

5 Considerações finais

Ao adotarmos como ponto de partida investigativo os conceitos de *téchne* e *enthousiasmós*, assim como estabelecidos no diálogo *Íon*, intentamos, na presente dissertação de mestrado, uma abordagem que os traduzisse em sua significação maior: aquela da relação entre filosofia e poesia. E, tendo em vista o caráter mediato da pequena obra platônica, discutir a tradição poética grega na nova época da escritura, ao mesmo tempo em que acena para a emergência da filosofia, buscamos evitar ao máximo compreendê-la em função daquelas passagens do *corpus platonicum*, que, assim como no livro X de *A República*, tal relação se reveste da mais veemente tensão agonística. Dessa forma, lançando um olhar atento sobre o seu texto filosófico, pressente-se profundo respeito pelos poetas animando a composição do diálogo, pois as obras poéticas, ao serem descritas como expressões humanas de uma mensagem divina, possuem qualidades necessárias ao próprio projeto filosófico, lançando mão de mitos, metáforas e imagens. No posterior *Fédon* (61a), a filosofia será descrita como a música suprema.

No âmbito do chamado criticismo literário, o nosso filósofo inaugura uma nova atitude perante o rico legado poético grego. Falamos na visão dos poetas acerca de suas próprias obras, algo corrente nos versos de Píndaro e de Homero, ou mesmo dos grandes trágicos. Na intervenção de reflexões mais ou menos incidentais, relativas à origem e ao sentido de seus *épe* (palavras, versos); na relevante contribuição hermenêutica dos sofistas que, interessados no estudo da linguagem como forma de incremento de suas habilidades retóricas, dedicavam especial atenção a obras como a *Ilíada* e a *Odisséia* como modelos didáticos de uso eficiente do poder encantatório da palavra. Mas, somente com Platão, é que surge uma reflexão preocupada em definir o estatuto da poesia perante o conjunto global das atividades humanas. E para fazer justiça à singularidade da linguagem poética, o filósofo vê-se obrigado a romper com a tradição secular do poeta como um *sophós*, que remontava a Homero. Sua tarefa mais importante, no *Íon*, é justamente demonstrar que a poesia, assim como a rapsódia, não advém de uma *téchne*.

No entanto, diversos fatores culturais obstaculizavam tal projeto, como o tratamento generalista adotado pelos antigos, sendo a poesia compreendida como mais uma das inúmeras modalidades produtivas. O poeta, assim como o arquiteto e o ourives, teria a habilidade requerida para pôr em obra um resultado concebido previamente, mediante a adoção de um controle intelectual que direciona o seu fazer. E a palavra grega *téchne*, que corresponde a tal dinâmica de realização, permaneceria inalterada em sua amplitude semântica até mesmo no momento de sua tradução para o latim antigo – é a *ars* dos romanos – para, em seus efeitos práticos, ainda exercer influência considerável até a Renascença, quando os artistas ainda concebiam a si mesmos como artesãos.²⁰²

Paradoxalmente, é a própria noção de *téchne* que serve de base para a inquirição dialética que culmina nos monólogos centrais de Sócrates, em que se reconhece a alteridade do fazer poético perante o padrão das *téchnai* ordinárias. À pergunta socrática pela nomeação dos assuntos em que o rapsodo seria um perito, segue-se a conclusão forçosa de que sempre há alguém mais autorizado do que este, quando está em jogo o saber relativo a um núcleo epistêmico determinado. Sempre aplicado no presente diálogo de forma exclusivamente instrumental, associado à noção correlata de *epistéme*, o modelo da *téchne* cumpre uma função gnoseológica, ainda que, somente nos diálogos posteriores, encontremos desenvolvimentos no sentido de uma busca pela definição da verdadeira ciência.

De qualquer forma, mesmo que a conclusão geral das duas etapas da confrontação técnica ao rapsodo seja negativa – não é por uma arte/habilidade que os poetas dizem tantas e tão belas coisas – é inegável que a trama dialogal chega muito próxima da explicitação de uma autonomia do fazer poético, algo que, na visão de um romântico como Goethe²⁰³, por exemplo, colocaria por terra toda a argumentação socrática. Se o passo decisivo, em tal sentido, nunca é dado, isso não se deve à já mencionada compreensão grega dos produtos artísticos como artefatos que o filósofo, ao opor inspiração e conhecimento, já denunciara como insuficiente. É a tendência platônica em compreender a poesia a partir da sua inserção num projeto ético-político, de maneira subordinada à educação dos cidadãos virtuosos, que o impede de fundar as bases de uma

²⁰² COLLINGWOOD, R.G. **The principles of art**. New York: Oxford University Press, [199-?], p. 6.

²⁰³ E como o rapsodo não argumenta em momento algum nesse sentido, Goethe compreende tal omissão como uma prova das limitadas capacidades do interlocutor de Sócrates.

estética na acepção moderna, muito embora suas reflexões sugiram por vezes que a legítima poesia obedece a padrões autônomos de realização.

Um dos aspectos mais fecundos que pertence ao primeiro momento das reflexões do filósofo sobre a poesia é a antecipação, para alguns autores evidente²⁰⁴, de sua posterior teoria da *mimesis*. O coroamento da investigação é a comparação entre o exercício profissional do rapsodo com o personagem mítico Proteu, capaz de assumir as mais variadas formas para desviar-se das perguntas que lhe eram dirigidas. Devido à pretensão de uma posse epistêmica em relação a todas as artes mencionadas por Homero, testemunhamos como o rapsodo arroga para si, ao longo do texto, o saber do médico, do adivinho, do cocheiro e até mesmo do general. A atividade do rapsodo é múltipla e variável, como a do sofista que, no *Eutidemo* (288b-c), é comparado a Proteu, e do poeta, que em *A República* (398a) é descrito como *pantodapós* (de toda espécie, multiforme).

Quanto aos efeitos da *mimesis*, temos a importante referência textual do *éleos* e do *phóbos* no contexto da ficcionalidade da poesia. A pergunta pela condição do rapsodo, durante a sua *performance* (535d) – estaria, em seu perfeito juízo, um indivíduo que se põe a chorar em festivais ou sacrifícios e revela medo na presença de mais de vinte mil rostos amigos? – baseada, por excelência, na constatação do paradoxo teatral. O poder da representação evoca sintomas similares às situações originais, presentificando o ímpeto de Aquiles sobre o corpo de Heitor, e o luto de Príamo, Hécabe e Andrômaca, pelo testemunho do vilipêndio do seu cadáver. Muito embora distantes do ponto de vista temporal e espacial dos eventos evocados pela representação, a alma do espectador é transportada para um universo alheio ao de sua experiência presente, *capturada* por afecções exteriores às suas próprias.

E é a perda do autodomínio, com seus relevantes desdobramentos pedagógicos e políticos, a chave de leitura de Platão no tocante ao problema dos efeitos da representação poética. Diferentemente de Górgias, que compreendia o engano como o legítimo objetivo da poesia, e de Aristóteles, para quem o *éleos* e o *phóbos* são os efeitos característicos da *mimesis* trágica, o pensador ateniense subordina tais *páthe* a uma condição mais fundamental, identificada

²⁰⁴ DORTER, K., op. cit., p. 71. Já Monique Canto recusa tal leitura, negando estar a *mimesis* em questão no *Íon*. Cf. CANTO, M. *Ion*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 47.

com o arrebatamento ou entusiasmo poético (o poeta e sua audiência como *ékphrones*).

Esta concepção de inspiração poética cumpriu um papel destacado no posterior percurso da estética ocidental por ser a primeira tentativa filosófica de distinguir o caráter de exceção dos dons poéticos das prosaicas atividades artesanais, como tentamos demonstrar pela adoção das noções de *téchne* (arte/habilidade) e *enthousiasmós* (entusiasmo poético), os pilares fundamentais deste trabalho. Se, nas narrativas de Homero, ainda aparece o bardo como alguém cujos dotes em certa medida derivam de uma destreza ou perícia, e em Píndaro a concepção do poeta, por disposição natural (*phyá*), reclama um aprendizado para a correta interpretação da mensagem divina, em Platão testemunhamos o estabelecimento de uma cisão tão profunda entre as duas noções que ambas são descritas como excludentes. É mediante a não-intervenção das faculdades intelectivas do homem que se torna possível a comunicação direta com as Musas.

Ao afirmar que o poeta é um ser divinamente inspirado e que essa condição o limita à mera transmissão de mensagens numinosas que suplantam a compreensão humana, Platão compõe uma peça laudatória à poesia, cujo objetivo específico de desautorizar a tradição poética como fonte de sabedoria e conhecimento dificulta a adequada exegese do diálogo. Muitos comentadores, tomando as conclusões do livro X, de *A República*, como parâmetros absolutos de interpretação, rejeitam qualquer validade às passagens positivas a respeito da poesia, como é o caso da doutrina da inspiração poética, julgando-as como exemplos indiscutíveis da famosa ironia socrática. Podem ser levantadas duas objeções como chaves de leitura. A primeira, de ordem dramática, pela distinção cuidadosa estabelecida por Platão entre o personagem Íon, representante de um estamento social específico, com todos os prejuízos hermenêuticos por nós apontados, e Homero, o maior e o mais divino dos poetas, atribuição que é o núcleo central do diálogo sob exame, a hipótese capaz de explicar como o poeta é capaz de cantar tantas e tão belas coisas, ainda que carente dos fundamentos de um conhecimento humano, limitado por excelência. A segunda, de ordem histórica, é a menção dessa doutrina em outros diálogos do *corpus*, projetando-se inclusive na última obra de Platão, *As Leis* (719c-d), como demonstramos num dos capítulos anteriores do presente trabalho. A recorrência, ao longo dos diálogos, dos mesmos termos para descrever o estado mental do poeta

entusiasmado, torna improvável a suposição de que constituam meras zombarias. Essa reincidência, nos textos sucessivos, motiva-nos a compreender a doutrina da inspiração poética, em Platão, como uma etapa fundamental para as suas reflexões sobre a poesia, paralela à sua noção da *mímesis* artística.

Não surpreende, nessa linha de raciocínio, que a doutrina do *furor poeticus* do *Íon* se tenha constituído elemento-chave para a tentativa de certos pensadores e poetas de um resgate, dentro do próprio contexto do pensamento platônico, da possibilidade de uma avaliação positiva da poesia, algo que já havia sido tentado pelo neoplatonismo com Plotino.²⁰⁵ No momento de sua redescoberta, no século XV²⁰⁶, a partir da tradução latina de Marsílio Ficino, o breve diálogo não apenas influenciou parte da produção poética do Renascimento, em contraposição à *Poética* de Aristóteles, como lançou as bases, juntamente com o *Fedro* e o *Banquete*, do complexo sistema metafísico do pensador italiano, em que a inspiração poética representa um modo de participação imediata na realidade das idéias.²⁰⁷

A recepção do diálogo, por parte dos poetas, demonstra sua influência para além das fronteiras da filosofia, merecendo especial atenção o ensaio de Shelley intitulado *Defesa da Poesia*. Valendo-se de imagens inspiradas por sua leitura e tradução do *Íon*, considerado pelo poeta como o fundamento de uma adequada defesa da poesia, Shelley subverte as conclusões do livro X, de *A República*, encerrando o texto com a veemente afirmação de que os poetas são os legisladores não reconhecidos do Mundo.²⁰⁸ É nesse ensaio que encontramos a seguinte passagem, que sintetiza a oposição fundamental entre *téchne* e *enthousiasmós*, tal como estabelecida no *Íon*, em sua origem e em seus efeitos:

A poesia não é como o raciocínio, uma capacidade que pode ser exercida segundo a determinação da vontade. Um homem não pode dizer: “Vou compor poesia.” Nem mesmo o maior dos poetas pode dizê-lo, pois o espírito em criação é como uma brasa que está se apagando, que alguma influência invisível, qual vento inconstante, desperta para um clarão transitório; esse poder surge de dentro, como a cor de uma flor que fenece e muda quando é cultivada, e as partes

²⁰⁵ Ver *Enéadas*, V, 8, que trata da beleza inteligível.

²⁰⁶ Até então a tese do entusiasmo poético era conhecida de forma indireta, a partir de fontes latinas, como Cícero (*De Oratore*, II, 46, 194) e Horácio (*Arte Poética*, 295 – 7). Ver, a respeito, MEGNA, P. **Lo lone platonico nella firenze medicea**. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 1999, pp. 7-15.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁰⁸ SHELLEY, P.B. Defesa da poesia. In.: **Defesas da poesia**. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 199.

conscientes de nossas naturezas não podem prever seja sua aproximação, seja sua partida. Pudessem essa influência perdurar em sua pureza e força originais, seria impossível prever a grandiosidade dos seus frutos; mas quando inicia a composição, a inspiração já está declinando, e a mais gloriosa das poesias jamais comunicada ao mundo é provavelmente uma tênue sombra das concepções originais do Poeta.²⁰⁹

Ao proclamar o poema acabado uma tênue sombra que fraqueja em evocar a experiência original do poeta, Shelley traduz, em linguagem poética, a alteridade entre o fenômeno da criação, gerador da longa cadeia de entusiasmo descrita no *Íon*, e as condições habituais de autodomínio. A pergunta pelos limites da *hermeneia* (interpretação, explicação), como apresentada neste diálogo – o que é representado na poesia e qual o seu verdadeiro significado – não poderia deixar de interessar à nascente filosofia, enquanto forma privilegiada de comunicação entre os homens a respeito dos mais elevados objetos de conhecimento. A rejeição da hermenêutica representativa e da interpretação alegórica se apresentava como uma etapa necessária para a fundação de uma nova hermenêutica, de natureza filosófica, destinada a salvaguardar o pensamento do sentido mediante a inquirição dialética. Tal convergência das almas em busca da verdade é que mantém vivo o espírito das palavras ou, valendo-nos da imagem de Shelley, impede que o ardor da criação se apague inteiramente.

²⁰⁹ SHELLEY, P.B. op. cit., pp. 194-5.