³⁷ CORNFORD, F.M. **Principium sapientiae – As origens do pensamento filosófico grego**. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. A tal respeito, ver especialmente os capítulos V (“O vidente, o poeta, o filósofo”), VII (“O filósofo como herdeiro do poeta-vidente”), VIII (“O conflito entre o vidente e o filósofo”) e IX (“O conflito entre a filosofia e a poesia”).

¹³⁸ Preservando o sentido mais literal de *oi agathoi*, H. G. Murachco traduz a passagem da seguinte forma: “Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, recitam esses belos poemas não graças a uma arte, mas por estarem inspirados pela divindade e possuídos por ela”. Cf. MURACHCO, H.G. *Íon* (Platão). **Educação e Filosofia**, 5 e 6 (10 e 11), pp. 102-103, 1991.

¹³⁹ Talvez, nesse ponto, possa ser encontrada a razão dramática da escolha do rapsodo Íon como interlocutor de Sócrates: longe de constituir oportuna opção para tornar mais evidente a sapiência deste, na verdade o limitado Íon (do ponto de vista do pensamento) constitui prova de que a ausência de notáveis faculdades intelectivas não é obstáculo ao exercício da maior recitação rapsódica.

¹⁴⁰ No capítulo seguinte analisaremos a passagem com maiores detalhes.

Calcídia, poeta menor que subitamente compôs o mais maravilhoso peã¹⁴¹, ilustra a eventualidade da possessão pelas Musas.

É digna de nota a preocupação de Platão de restringir a criação por parte divina ao gênero exclusivo da Musa diretora do poeta. Sendo o poeta inspirado um *éntheos*, ou seja, alguém impregnado por um deus, segue-se que é

(...) por inspiração divina, exclusivamente, que cada um faz tão bem o que faz, conforme a Musa o incita: ditirambos, panegíricos, danças corais, epopéias ou iambos, revelando-se todos eles medíocres nos demais gêneros, pois não falam por meio da arte (...) (534c).

A atribuição restritiva em relação às faculdades do poeta serve tanto para preservar a separação cuidadosamente urdida ao longo do diálogo, entre o saber/fazer da *téchne* e o criar inspirado pelo divino¹⁴², quanto para demarcar as fronteiras entre os próprios poetas, salvaguardando os elementos mais característicos de cada um deles. A cada poeta corresponde um modo peculiar, seja na preferência por determinados ritmos, seja pelas imagens mais recorrentes, que se constituem em traços distintivos de sua autenticidade e contribuem para a adoção de apenas certos gêneros literários. Tanto TIGERSTEDT¹⁴³ quanto MURRAY¹⁴⁴ advertem para o que consideram um exagero platônico e para tanto citam Píndaro, autor que compunha em vários gêneros poéticos. Parece-nos que Platão quer indicar que há apenas um gênero em que se sobressai a excelência do poeta. O problema aqui não é a produção de vários estilos de poesia, mas sim da mais bela poesia, como o atesta o emprego dos vários derivados do termo *kalós* no discurso de Sócrates. De modo adicional, há a dívida de Platão com a própria mitologia grega da qual ele se reapropria para apresentar a sua inédita teoria da inspiração, sendo a

¹⁴¹ Segundo o próprio Tínic, seu peã era um “achado das Musas”.

¹⁴² Como vimos no capítulo anterior, a capacidade de emitir um juízo concernente à totalidade das instâncias particulares de seu objeto epistêmico era o elemento diferencial da atividade do *technítes* em relação à atuação do rapsodo inspirado, incapaz de versar sobre outro poeta além de Homero. Se o poeta compusesse com a mesma desenvoltura em todos os gêneros, poder-se-ia atribuir tal faculdade a uma *téchne* poética.

¹⁴³ O autor menciona o exemplo de Píndaro, que teria composto ditirambos, encômios e cantos de dança, como prova de que a afirmação platônica do poeta como limitado a um só gênero constitui mais um dos “sofismas de Platão”. Cf. TIGERSTEDT, E.N. Plato's Idea of Poetical Inspiration. *Commentationes humanarum litterarum, societas scientiarum fennica*. v.2, Vol. 44, 1969, p. 28.

¹⁴⁴ MURRAY, P. op. cit., p. 120.

multiplicidade das Musas correspondente à diversidade dos gêneros artísticos¹⁴⁵. De qualquer maneira, artista algum é capaz de criar com a mesma excelência em todos os modos possíveis da sua arte.

O temperamento artístico do poeta o constrange a adotar as formas mais congeniais ao seu caráter criativo.¹⁴⁶

Na confluência do humano com o divino, descrita em 534c1, Sócrates menciona a *θεία μοίρα* (*theía moíra* - concessão divina) como a causa dos limites da atuação dos poetas, subtraindo destes qualquer participação ativa na formulação de seus cantos. Princípio delimitador por excelência, por *Moira* deve ser compreendido o lote, o quinhão reservado a todas as coisas, essencial à constituição do mundo, que, no caso presente, corresponde às tarefas atribuídas àqueles que recebem a invocação das Musas. Se aos gregos a criação poética sempre foi devedora, em grande medida, das dádivas da divindade¹⁴⁷, era inédita até o tempo de Platão uma concepção da poesia a tal ponto subtrativa da cooperação do humano na sua feitura: o poeta nada mais é do que uma marionete, um títere inconsciente que dá voz a cantos, que, em muito, suplantam a sua condição mortal.¹⁴⁸

Essa concepção do poeta é vista por Doods como um produto resultante do movimento dionisíaco, valorizador de estados mentais de exceção, "(...) não tomados apenas como avenidas para o saber, mas valendo por si próprios".¹⁴⁹ E

¹⁴⁵ A cada Musa corresponde uma função: Clio ("glória"), representa a História; Euterpe ("deleite"), governa a música; Tália ("a que sempre floresce"), preside a comédia; Melpômene ("a que diz e canta"), comanda a tragédia; Terpsícore ("prazer"), simboliza a dança; Érato ("a amável"), representa a poesia lírica e erótica; Polímnia ("muitos hinos"), protege a oratória e o ditirambo; Urânia ("celeste"), personifica a astronomia e as ciências exatas; já Calíope ("voz bela"), é identificada ora com a eloquência, retórica e poesia heróica, ora com a poesia épica.

¹⁴⁶ "Em nossa própria época, também, apesar de a crença nas Musas não fazer parte dos princípios cardinais de nossa fé, tendemos a falar das diferenças de temperamento entre os artistas, por meio das quais diferenciamos tanto o trabalho quanto o compromisso de um artista com um outro; e parece provável que o entendimento das Musas como diversas e discretas, e não como uma divindade única, é uma expressão deste fator. Bach, Beethoven, Wagner e Stravinsky, todos são compositores de primeiro nível, mas suas músicas expressam diferenças temperamentais consideráveis de forma que nenhum deles, em sua maturidade, obteria êxito ao se expressar no estilo de um dos outros – mesmo que se distanciassem o máximo possível de suas diferenças históricas de estilo". Cf. DORTER, K. op. cit., p. 68 (tradução de Márcio F. Merlo).

¹⁴⁷ "(...) como todas as realizações que não dependem completamente da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é 'escolhido', mas 'dado'; e, para a antiga piedade grega, 'dado' significa 'dado divinamente'". Cf. DODDS, E.R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Leonor Santos B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., 1988, p. 93.

¹⁴⁸ "O tema da inspiração divina, já em Demócrito, em Parmênides, em Homero, em Hesíodo, encontra em Platão uma imagem genial: na comparação com os anéis magnéticos Platão parece realizar, creio que não involuntariamente, a tentativa de arrancar a autonomia da arte, compreendida como momento pré-lógico. A poesia que parte do deus, o furor que a aproxima à profecia, perde o valor de ciência, inútil, mas divina". Cf. CARABBA, C. op. cit., p. 35 (tradução de Mônica Pavesi).

¹⁴⁹ DODDS, E.R. op. cit., p. 95.

é sob a luz do paralelismo entre o culto a Dioniso e inspiração poética que devemos examinar os aspectos imagéticos do primeiro discurso de Sócrates.

Sócrates, exemplificando a condição dos poetas líricos (534a), compara-os inicialmente aos coribantes¹⁵⁰, que só dançam quando fora do juízo, ou seja, só são capazes de compor seus belos poemas “(...) quando saturados de harmonia e de ritmo (...)” (*harmonían kai rythmón*). O poder encantatório da música sobre a alma do homem já era bem conhecido no mundo antigo. Platão, em sua obra *A República* mostra-se preocupado em estabelecer limites à multiplicidade das afecções musicais, como em 398c/401a. Acredita que a audição humana, na medida em que capta sons consonantes ou dissonantes, influencia de modo correspondente o intelecto e a percepção de sons musicais harmônicos promove o bem-estar da alma, tendo, portanto, relevante valor educativo¹⁵¹. A dança coribântica, por sua vez, enquanto disposição de movimentos corporais de padrão rítmico impressos pela alma, é manifestação de um transe, de uma perda do próprio domínio intelectual, como atesta a irregularidade cinética de seus praticantes.¹⁵² Mesmo os poetas líricos, cujos versos estavam indissolúvelmente unidos aos aspectos musicais da harmonia e do ritmo, e declamavam acompanhados por uma lira ou uma cítara, exemplificam a condição do artista como um não-criador, transmissor/intérprete de um estado sempiterno a que o homem tem acesso somente de forma mediada. Deve ser observado que a atração que a música exerce sobre os poetas líricos e seus ouvintes remete mais uma vez à imagem da pedra magnética, que impele para si mesma os diversos anéis de ferro¹⁵³.

Os poetas líricos são possuídos (*katechómenoi*) pelas Musas e logram, como as bacantes¹⁵⁴, a colheita de leite e mel dos rios (534a4-5). Dando início ao cotejo do *furor poeticus* com os relatos míticos das maravilhas do menadismo, Sócrates cita tanto o leite quanto o mel, dois alimentos de

¹⁵⁰ Os coribantes eram servidores da deusa Cibele (“Mãe Montanha”), e dançavam ao som de cantigas ao modo frígio acompanhadas pela flauta e pelo timbale.

¹⁵¹ MOUTSOPOULOS nos remete neste passo ao *Timeu*, onde aqueles que imitam com seus movimentos mortais a harmonia divina são chamados *émphrones* (80 b). Cf. MOUTSOPOULOS, E. **La musica nell’opera di Platone**. Tradução de Francesca Filippi. Milano: Vita e Pensiero, 2002, p. 60.

¹⁵² Tal modalidade de dança frenética era caracterizada por violentas pulsações cardíacas e movimentos corporais bruscos. Cf. MOUTSOPOULOS, E. op. cit., p. 129.

¹⁵³ MURRAY, baseada em Harriott (1969), lembra que o poder atrativo da música é igualmente ilustrado pelas lendas de Orfeu e das Sirenes. Cf. MURRAY, P., op. cit., p. 113.

¹⁵⁴ As bacantes eram descritas como possuidoras de extraordinários poderes sobre a natureza: além dos descritos no discurso de Sócrates, manipulavam de forma desprotegida o fogo e as cobras, exibiam força extraordinária, e também eram capazes do dilaceramento e ingestão de vítimas sacrificiais. Ver, a respeito, *As Bacantes*, de Eurípidés, e DODDS, E.R. op. cit., pp. 289-296 (Apêndice I: Menadismo)

proveniência divina. O mel é o alimento criado por Dioniso, para alimentar os deuses, símbolo de imortalidade e doçura, reservado aos mortais de exceção.¹⁵⁵

Já o leite, representativo da abundância, passa a idéia de uma experiência iniciática. Não surpreende a freqüência com que ambos são descritos pelos poetas gregos como metáforas para a poesia.¹⁵⁶

O paralelismo entre as bacantes e os poetas continua por meio da riquíssima imagem das fontes dos jardins das Musas, que é evocada como um relato dos próprios poetas (mais um expediente utilizado por Sócrates para desautorizar o rapsodo Íon e sua errônea concepção da poesia): “Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade” (534a7/534b3). A imagem das fontes (assim como dos rios no caso das mônades) servia para ilustrar a fluidez do discurso poético, que, em sua eloqüência, se assemelha à corrente de água que aflui.¹⁵⁷

Lançando mão das duas imagens, as fontes de mel dos jardins e vales das Musas e as abelhas¹⁵⁸, para representar respectivamente o manancial originário da poesia e o papel de intermediação a que o poeta está submetido, Platão insere as canções líricas¹⁵⁹ como termo médio da oração, o elemento final da relação humano/divino, as quais resultam do êxtase poético, da mesma forma que da possessão dionisíaca, muito mais selvagem, provinham danças orgiásticas e banquetes sacrificiais. Ao atribuir veracidade ao relato dos poetas

¹⁵⁵ Lendas da antigüidade relatam que tanto Platão quanto Píndaro teriam tido, na mais tenra infância, mel depositado pelas abelhas em seus lábios.

¹⁵⁶ Ver, a respeito, a *Neméia III* (75-79) de Píndaro, em que há a oferta do mel mesclado com o alvo leite, segundo o poeta uma “bebida canora”. Cf. PÍNDARO. **Obra completa**. Tradução de Emilio Suárez de la Torre Madri: Cátedra – Letras Universales, 2000, p. 254.

¹⁵⁷ “O cetro, Aquiles, depois de falar, adornado com cravos de ouro, atirou contra o solo, indo, após, novamente assentar-se. O nobre filho de Atreu continuava colérico. Entanto, alça-se o velho Nestor, o orador delicioso dos Pílios, de cuja boca fluíam mais doces que o mel, as palavras”. Cf. HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?], p. 48, I, 245-249 (tradução de Carlos Alberto Nunes); também em Hesíodo encontramos a mesma idéia: “Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai hineando alegam o grande espírito no Olimpo dizendo o presente, o futuro e o passado vozes aliando. Infatigável flui o som das bocas, suave”. Cf. HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses (Hesíodo)**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003. A mesma idéia pode ser encontrada no diálogo *As Leis* de Platão, 719c.

¹⁵⁸ A mesma comparação do poeta com as abelhas aparece numa passagem do coro em *As Aves*, de Aristófanes (737 – 752): “Musa dos bosques, (...) de variados tons, com que eu, nos vales e no alto das montanhas, (...) pousando na cabeleira de folhas de freixo, da minha garganta fulva revelo a Pã as melodias sagradas dos cantos e à Mãe da Montanha solenes danças, (...) lá, onde, como a abelha, Frínico se nutria do fruto de cantos ambrosiacos, sempre apresentando uma doce canção”. Cf. ARISTÓFANES. **As aves**. Tradução de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, pp. 127-129.

¹⁵⁹ Atesta a arte literária de Platão o jogo de palavras aqui elaborado para ressaltar a ligação entre as imagens poéticas, todas derivadas de uma raiz comum: *melirryton* (de mel), *méle* (cantos líricos) e *mélittai* (abelhas).

de que seus cantos são de proveniência divina, Platão combate a concepção da poesia como produto de um saber técnico epistêmico a partir das composições artísticas, ou seja, serve-se dos próprios poetas para desautorizar a concepção até então hegemônica acerca da natureza da poesia.

Nesse ponto do discurso, Sócrates arremata a sua caracterização do poeta (534b3-7):

Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde de todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar.

O poeta, como as abelhas, é alado (*ptenòn*) e sagrado (*hierón*), um ser leve (*koûphon*). Comentando a passagem, MURRAY¹⁶⁰ destaca a possível ironia do elogio socrático, pois a palavra grega *koûphos* pode indicar tanto a leveza dos cantos do vate, capaz de formular “palavras aladas”¹⁶¹, quanto a vacuidade de sua condição de *ékphron*, carente de seu próprio *noûs* e, portanto, privado de qualquer possibilidade de uma contribuição epistêmica.

No tocante aos dois outros adjetivos, não há qualquer ambigüidade. Ao nomear o poeta como alado, Platão se reapropria de uma imagem assaz conhecida. É freqüente, na *Ilíada* e na *Odisséia*, a referência ao poeta e às suas “palavras aladas”, que simbolizam o influxo de inspiração com o qual o poeta transforma as palavras, de propriedade comum a todos os homens, em depositárias de um valor superior de beleza e de verdade. No seu entusiasmo, que lhe concede asas, o vate é alçado a uma posição privilegiada, inacessível às condições ordinárias da vida humana, que lhe possibilita uma visão iluminadora dos eventos relativos ao cosmos. O adjetivo restante, divino, é tributário do uso platônico das figuras mitológicas das Musas que, de forma semelhante a Eros, atuam como intermediárias entre os deuses e o homem. Aqui, torna-se patente que a beleza, elemento divino, é repartida a todos através da poesia, idéia recorrente na passagem ora em exame, pelo freqüente aplicação textual do termo *kalós*.

¹⁶⁰ MURRAY, P. op. cit., p. 118.

¹⁶¹ Na *Odisséia* (I, 122), Homero emprega a mesma imagem.

Mas o incessante jogo de aproximações e comparações continua com a afirmação de que a condição anormal é necessária, não somente para a composição de bons versos, mas também para a prática do vaticínio, pois, se a beleza dos versos é a garantia de sua proveniência divina, o mesmo se dá com a palavra oracular, que, ao ser a genuína expressão de Apolo, é capaz dos inúmeros benefícios de ordem privada e pública proporcionados à Grécia, tal como relatado no *Fedro* (244b). É explorada, aqui, a antiga associação entre poesia e profecia¹⁶², cuja significação religiosa vem reforçar a credibilidade da tese platônica do poeta porta-voz da divindade. É sabido que as profecias oraculares eram respostas a perguntas definidas e, em sua forma final, eram muitas vezes versificadas, como no famoso transe místico da Pítia.¹⁶³ Em seu elogio à loucura profética, encontrada no *Fedro* (244b-c), Platão trabalhará com a hipotética semelhança etimológica do adjetivo *maniké* (delirante) com a palavra *mantiké* (arte adivinatória), para demonstrar a antigüidade da associação do vaticínio a estados de loucura inconsciente. O freqüente recurso filosófico do cotejo dos poetas com os mais diversos extratos sociais e religiosos da época¹⁶⁴ segue um modelo crescente de generalização, partindo dos poetas épicos e líricos, para logo depois abranger os coribantes e as ménades, culminando na peremptória conclusão de que “(...) Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar”.¹⁶⁵

As palavras finais de Sócrates reafirmam a já conhecida tese do poeta como um mero receptáculo da inspiração musiodica, ao mesmo tempo em que introduzem um problema que se revestirá de fundamental importância em seu segundo monólogo:

(...) Com isso, a meu ver, quis mostrar-nos o deus por maneira muito clara, para que não remanescessem dúvidas, que essas belas poesias não são humanas nem feitas pelos homens, porém divinas e dos deuses, não passando os poetas de intérpretes dos deuses, pelos quais são individualmente possuídos (534d8-e5)

¹⁶² DOODS chama a atenção para o fato de que várias línguas indo-européias “(...) possuem um termo comum para <poeta> e <profeta> [latim *vates*, irlandês *fili*, islandês *thulr*]. Cf. DOODS, E.R. op. cit., p. 112, nota 342.

¹⁶³ Para considerações sobre a relação entre entusiasmo, profecia e poesia, ver DOODS, E.R. *Ibid.*, pp. 75-113.

¹⁶⁴ Conforme sustentado no capítulo anterior, é a classe dos peritos/artesãos que fornece a Platão o elemento mais adequado para a aferição do saber dos poetas: a *téchne/epistéme*. Já no discurso central de Sócrates, a característica mais marcante do poeta, a inspiração divina, o aproxima das bacantes e das sibilas, muito embora existam também diferenças importantes.

¹⁶⁵ Íon, 534 b7.

Ao nomear os poetas intérpretes ou porta-vozes (*hermenês*), é posto o problema da transmissão das verdades numinosas, questão comum tanto à filosofia quanto à poesia, e que se encontrava implícita na imagem da longa cadeia de anéis de ferro (*hormathós*). Qual a extensão do conhecimento do poeta em relação aos versos cantados, uma vez que não são de sua autoria? E, de modo similar, como se apresenta tal questão no tocante ao rapsodo e sua audiência, extratos subseqüentes na cadeia da inspiração poética?

O exemplo ilustrativo de que se vale Sócrates para provar de que é o deus que se serve do homem como seu porta-voz, é o de Tínico da Calcídia:

(...) que jamais compôs nenhuma poesia digna de ser conservada de memória, a não ser o famoso peão que anda na boca de todo mundo, a mais bela de todas as poesias, sem nenhuma dúvida, e, como ele mesmo o confessa, verdadeiro achado das Musas” (534d).

A escolha de Tínico da Calcídia se explica pelo cuidado de Sócrates em evitar a precipitada ilação de que os grandes poetas seriam detentores privilegiados do furor criativo, pois a menção ao “pior” (*phaulotátou*) poeta, ao mais medíocre destes, serve para indicar que mesmo poetas menores podem ter lampejos de criatividade inspirada¹⁶⁶. O elogio platônico ao indivíduo inspirado é de tal ordem que, ao final, o artista desaparece perante suas obras. Ironicamente, não coube a Homero a realização do mais belo peã composto, mas sim ao vulgar Tínico; a singularidade do indivíduo é irrelevante para as Musas¹⁶⁷.

As conclusões parciais do primeiro monólogo socrático são as seguintes:
a) o poeta é um ser possuído pelas Musas, servindo-lhes como porta-voz; b) a condição de inspirado torna-o capaz de compor versos sem a intermediação de sua consciência e vontade, daí uma facilidade de criação assemelhada a um

¹⁶⁶ AVNI, A. Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets. In.: **Comparative literature** (I), V. 20, 1968, p. 56.

¹⁶⁷ Merece atenção a medida em que a posição de Platão neste ponto difere da concepção estética do gênio criador, que vê na capacidade criativa artista uma dádiva natural, não desvinculada de sua individualidade.

automatismo de escrita; c) sua limitação a um só gênero poético, relativo à Musa que o inspira.

A transição ao segundo monólogo de Sócrates dá-se mediante uma breve conversação entre o filósofo e o rapsodo, em que é aferida, pelo relato de aspectos da representação rapsódica e de seus efeitos no público, a exatidão da tese do poeta/rapsodo como um entusiasmado (535a2-e6):

lão – (...) Tuas palavras, Sócrates, me tocam na alma, estando eu de algum modo convencido de que por certa disposição divina os bons poetas nos servem, nesse particular, como intérpretes dos deuses.

VI – Sócrates – E vós outros, os rapsodos, não sois intérpretes de intérpretes?

lão – Perfeitamente.

Sócrates – Então dize-me uma coisa, lão, e responde sem subterfúgios à minha pergunta. Quando declamas bem algum trecho e arrebatas ao máximo os espectadores (...), encontras-te em teu juízo perfeito, ou ficas fora de ti, convencido de que tua alma entusiasmada toma parte no episódio com que te ocupas, ou seja em Ítaca, ou em Tróia, ou onde quer que a ação se desenrole?

lão – É notável, Sócrates, a tua explicação. Não usarei contigo de subterfúgios. Quando declamo algo patético, enchem-se-me de lágrimas os olhos; mas se se trata de passagem terrível ou apavorante, só de medo os cabelos se me eriçam e o coração fica a saltar.

(...)

Sócrates – E não sabes perfeitamente que vós outros rapsodos produzis esses mesmos efeitos na maioria dos espectadores?

lão – Sei disso muito bem (...)

O arrebatamento do poeta, com as suas características acima descritas, difere, de forma substancial, das afecções que acometem o rapsodo e sua audiência. Tal alteridade deve ser explicada pelas etapas mediatórias que conduzem a força divina original até a dispersão final nos espectadores do espetáculo.¹⁶⁸ Se os poetas são intérpretes dos deuses, ao darem vozes às Musas, os rapsodos, que representam as afecções dos heróis na declamação, são intérpretes de intérpretes, ou seja, transmitem a terceiros a *diánoia* (pensamento) do poeta, que já possui uma natureza epifenomênica. Há, ao lado de uma alteridade afectiva entre os extratos da cadeia de inspiração (o problema da hermenêutica da expressão), a questão correlata de uma alteridade interpretativa (exegese do sentido), que desenvolveremos a partir do segundo discurso de Sócrates. Vejamos em mais detalhes, por enquanto, os desdobramentos das paixões ao longo da cadeia magnética.

¹⁶⁸ Ao tratar do espetáculo rapsódico, Platão se refere a uma modalidade específica de interpretação, assemelhada à tragédia: em 536 a1 Sócrates se dirige a Íon tratando-o tanto como rapsodo como ator (*hypokrités*).

De acordo com o relato de Íon, duas são as potências afectivas que perpassam a comunidade daqueles que tomam parte no espetáculo rapsódico: a compaixão (*eleinón*) e o terrível ou apavorante (*deinón / phoberón*). Górgias, em sua obra *Elogio de Helena*¹⁶⁹, já havia feito menção ao terror e ao patético como efeitos característicos da palavra poética, afecções estas promovidas pelo poder encantatório do discurso, capaz de persuadir a alma dos ouvintes, num exercício de poder assemelhado à magia e à feitiçaria. Da mesma forma que o remédio atua sobre o corpo, a palavra imprime uma direção à alma, induzindo-a ao medo, ao pesar, ou ao prazer. Já Aristóteles, em sua *Poética* (1449b28-30), fará de tais processos afectivos elementos constituintes de sua própria definição de tragédia.

Os efeitos de uma criação poética, extensivos às obras das chamadas belas-artes, estão subordinados à inspiração que as anima, pois os versos de um mau poeta são capazes apenas de produzir indiferença; de modo extensivo, podemos afirmar que o ato da representação também exige o entusiasmo como condição para a excelência da *performance*. A atuação bem sucedida, aquela capaz de envolver uma multidão de espectadores na rede afectiva representada, fazendo-os esquecer momentaneamente de sua vida ordinária, exige, do intérprete, uma entrega integral em sua apresentação cênica, algo só possível na medida em que é tocado, inspirado pelo texto. Se a relação epistêmica entre mestre e aluno subordina a possibilidade de ensinar à posse de um saber, a cadeia de inspiração aqui descrita demonstra que só é possível uma comunhão afectiva com o prévio entusiasmo de seu intérprete (transmissor).

A existência de uma ressonância simpática entre poeta, rapsodo e espectadores não significa que todos sejam acometidos pelo poder originário das Musas da mesma maneira. Se o poeta foi descrito como um mero porta-voz inconsciente das mensagens divinas, submetido à eventualidade da potência divina, no tocante ao rapsodo/ator intercedem diversas circunstâncias que podem obstaculizar o sucesso da representação, ou seja, a autêntica comunhão afectiva entre aqueles que tomam parte de forma direta ou indireta do espetáculo. Há uma indicação nesse sentido na própria fala de Íon (535e), em que este relata sua atenção para com as reações do público, “(...) porque se os

¹⁶⁹ “Eu concebo e designo igualmente toda a poesia como um discurso com ritmo. Um temor reverencial, uma comovida compaixão e uma saudade nostálgica insinua-se nos que a ouvem. Por intermédio das palavras, o espírito deixa-se afectar por um sentimento especial, relacionado com sucessos e insucessos de pessoas e acontecimentos que nos são alheios”. Cf. GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. 9. In.: _____. **Testemunhos e fragmentos**. Lisboa: Edições Colibri, [197-?], p. 43.

fizer chorar, recebo sorridente o dinheiro deles; porém se se puserem a rir, minha será a vez de chorar e de sair sem receber paga nenhuma”.

Tigerstedt¹⁷⁰, comentando a passagem, alerta para a incompatibilidade do estado de inspiração do poeta com o interesse consciente do rapsodo para com a multidão à sua volta, o que indicaria que o estado de possessão não poderia ser atribuído a Íon, conferindo um caráter irônico à descrição socrática da cadeia dos inspirados. Pensamos, ao contrário, que é justamente a faculdade da audiência em potencializar ao máximo grau o arrebatamento representativo do rapsodo a responsável pela paradoxal afirmação de Íon, pois o contato imediato com espectadores receptivos à *performance* conferem possibilidades teatrais muito mais intensas do que aquelas possíveis, a título de exemplo, num ensaio sem a presença do público.¹⁷¹ Advogam a favor dessa segunda leitura dois fatores complementares. O primeiro é a natureza mediadora de cada uma das etapas na escala descendente da cadeia magnética, no sentido das Musas aos espectadores, de modo que poetas e rapsodos são os transmissores da palavra poética, pois cumprem uma função hermenêutica. Como corolário a tal premissa, há a dependência necessária entre os anéis da cadeia para que se torne possível a comunicação do entusiasmo, a transmissão da força magnética original, pois até mesmo as Musas dependem dos poetas para a presentificação de suas mensagens perante o mundo. Logo, muito embora Sócrates caracterize o êxtase do rapsodo e sua audiência na mesma modalidade daquele do poeta, há variações circunstanciais oriundas de suas funções no contexto da escala de inspiração, que não chegam a descaracterizar a asserção inicial.

No segundo monólogo de Sócrates, por sua vez, são enfatizadas as conseqüências para o rapsodo e sua audiência da força transcendente cuja ressonância os afeta pela mediação do canto poético (535e7-536 d3):

VII – Sócrates – Percebes agora como o espectador é o último dos anéis a que me referi há pouco, que vão passando uns para os outros a força da pedra de Hércules. O do meio és tu, rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta. A divindade, porém, por meio deles todos leva a alma dos homens para onde lhe apraz, fazendo passar a virtude da pedra de uns para os outros. E assim como com a

¹⁷⁰ TIGERSTEDT, E.N., op. cit., p. 21.

¹⁷¹ “As palavras de Íon mostram que, apesar de seu transporte emocional, ele está, no entanto, em controle de suas faculdades, um paradoxo que não é tão inconcebível como parece se pensarmos em termos de uma apresentação teatral. Os atores são absorvidos nos papéis que representam, porém conscientes dos efeitos que estão produzindo na platéia”. Cf. MURRAY, P., op. cit., p. 123 (tradução de Márcio F. Merlo).

pedra, forma-se aqui uma longa série de coristas, mestres de coro e de subinstrutores, ligados obliquamente ao anel que pende diretamente da Musa. Um determinado poeta fica suspenso de uma das Musas; outros, individualmente, de outras tantas. Chamamos a isso ser possuído, o que é mais ou menos a mesma coisa, porque as Musas tomam, de fato, posse deles. A esses primeiros anéis, quero dizer, aos poetas, estão, por sua vez, suspensos outros anéis, cheios todos eles do divino furor; uns pendem de Orfeu, outros de Museu; porém o maior número deles fica possuído de Homero, que deles se apodera, entre os quais tu te encontras, lã; achas-te possuído de Homero. E se alguém declama em tua presença versos de outro poeta, põe-te logo a cochilar, sem teres o que dizer; ao ouvires, porém, qualquer trecho de Homero, despertas num momento, a alma põe-se-te a dançar, ocorrendo-te um mundo de reflexões a respeito do poeta. Não é por arte ou por conhecimento que falas sobre Homero como falas, mas por inspiração e possessão divinas, tal como se acham possuídos, e para eles, apenas, dispõem de abundância de mímica e de palavras, sem prestarem a mínima atenção aos demais. O mesmo se passa contigo, lã. Quando alguém se refere a Homero diante de ti, as palavras te afluem aos borbotões, mas com os outros poetas ficas mudo. Essa é a causa que há momentos me pediste te explicasse, de te mostrares eloqüente quando se trata de Homero, e absolutamente inepto com relação aos outros poetas; é que não é por efeito de arte, mas por disposição divina que te revelas tão diserto para louvar Homero.

A imagem da longa cadeia de anéis de ferro serve para tornar patente que a força divina original ressoa para além do poeta, veículo de comunicação direta com a divindade, acometendo também ao rapsodo, transmissor de segunda mão, e aos expectadores, os receptores finais. O primeiro (*prôtos*) anel é o próprio poeta, o elo médio (*mésos*) é o rapsodo, formando o espectador o último (*éshatos*) anel, no qual se dispersa o poder primário das Musas.

O texto nos diz que é a divindade que conduz a alma dos homens para onde lhe apraz, numa espécie de psicagogia em que seus servidores intervêm numa relação de dependência. O poder comovedor que os acomete procede de uma instância anterior, mais originária, que se presentifica uniformemente no mundo, de modo que não podemos falar de uma maior proximidade à fonte original de todo o processo atrativo, ou seja, não há uma hierarquia entre os anéis da cadeia magnética. Poeta, rapsodo e público estão, de acordo com o texto platônico, “cheios todos eles do divino furor” (536b).

A cadeia magnética não está limitada apenas a um sentido ascendente/descendente (das Musas à audiência), pois o poder encantatório é exercido também no sentido horizontal, ou seja, tomam parte nos extratos intermediários todos aqueles que colaboram diretamente no processo afectivo da poesia, como os coreutas (cantores e dançarinos), os mestres de coro e os subinstrutores, aos quais se ligam os ouvintes, que participam como destinatários do processo de transmissão da mensagem poética.

A referência aos coreutas, aos mestres de coro e aos subinstrutores, aliada à descrição do elo médio da cadeia como rapsodo e ator reafirma o caráter representativo da tradição poética grega, em suas manifestações mais relevantes, como a tragédia, a épica e a lírica. Formava-se, assim, um sistema complexo a serviço do que nomeamos anteriormente como hermenêutica da expressão, tendente à transmissão e perpetuação de todo um patrimônio cultural preservado pela poesia.

Havelock, em seus originais estudos sobre a oralidade da cultura grega, demonstra que, não obstante a crescente difusão da alfabetização no século V a.C. e a conseqüente expansão das técnicas editoriais, fixadoras dos conteúdos poéticos em documentos escritos, permaneceram intocadas as práticas declamatórias¹⁷², baseadas em procedimentos mnemotécnicos, altamente valorizados à época. E Platão, ao tentar dar um novo encaminhamento às manifestações culturais típicas da tradição poética (poesia, rapsódia, entre outras), fê-lo em vista das novas possibilidades descortinadas pelo nascente processo da escritura. A forma dialogal de seus textos evidencia muito bem a tensão entre a fluidez da oralidade e fixidez dos documentos escritos mencionada por Havelock, como forma capaz de expressar, de modo aproximado, a ductilidade da investigação filosófica:¹⁷³

A escolha platônica de uma cultura oral não se modela sobre a cultura oral antiga, que se apoiava inteiramente sobre a memorização e o ritmo poético como técnicas de conservação de um patrimônio solidificado de noções e valores. O enciclopedismo de Hípias, fundado também ele sobre a memória, era uma tentativa de atualizar este velho tipo de cultura oral. A cultura oral de Sócrates e Platão, ao contrário, objetiva romper a inalterabilidade dos conteúdos do saber e da ética tradicional problematizando-os e pondo-os sobre novas bases ou substituindo-os.¹⁷⁴

¹⁷² “As obras da literatura grega posteriores à transcrição de Homero aconteceram e foram compostas em uma tensão crescente entre o gênio da composição oral e o da escrita. Como a oralidade permanecia muito próxima dos gregos pelos fins do século V, e de fato continuou a sê-lo no século IV, o grau dessa tensão foi único na literatura do período”. Cf. HAVELOCK, E.A. **A Revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora UNESP, 1994, p. 184.

¹⁷³ Ver, a respeito, TRABATTONI, F. **Oralidade e escritura em Platão**. São Paulo: Discurso Editoria, 2003, pp. 125-135.

¹⁷⁴ CAMBIANO, G. **Platone e le tecniche**. Roma: Biblioteca Universale Laterza, 1991, pp. 124-125 (tradução de Mônica Pavesi).

Retornando ao texto, vemos que o rapsodo Íon, ao ser descrito como possuído por Homero, forma parte da mais longa cadeia de inspiração, aquela com o maior número de possuídos/apoderados (*katéchetai/échetai*), a que descende de Homero (536b4), cuja grandeza superava inclusive a de figuras legendárias como Orfeu e Museu¹⁷⁵. E sua atuação, como encomiasta (*epainétes*)¹⁷⁶, nos grandes festivais das Panatenéias, era tributária das concepções do autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, de sua peculiar visão da poesia como transmissora de um conhecimento quase-perceptivo. Nesse sentido, Íon atuava como um intermediário - é o anel médio da cadeia - possibilitando a conversão da palavra divina em uma palavra também humana. Era um tradutor, sob o patronato de Hermes¹⁷⁷. Mas perguntamos, quais eram as modalidades de comunicação constituintes daquilo que nomeamos por hermenêutica da expressão?

Evidentemente, a abordagem platônica ao problema da *hermeneia* deve ser compreendida de maneira extensiva, abrangendo também as representações dos trágicos, dos poetas líricos e dos comediógrafos. Isto se deve ao fato de que a exigência primeira de Sócrates, em relação ao rapsodo Íon logo ao início do diálogo (530b-c), é pertinente também à recitação, à interpretação musical e à elocução teatral:

Sócrates – Com efeito, lão, muitas vezes tenho inveja dos rapsodos, por causa de vossa profissão. Pois não somente exige essa arte que vos apresenteis ricamente vestidos (...) como vos é forçoso viver sempre na companhia dos excelentes poetas, principalmente na de Homero, o maior e o mais divino dos poetas; e não somente repetir seus versos, como penetrar-lhes o sentido profundo (...) Ninguém poderá tornar-se rapsodo sem compreender o que o poeta quer dizer, pois antes de mais nada o rapsodo terá de ser intérprete entre o poeta e seus ouvintes, o que não lhes seria possível sem o conhecimento exato do pensamento do poeta.

¹⁷⁵ Museu era um sacerdote e cantor mítico; já Orfeu era um músico trácio cuja lenda o associava aos encantos da cítara.

¹⁷⁶ MURRAY sustenta que o termo *epainétes* significa, neste ponto, algo mais do que a simples atividade laudatória, abrangendo também a recitação e o comentário dos versos de Homero, o que reforça o teor de toda a passagem como questão da hermenêutica.

¹⁷⁷ DESCLOS, M.-L. Socrate, poète et rhapsode. Quelques remarques sur L'Íon. **Recherches sur la philosophie et le langage** v.18, p. 141, 1996.

Defronte a qualquer texto poético, deve o hermeneuta penetrar o sentido profundo dos versos (*diánoian ekmanthánein*)¹⁷⁸, ou seja, é responsável por tornar explícito perante terceiros o pensamento do poeta, cabendo-lhe a guarda enquanto palavra originária, para impedir a sua degeneração em palavra morta.¹⁷⁹ A exigência socrática se revela como um redirecionamento da tradicional hermenêutica de expressão, tendente a tornar possível uma hermenêutica do sentido, em que o intérprete não só passa adiante mensagens de segunda mão, mas também é capaz de emitir um juízo crítico, como se atesta pelo emprego textual dos verbos *krínein* (discernir, distinguir, julgar) e *diakrínein* (separar uns dos outros, decidir) ao longo do diálogo (538d-e; 539d-e). Em nenhum momento é posto em questão o conhecimento, da parte do rapsodo, dos versos do poeta Homero, que se revestia de grande virtuosidade. A recitação dos versos, tendo por base a memorização, consistia no livre encadeamento dos cantos épicos.¹⁸⁰

Apenas é feita a exigência da posse de um legítimo conhecimento (*epistéme*) a respeito dos assuntos recitados, da qual constituíam relevantes exemplos as duas etapas da confrontação técnica analisadas no capítulo anterior.

Logo, o termo *hermeneús* (intérprete), em suas ocorrências textuais, reflete uma duplicidade quanto às atribuições do mediador da palavra poética, reveladora da transição em curso da antiga tradição representativa para uma nova ordem exegético/epistêmica. Ora é utilizado para descrever o exercício da atividade em transe, meramente transmissora das mensagens divinas, como nos discursos centrais de Sócrates, ora é usado para marcar a demanda por um domínio epistêmico da parte do rapsodo, que deve ser capaz de discernir se Homero fala corretamente (*orthôs légei*) a respeito da arte do auriga (537c1).

A exigência de reformulação das bases de transmissão dos enunciados poéticos, tendo como paradigma o modelo da *téchne*, longe de consistir em forçosa aplicação desse conceito em contextos alheios ao seu domínio, opera no sentido de demonstrar a excepcionalidade do fenômeno poético. Se na *Defesa*

¹⁷⁸ Em sua tradução do diálogo, H.G. Murachco relaciona a expressão ao pensamento de Homero, e não aos seus versos: "(...) e apreender o pensamento dele, e não só os versos". Cf. MURACHCO, H.G., op. cit., p. 97.

¹⁷⁹ DESCLOS, M. L., op. cit., p. 143.

¹⁸⁰ Em sua segunda *Neméia* (1), Píndaro descreve a atividade do rapsodo como um "coser os cantos dos poetas". A amplitude semântica de *ráptein*, que abarca também os sentidos de "inventar", "tramar", indica uma liberdade no encadeamento dos trechos poéticos que constituía a individualidade de cada rapsodo, seu "estilo".

de *Sócrates* (22a-c) encontramos a constatação socrática de que os próprios poetas eram incapazes de prestar contas a respeito dos assuntos expostos em suas obras, no *Íon* encontramos a razão de seu insucesso. Como poderiam compreender intelectivamente o sentido da poesia se esta advém de um estado de privação do *noûs*, de supressão da inteligência?

O fenômeno poético resiste às tentativas de explicação não apenas da reflexão do próprio poeta como de todos aqueles que tentam confrontá-lo criticamente, como atesta uma passagem capital do *Protágoras* (347e4-7). Logo após apresentar a sua interpretação da ode de Simônides, Sócrates sugere o abandono de discussões sobre poetas¹⁸¹, por julgar pouco proveitosa tal modalidade de ocupação, uma vez que a dissensão acerca do significado, do propósito de suas palavras, nunca pode ser pacificada por um juízo crítico definitivo. Não podemos recorrer aos seus autores, os poetas, assim como a qualquer outra pessoa, pois o sentido do poema é, por sua procedência divina, indemonstrável à inteligência humana. Logo, os bons convivas abstêm-se de tais querelas em suas reuniões, e dialogam uns com os outros, pondo assim à prova a verdade, numa investigação que abandona a letra morta do texto poético em favor daquilo que Tigerstedt julga ser a essência da filosofia Socrático-platônica, o *symphilosopheîn*¹⁸², o exercício da livre investigação dialogal.

Há aqui a uma dupla recusa, tanto de ordem cultural quanto hermenêutica, pois rompe-se com a longa tradição homérica e polemiza-se com a nova exegese poética que floresceu com o movimento sofístico.

A adoção da forma dialógica, por Platão, como recurso capaz de representar de forma aproximada a dinâmica reflexiva fundadora da filosofia é, ao mesmo tempo, uma tomada de posição frente à tensão entre a oralidade como veículo de transmissão do saber e a escritura como registro deste. Logo, seus diálogos são urdidos para permitir a recorrência de sua pergunta inicial, para evitar a imobilidade dos textos escritos¹⁸³ e mesmo de discursos

¹⁸¹ Deve-se atentar para o fato que Sócrates interdita as discussões sobre as intenções do poeta, o que não exclui o debate sobre a interpretação de um poema qualquer. Em 339 b5 – 6 Sócrates, respondendo a Protágoras que se havia oferecido recitar a ode de Simônides, afirma conhecê-la por ser de seu interesse. E Xenofonte, em sua obra *Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates* (I, 2, 56-61), também atesta a exegese socrática de trechos das obras dos grandes poetas.

¹⁸² “Esta é a essência da filosofia Socrático-Platônica com a qual se está ‘filosofando’ (em conjunto), *συμφιλοσοφείν* - para usar uma palavra que Platão nunca usa, mas que expressa sua intenção”. Cf. TIGERSTEDT, E.N. op. cit., pp. 10-11 (tradução de Márcio F. Merlo) .

¹⁸³ “A fixidez do escrito, por isso, é negativa, não só porque, como vimos acima, simula a posse estável do saber, mas também porque (como vemos agora) retira ao ensinamento aquela capacidade de persuadir que é própria da situação oral, em que o mestre vem ao encontro de

preservados à posteridade, incapazes de responder às perguntas que lhe são endereçadas.¹⁸⁴ É digno de nota que o que compreendemos hoje por poesia homérica padecesse, enquanto expressão máxima da velha cultura oral grega, desses prejuízos que Platão evitou cuidadosamente em sua composição de dramas filosóficos. De um lado, a sua preservação mediante a recitação rapsódica, que enquanto escritura gravada na memória assemelha-se a qualquer texto escrito¹⁸⁵; e de outro, seu estatuto de cânone cultural, como fonte infalível de orientação em questões de sabedoria prática.

Ao eleger um rapsodo como interlocutor de Sócrates, capaz de recitar e de comentar os versos de Homero, Platão ainda traz à baila um problema adicional, que é o da exegese da tradição poética grega, de cujas grandes obras se valeram os sofistas, para exercitar a modalidade hermenêutica da interpretação alegórica¹⁸⁶, inaugurada no século VI a.C., e que constituía obstáculo à filosofia tal como praticada por Sócrates. Pelo recurso à alegoria, tais pensadores ensaiaram novas interpretações da poesia, tentando demonstrar a existência de um sentido profundo oculto sob a literalidade dos versos, de forma a preservá-los das acusações de falsidade¹⁸⁷ lançadas à medida que avançavam os conhecimentos científicos e surgiam novos padrões de moralidade. A adoção dessa estratégia hermenêutica tinha, para Platão, o inconveniente de subverter o papel do verdadeiro filósofo, pois se vale da filosofia como um instrumento para a interpretação de mitos.¹⁸⁸ Como somente na tensão dialógica entre duas almas que ativamente colaboram entre si é possível uma aproximação ao verdadeiro, era natural a rejeição platônica a qualquer abordagem textual que considerasse

dúvidas particulares do discípulo e as resolve de modo convincente (casos paradigmáticos desse procedimento são, nos diálogos, as trocas de perguntas e respostas entre Sócrates, Símiias e Cebes no *Fédon*, Adimanto e Glauco na *República*). Cf. TRABATTONI, F., op. cit., p. 144.

¹⁸⁴ Justamente por ser capaz da “guarda”, da “proteção” da mensagem transmitida, que a transmissão oral é superior à escrita: “Uma comunicação oral é mais verdadeira, em geral, do que uma escrita, não porque possa dizer coisas *mais verdadeiras*, mas porque pode mostrar, promover e reproduzir a verdade nas almas (isto é, no único lugar onde a verdade se encontra) muito melhor do que tudo o que possa fazer o escrito”. Cf. TRABATTONI, F., *Ibid.*, p. 145.

¹⁸⁵ “Platão elege o gênero dramático para resistir de maneira simultânea ao caráter recitativo da poesia anterior (em especial da épica como matriz da poesia grega) e ao devir imobilizador da escritura, como queira que na recitação a oralidade se revela como escritura, e ao contrário desta, por mais que a interroguemos, não faz outra coisa que recitar”. Cf. MEJÍA TORO, J.M., op. cit., p. 275 (tradução nossa).

¹⁸⁶ Em 530 c7 – d3 Íon diz ser mais eloqüente do que Metrodoro de Lâmpsaco, Estesímbroto de Taso e Gláucone, todos estes comentadores de Homero. Metrodoro foi um famoso alegorista de Homero, e embora existam dúvidas a respeito da natureza dos métodos hermenêuticos de Estesímbroto e Gláucone, é evidente a caracterização da atividade rapsódica não apenas como um recitador, mas também como um comentarista.

¹⁸⁷ Ver, a respeito, “The Repudiation of Allegorical Interpretation”, in BRISSON, L. **Plato the myth maker**. Tradução, edição e introdução de Gerard Naddaf. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, pp. 122-127.

¹⁸⁸ BRISSON, L. *Ibid.*, p. 127.

a obra escrita ou recitada como instâncias depositárias de verdades fixas transmissíveis a seus receptores meramente passivos, seja leitores seja audiência. O motivo de fundo da tensão constante entre filosofia e poesia nos diálogos é o esforço de demarcação das funções na *pólis* do filósofo, para quem a filosofia é uma forma de vida¹⁸⁹, e do poeta, responsável pela composição de mitos, e não pela formulação de argumentos ou raciocínios (*Fédon*, 61b).¹⁹⁰

¹⁸⁹ “Para Platão filosofia é essencialmente uma forma de vida e não um conjunto de doutrinas”. Cf. KAHN, C.H. op. cit., p. 383 (tradução de Márcio F. Merlo).

¹⁹⁰ PLATÃO. *Fédon* In.: **Os pensadores**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972, p. 67.