

A INSPIRAÇÃO POÉTICA NO ÍON DE PLATÃO

L'INSPIRATION POÉTIQUE DANS L'ION DE PLATON

Krishnamurti Jareski*

Resumo: O presente artigo busca analisar os discursos centrais de Sócrates no *Íon* de Platão, a partir da noção de entusiasmo poético. Sustentando a possibilidade de uma ligação direta com as Musas capaz de anular temporariamente as faculdades intelectivas do homem, Platão rompe parcialmente com as tradicionais concepções de poesia da época, ao mesmo tempo em que aponta para o surgimento do verdadeiro sábio, o filósofo.

Palavras-chave: Poesia. Inspiração Poética. Entusiasmo. Filosofia.

Resumé: L'article suivant recherche analyser les discours centraux de Socrate dans le *Ion* de Platon, à partir de la notion d'enthousiasme poétique. Soutenant la possibilité d'une liaison directe avec les Muses capable d'annuler temporairement les facultés intellectives de l'homme, Platon rompt partiellement avec les conceptions traditionnelles de poésie de l'époque, en même temps qu'il se dirige à l'apparition du véritable savant, le philosophe.

Mots-Clef: Poésie. Inspiration Poétique. Enthousiasme. Philosophie.

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.

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.

* Doutorando em filosofia pela PUC-SP. E-mail: jareski@terra.com.br.

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 elevados, 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. 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 circunstantes poderiam falar melhor que eles próprios sobre as obras que eles compuseram”. 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 *Íon*, de Platão, põe em relevo a oposição entre a pretensa sabedoria do poeta e a então nascente sapiência do filósofo. No tempo de Sócrates, os poetas eram denominados como *sophoí* (sábios), assim como os médicos, engenheiros, entre outros, 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. Empédocles já havia dado prova de tal carência lingüística, ao descrever a atividade dos pintores ao modo das técnicas ordinárias de seu tempo.¹ Aplicando a mesma perspectiva também à poesia, assemelhada ao artesanato, seria o produto final de

¹ Ver, a respeito, o fragmento 356 de Empédocles:

uma ação consciente daquele que logra o adequado ajuste de palavras e sons musicais à maneira de um arquiteto, sendo o poeta digno de honra e respeito, por conferir imortalidade à glória dos mortais.

Curiosamente, tal concepção do poeta como um perito, da qual já temos indicações na *Odisséia* de Homero,² expressava apenas parte da compreensão poética grega, que admitia, sem reservas, a inspiração do vate pelas Musas.³ Com a crescente tendência dos autores gregos em estabelecer analogias entre a criação poética e o paradigma técnico-epistêmico, a partir de Píndaro, 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 antitéticas. 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”.⁴ 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”.⁵ Como habitual, há a relutância de certos comentaristas em aceitar uma suposta afinidade de pensamento entre os dois filósofos,⁶ paralelamente àqueles que julgam tratar-se de um evidente exemplo de influência filosófica.⁷

Uma vez que não encontramos indícios capazes de informar com precisão a

² *Odisséia* (XVII, 382-5).

³ Ver a *Ilíada* de Homero (II, 484-492) e a *Teogonia* de Hesíodo (vv. 26-34).

⁴ *Leis*, 719c.

⁵ DEMÓCRITO. Os Pré-Socráticos. In.: *Os pensadores*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Editor Victor Civita, p. 320, 1978.

⁶ 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. TIGERSTEDT, E.N. *Furor poeticus: poetic inspiration in greek literature before Democritus and Plato*. In.: *The Journal of the History of Ideas*, vol. 31, 1970, p. 163.

⁷ PÖHLMANN, E. *Enthusiasmus und mimesis*. In.: *Gymnasium*, vol. 83., p. 202, 1976.

respeito das características da inspiração poética em Demócrito, 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.

Na poesia de Homero, o poeta é um inspirado pelas Musas, que lhe concedem três dádivas: o relato, a atração das palavras e a claridade e o encanto da voz. 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. 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 [...]”?⁸

Tigerstedt,⁹ 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*.¹⁰ 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.

Adiante, veremos que Sócrates não argumentará diretamente contra a noção homérica da poesia inspirada, 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, Ião, 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

⁸ *Odisséia*, canto I, 1.

⁹ TIGERSTEDT, E.N., op. cit., p. 168.

¹⁰ “Fiz-me por mim [*autodíaktos*], tão-somente, que um deus em minha alma ditou-me muitas canções”. HOMERO. *Odisséia* (XXII, 347-348).

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 anéis, a ponto de, por vezes, formar-se uma cadeia longa de anéis e de pedaços de ferro, pendentos 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 [...]

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 (*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 *émphron*, expositivo da condição daquele que está de posse de seu pleno entendimento. Somente em 534b-c o paralelismo é plenamente marcado, com a inserção do adjetivo conveniente na fundamental descrição do verdadeiro estado do poeta como “*ékphron*□” (fora de juízo). 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, 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* (mente, intelecto) 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 Toro¹¹ 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 intelectual, é subjugado pela força magnética da pedra de Hércules e transportado a uma anômala condição até formar junto com outros fragmentos de ferro uma longa cadeia de 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 divino, 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.

O conceito do termo grego *kalós*, que segundo Dorter¹² 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. 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. Mas somente num diálogo posterior, *O Banquete*, 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.¹³

Como bem salientou Cornford¹⁴, 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*,

¹¹ MEJÍA TORO, J. M. *El teatro filosófico y la rapsodia – otra interpretación del Ion platónico*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003, p. 150.

¹² DORTER, K. The Ion: Plato's characterization of art. In: *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 32, pp. 74-77, 1973-1975.

¹³ *O Banquete*, 198 b-e.

¹⁴ CORNFORD, F.M. *Principium sapientiae – As origens do pensamento filosófico grego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

diálogo em que o elogio ao poeta é acompanhado da interdição de sua pretensão a uma autoridade epistêmica.

A descrição socrática atesta que os verdadeiros poetas (*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.

Quando Platão descreve a loucura poética pelas Musas (245a), 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 Calcídia, poeta menor que subitamente compôs o mais maravilhoso peã, ilustra a eventualidade da posse 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* (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 [...] revelando-se todos eles medíocres nos demais gêneros, pois não falam por meio da arte [...]”.

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 divino, 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 Tigerstedt¹⁵ quanto Murray¹⁶ 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 multiplicidade das Musas correspondente à diversidade dos gêneros artísticos. 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 constringe a adotar as formas mais congeniais ao seu caráter criativo.

Na confluência do humano com o divino, descrita em 534c1, Sócrates menciona a *theía moira* (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 divindade, 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.

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”.¹⁷ E 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.

¹⁵ TIGERSTEDT, E.N. Plato's Idea of Poetical Inspiration. In.: *Commentationes humanarum litterarum, societatis scientiarum fennica*, vol. 44, p. 28, 1969.

¹⁶ MURRAY, P. (Ed.) *Plato on poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 120.

¹⁷ DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 95.

Sócrates, exemplificando a condição dos poetas líricos (534a), compara-os inicialmente aos coribantes, 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. 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 educativo. 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.¹⁸ 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 ferro.

Os poetas líricos são possuídos (*katechómenoi*) pelas Musas e logram, como as bacantes, 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 proveniência divina. O mel é o alimento criado por Dioniso, para alimentar os deuses, símbolo de imortalidade e doçura, reservado aos mortais de exceção.¹⁹ Já o leite, representativo da abundância, passa a idéia de uma experiência iniciática. Não surpreende a frequência com que ambos são descritos pelos poetas gregos como metáforas para a poesia.

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

¹⁸ Tal modalidade de dança frenética era caracterizada por violentas pulsações cardíacas e movimentos corporais bruscos. MOUTSOPOULOS, E. *La musica nell'opera di Platone*. Milano: Vita e Pensiero, 2002, p. 129.

¹⁹ Lendas da antigüidade relatam que tanto Platão quanto Píndaro teriam tido, na mais tenra infância, mel depositado pelas abelhas em seus lábios.

poetas (mais um expediente utilizado por Sócrates para desautorizar o rapsodo Íon e sua errônea concepção da poesia). A representação das fontes (assim como dos rios no caso das ménades) servia para ilustrar a fluidez do discurso poético, que, em sua eloquência, se assemelha à corrente de água que afluí.

Lançando mão das duas imagens, as fontes de mel dos jardins e vales das Musas e as abelhas, para representar respectivamente o manancial originário da poesia e o papel de intermediação a que o poeta está submetido, Platão insere as canções líricas 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 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, 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): o poeta, como as abelhas, é alado (*ptenòn*) e sagrado (*hierón*), um ser leve (*koûphon*). Comentando a passagem, Murray²⁰ 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”, 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

²⁰ MURRAY, P. op. cit., p. 118.

beleza, elemento divino, é repartida a todos através da poesia, idéia recorrente na passagem ora em exame, pelo freqüente aplicação textual do termo *kalós*.

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 profecia, 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. 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 adivinhatória), 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 época segue um modelo crescente de generalização, partindo dos poetas épicos e líricos, para logo depois abranger os coribantes e as mênades, culminando na peremptória conclusão de que “[...] Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar” (534 b7).

As palavras finais de Sócrates reafirmam a já conhecida tese do poeta como um mero receptáculo da inspiração musiódica, ao mesmo tempo em que introduzem um problema que se revestirá de fundamental importância em seu segundo monólogo: ao nomear os poetas intérpretes ou porta-vozes (*hermenês*), é posta a questão da transmissão das verdades numinosas, ponto de discussão 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, obscuro poeta que compôs um maravilhoso peã, um “verdadeiro achado das Musas” [534d]. Sua escolha 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 inspirada. 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 Musas.

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 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):

Ião – [...] 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?

Ião – Perfeitamente.

Sócrates – Então diz-me uma coisa, Ião, 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?

Ião – 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?

Ião – 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. 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.

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*²¹, 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

²¹ “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”. *Elogio de Helena*. In.: *Górgias - Testemunhos e fragmentos*. Lisboa: Edições Colibri, p. 43, [197-?].

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 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”.

Tigerstedt,²² 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* confere possibilidades teatrais muito mais intensas do que aquelas possíveis, a título de exemplo, num ensaio sem a presença do público. 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

²² TIGERSTEDT, E.N. Plato's idea of poetical inspiration. In.: *Commentationes humanarum litterarum societatis scientiarum fennica*, nº 44, p.21, 1969.

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 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, Ião; achas-te possuído de Homero [...] 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 [...] 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 declamatórias,²³ baseadas em procedimentos mnemotécnicos. E Platão, ao tentar dar um novo encaminhamento às manifestações culturais típicas da tradição poética (poesia, rapsódia), 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. Segundo Cambiano,

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

²³ 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.

da ética tradicional problematizando-os e pondo-os sobre novas bases ou substituindo-os.²⁴

Retornando ao texto, vemos que o rapsodo Íon 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 Museu. E sua atuação, como encomiasta (*epainétes*), 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 conhecimentos à audiência. 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 Hermes²⁵. Mas perguntamos, quais eram as modalidades de comunicação constituintes daquilo que nomeamos por hermenêutica da expressão?

Evidentemente, a abordagem platônica ao problema da *hermeneía* □ deve ser compreendida de maneira extensiva, abrangendo também as representações dos trágicos, líricos e 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, Ião, muitas vezes tenho inveja dos rapsodos [...] 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.

Defronte a qualquer texto poético, deve o hermeneuta penetrar o sentido profundo dos versos (*diánoian ekmanthánein*), 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. 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

²⁴ CAMBIANO, G. *Platone e le techniche*. Roma: Biblioteca Universale Laterza, 1991, pp. 124-125 (tradução nossa).

²⁵ DESCLOS, M.-L. Socrate, poète et rhapsode. Quelques remarques sur L'Íon. In: *Recherches sur la philosophie et le langage*, vol.18, p. 141, 1996.

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. Apenas é feita a exigência da posse de um legítimo conhecimento (*epistême*) a respeito dos assuntos recitados, fundamento da crítica de Platão aos poetas.

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 exegetico/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 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 poetas, 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 *sympphilosophēin*, 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 escritos e mesmo de discursos preservados à posteridade, incapazes de responder às perguntas que lhe são endereçadas. É digno de nota que o que compreendemos hoje por poesia homérica padecia, 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 escrito; 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 alegórica, 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 falsidade 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. 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 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 vida, e do poeta, responsável pela composição de mitos, e não pela formulação de argumentos ou raciocínios (*Fédon*, 61b).²⁶

Referências

CAMBIANO, G. *Platone e le tecniche*. Roma: Biblioteca Universale Laterza, 1991.

CORNFORD, F.M. *Principium Sapientiae – As origens do pensamento filosófico grego*. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

DESCLOS, M.-L. Socrate, poete et rhapsode. Quelques remarques sur l’*Ion*. In.: *Recherches sur la philosophie et le langage*, vol. 18, pp. 131-155, 1996.

DOODS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Leonor Santos de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

DORTER, K. The *Ion*: Plato’s characterization of art. In.: *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 32, pp. 65-78, 1973-1975.

GÓRGIAS. Elogio de Helena. In.: *Testemunhos e fragmentos*. Tradução de Inês de Castro e Manuel Barbosa. Lisboa: Colibri, [197-?].

HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e apresentação de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?].

_____. *Odisséia*. Tradução e apresentação de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?].

MEJÍA TORO, J.M. *El teatro filosófico y la rapsódia – Otra interpretación del Ion platónico*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003.

MOUTSOPOULOS, E. *La musica nell’opera di Platone*. Tradução italiana de Francesca Filippi. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

MURRAY, P. (Ed.) *Plato on poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PLATÃO. *O Banquete*. In.: *Os Pensadores*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz

²⁶ O presente artigo constitui versão simplificada do capítulo terceiro de minha dissertação de mestrado, intitulada “*Téchne e inspiração no Íon platônico*”, defendida na PUC-Rio em 2006.

Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972.

_____. *Defesa de Sócrates*. In.: Os Pensadores. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1987.

_____. *Íon*. In.: Diálogos (I). Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1973.

PÖHLMANN, E. Enthusiasmus und mimesis. Zum Platonischen Ion. In.: *Gymnasium*, vol. 83, p. 191-208, 1976.

TIGERSTEDT, E.N. Furor poeticus: Poetic inspiration in greek literature before Democritus and Plato. In.: *Journal of History of Ideas*, vol. 31, p. 163-178, 1970.

_____. Plato's idea of poetical inspiration. In.: *Commentationes humanarum litterarum societatis scientiarum fennica*, vol. 44, n° 02, pp.11-22, 1969.

Artigo recebido em: 11/01/10
Aceito em: 02/03/10