

ISSN 1517-4735

K L E O S

REVISTA DE
FILOSOFIA ANTIGA



v. 11-12 • n. 11-12

RIO DE JANEIRO

JULHO DE 2007 • JULHO DE 2008

PROGRAMA DE ESTUDOS EM FILOSOFIA ANTIGA • INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Aloísio Teixeira

Vice-reitor
Sylvia da Silveira de Mello Vargas

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa
Angela Uller

Diretor do IFCS
Jessie Jane Vieira de Souza

Chefe do Departamento de Filosofia
Ricardo Jardim de Andrade

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Lógica e Metafísica
Ethel Menezes Rocha

Coordenador do Programa de Estudos em Filosofia Antiga
Maria das Graças de Moraes Augusto

K L E O S

REVISTA DE FILOSOFIA ANTIGA

Publicação Anual do Programa de Estudos em Filosofia Antiga do Instituto de Filosofia
e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Indexada ao *L'Année Philologique*

Editor

Maria das Graças de Moraes Augusto, UFRJ

Secretária

Alice Bitencourt Haddad, UFRRJ

Comissão Editorial

Admar Almeida da Costa, UFRRJ

Alice Bitencourt Haddad, UFRRJ

Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, UFMG

Carolina de Mello Bomfim Araújo, UFRJ

Markus Figueira da Silva, UFRN

Olimar Flores Júnior, UFMG

Conselho Editorial

David Bouvier, Université de Lausanne, Suíça

Donaldo Schüler, UFRGS

Jacyntho José Lins Brandão, UFMG

Jean Frère, Université de Strasbourg, França

Marcelo Pimenta Marques, UFMG

Maria da Graça Franco Ferreira Schalcher, UFRJ

Maria das Graças de Moraes Augusto, UFRJ

Maria Isabel Santa Cruz, UBA, Argentina

Marie-Laurence Desclos, UPMF-Grenoble, França

Maria Sylvia Carvalho Franco, USP, UNICAMP

Paula da Cunha Corrêa, USP

Paulo Butti de Lima, Università degli Studi di Bari, Itália

Roberto Bolzani, USP

Revisão

Alice Bitencourt Haddad, UFRRJ

Design Gráfico

Paula Ferreira

Apoio

Gráfica da UFRJ

Endereço para Correspondência

PRAGMA • Programa de Estudos em Filosofia Antiga

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais • Universidade Federal do Rio de Janeiro

Largo de São de Francisco de Paula, 1, sala 307 A • CEP 20051.070 • RJ

Tel: 0055.21.2252.8035/4, Ramal 316 • Fax: 0055.21.2221.1470 • e-mail: kleos@globo.com

PEDE-SE PERMUTA / WE ASK FOR EXCHANGE

SUMÁRIO

Apresentação	7
Sobre a <i>Tékbnē Alypías</i> de Antifonte • <i>Luís Felipe Bellintani Ribeiro</i>	9
O canto da cigarra • <i>Paula da Cunha Corrêa</i>	23
O tratado do prazer na <i>Ética a Nicômaco</i> • <i>Maria do Carmo Bettencourt de Faria</i>	33
Crítica e elogio da poesia em Platão e Aristóteles • <i>Luisa Severo Buarque de Holanda</i>	59
A recriação da Grécia. O debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos • <i>Pedro Süsserkind</i>	77
ARQUIVO	
Atualidade do diálogo <i>Hípias Maior</i> , de Platão • <i>Celso Lemos</i>	93
“Imitação” na <i>República</i> de Platão • <i>J. Tate</i>	143
RECENSÕES BIBLIOGRÁFICAS	
Aristóteles, <i>Protréptico</i> , introducción, traducción y notas de C. Megino Rodríguez • <i>Claudia Marisa Seggiaro</i>	157
NORMAS EDITORIAIS	161

APRESENTAÇÃO

A presente edição de Kléos contempla diferentes matizes da Filosofia Antiga, trazendo, além de estudos sobre Platão e Aristóteles, a temática sofisticada e a tradição helenista alemã.

Defendendo a posição de que o sofista Antifonte é o mesmo Antifonte que aparece nos diversos testemunhos de que temos notícia, Luís Felipe Bellintani Ribeiro nos apresenta essa personagem múltipla, analisando fragmentos e doxografia.

Em seguida, temos um estudo de Paula Corrêa sobre o “*êthos* da cigarra” na poesia e fábula gregas antigas, com o objetivo de elucidar o contexto em que se insere o “Mito das Cigarras” que se encontra no *Fedro* de Platão.

Platão e Aristóteles têm suas visões sobre a poesia trágica e épica examinadas e comparadas por Luisa Severo Buarque de Holanda, que sustenta a idéia de que ambos têm pontos de vista, embora distintos, apaixonados, como de quem está envolvido, testemunhando sem distanciamento o fenômeno da poesia.

A complexa relação estabelecida por Aristóteles entre prazer, bem, virtude e felicidade em sua obra ética é analisada por Maria do Carmo Bettencourt de Faria, que vê uma evolução entre duas apresentações do problema pelo filósofo. Se a princípio o prazer seria um impedimento para a virtude, num segundo momento, um Aristóteles maduro o veria como o próprio apanágio da mesma. Nesse sentido, poder-se-ia falar, segundo a autora, num verdadeiro prazer associado à felicidade.

Saltando para o século XVIII, mas ainda pensando os gregos, Pedro Süsserkind expõe acerca do helenismo na estética alemã a partir da peça *Ifigênia em Táuride*, de Goethe, e dos comentários críticos de Schiller. Trata-se da tradição clássica fornecendo os parâmetros para a composição artística moderna.

Voltando a Platão, a seção *Arquivo* traz dois textos sobre o filósofo:

um estudo pormenorizado e inédito do *Hípias Maior*, de Celso Lemos, Professor de História da Filosofia Antiga e Medieval, na antiga FNFfi da Universidade do Brasil e do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, falecido em 1985, e a tradução do texto seminal de J. Tate, “Imitation” in Plato’s *Republic*, publicado em 1928, em Oxford, no *The Classical Quarterly*.

Na seção de *Recensões Bibliográficas*, a tradução espanhola do *Protréptico* de Aristóteles, elaborada por C. Megina, será analisada por Claudia Marisa Seggiaro.

A Comissão Editorial

SOBRE A *TÉKHNE ALYPIÁS* DE ANTIFONTE

LUÍS FELIPE BELLINTANI RIBEIRO

*Departamento de Filosofia
Universidade Federal Fluminense*

Sobre as personagens antigas, reconstituídas pela historiografia a partir dos cacos legados pela tradição, pairam, via de regra, controvérsias a perder de conta, provocadas exatamente pela não rara incongruência daqueles cacos. Nada de admirar. Talvez mais estranho seja mesmo que a respeito de alguns bem afortunados restem textos em quantidade suficiente para preencher um volume e que, após mais de dois milênios, a parte superior da página seja muito maior do que a inferior, que registra as variantes. A possibilidade de certa objetividade no domínio da história e das letras antigas é tão mais admirável quão mais se considera não apenas a medida nominal de “mais de dois milênios”, mas o fato de que somente há menos de dois séculos o ideal da objetividade tenha se firmado como princípio metodológico e desenvolvido para si as respectivas técnicas, as quais, por sua vez, lhe retribuem com a garantia e reiteração de seu estatuto de valor supremo, pela pregnância irresistível da eficácia crescente.

Assim, até os menos afortunados pelo *fatum libellorum* tornam-se dignos de investigação, desde que sobre eles se fale com a mesma indiferença com que se fala dos bem afortunados, quando a própria discrepância entre as fortunas deveria produzir no pesquisador bem mais do que uma lamentação mais ou menos velada e sempre disposta a desculpar a falta de espírito científico de um passado que, afinal de contas, não era mesmo determinado primordialmente por esse espírito. O risco de tal boa vontade condicional é, diante de certos fatos antigos apenas mencionados aqui ou ali ao de leve, não ter mais nada a dizer a não ser que, dada a escassez de documentos, não há mais nada a dizer.

Bem conhecido é o quinhão dos sofistas, tomados em bloco, nesse quesito. Quinhão modesto, e por diversas razões não menos bem conhecidas, as quais sugerem não apenas uma má vontade no esforço de conservação e transmissão do que poderia ter sido conservado e transmitido, mas uma distorção,

por má vontade ou má compreensão, daquilo que foi efetivamente conservado e transmitido. Uma figura específica desse time, entretanto, parece concentrar em si, de modo exemplar, todas as dificuldades hermenêuticas típicas de uma reconstituição de objeto antigo, oriundas da escassez e, ao mesmo tempo, da incongruência das notícias remanescentes, sobre as quais ainda pesa a desconfiança de uma eventual distorção deliberadamente detratora, a qual, por sua vez, teria contribuído para aquela escassez. Trata-se de Antifonte.

Sintomático disso é que a primeira questão com que se depara todo aquele que se propõe a estudar Antifonte, muito antes de dizer respeito ao significado de sua obra, seja de ordem biográfica e relativa à própria identidade e consistência do objeto: houve um ou dois indivíduos com esse nome? “Um ou dois” para simplificar, pois, se a presença de algum epíteto explicitamente justaposto ao nome “Antifonte” for suficiente para supor tratar-se de uma intenção deliberada, por parte da tradição, de marcar a diferença em relação a um “puro e simples” Antifonte, então é possível contar outros tantos homônimos, já que Xenofonte¹ fala de um *Antiphôn ho sophistés* (o sofista) e Aristóteles², de um *Antiphôn ho poiētés* (o poeta) (note-se que a Suda³ acrescenta: *epopoíōs* (poeta épico), e Ateneu⁴: *tragodiopoíōs* (poeta trágico), bem de acordo com várias outras notícias que dão conta de ter sido ele autor de tragédias, na companhia de Dionísio de Siracusa ou não). Aristóteles, aliás, cita na *Retórica* dois versos de uma tal *Meleagro*⁵ e menciona na *Ética a Eudemo*⁶ uma certa *Andrômaca*. E Diógenes Laércio, na vida de Aristóteles⁷, fala de um *Antiphôn ho teratosképos* (“o que vê e examina o divino”, o adivinho). Além disso, Hermógenes de Tarso⁸ acrescenta a esse último epíteto *oneirokrítēs* (intérprete de sonhos), sem falar do patronímico que Platão apresenta no *Menexeno*⁹, *Rhamnúsios* (de Ramnunte, demos de Atenas) e do apelido que aparece na Suda, na passagem supracitada, *logomágeiros* (cozinheiro de discursos), a qual, aliás, confirma-lhe os títulos de adivinho, sofista, onirocrítico e ateniense (embora não necessariamente de Ramnunte). Muito antes, Tucídides¹⁰, num relato

¹ XENOFONTE. *Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates*, I, 6.

² ARISTÓTELES. *Retórica*, II, 6, 1385a10-13.

³ SUDA, a 2744-46, 1.245.

⁴ ATENEU. *Deipnosophistas*, 15 673d-f.

⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*, II, 23, 1399b27-29 e II, 2, 1379b15.

⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*, VII, 4, 1239a37.

⁷ DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, II, 46.

⁸ HERMÓGENES DE TARSO. *Dos Gêneros Literários*, II, p. 399, 18-400.

⁹ PLATÃO. *Menexeno*, 236a.

¹⁰ TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, VIII, 68.

cheio de admiração, já o havia chamado de logógrafo e retor. Outras notícias testemunham que ele era cognominado “Nestor”, em referência ao herói-ancião que Homero pinta como orador eloqüente e conselheiro sensato, cognominado, por exemplo, na cena em que intervém na discussão entre Agamêmnon e Aquiles¹¹, o *hedyepés*, “de fala doce”, o “orador eloqüente dos pílios” (*lígys Pylíon agoretés*).

A esses adjetivos explícitos poder-se-ia acrescentar aqueles que sintetizam as mensagens das notícias. O sofista de Xenofonte, por exemplo, é um, como diziam os gregos, *philárgyros* (amante do dinheiro); o Antifonte sem complemento da *Física* de Aristóteles, um pseudo-geômetra¹² e um materialista¹³. O orador de Tucídides, condenado à morte em 411 a.C. após a queda dos Quatrocentos, por haver participado ativamente do golpe que os alçara ao poder, faz jus ao rótulo não apenas de “político”, mas de “oligarca”, não obstante o fato de o Antifonte mais conhecido e estudado hoje em dia, aquele do fragmento 44 da edição de Diels-Kranz, localizado no *Acerca da Verdade*, texto que Hermógenes considera escrito por um Antifonte “pouquíssimo político” (*politikòs mèn hékístá estí*), estar mais próximo do cosmopolitismo igualitário de um democrata.

É claro que essa multiplicidade de atributos não jaz desconexa e sua assimilação em unidade ocorre desde a antiguidade, seja pela eliminação, sob algum pretexto sempre plausível, de um ou mais desses atributos, seja, como diz Barbara Cassin¹⁴, “graças aos milagres da diacronia”, capaz de deixar qualquer monstro polimorfo invulnerável ao rigor da legislação aristotélica da não-contradição, pela salvaguarda da unidade do *háma* (ao mesmo tempo).

A assimilação dessa pletera doxográfica em apenas dois escaninhos é uma tendência desde a menção de Hermógenes ao parecer de Dídimo, o gramático (e de “outros”), segundo o qual houve vários Antifontes, dois dos quais, “praticantes da sofística” (*sophisteúsantes*), merecem figurar num tratado sobre os gêneros literários. O corte de Dídimo-Hermógenes entre, de um lado, o retor, de outro, o adivinho-onirocrítico, modelo do corte operado pela maioria dos intérpretes contemporâneos, não justifica, entretanto, que esse seja entre o retor e o sofista, já que, por aquele, ambos eram *sophisteúsantes*, além do que, diga-se de

¹¹ HOMERO. *Iliada*, I, 248.

¹² ARISTÓTELES. *Física*, 185a14-17.

¹³ ARISTÓTELES. *Física*, 193a9.

¹⁴ CASSIN, Barbara. “Barbarizar” e “cidadanizar” ou Não se escapa de Antifonte. In: _____; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: A cidade e seus outros*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 98-123. Cf. p. 98.

passagem, é mais fácil confundir do que distinguir retórica e sofística.

Em todo caso, não é só o lugar do corte que permanece questionável, mas a própria existência do corte, pois a distinção entre dois Antifontes longe está de ser, como queria G. Romeyer-Dherbey¹⁵ “objeto de um consenso bem estabelecido”. Ainda que minoritária, a corrente “unitarista” é tão “forte” quanto a “separatista”. Em toda essa polêmica, o que está em jogo é sempre mais, obviamente, a capacidade do intérprete contemporâneo de justificar a união ou a separação do que a esperança ingênua de um dia desencavar a prova cabal que restituiria a objetividade dos fatos. Esta está de há muito (e, acrescente-se, para sempre) perdida, embora o principal fator de persuasão manipulado pela maioria dos intérpretes, à margem de toda ingenuidade ou de sua ausência, seja a ilusão (a produzida e/ou a sofrida) de que se pode sempre mais e melhor restituir tal objetividade. Para esse fim colaboram muitíssimo argumentos que jogam com aqueles sinais exteriores, positivos, tais como cronologias, características estilísticas e biográficas, situação dos manuscritos, etc. Menos seguras e asseguradoras, porém, são as re-elaborações que operam por dentro das doutrinas, das idéias, atribuídas ou rejeitadas. Aqui, propor-se-á, doravante, um exemplo desse procedimento, em relação a um único aspecto desse legado múltiplo chamado Antifonte. Trata-se da famosa notícia, que aparece em Pseudo-Plutarco¹⁶, que Diels e Untersteiner registram como o testemunho número 6, e Pendrick como 6(a):

Diç-se também que ele compôs tragédias, tanto individualmente quanto com o tirano Dionísio. E, enquanto ainda se dedicava à poesia, concebeu uma arte da não-tristeza, (tékhnēn alypías synestésato) como existe para os doentes a terapia dos médicos. Em Corinto, então, estabeleceu uma espécie de consultório, próximo à praça, em cuja fachada escreveu que podia tratar dos tristes através do discurso (toûs lypouménous diá lógon therapeúein). E, perguntando as causas, aconselhava os que sofriam (pynthanómenos tās aiúas paremytheîto toûs kámnontas). Mas, depois, achando que essa arte lhe era inferior, retornou para a retórica.

A edição de Pendrick traz ainda outras três notícias que repetem o principal com pequenas variações, a partir das quais somente se pode colher indícios de como se processava a anunciada logoterapia. O testemunho 6(b)¹⁷ confirma seu objeto: “os tristes”, e o modo como o terapeuta trata através da palavra: ele “aconselha”:

¹⁵ ROMEYER-DHERBEY, G. *Les Sophistes*. Paris: PUF, 1985. p. 95.

¹⁶ PSEUDO-PLUTARCO. *Vidas dos dez oradores*, 833c-d [18].

¹⁷ ANÓNIMO. *Vida de Antifonte*, 5-7 (XVI-XVII Thaleim).

Distante da política quando era jovem, criou um estabelecimento em Corinto para a recepção de ouvintes e escreveu do lado de fora que aconselhava os tristes (toûs lypouménous paramytheítai), mas, como gostava de dinheiro e disso não tirava muito, passou a compor tragédias. Também disso, porém, se afastou e voltou-se para a retórica.

O testemunho 6(c)¹⁸, por sua vez, confirma a existência e o nome da arte, afirma que ela foi “descoberta” e não “composta”, confirma que ela se processa como um aconselhamento, repete as expressões “tratar dos tristes através de discursos” e “perguntando as causas”, e chama os “tristes”, “os que sofrem”, de “os entristecidos” (toûs anioménous):

Há uma tradição que diz que ele compôs tragédias, tanto em particular quanto em companhia do tirano Dionísio. Dizem que, primeiro, na época em que passava seu tempo com poesia, descobriu uma arte da não-tristeza (tékhnen exeureîn alypías) e na praça de Corinto construiu um consultório sobre o qual escreveu que podia tratar dos tristes através do discurso (toûs lypouménous dià lógon therapeúein). E, perguntando sobre as causas da tristeza, aconselhava os entristecidos (pynthanómenos tâs aítias tês lýpes toûs anioménous paremytheíto). Mas, depois, achando que essa ocupação estava aquém do grande juízo que fazia de si mesmo, voltou-se para a retórica.

O testemunho 6(d)¹⁹, por sua vez, que aparece em Diels-Kranz sob o mesmo número 6, dá mais um nome para a tristeza, “aflição” (ákhos) e aponta o fim da arte, “remover a aflição terrível do pensamento”:

Antífonte tornou-se altamente persuasivo e foi apelidado de “Nestor”, pela capacidade de persuadir quando falava sobre qualquer assunto. Anunciou lições capazes de dissipar a dor, dizendo não haver aflição (ákhos), a respeito da qual alguém lhe reclamasse, por mais terrível (deinón) que fosse, que ele não pudesse remover do pensamento (hò mē exeleîn tês gnómes).

A “dor” (hýpe) em questão, que a arte da *ahypía* trata, parece ser mesmo a tristeza (da alma), já que para as doenças (do corpo) há a terapia dos médicos. Sobre a questão de saber em que consistia exatamente a terapia, os únicos indícios são “através do discurso”, “perguntando as causas” e o verbo *paramythoúmai*. O sentido de “aconselhar” desse verbo oscila num campo que vai de “exortar”, “encorajar” a “consolar”, “reconfortar”. Em todo caso, trate-se de palavra-estimulante ou palavra-calmante, o sentido geral parece adequado a uma terapia

¹⁸ FÓCIO. *Biblioteca*, 486a Bekker (8.42-43 Henry).

¹⁹ FILÓSTRATO. *Vidas dos sofistas*, 1.15 (2.15-16 Kayser = 498 Olearius).

da alma análoga à medicina. Como a dor e a aflição dos homens costumam mesmo oscilar entre a inquietude insone e a lassidão prostrada, o mais provável é que o terapeuta soubesse modular seu discurso no interior de todo o campo semântico do referido “aconselhamento”. O sentido do verbo empregado, sem dúvida, já qualifica minimamente o *lógos* em questão, mas ainda diz mais sobre a sua finalidade do que sobre seu conteúdo propriamente dito. Quanto a isso, é possível, antes de buscar recursos no restante da obra de Antifonte, buscá-los na ambiência sofisticada em que ele floresceu.

Outros sofistas também pensaram o caráter de *phármakon* do discurso e também o experimentaram como capaz de *psykhegogía*. “O discurso é um grande senhor”, diz Górgias no *Elogio de Helena*²⁰, pois “através do menor dos corpos e do mais inaparente”, o simples som que entra pelos ouvidos, “leva a cabo as obras mais divinas: é capaz de fazer cessar o medo, diminuir a dor, realizar a alegria, despertar a piedade”. Na ambigüidade de seu senhorio, qual a de todo *phármakon*, o discurso está sempre apto a turvar o campo de visão da consciência e do arbítrio: para o mal, na loucura; para o bem, na docilidade sempre propensa a deixar-se iludir, afinal, conforme o mesmo Górgias segundo Plutarco²¹, “o que iludiu é mais justo do que aquele que não iludiu, e o iludido, mais sábio do que o não iludido”, talvez por ser preferível a plenitude da experiência apaixonada à apatia da crítica sempre no encalço de verdade e realidade.

Já Protágoras, em célebre passagem do *Teeteto*²², compara explicitamente a sua atividade sobre a alma à do médico sobre o corpo, porque ambos promovem a passagem de um estado não tão bom para um melhor, um com drogas, outro com discursos, embora nunca – e isso ele frisa bem contra as pretensões da filosofia metafísica – de um estado menos verdadeiro, inferior ontológica ou epistemologicamente, para um mais verdadeiro, superior nesse mesmo sentido. Não é preciso o aval de um critério de realidade para que a atuação do sofista esteja legitimada, basta que aquele que a ela se submete experimente uma mudança de estado que repute preferível. É claro que essa preferência aponta para o problema da determinação de outro critério, pois ainda que se trate da passagem de um *páthos* a outro, e não de uma situação cognitiva a outra, se há a passagem de um mau humor para um bom humor, deve haver um corte entre bem e mal. Como diz Nietzsche²³, a verdade, a cons-

²⁰ GÓRGIAS. *Elogio de Helena*, 8.

²¹ PLUTARCO. *A glória dos Atenenses*, 5p. 348c [frag. 23 Diels-Kranz].

²² PLATÃO. *Teeteto*, 165e-168c.

ciência e a memória só foram e são desejáveis porque foram e são úteis, por isso todos deixam que o sonho lhes minta durante a noite; por si, é o esquecimento a potência regeneradora e vivificante. Por essa aproximação com a sofística, imagina-se que a sessão de Antifonte talvez consistisse em realizar no privado do gabinete aquilo que já realizava nas assembléias públicas e nos tribunais: encantar, apaziguar, chamar para a concórdia e o consenso, relativizar a posição rígida, no caso, a partir da dissensão intrínseca ao indivíduo, a partir de sua guerra interna, de seus conflitos, e não entre os indivíduos concidadãos ou entre as embaixadas aliadas ou em vias de aliança. Com efeito, vê-se, pelo que diz o texto que a edição de Diels-Kranz anexa ao fragmento 44b do *Acerca do Consenso* à guisa de comparação com o título da obra, que a noção de *homó-noia*, con-senso ou concórdia, não se aplica apenas ao âmbito coletivo, seja político ou econômico, mas também ao individual, como se o *noús* em questão, mais “cerebral” ou mais “cardíaco”, conforme a tradução, perpassasse igualmente os âmbitos da *pólis*, do *oíkos* e da *psyché*:

*O consenso, como o próprio nome quer demonstrar, compreende em si convergência, comunidade e unificação do mesmo senso; a partir daí, se estende a cidades, casas comuns, todos os discursos comuns, bem como as casas particulares, e perpassa todas as naturezas e consangüinidades, tanto as comuns como as particulares; e também compreende o acordo de cada um em relação a si mesmo quanto ao pensamento; pois aquele que é conduzido por um só senso e um só pensamento, compartilha do mesmo senso consigo; divergindo de si quanto ao pensamento, porém, se entrega a raciocínios desiguais e por isso cai na dissensão interna; e por um lado, aquele que persevera na mesma conformidade de parecer quanto ao transitar do senso é pleno; por outro lado, o errante, que com cambiantes raciocínios é arrastado <sempre> por opinião diferente, é instável e inimigo de si mesmo.*²⁴

Mas não necessariamente a terapia de Antifonte se processava desse modo. Considerando apenas o fato de que se tratava de cura e de discurso, outra associação torna-se possível. Afinal de contas, a própria filosofia, numa acepção restrita, como isso que não é a sofística, reivindica para si o título de verdadeira médica e pedótriba do espírito, quando se apropria da analogia do sofista-médico e a transforma na do sofista-cozinheiro²⁵. Uma dieta baseada em pratos condimentados e temperados pode agradar momentaneamente, mas, ao invés de curar, intensifica o vício. Para a filosofia, a verdade já é em si o melhor remé-

²³ Por exemplo, em *Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral*.

²⁴ JÂMBLICO. *Exortação à filosofia* [Estobeu II 33,15].

²⁵ PLATÃO. *Górgias*, 500b.

dio, ainda que, para o doente, pareça amarga e desagradável, e, para o são, não passe de moderadamente – e por derivação – agradável, como a ginástica e a dieta frugal. Em uma variação da equação socrática, a doença é a ignorância. Basta ensinar. E ensinar significa retirar, seja a crença vã, para pôr de lado, seja a verdade, para deixar vigorar explicitamente, muito antes que introduzir algum sentido forjado por fora. A filosofia não precisa aceitar o conjunto do dogma implicado na tese do aprendizado como reminiscência, para aceitar essa tese em diferentes graus, desde que haja alguma coisa a ser desvelada e não produzida. Nesse caso, a imagem assumida pelo logoterapeuta não é tomada de empréstimo da retórica, mas da pedagogia escolar. Sua performance diante do paciente assemelha-se a de um professor diante de sua classe. Ele cura não exortando, consolando, admoestando, fazendo crer ou dando a ver, mas ensinando, ensinando alguma coisa que por si se impõe como o que deve ser ensinado.

A imagem do professor, por sua vez, não é exclusiva da filosofia das escolas dogmáticas. O discurso prosaico desenrola-se como uma dissertação. Ele precisa dar uma razão, não basta contar uma história; ele precisa mostrar que é o caso. É o que faz o advogado diante do juiz: ensina que é assim e não de outro modo. E o orador diante da assembléia; e o sofista diante do seu respectivo aprendiz. A dissertação que pretende ter lastro epistêmico é aquela que mostra que é o caso, sempre a partir dos recursos da dedução, da indução e da intuição dos princípios, vale dizer, de fatos lógicos, empíricos e metafísicos, mas há outros tipos de dissertação. Tão importante quanto o discurso que fundamenta o fato de ser certo remédio o que deve ser ministrado ao doente é o que convence o doente a aceitar a lógica daquela intervenção. Até porque não vai por si que um homem viva bem se tiver exatamente, nem mais nem menos, o que uma eventual “ciência dos alimentos” prescreve como essencial. É possível imaginar um longo tempo feliz, que jamais tenha ingerido uma molécula sequer de certa substância de nome artificial tida por vital, mas que teria abandonado a vida se fosse privado de comer refogado no óleo e sal. O que importa é o mais, a despeito do menos. É esse supérfluo que o sofista deve ensinar.

Não é à toa que Platão prescreve a retórica, apesar de pô-la a reboque da dialética²⁶, para aquele que quer ser mais que um sábio solipsista²⁷. Do mesmo modo, em sentido inverso, nos *dikanikoi logoi* de Antifonte, seja pela boca do defensor, seja pela do acusador, é a verdade que é enaltecida perante os juízes,

²⁶ PLATÃO. *Fedro*, 269a-c, etc.

²⁷ PLATÃO. *Fedro*, 261a.

como um alerta constante contra o caráter meramente “doxástico” das opiniões adversárias, não obstante o próprio Antifonte, operador de toda “antifonia” ali encenada, se esquivar de pôr um narrador onisciente a dizer para o leitor de uma vez por todas qual é a verdade por trás das versões rivais. Porque até a própria verdade tem de ser verossímil²⁸ para convencer, e porque nada é mais verossímil que a própria verdade, não é fácil distinguir o filósofo do sofista.

Ademais, as figuras do sofista e do filósofo em sentido estrito, platônico-aristotélico, se confundem de muitas outras maneiras. O caráter epidítico, performativo, ficcional, produtor de sentido, do discurso sofístico, por oposição ao discurso filosófico apodítico, demonstrativo, que descobre o sentido, não o inventa, não implica ausência de uma ontologia de base, de modo que o logoterapeuta pudesse tanto revelá-la explicitamente como um professor de filosofia, quanto encobri-la em favor das ficções mais convenientes ao ouvido do paciente. Essa ontologia seria aquela pela qual os sofistas seriam ainda pré-socráticos, a saber, num linguajar aristotélico, a determinação da essência como matéria. A exploração a fundo da consequência dessa determinação, por sua vez, seria o que precisamente distinguiria os sofistas dos físicos pré-socráticos, a saber, a consciência de que, se as formas não são essências naturais, são convenções pactuadas pela linguagem. De fato, Aristóteles diz na *Física*²⁹:

A natureza, para alguns, e a essência dos entes por natureza, parece ser o primeiro subsistente em cada um, por si mesmo destituído de forma, como, por exemplo, a natureza da cama seria a madeira e a da estátua, o bronze. Como prova, diz Antifonte que se alguém enterrasse uma cama e a putrefação tivesse poder de fazer levantar um rebento, esse não viria a ser cama, mas madeira, existindo a primeira por acidente, por disposição segundo a lei e por arte, enquanto a segunda seria a essência, a qual permanece e padece continuamente essas coisas.

E como se vive num mundo de camas, conforme adverte Barbara Cassin³⁰ contra os que querem ler em Antifonte um rebaixamento do *nómos* em favor da *phýsis*, vive-se num mundo forjado e não descoberto como algo preexistente em si e por si. Há, portanto, uma base ontológica rigorosa para a posição segundo a qual o ser é um produto do discurso.

Em todo caso, quer a logoterapia em questão se dê pela prescrição de

²⁸ Por isso o robusto covarde, vítima do fraco corajoso, do exemplo de 273b-c do *Fedro*, se veria em maus lençóis, se chamado à Justiça.

²⁹ ARISTÓTELES. *Física*, 193a9.

³⁰ CASSIN, 1993, p. 120.

uma doutrina pretensamente verdadeira, quer pela forja de uma ficção que forneça o tempero que torne a vida tragável, é preciso seguir a pista do nome da própria arte. Ela promete banir a dor, não propriamente a doença, embora possa haver aí uma equivalência, caso se admita a existência de um estado natural de harmonia do corpo e da alma, cuja destruição gere exatamente a dor. Pode-se, entretanto, separar essas coisas e pensar em um hedonismo ativo, mesmo que ele implique a ruína da saúde. Em ambos os casos, porém, é certo afirmar que tão somente o nome da arte, ao deixar claro que julga a dor indesejável, traz implicitamente o juízo da posição hedonista. Os hedonismos de escola, em geral, perseguem muito mais o ideal da ausência de dor do que o da fruição ininterrupta de prazer. A marca do hedonismo vai bem em alguém que, como Antifonte, nega à forma a essencialidade atribuída à matéria – vide o fato de a ética epicurista desdobrar-se da física de Demócrito, para quem o amargo e o doce, o quente e o frio, não sendo qualidades dos átomos, são por convenção – como, inversamente, uma moral deontológica coaduna-se com a concepção teleológica de uma razão atuando sobre a matéria inerte. Qual dever, se a natureza não persegue nenhum fim, se nenhuma consciência universal faz a diferença entre o bem e o mal? Então, são os indivíduos que, ao discernirem entre o útil e o prejudicial, o agradável e o desagradável, fazem a diferença. Tornou-se até um lugar-comum associar a sofística, pela sua oposição a metafísica, ao individualismo hedonista e utilitarista. A partir desse contexto, pode-se imaginar a atuação do terapeuta se desdobrando em dois sentidos distintos. Ou ele guarda para si a justificação teórica de seu posicionamento filosófico e procura tão somente, conforme a peculiaridade momentânea do paciente, o discurso que mais lhe apetece crer, ainda que, por exemplo, esse venha a ser uma apologia da virtude, mesmo a virtude com dor, no horizonte de um mundo repleto de providência; ou ele faz, em uma espécie de metadiscurso, da própria explicitação das teses materialistas e hedonistas o fator de cura da dor, semelhantemente ao *tetraphármakon* dos epicuristas, a uma só vez epítome da doutrina e panacéia. No primeiro caso, tem-se a interessante situação em que a teleologia e a deontologia inscrevem o limite de sua legitimidade sobre um terreno de natureza totalmente outra, mas guardam, ainda assim, legitimidade, como se a condição da origem fosse a da ausência de fim e dever enquanto tais e da necessidade de fabricação de um fim e de um dever qualquer. Para a tarefa de banir a dor, talvez o melhor mesmo seja evitar o hiper-criticismo da filosofia, embora os antigos conseguissem esta façanha de regozijarem-se com a verdade nua e crua e toda filosofia tivesse um quê

de ceticismo, como a sofística. No segundo caso, tem-se a situação contrária: é a culpa inerente às religiões e morais essencialistas que é desmistificada pela leveza da inocência de um mundo material e mecânico. A crítica cura pela libertação da crença vã, fonte da dor.

Uma racionalidade assim pluridimensional, que não vale por seu “valor de face”, já que, como no exemplo, sua capacidade de enaltecer a virtude com dor vale como fator de prazer na sofredora alma não-hedonista do virtuoso, além de resgatar a sofística da fatal queda no fosso da irracionalidade como conseqüência da não-rendição à razão de tipo platônico-aristotélico, bem como de resgatar a hipocrisia do campo da imoralidade e trazê-la ao da genuína arte de ator, permite, no caso particular em questão, ler de modo diferente certas obras de Antífonte que os separatistas lêem de modo a reforçar sua estratégia de separação. Reitere-se, pois, o fato supramencionado de que, nos discursos jurídicos atribuídos ao orador de Ramnunte, os argumentos tradicionalistas de cunho religioso emergem da boca de personagens fincados no limite da *dóxa*, e nunca de um narrador onisciente que expusesse o fundo verdadeiro assumido pelo autor. Uma razão assim “enviesada”, contra o critério da *orthótes* tão caro a Platão em matéria de verdade, manifesta-se, por exemplo, no argumento do acusado de assassinato segundo o qual, por ter todos os motivos para querer a morte da vítima, jamais cometeria a insanidade de matá-la, até mesmo tentaria dissuadir com todos os recursos alguém que lhe declarasse pretender fazê-lo, por saber de antemão que todas as suspeitas recairiam imediatamente sobre si, com o que, paradoxalmente, quanto mais motivos a acusação arrumasse para incriminar o acusado, menos verossímil tornar-se-ia que ele de fato tivesse cometido o crime. Igualmente “enviesada” é a razão pela qual o Antífonte onirocrítico interpretava o significado dos sonhos que lhe eram descritos. Segundo um fragmento legado por Cícero³¹:

[...] Um corredor que pensava em ir aos jogos de Olímpia viu em um sonho que era conduzido por uma quadriga. De manhã foi ao adivinho, que disse: ‘vencerás; este evidentemente é o significado da rapidez e do vigor dos cavalos.’ Depois foi igualmente a Antífonte, que, por seu turno, disse: ‘é necessário que sejas vencido: não percebes que quatro conseguiram correr na tua frente?’ [...] Eis que outro corredor [...] submeteu ao intérprete o fato de ter visto em sonho que era uma águia, o qual disse: ‘venceste, pois nenhuma ave voa com mais ímpeto do que ela.’ A esse corredor Antífonte igualmente disse: ‘imbecil, não vês que estás vencido? Precisamente essa ave, ao perseguir e caçar as outras aves, é sempre a última.’ [...]

³¹ CÍCERO. *Da adivinhação*, 2.144.

Descontadas, porém, todas essas considerações apropriadamente antilógicas, considere-se momentaneamente apenas a hipótese supramencionada, segundo a qual a logoterapia remove a dor da alma pela purificação das opiniões vãs. Ora, “purificador (das vãs opiniões)” é uma das definições do sofista apresentadas pelo Estrangeiro de Eléia³², a única “nobre”, válida também para Sócrates, ao lado de outras tradicionais estereotipadas, como “comerciante de ciência” e “caçador de jovens ricos”³³, de teor semelhante ao do relato de Xenofonte sobre o Antifonte *philárgyros*. Se a arte do sofista tem alguma coisa a ver com o procedimento ali apresentado, então se trata de uma operação de diálogo, pela qual se revelam as contradições inerentes às formulações de certas tomadas de posição irrefletidas, preconceituosas, entaves à autêntica reflexão. Platão, através do Estrangeiro de Eléia, bem que tenta deixar a marca da insuficiência nesta que seria só uma propedêutica, um esvaziamento para um ulterior preenchimento. Mas sem a certeza de um dogma que cumpra essa função, a catarse vale por si. O Sócrates pré-platônico e os cétricos, mais tarde, dentre outros, provaram que é possível viver e ser feliz assim. O fato de ser o nome *alypías* formado por prefixo de privação, aliás, enfatiza o caráter negativo da *tékhnē* da qual é o genitivo objetivo. Por outro lado, a suposição, por associação com outros textos, de que a purificação se dá pelo diálogo se fortalece pela menção textual de que o terapeuta pergunta sobre as causas, no intuito de modular seu aconselhamento, o que implica, ao menos, a resposta do paciente ou algum discurso seu à guisa de tentativa de resposta. Não se sabe quanto o paciente fala; se ele chega a falar em purgação ou se, sobretudo, é o artífice que fala em consolação após simplesmente ouvir a declaração do mal. Ambos falam, em todo caso, mesmo que não cheguem a se revezar em diálogo propriamente dito. A metadiscursividade peculiar ao diálogo assimétrico dessa terapia, por sua vez, costuma trazer à tona a comparação com a psicanálise. É claro que não se deve buscar a semelhança nos conteúdos dos conceitos postos pelas teorias de base, mas no efeito de elucidar pelas palavras as representações encerradas nas palavras; efeito da suspeita diante dos ídolos que se revezam na consciência do indivíduo que se descobre só, em meio a uma ordem secularizada, como o século V a.C. e o XX d.C.

Essa suspeita e essa descoberta, em meio a essa ordem, podem formular-se numa filosofia bem determinada, cuja explicitação, como numa aula

³² PLATÃO. *Sofista*, resumo conclusivo em 231b.

³³ Recapitulação em 231d-e.

de filosofia, seja fator de purificação das crenças vãs, e conseqüentemente de remoção da dor. Não exatamente uma filosofia materialista em física e hedonista em ética, qual o epicurismo, ainda que estreitamente ligada, sem dúvida, aos seus pressupostos, mas uma filosofia de tipo, dir-se-ia hoje em dia, “existencial”, que se alimenta exatamente da assunção da finitude, e que sublima a dor por reconhecimento da dor inerente à existência.

O que seria a “aflição”, essa que pode ser mais ou menos “terrível” e que a logoterapia pretende curar, o texto não fala no local. Mas o Antifonte do *Acerca do Consenso* diz:

*espantosamente, ó bem afortunado, é fácil acusar toda a vida, pois não tem nada que extrapole o limite, nada de grandioso, nem de solene, mas todas as coisas são pequenas, frágeis, breves e misturadas com grandes dores*³⁴.

O mais doloroso da vida, pelo que ela se torna alvo fácil de acusação, talvez seja que “não é possível lançar de novo a vida como a um dado”³⁵, fato insuportável aos que gostariam de “viver de novo por arrependimento da vida anterior”³⁶. De fato, Estobeu³⁷ atesta que Antifonte teria dito que:

*há alguns que não vivem a vida presente, mas se preparam com zelo como se outra vida fossem viver que não a presente; nesse caso, o tempo, sendo desperdiçado, vai-se embora*³⁸.

E mais do que a lição do *carpem diem* ou da boa crematística ensinada pela variante da fábula do avaro, que é o fragmento 54 do mesmo *Acerca do Consenso*, o fragmento 50, legado pelo mesmo Estobeu³⁹ sugere outra forma de redenção da má consciência da finitude, sem tampouco o tom heróico da afirmação do Sócrates-Diotima do *Banquete*⁴⁰, segundo à qual é pela geração de um novo para ficar no lugar do velho que se vai que o mortal alcança a imortalidade amada, pois nesse caso ainda se trata de amor da imortalidade. Trata-se da passagem do bastão aos mortais vindouros na plena assunção da pura e simples mortalidade. Ensina o filósofo Antifonte: “o viver se parece com uma vigília

³⁴ Fragmento 51, Estobeu, 4.34.56.

³⁵ Extrato do fragmento 52, Harpocracção, s.v. *anathésthai*, a III.

³⁶ Idem.

³⁷ 3.16.20.

³⁸ É o fragmento 53a.

³⁹ 4.34.63.

⁴⁰ PLATÃO. *Banquete*, 207d.

efêmera e a longitude da vida com um dia, no qual, por assim dizer, lançando os olhos na direção da luz, entregamos o posto aos outros que nos sucedem”.

RESUMO

No espírito de uma posição “unitarista” relativamente ao “caso Antifonte”, que admite a possibilidade de uma personalidade complexa, eivada de multiplicidade, tanto mais em um sofista, “animal polimorfo” sempre a se esquivar da rede platônico-aristotélica da identidade e da não-contradição, este texto toma uma breve notícia (que os “separatistas”, aliás, recortam do relato de Pseudo-Plutarco acerca da vida de Antifonte de Ramnunte e colam nos testemunhos acerca do sofista), segundo a qual Antifonte teria aberto um consultório na praça de Corinto a fim de curar os tristes pelo discurso, e tenta interpretá-la, a saltos intuitivos, à luz de fragmentos e discursos atribuídos indistintamente a qualquer Antifonte. Palavras-chave: Antifonte. *Logoterapia*. Sofística.

RÉSUMÉ

Dans l'esprit d'une position “unitarienne” au sujet du “cas Antiphon”, laquelle admet la possibilité d'une personnalité complexe, imprégnée de multiplicité, surtout s'agissant d'un sophiste, “animal polymorphe” toujours à se dérober au réseau platonique-aristotélicien de l'identité et de la non-contradiction, ce texte prend une courte notice (que les “séparatistes”, d'ailleurs, enlèvent du rapport de Pseudo-Plutarque sur la vie d'Antiphon de Rhamnunte et placent parmi les témoignages sur le sophiste), selon laquelle Antiphon avait installé un cabinet à la place de Corinthe afin de guérir les tristes au moyen de discours, et cherche l'interpréter, à sauts intuitifs, à la lumière des fragments et discours attribués à n'importe quel Antiphon.

Mots-clés: Antiphon. *Logothérapie*. Sophistique.

O CANTO DA CIGARRA

PAULA DA CUNHA CORRÊA

*Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo*

Se hoje, de modo geral, o estrilar das cigarras não nos agrada, assim como já desagradava a alguns latinos¹, para os gregos antigos, desde Homero, o seu canto era um doce dom das Musas. Na *Ticoscopia*², o aedo compara anciãos troianos com cigarras:

150 γήραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμένοι, ἀλλ' ἀγορηταί
ἔσθλοί, τεττίγεσσιν εἰκότες, ὅ τε καὶ ὕλην
δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσσαν ἱεῖσί
τοῖοι ἄρα Τρώων ἠγήτορες ἦντ' ἐπὶ πύργῳ.

150 “Veteranos, à guerra não mais se prestavam,
mas, hábeis no falar, semelhavam cigarras
nas árvores ciciando, suave som de lírio.
Assim, na torre, assentes, os chefes troianos.”³

A passagem evoca o antigo preceito, de ampla circulação, segundo o qual os homens devam ser tanto bons guerreiros quanto bons oradores⁴. Se, por um lado, é natural que os jovens sejam melhores na luta, por outro, os velhos, com maior experiência e menor força física, tendem a superá-los na fala.

¹ Cf. VIRGÍLIO. *Bucólicas*, 2.13-14; *Geórgicas*, 3.327-330.

² HOMERO. *Iliada*, 3, 150-153.

³ Tradução de Haroldo de Campos (*Iliada de Homero*. São Paulo: Mandarim, 2001. v. 1). Cf. KIRK, G. S. *The Iliad: A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1, p. 284, para a discussão sobre *δενδρέω* e *ἦντο*, formas “lingüísticamente tardias” que sugerem que “o símile pertença à fase mais desenvolvida da língua da poesia épica oral”.

⁴ Cf. RICHARDSON, B. E. *Old Age among the Ancient Greeks*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1933, p. 15-30, e, para Arquíloco (1), CORRÊA, P. da CUNHA. *Armas e Varões: A Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 77-91. O ideal é expresso em HOMERO. *Iliada*, 4, 58; Arquíloco (1); Sólon (27.13); PLUTARCO. *Fócio*, 7.6; ATENEU. *Deipnosophistas*, 14.626ss; TEMÍSTIO. *Discurso*, 15; *Antologia Palatina*, 9.389 e Nicéforo Basilakis (*Enc. Io*. 108 Maisano).

Idealmente, porém, pregava-se a busca de excelência nessas duas atividades complementares. No símile da *Iliada*, os velhos são bons oradores, sentados sobre os muros, assim como, sobre as árvores na mata, as cigarras servem às Musas. Por causa de sua idade avançada, os troianos não podem mais ser bons guerreiros e oradores, como o “eu” em Arquíloco (1 *IEG*), que se ufana de ser a um só tempo “servo do senhor Eniálio” e “conhecedor dos dons das Musas”.

Mas, por que comparar anciãos eloqüentes com cigarras? A imagem pode evocar o mito de Titono, o eterno velho transformado em cigarra⁵. Na imagem iliádica, a voz dos líderes troianos, assim como a das cigarras, é semelhante a lírios, “lírios” (*leiróessa*). Se o sentido desse adjetivo é controverso⁶, a qualificação não pode ser pejorativa, pois na *Teogonia* (39-42) são as Musas que têm voz de lírio:

τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ
ἐκ στομάτων ἠδεῖ ἄγελαῖ δέ τε δώματα πατρός
Ζητὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὄπι λειριοέσση
σκιδναμένῃ

Infatigável flui o som
40 *das bocas, suave. Brilha o palácio do pai*
Zeus troante quando a voz líria das deusas
espalha-se [...]

Em Apolônio de Rodes (4.903) são as Sirenas que “emitem, de suas bocas, voz líria”⁸. “Doces” ou “suaves” como lírios são, portanto, a fala dos anciãos, o canto das cigarras, das Musas e das Sirenas. Nesse contexto, compreende-se o “Mito das cigarras” do *Fedro* de Platão, sobre os encantos e perigos da *música*⁹. Sócrates convence Fedro a aproveitarem a sombra para discutir a escrita bela e o seu contrário, pois “as cigarras, no calor, parecem estar sobre as [suas] cabeças, observando-[os], cantando e dialogando entre si”¹⁰. Se “o coro de

⁵ Cf. *Hino Homérico a Afrodite* (218-38), Safo (58V), Mimnermo (4), Helânico (4F140), Sérvio (*Comm. Georg.* III.328).

⁶ Cf. CRESSEY, J. The grasshopper minds of the Greeks and Romans. *Liverpool Classical Monthly*, Liverpool, v. 4, p. 37-40, 1979. Na *Iliada* (13.830) e em Quinto de Esmirna (2.418), o termo qualifica a pele como “clara” ou “delicada”.

⁷ Tradução de J. A. A. Torrano (HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Massao Ohnó Roswitha Kempf, 1981). Cf. WEST, M. L. (Ed.). *Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 171.

⁸ Apolônio de Rodes (4.903: ἔεσαν ἐκ στομάτων ὅσα λείριον). Veja também *IG* (14.1934f6).

⁹ Cf. GRISWOLD, C. *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 165-168.

¹⁰ PLATÃO. *Fedro*, 258e.

cigarras” não os visse conversando, “mas dormindo, encantados por elas, em virtude de uma preguiça da razão”, deles zombariam¹¹. No entanto, continua Sócrates, se elas os vissem “conversando e navegando por elas, como por Sirenas, sem [serem] encantados”, talvez elas ficassem contentes e conceder-lhes-iam o dom que receberam dos deuses. Fedro ignora que “dom” é esse, e Sócrates então o explica:

λέγεται δὲ ὡς ποτὶ ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν Μούσας γεγονέναι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ὑδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλόγησαν ὑφ’ ἡδονῆς, ὥστε ἄδοντες ἠμελησαν σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ’ ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ’ ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθύς ἄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ, καὶ μετὰ ταῦτα ἐλθὼν παρὰ Μούσας ἀπαγγέλλειν, τίς τίνα αὐτῶν τιμᾶ τῶν ἐνθάδε.

“Conta-se que, certa vez, antes das Musas terem nascido, [as cigarras] eram homens. Quando as Musas nasceram e surgiu o canto, alguns deles ficaram tão aturdidos de prazer que cantavam esquecendo-se da comida e da bebida e, sem perceber, morriam. Desses, surgiu depois a raça das cigarras que recebeu das Musas o seguinte privilégio: não carecer de alimento desde o nascimento, mas, sem comida e sem bebida, cantar de contínuo até a morte. Depois, elas vão às Musas anunciar quem, daqui, as honra, e a qual delas honra.”

A seguir, Sócrates enumera as Musas e, entre elas, Urânia, a filosófica. Por causa dela, Sócrates e Fedro não devem adormecer às vistas das cigarras, mas continuar dialogando. Mais adiante, Sócrates alega não possuir nenhuma arte (*tékhnē*) da fala e sugere que talvez as cigarras fossem “responsáveis” pelos primeiros discursos do diálogo, o seu e o de Fedro, que constituem a Palinódia: “as profetisas das Musas que cantam sobre nossas cabeças, inspirando-nos, teriam nos concedido esse privilégio”¹². Não há outros paralelos para esse mito criado, aparentemente, por Platão¹³. Mas, como vimos, a relação das cigarras com as Musas, tendo em vista o seu dom, não é inusitada¹⁴. O próprio Platão foi mais tarde comparado

¹¹ PLATÃO. *Fedro*, 230c3.

¹² PLATÃO. *Fedro*, 262d.

¹³ FRÜTIGER, P. *Les Mythes de Platon*. Paris: Felix Alcan, 1930. p. 233.

¹⁴ Há outros mitos relativos às cigarras: porque elas depositavam os seus ovos dentro da terra, surgiu o mito de que eram “autóctones” (cf. KELLER, O. *Die Antike Tierwelt*. Hildesheim: Olms, 1963. v. 2, p. 401-2). Daí o costume dos atenienses arcaicos que usavam presilhas em forma de cigarra em seus cabelos como símbolo de sua “autoctonia”. Cf. τεττιγοφόρας em Aristófanes (*Cavaleiros*, 1331; *Nuvens*, 984), Tucídides (1.6.3), Ásio (fr. 13K in Douris *FGH* 76 F 60), Heraclides (in ATENEU. *Deipnosophistas*, 512c = fr. 55 Wehrli), Eustácio (395.34) e Tzetzes (*H.1.233*). Em Simônides (174 Bergk) ἁμέτεροι τέττιγες pode

com uma cigarra por Timão¹⁵ (c. 320 - c. 230 a. C.) o cético, discípulo de Pirro que, em registro paródico, evoca o símile da *Iliada*:

τῶν πάντων δ' ἡγεῖτο πλατίστακος, ἀλλ' ἀγορητῆς
ἡδυεπῆς, τέττιζιν ἰσογράφος, οἱ θ' Ἐκαδήμου
δένδρει ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσσαν ἰεῖσιν.

*“A todos liderava um peixão, mas era orador
doce, cópia da cigarra, e os de Hecademo,
sentados na árvore, emitiam voz líria.”*

Hesíodo¹⁶ diz que as cigarras cantam mais e mais alto no calor do verão

ἦμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθῆι καὶ ἡζέτα τέττιζ
δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχεύετ' ἀοιδὴν
πικρὸν ὑπὸ πτερύγων

*“Quando floresce a alcachofra e a trinante cigarra,
Sentada sobre uma árvore, derrama clara canção
sob as asas.”¹⁷*

Essa célebre passagem serviu de modelo para Alceu (347 V), que traz elementos dos versos hesiódicos em nova formulação¹⁸:

N τέγγε πλεύμονας οἴνωι, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
ἃ δ' ὄρα χαλεπὰ, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος,

ser uma referência aos meninos do coro, ou a um penteado semelhante ao descrito por Tucídides (cf. KIRK, 1985, p. 39).

¹⁵ Diógenes Laércio (3.7-8, Diels 30 = *Suppl. Hell.* 804): ἀλλὰ καὶ ὁ Τίμων εἰς τὸν Πλάτωνα λέγων φησί.

¹⁶ HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*, 582-4.

¹⁷ Embora o escólio à passagem afirme que a cigarra canta “batendo as asas”, Hesíodo parece saber como a cigarra canta, o som vindo de uma caixa de ressonância torácica que ficava “sob as asas”. O mecanismo é descrito mais tarde por Aristóteles (*História dos Animais*, 532b17, 535b7-9, *Da Respiração*, 475a1-20). Cf. Contra: BODSON, L. La Stridulation des Cigales. Poésie Grecque et Réalité Entomologique. *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, v. 45, p. 75-94, 1976 (ver p. 78, 82, 92), para quem Hesíodo, assim como Alceu (347 V), atribuiu o som da cigarra ao bater das asas, enquanto que Arquíloco (223) evidenciava ter ciência correta acerca da origem do som. Só cigarras macho cantam (ARISTÓTELES. *História dos Animais*, 5.30, 556b; PLÍNIO, 11.92, ELIANO. *Sobre as Características dos Animais*, 1.20), o que, segundo o poeta cômico Xenarco, é causa de sua felicidade, pois assim só eles falam e as suas esposas não têm voz (fr.14 K-A: εἴτ' εἰσὶν οἱ τέττιγες οἰκ' εὐδαίμονες | ὧν ταῖς γυναῖξιν οὐδ' ὅτι οὖν φωνῆς ἔνι).

¹⁸ Este fragmento atribuído por Ahrens e Wilamowitz a Safo é, segundo Page e Lobel (cf. LOBEL, E.; PAGE, D. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Oxford University Press, 1955, p. 303), provavelmente de Alceu, como Bergk já havia antes indicado.

5 ἄζει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιζ...
 ἄνθει δὲ σκόλυμος, νῦν δὲ γύναικες μιαρῶταται
 λέπτοι δ' ἄνδρες, ἔπει < > κεφάαλν καὶ γόνα Σείριος
 ἄσδει

*Encharca os pulmões com vinho, pois o astro completa o ciclo
 e a estação é difícil. Tudo tem sede neste calor
 e, através das folhas, trina a doce cigarra...
 Floresce a alcachofra, agora que as mulheres são mais polutas
 e os homens impotentes, quando a cabeça e os joelhos o Sítio
 escora.*

Ecos do verso 582 de Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*) também se encontram no *Escudo de Hércules*, onde as cigarras não comem nem bebem (como no mito platônico), mas vivem de orvalho, cantando sem cessar¹⁹:

395 ἦμος δὲ χλοερῷ κυανόπτερος ἠχέτα τέττιζ
 ὄζω ἐφεζόμενος θέρους ἀνθρώποισιν αἰίδειν
 ἄρχεται, ᾧ τε πόσις καὶ βρῶσις θῆλυς ἐέρση,
 καὶ τε πανημέριός τε καὶ ἡώιος χέει αὐδῆν
 ἴδει ἐν αἰνοτάτῳ, ὅτε τε χροά Σείριος ἄζει

*“Quando a trinante cigarra de asas negras,
 em verde ramo sentada, o verão, para os homens,
 começa a cantar, ela, cuja bebida e comida é o fêmeo orvalho,
 o dia inteiro, desde a aurora, derrama o seu canto
 no calor feroz, quando o Sítio escora a pele...”*

A cigarra é protegida não só pelas Musas, mas também por Apolo, como evidenciam moedas de Camarina, Caulonia e de Atenas, nas quais ela figura ao lado do deus. Segundo Keller²⁰, as cigarras podem ter sido associadas não só com o Apolo, deus da música, mas também com o Apolo Esminteu que, como o asiático Baal ou Beelzebub, preside sobre as criaturas e doenças (febres, pragas) do calor do verão²¹. Pois, ao meio dia, quando o calor é mais intenso, elas cantam (ou parecem cantar) mais alto, seja porque essa é a hora em que o seu trinar se destaca no silêncio e torpor geral causado pelo sol do verão²², seja porque os

¹⁹ *O Escudo*, 393-97.

²⁰ KELLER, 1963, v. 2, p. 402.

²¹ Cf. ARISTÓFANES. *Aves*, 1096 e *Anacreonteia*, 34.13.

²² Segundo Dunbar (DUNBAR, N. (Ed.) *Aristophanes: Birds*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 588), é o

raios do deus solar têm sobre elas um “efeito especial”. É assim que as descreve o coro de aves, “enlouquecidas pelo sol” e felizes por não temerem o frio do inverno nem o sol do verão, pois têm como proteção as folhas nos campos floridos²³:

1095 ἦνικ' ἄν ὁ θεσπέσιος ὄξει μέλος ἀζέτας
θάλπεσι μεσημβρινοῖς ἡλιομανῆς βοᾶ.

“quando a divina Trinante²⁴ troa aguda canção,
enlouquecida pelo sol, pelo calor do meio-dia.”

Quando o sol (Apolo) está a pino, ele parece inspirar-lhes com uma *mania*²⁵. Não é fortuito que o mesmo termo que indica a procedência divina do canto das cigarras nesses versos (*thespésios*²⁶) seja também empregado por Homero para qualificar as Sirenas²⁷ e, por Platão, com referência à inspiração de oradores²⁸, sofistas²⁹, e para uma vida “aparentemente bem sucedida”³⁰.

É também nas *Aves* de Aristófanes que as cigarras figuram, pela primeira vez, sob uma luz não muito favorável. Euélpides queixa-se dos atenienses dizendo que³¹:

οἱ μὲν γὰρ οὔν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο
ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ
ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.

“as cigarras, por um ou dois meses,
cantam sobre os galbos. Mas os atenienses sempre
cantam sobre as tribunas, por toda a vida”.

contraste entre o silêncio do meio-dia e o canto das cigarras que deve ter dado origem à crença de que sejam divinamente inspiradas.

²³ ARISTÓFANES. *Aves*, 1095-96.

²⁴ Para ἡχέτης [ἀζέτας] com referência à cigarra, cf. HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*, 582 (cf. WEST, M. L. (Ed.). *Works and Days*. Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 304); *O Escudo*, 393; Alceu (347.4 V ἄχει); PLATÃO. *Fedro*, 230c e *Meleagro* (13 GP). Aqui, como em Aristófanes (*Paz*, 1159), Aristóteles (*História dos Animais*, 24.1), Anânio (5.6) e Eustácio (*Il.* 3.150), o termo é um sinônimo para “cigarra”. Cf. também CALÍMACO, 1.29 Pfeiffer.

²⁵ Cf. *beliomanés*, traduzido por “enlouquecida pelo sol” em ARISTÓFANES. *Aves*, 1096, e *methyskómenos* em Tzetzes (*supra*).

²⁶ ARISTÓFANES. *Aves*, 1095.

²⁷ HOMERO. *Odisséia*, 12.158.

²⁸ PLATÃO. *Entidemo*, 289e.

²⁹ PLATÃO. *Teeteto*, 151b.

³⁰ PLATÃO. *República*, 365b, 558a.

³¹ ARISTÓFANES. *Aves*, 39-41.

A comparação com o comportamento dos atenienses nos processos introduz uma crítica à ociosidade das cigarras que nada mais faziam, durante o alto verão, senão cantar. Como nota Dunbar³², talvez Aristófanes conhecesse a hoje célebre *Fábula da Cigarra e da Formiga*³³:

χειμῶνος ὄρη σῖτον ἐκ μυχοῦ σύρων
 ἔψυχε μύρμηξ, ὃν θέρους σεσωρεύκει.
 τέττιξ δὲ τοῦτον ἰκέτευε λιμώττων
 δοῦναί τι καὶ τῷ τῆς τροφῆς, ὅπως ζήσῃ.
 5 “τί οὖν ἐποίειξ φησί τῷ θέρει τούτῳ;
 “οὐκ ἐσχόλαζον, ἀλλὰ διετέλουν ἄδων.”
 γέλασας δ’ ὁ μύρμηξ τόν τε πυρὸν ἐγκλείων
 “χειμῶνος ὄρχοῦ, φησὶν εἰ θέρους ἦύλεις”

[κρεῖττον τὸ φροντίζειν ἀναγκαίων χρείων ἢ τὸ προσέχειν <νοῦν> περιπεσίην
 <τε> καὶ κῶμοις.]

“No inverno, arrastando o grão do fundo da casa,
 a formiga secava o que no verão ajuntara.
 E a cigarra, faminta,
 suplicou-lhe um pouco de comida para viver.
 5 ‘O que então fazias’, disse, ‘nesse verão?’
 ‘Não tive folga, passei o tempo cantando.’
 E, rindo, a formiga trançou o grão.
 ‘Dança no inverno’, respondeu, ‘se flauteaste no verão’.

[É melhor pensar nas necessidades do que ter a mente voltada para prazeres e folias.]”

A laboriosa formiga, ao zombar da cigarra que “flauteou” (literalmente, “tocou o *aulós*”) no verão³⁴, não concebe a música como um “dom das Musas” ou de Apolo, mas como leviandade. No entanto, a própria cigarra afirma que não teve “ócio” (*eskhólazon*), mas passou todo o tempo cantando, ocupando-se de uma atividade “musical”. Atrás da moral mais óbvia que prega a ética do trabalho, valorizando a diligência e previsão, a fábula deixa entrever um preconceito contra “músicos” e artistas em geral, presente até hoje em nossa expressão “levar a vida na flauta”. Para garantir o seu efeito, o autor da fábula ignorou um detalhe

³² DUNBAR, 1995, p. 148.

³³ ESOPPO, 373 P, 336 Ch = 140 Bábrio.

³⁴ Cf. KELLER, 1963, v. 2, p. 403 para representações gráficas da cigarra como tocadora de *aulós* na Antigüidade tardia.

não raro na “mitologia” da cigarra: o fato de que pode passar a vida cantando ininterruptamente, sem comer nem beber. Pois esse foi o dom que as Musas lhe concederam. A cigarra não carece de comida nem de bebida³⁵, mas vive, literalmente, de brisa e de orvalho³⁶.

No entanto, como notamos com relação à raposa, à águia e ao macaco, a figuração dos animais nas fábulas esópicas não é coerente. Na fábula 241 Perry (335 Chambry), a raposa, desejando devorar uma cigarra, admira o seu belo canto, elogia a voz da cigarra e a convida a descer da árvore. Mas a cigarra é precavida. Por já ter visto asas de cigarras nos bigodes de uma raposa, diz que descera, mas lança em seu lugar uma folha seca sobre a qual a raposa, iludida, avança³⁷.

No período Helenístico, a cigarra constituía um elemento importante na evocação do idílio bucólico³⁸. Em *Dafnis e Cloé*³⁹, há um longo episódio sobre uma cigarra que, fugindo da andorinha, encontra refúgio no seio de Cloé e acorda-a com o seu canto alegre. Há também a anedota da cigarra que conquistou para Eunomo da Lócrida o primeiro prêmio no concurso de música. Quando, no meio da performance, uma corda de sua cítara arrebentou, a cigarra pousou no instrumento e cantou a nota que faltava⁴⁰.

Uma série de epígrafes na *Antologia Palatina*, compostas em honra da cigarra, retrata o inseto com os mesmos atributos que se encontram nas fontes mais antigas: o canto doce ao sol do meio-dia, no calor do verão, e a sua associação com as Musas⁴¹. Um poema da *Anacreôntea* (34), imitado e traduzido em tempos modernos por Goethe, Heredia e Aicard, reúne admiravelmente quase todas as características supracitadas:

³⁵ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 1360; PLATÃO. *Fedro*, 259c.

³⁶ *O Escudo*, 393-97; ARISTÓTELES. *História dos Animais*, 532b1; TEÓCRITO, 4.15-16; *Antologia Palatina*, 6.120, 9.373; *Anacreôntea*, 34; PLUTARCO. *Questões de Convívios*, 660f; ELIANO. *Sobre as Características dos Animais*, 1.20, Meleagro (*Antologia Palatina*, 7.195, 196).

³⁷ Para a cigarra como tira-gosto, cf. ATENEU. *Deipnosophistas*, 4.133b; ANAXANDRIDES, 42.59 K-A e *Antologia Palatina*, 9.373.

³⁸ TEÓCRITO, 1.148, 5.110, 16.94ss; LUCIANO. *Amores*, 18. No período arcaico, cf. HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*, 582-84 e ALCEU, 347 V.

³⁹ LONGO. *Dafnis e Cloé*, 1.11.

⁴⁰ TIMEU, 566 F 43.

⁴¹ Meleagro (*Antologia Palatina*, 7.195, 196), Aristódico de Rodas (*Antologia Palatina*, 7.189), Anite ou Leônidas (*Antologia Palatina*, 7.190), Mnasalca (*Antologia Palatina*, 7.192, 194), Símiás (*Antologia Palatina*, 7.193), Panfilo (*Antologia Palatina*, 7.201), Arquias (*Antologia Palatina*, 7.213), Eveno (*Antologia Palatina*, 9.122). Em alguns epigramas, é a própria cigarra morta que se lamenta: Faeno (*Antologia Palatina*, 7.197), Leônidas de Tarento (*Antologia Palatina*, 7.198), Nícias (*Antologia Palatina*, 7.200) e Anônimo (*Antologia Palatina*, 9.373).

μακαρίζομέν σε, τέττιζ,
 ὅτε δενδρέων ἐπὶ ἄκρων
 ὀλίγην δρόσον πεπωκώς
 βασιλεὺς ὅπως αἰδεῖς.
 5 σὰ γάρ ἐστι κείνα πάντα
 ὅποσα βλέπεις ἐν ἀγροῖς
 ἵκοπόσαί φέρουσιν ἕλαι.
 σὺ δὲ φείδεαι γεωργῶν,
 ἀπὸ μηδενός τι βλάπτων
 10 σὺ δὲ τίμιος βροτοῖσιν,
 θέρους γλυκῆς προφήτης.
 φιλέουσι μὲν σε Μοῦσαι,
 φιλέει δὲ Φοῖβος αὐτός,
 λιγυρὴν δ' ἔδωκεν ὄμην
 15 τὸ δὲ γῆρας οὐ σε τείρει.⁴²
 σοφέ, γηγενής, φίλυμε,
 ἀπαθής, ἀναιμόσαρκέ
 σχεδὸν εἰ θεοῖς ὅμοιος

*“Abençoamos-te, cigarra,
 quando, no alto das árvores,
 com pouco orvalho já saciada,
 cantas como um rei.
 Pois tuas são todas as coisas
 que vês nos campos
 e que produzem as matas.
 Tu poupas os lavradores,
 em nada lhes prejudicando,
 tu és honrada pelos mortais,
 doce profeta do verão.
 Amam-te as Musas,
 ama-te o próprio Febo,
 e claro canto concedeu-te.
 A velhice não te consome,
 ó sábia, nascida da terra, amante da canção,
 sem-dores, sem-sangue,
 és quase simil aos deuses.”*

⁴² Cf. Calímaco (1.29ss Pfeiffer), que diz pretender evitar a velhice transformando-se em uma cigarra.

RESUMO

No *Fedro*, Sócrates alega não possuir nenhuma arte (*tékhnē*) da fala e sugere que talvez as cigarras fossem “responsáveis” pelos primeiros discursos do diálogo, o seu e o de Fedro, que constituem a Palinódia (262d). Este estudo procura contextualizar o “Mito das cigarras” sobre os encantos e perigos da música, narrado por Platão, a partir do exame do “êthos” da cigarra na poesia e fábula grega antiga.

Palavras-chave: *Fedro*. Cigarras. Música e poesia. Inspiração poética.

ABSTRACT

In the *Phaedrus*, Sócrates says he has no art (*technē*) of speech and suggests that perhaps the cicada were “responsible” for the first speeches in the dialogue, his and that of Phaedrus that constitute the Palinode (262d). This paper proposes a contextualization of the “Myth of the cicada” on the charms and dangers of music narrated by Plato through the study of the “êthos” of the cicada in ancient Greek poetry and fable.

Key words: *Phaedrus*. Cicada. Music and poetry. Poetical inspiration.

O TRATADO DO PRAZER NA *ÉTICA A NICÔMACO*

MARIA DO CARMO BETTENCOURT DE FARIA

*Instituto de Filosofia e Teologia
Universidade Santa Úrsula*

Nosso objetivo aqui é trabalhar com o conceito de prazer (*hedonê*) tal como aparece nos dois tratados da *Ética a Nicômaco* – Livro VII, 1152a30-1155b35 (A) e X, 1172a15-1176a30 (B), visando discutir as diferenças existentes entre as duas abordagens.

Pretendemos mostrar que tais diferenças decorrem não tanto ou não apenas de uma nova redação mais completa e abrangente do mesmo tema, mas da diferente perspectiva em que o problema é analisado em cada um dos tratados. Não só em vista do contexto em que as questões são tratadas, critério já contestado por Gauthier e Jolif, mas por aquilo que será predominantemente focalizado em cada um dos tratados, e pela mudança na ênfase dada aos diferentes aspectos do problema¹.

Embora os textos assinalados, A e B, constituam classicamente o estudo do prazer no contexto da *Ética*, a relação prazer/bem/virtude/felicidade é apontada de forma recorrente em várias outras passagens das duas éticas de Aristóteles. Levaremos em conta, embora não de forma exaustiva, estas referências, sempre que ajudem a esclarecer as questões tratadas.

¹ “De fato, Aristóteles amplia muito mais em B do que em A o espaço dado à consideração das atividades buscadas em função do prazer que elas causam”. MANSION, S. *Plaisir et peine selon Aristote*. In: _____. *Études Aristotéliennes*: recueil d’articles. Louvain la Neuve: Ed. de l’Institut Supérieur de Philosophie, 1984. p. 447-461. Ver p. 457, n. 44. “Aristóteles procura em A definir o prazer tomado no sentido de ‘aquilo de que gozamos’, ‘o que é agradável’, enquanto em B se interessa pelo prazer concebido como o ato de usufruir”. OWEN, 1971-72, p. 151 apud MANSION, 1984, p. 449 (a citação de Owen remete ao artigo: OWEN, G. E. *Aristotle Pleasures*. *Proceedings of the Aristotelian Society*, London, New Series, v. 72, 1971-1972, de paginação não informada). “[Aristóteles] fará rebentar a noção de onde partiu [no tratado do prazer], pois chegará finalmente a descobrir a verdadeira vida de prazer na vida contemplativa. Tudo estará pronto então para abordar o estudo da vida contemplativa e mostrá-la como vida plenamente humana, o ponto culminante ao mesmo tempo da vida virtuosa e da vida prazerosa”. GAUTHIER, R. A.; JOLIF, J. Y. (Éd.). *Éthique à Nicomaque*. Introduction, traduction et commentaires. Louvain: Publications Universitaires, 1970. t. 2. Ver p. 771.

No primeiro tratado, A, prazer e dor são analisados a partir do embate entre razão e paixão, um tema recorrente na filosofia socrático-platônica, com o foco na natureza do prazer e da dor e na atração ou repulsa que os objetos do prazer exercem sobre o homem levando-o muitas vezes a extrapolar os limites convenientes. Constituem os últimos capítulos do livro dedicado ao estudo da continência e da temperança. No Livro X, aqui designado B, a reflexão tem como objetivo esclarecer a complexa, mas evidente, articulação entre prazer e bem ou felicidade, resolvendo-a na medida em que toma como eixo a atividade geradora do prazer. Segundo Festugière essa relação *enérgeia/bedoné* constitui a contribuição original de Aristóteles não só à questão do prazer, como à própria ética. “Talvez seja no caso do prazer que se apreende melhor o espírito [desta ética]”².

Embora essa segunda perspectiva já tivesse sido esboçada no primeiro tratado, não era ela que conduzia a reflexão nem constituía, aí, o eixo central das discussões.

Uma frase de A esclarece o nó da questão que nos interessa aqui: “é impossível ser ao mesmo tempo prudente [*phrónimon*] e incapaz de dominar-se [*akratê*]”³ e, sem ser prudente, impossível alcançar a ‘vida boa’, o ‘bem agir’ e a felicidade, objetivos finais da ética. Parece assim que, depois de examinar as virtudes intelectuais, Aristóteles (ou o seu editor)⁴ julgou necessário retornar à questão do autodomínio e da temperança enquanto condição de possibilidade para o exercício da *phrónesis*. É, portanto, no quadro mais geral das discussões sobre a continência (*enkráteia*) e a temperança (*sophrosýnê*) e seus contrários, a incontinência ou falta de autodomínio (*akrasía*)⁵ e a devassidão (*akolasía*), que se coloca a reflexão levada a cabo sobre o prazer. Deste ponto de vista, ainda segundo Festugière, “não é possível exagerar tudo o que ele [Aristóteles] deve a seu mestre, sobretudo ao *Filebo* e às *Leis*”⁶.

² FESTUGIÈRE, A. J. La doctrine du plaisir des premiers sages à Epicure. In: _____. *Études de Philosophie Grecque*. Paris: Vrin, 1971. p. 81-116. Ver p. 105.

³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1152a5.

⁴ A localização deste tratado é discutida: GAUTHIER; JOLIF, 1970, p. 778 transferem esses capítulos, que consideram uma ‘primeira redação’ do tratado sobre os prazeres (pertencente à *Ética a Eudemo*) para o início do Livro X, antes da redação definitiva. Também para eles não se justifica articular este primeiro tratado à questão da *enkráteia/akrasía* uma vez que o lugar original do tratado não seria este. No entanto, se, como observam, é verdade que o tratado do prazer começa de uma forma abrupta e que Aristóteles não volta a tratar do problema da *akrasía* em 11-15 – a não ser no último parágrafo – não é menos verdade que nas discussões contidas nos capítulos anteriores sobre a *akrasía* são inúmeras as referências ao prazer e à dor. Não retomaremos essa discussão que nos levaria para muito longe do escopo deste artigo.

⁵ Carlo Natali traduz *akrasía* por ‘fraqueza do querer’. NATALI, Carlo. Por que Aristóteles escreveu o Livro III da *Ética a Nicômaco*. *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 47-76, 1993.

⁶ FESTUGIÈRE, 1971, p.101.

Trata-se de encontrar a resposta para questões discutidas no âmbito da Academia: qual a relação entre prazer e bem? Por que alguns objetos são sempre desejáveis? Por que outros não o são nem sempre nem para todos, mas apenas em determinadas situações? Por que alguns prazeres levam o homem a perder o autodomínio e a tender para o excesso, enquanto outros não? Por que o mesmo objeto tanto é causa de prazer como de dor?

Aristóteles volta então a um tema que parecia liminarmente descartado no livro I das suas duas éticas, a Eudemo e a Nicômaco: o prazer como capaz de justificar a vida do homem. Na conhecida passagem em que, nos dois livros, examina os três tipos de vida que a opinião comum identifica à felicidade – “Uns julgam que é um bem evidente e visível tal como o prazer, a riqueza e as honras”⁷ –, Aristóteles descarta a vida de prazeres atribuindo tal concepção aos “homens de tipo mais vulgar”⁸ pois “a massa dos homens se revela como de verdadeiros escravos e a vida de sua escolha é a vida bestial”⁹ e passa então a examinar os outros tipos de vida, acrescentando a promessa de que mais tarde tratará da vida da contemplação ou teórica.

No entanto, não há como negar que a felicidade seja algo de agradável, ou como excluir o prazer de uma vida perfeitamente feliz. “A felicidade é, pois, a melhor, a mais nobre e a mais aprazível coisa do mundo e estes atributos não se acham separados”¹⁰. A questão, como já formulada na ética eudêmia, será de saber “se [os prazeres] conduzem ou não à felicidade e de que forma”¹¹.

Na análise da ação humana, prazer e dor têm um importante papel. Tal papel não é, no entanto, próprio, específico da ação humana, mas antes inerente a todo animal. Tanto homens como animais buscam o prazer e fogem da dor – estamos aqui no plano puramente natural, o plano da *zôé*, em que prazer e dor têm por finalidade orientar as ações em vista da proteção, manutenção e reprodução da vida, ou seja, são simplesmente expressão das funções vitais.

O homem, no entanto, eleva-se acima da *zôé*. Não é regido apenas pelas leis naturais, mas também por *lógos* e *noûs*, o que o alça ao nível da *bíos* – a vida em comum com os outros homens, permeada pela cultura, a linguagem, as tradições e as leis¹².

A capacidade de viver em harmonia com os outros numa sociedade

⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1905a20; ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*, 1215a35.

⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1095b15.

⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1095b19.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1099a20.

¹¹ ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*, 1216a30.

¹² Sobre os conceitos de *zôé* e *bíos* cf. REEVE, C. D. C. *Practices of Reason*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 150.

regida pela justiça e a lei não é dom inato; como Aristóteles repete, ninguém nasce com a virtude ou o vício, mas capaz de desenvolver uma coisa ou outra. Essa capacidade a ser desenvolvida dependerá de inúmeros fatores, entre os quais a capacidade de dominar os impulsos naturais comandados por prazer e dor e substituí-los, ou reorientá-los pelo desejo deliberado do bem.

O par prazer/dor constitui um instrumento natural de medida e de escolha de nossos atos, mas, para servir de signo, de matéria genérica da vida moral e de regra para nossas disposições, deve estar articulado ao orthòs lógos que igualmente governa uma orthê paidéia. Aristóteles pode então concluir que o prazer e a dor constituem o principal objeto tanto da virtude como da política¹³.

Por isso, “devemos tratar da incapacidade de controlar-se (*akrasía*), da moleza (*malakías*) e do luxo como do autocontrole (*enkráteia*) e da firmeza (*karterías*)”¹⁴.

Aristóteles propõe-se então a “estabelecer os fatos tal como aparecem e retomar a discussão expondo da maneira mais ampla a opinião comum”¹⁵ que considera o autodomínio e a firmeza de caráter como atitudes louváveis enquanto a indolência, a fraqueza e a falta de autocontrole são censuradas. A opinião comum identifica assim “o homem mestre de si mesmo (*enkratés*) com aquele que segue exatamente as prescrições da razão, e o homem que não se controla (*akratés*) com aquele que se desvia do caminho da razão”¹⁶.

Já Platão assinalava no *Filebo* que o prazer, pertencendo ao gênero do ilimitado, articula-se à carência, à desordem, à desmedida, enfim. A causa do descontrole seria a incapacidade de resistir ao prazer ou à dor, e representa uma regressão à vida animal, uma demissão do nível ético. Por isso, a análise do prazer e da dor se impõe, como já assinala a *Ética a Eudemo*:

*a natureza, as qualidades e as fontes do prazer corporal e do gozo físico não são obscuras, de modo que não é preciso buscar sua natureza, mas sim se conduzem ou não à felicidade e de que forma*¹⁷.

A atitude diante do prazer e da dor exerce, evidentemente, influência

¹³ GAUTHIER MUZELLE, M. H. *Aristote et la juste mesure*. Paris: PUF, 1998. p. 58.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1145a35.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1145a35.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1145b10.

¹⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*, 1215a30. A respeito da implicação moral do prazer e da dor, cf. MANSION, 1984 e GAUTHIER MUZELLE, 1998.

na formação do caráter, como também é o fator que desvia o homem do caminho e da medida justos.

Aristóteles rejeita a solução socrática para o problema da *akrasia*: “Sócrates combatia a idéia de que se possa, em pleno conhecimento de causa, mostrar-se incontinente, como se a falta de controle não existisse”, ora, “essa afirmação contradiz fatos que saltam aos olhos”¹⁸. Ou seja, é impossível atribuir apenas à ignorância do bem a busca desenfreada e desregrada dos prazeres. A grande questão é então: como o homem que conhece o bem, que sabe o que é justo e melhor, escolhe deliberadamente o mal? Essa possibilidade negada por Sócrates é enfrentada por Aristóteles. A tensão entre razão e paixão é um fato, e o próprio Platão já o reconhecia.

Como foi dito no início, as primeiras abordagens de Aristóteles sobre a questão do prazer voltam-se para a natureza do prazer e o seu objeto tentando explicar a atração que este exerce sobre o desejo, atração capaz de desviar o homem da medida estabelecida pela razão. Foi este o caminho percorrido nos capítulos de VII, anteriores a A: o prazer é agradável em si mesmo? Ou apenas relativamente à natureza de cada um? Que tipos de prazer perturbam o homem em seu caminho para a virtude?

No início da *Ética a Nicômaco*, o prazer é apresentado como um “estado da alma” provocado em cada indivíduo por objetos diferentes: “os cavalos para os que amam os cavalos, os espetáculos para quem ama os espetáculos, a justiça para quem ama a virtude”¹⁹; e para o mesmo homem o prazer provocado por um objeto pode em outro momento transformar-se em dor e sofrimento, sem falar ainda do conflito entre os diversos prazeres, no mesmo homem. Ou seja, desde o início da obra, ao tratar do conceito de felicidade e de bem Supremo, Aristóteles já assinala a relação necessária entre prazeres e disposições do sujeito, assim como chama a atenção para a diferença entre a disposição e o ato, a posse e o uso, distinções que se mostram fundamentais na solução do problema em B. “Mas há sem dúvida uma diferença que não pode ser negligenciada caso coloquemos o Bem Soberano na posse ou no uso, numa disposição ou numa atividade”²⁰.

¹⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1145b25. Essa oposição não é radical, como assinalam DESTRIÉ, P. Acrasia entre Aristóteles e Sócrates. *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 135-164, 1993, e WOODS, M.

¹⁹ *Aristotle on Akrasia*. In: ALBERTI, A. (Ed.). *Studi sull'Etica de Aristotele*. Napoli: Bibliopolis, 1990. p. 227-262.

²⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1099a10.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1098b30.

As coisas boas e nobres da vida tornam-se justamente a recompensa dos que agem. E a vida deles será em si mesma um prazer; pois que o sentimento do prazer se enquadra nos estados de alma e cada um sente prazer com relação ao objeto, qualquer que ele seja, que se diz que ele ama²¹.

Antes de entrar diretamente na questão do prazer, Aristóteles prossegue sua análise das causas da *akerasia* e da *akolasia* entre as quais prazer e dor ocupavam um lugar de destaque: nem todos os prazeres são condenados ou considerados vergonhosos, nem todos desviam o homem do caminho da razão, por exemplo, o prazer da vitória, das honras, do lucro. Condenáveis e vergonhosos são aqueles ligados aos prazeres da mesa e da cama (*aphrodision*). É no campo dos prazeres corporais que se coloca de forma mais evidente a questão do autodomínio ou da falta dele; da temperança (*sophrosyne*) e da devassidão (*akolasia*). Não só porque estes prazeres são comuns a homens e animais, como os objetos que provocam tais prazeres são considerados menos dignos.

“Devemos estabelecer com relação a que alguém se mostra capaz de controlar-se [*enkratē*] ou incontinente [*akratē*]: se com relação a qualquer prazer ou dor ou se relativamente a certos prazeres ou certas dores determinadas”²².

O que supõe que há prazeres mais nobres/mais dignos, mais próprios do homem cujo gozo não seria vergonhoso, mas cuja atração, ao contrário, pode ser considerada benéfica e/ou indício de caráter virtuoso. Há objetos “naturalmente desejáveis, enquanto outros tem caráter oposto”²³; e os homens, no caso, não são censurados por buscá-los, “mas por amá-los de uma certa maneira e se exceder na sua busca”²⁴. O que é condenável, no caso, não é o prazer em si, nem o objeto desejado que o causa, mas a desmedida, o exagero com que tais prazeres são buscados.

Aristóteles fará uma distinção entre os que são agradáveis em si mesmos – por sua própria natureza – e os que nos parecem agradáveis devido ao hábito, ou mesmo devido a uma aberração, doença, ou loucura. E, neste último caso, saímos do campo da ética para o campo da medicina²⁵.

²¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1099a10; grifo meu. As passagens citadas da *Ética a Nicômaco I* são muito mais compatíveis com a abordagem que será retomada em B do que com as considerações constantes de A, o que confirma a posição de Gauthier e Jolif, que consideram A como interpolação de um tratado anterior pertencente originalmente à *Ética a Eudemo*. GAUTHIER; JOLIF, 1970, p. 778.

²² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1146b10.

²³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1148a20.

²⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1148a25.

²⁵ Aristóteles assinala que a *enkrateia* e a *sophrosyne*, bem como a devassidão (*akolasia*) e a incapacidade de controlar-se (*akerasia*) pertencem ao mesmo campo e lidam com os mesmos objetos, mas acentua a diferença entre o devasso (*akolastos*), que escolhe deliberadamente o mal, não se arrepende e é por isso,

O que é agradável em si mesmo supõe, da parte do sujeito, algum tipo de deliberação ou julgamento e a desmedida é muitas vezes induzida pela imaginação ou por um juízo apressado, como é o caso, por exemplo, da ira que reage ao que percebe como ofensa, ultraje ou desprezo. Creio que podemos inferir daí que o agradável por si mesmo (*kath' autó; haplós*) afetaria mais o *thymós*, a parte emotiva, afetiva da alma, aquela que participa do *lógos*, à diferença dos prazeres, que são objeto da *epithymía*, ligada ao tato e ao paladar, desejo 'cego' que independe de deliberação. Aristóteles considera que, no primeiro caso, é mais difícil manter o autocontrole (talvez porque o que está em jogo é mais importante?), e a falta dele, se momentânea ou ocasional, não indica necessariamente uma falta de virtude, ou frouxidão do caráter. Ao contrário, os objetos cobiçados pelo apetite (*epithymía*) exercem uma atração imediata e 'cega'. A razão não estando envolvida na atração sofrida, é mais fácil o controle, e, portanto, a falta de medida, mais condenável. "O incontinente, na cólera, é, num sentido, vencido pela razão, enquanto o outro [que busca os prazeres do corpo] o é pelo apetite e não pela razão"²⁶. Ou seja, a *epithymía* atrai o homem sem encontrar apoio e reforço da razão, e, por isso, o homem, ao valer-se desta, contrabalança a atração sofrida e pode mais facilmente controlar-se. O homem encolerizado não é péfido, e "a ira age de cara limpa", ao contrário do apetite. E Aristóteles refere-se à simbologia da faixa dourada de Afrodite e afirma que "o desejo busca enganar"²⁷. No caso, o poder de sedução daquilo que atrai a *epithymía* é de tal ordem que engana até um deus. "Um conselho péfido que se apossava do espírito do sábio, por mais sensato que fosse"²⁸.

Nos impulsos acompanhados de deliberação há uma convergência, um reforço mútuo entre o pensamento e o desejo, emoção e deliberação, por isso é mais difícil a resistência, no caso, deliberação equivocada; a razão se deixa levar pela imaginação e emoção.

É o que acontece no caso da devassidão (*akolasía*), pois há aí uma escolha deliberada do mal, e a razão coloca-se do lado dos impulsos e dos

incurável, do *ákrates*, que cede ao prazer por fraqueza, ocasionalmente, e se arrepende; as implicações éticas sendo diferentes nos dois casos.

²⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1149b1.

²⁷ "Κεντὸς ἡμᾶς onde se pegam todas as blandícias, embrulham todos os desejos e se recolhem as enganosas armadilhas que até aos mais sensatos transtornam a cabeça" (HOMERO. *Iliada*, XIV, 214-217). É a faixa que Afrodite traz junto ao seio e empresta a Hera para que esta seduza Zeus e o distraia de sua atenção. O desejo envolve e engana a atenção do próprio deus.

²⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1149b15.

prazeres, reforçando-os e indicando uma “corrupção da parte superior”²⁹. A questão da resistência aos desejos nem se coloca e, nesse caso, assinala Aristóteles, “um homem mau pode causar mais mal que o mais feroz animal”³⁰.

O *akólastos* é incurável: não se trata aqui de fraqueza ou frouxidão de caráter diante dos prazeres; ele não ‘cede’ propriamente ao desejo, mas escolhe deliberadamente o mal. Encontra prazer no vício, e sofre com a virtude. “A virtude salvaguarda o princípio que a perversidade corrompe”³¹. É o depravado, o devasso.

Ceder aos apetites e paixões, entregar-se sem medida aos prazeres – quando é um fato apenas episódico e ocasional – não é, por si só, indicativo de corrupção. O problema ocorre quando a repetição dos mesmos atos, ou a reiteração das mesmas escolhas erradas cria no homem disposições viciosas e viciadas como se estas passassem a constituir uma segunda natureza – citando Eveno, afirma “Digo que o hábito, meu caro, não é senão uma longa prática que acaba por fazer-se natureza”³².

A citação de Eveno praticamente fecha o estudo sobre a *enkráteia/akerasia* e a *sophrosyne/akolasia* e sua relação com os prazeres, sobretudo os prazeres do corpo.

Mas a questão do prazer ainda permanece em aberto, uma vez que há prazeres que não são ‘do corpo’³³ e mesmo alguns prazeres do corpo não têm relação, ou não suscitam o descontrole ou a perversão.

Inicia-se então o que se convencionou chamar de primeiro tratado sobre os prazeres (A). Aristóteles propõe-se a ‘estudar a fundo a questão’ e afirma que “o estudo científico do prazer e da dor incumbe ao filósofo político pois é ele, com efeito, cuja arte arquitetônica determina o fim para o qual olhamos para proclamar, de forma absoluta, se uma coisa é boa ou má”³⁴. A este respeito Gauthier Muzellec esclarece: “a eficácia política é medida por sua capacidade efetiva de produzir o ‘devenir’ moral dos indivíduos; é isso, aliás, que distingue a boa constituição da má” e ainda “no que se refere à eficiência, há uma dependência da ética com referência à política; aparentemente nenhuma moral pode ser produzida fora do quadro político de sua aquisição e realização”³⁵.

²⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1150a1.

³⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1150a5.

³¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1151a15.

³² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1152a30.

³³ Na realidade, estritamente falando, todos os prazeres são ‘da alma’ pois nela reside a sensibilidade. Do corpo, são os prazeres que têm sua origem nele.

³⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1152b1.

³⁵ GAUTHIER MUZELLEC, 1998, p. 39.

Não nos esqueçamos também que a falta de virtude de um cidadão pode repercutir de forma trágica sobre a Cidade; “o homem mau pode causar mais mal do que o animal mais feroz” – e que a lembrança dos desastres políticos provocados pela incontinência de Alcibiades ainda era certamente bem vívida³⁶. A questão do prazer extrapola, portanto, a esfera individual e deve ser vista também como uma questão política.

“Todas as virtudes éticas (*aretèn ... tèn ethikèn*) têm relação com prazeres e dores”³⁷. E Aristóteles propõe-se a enfrentar as teses opostas sobre o prazer, já anteriormente sustentadas de um lado por cínicos³⁸, de outro pelos cirenaicos, e posteriormente, nas discussões no âmbito da própria Academia, entre Eudoxo e Espeusipo.

Analisando os argumentos de cada uma das posições, Aristóteles assinala que a ‘maioria’ concebe o prazer unido à felicidade, e o próprio nome *makários* – feliz – derivado de *khaírein* – sentir prazer, já o indica. Por outro lado, não faltam aqueles que afirmam o contrário: o prazer não é um bem, nem em si mesmo, nem acidentalmente.

Entre as duas posições radicais, existem os que consideram que alguns prazeres (a minoria) são bons, enquanto outros afirmam que, mesmo que isto seja verdade, o bem supremo (*tò áriston*) não poderia ser o prazer.

Os argumentos que sustentam a condenação ao prazer afirmam que ele não é um fim, mas um processo, um vir a ser, portanto não pode ser o bem visado pela ação; de outro lado, tanto as crianças como os seres selvagens buscam o prazer – como aquilo que satisfaz seres inferiores poderia ser considerado superior? Além disso, existem claramente prazeres que são vergonhosos, nocivos, prejudiciais à saúde; por fim, o prazer bloqueia o pensamento e, quanto mais intenso, maior é esse bloqueio. Por isso o homem temperante foge dos prazeres e o prudente, que foge da dor, não busca o prazer.

Ao examinar esses argumentos, Aristóteles considera-os fracos e, como foi dito no início deste artigo, procura a resposta na própria natureza dos objetos que suscitam o desejo e provocam o prazer, e que, segundo alguns, coincidem com o bem e, segundo outros, não fazem jus a essa identificação. Em que medi-

³⁶ Cf. ROMILLY, J. *Alcibiades*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

³⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1152b5. Cf., a respeito, artigo de MANSION, 1984.

³⁸ “Se eu me apoderasse de Afrodite, eu a varejaria com flechas...o amor é um vício da natureza”. (ANTÍSTENES, Fr. 35 DIELS apud FESTUGIÈRE, 1971, p. 91) e “Preferiria ser louco a experimentar o prazer. O prazer não merece sequer que se estenda para ele o dedo” (ANTÍSTENES, Fr. 65, apud GAUTHIER; JOLIF, 1970, p. 775).

da, portanto, o prazer é ou não um bem?

Em primeiro lugar, há que distinguir-se o bem em si (*haplôs*) do bem ‘para alguém’ (*tò dê timî*)³⁹. Com o mal ocorre o mesmo. Há prazeres maus em si mesmos, enquanto outros o são em momentos e circunstâncias determinadas.

Em seguida, Aristóteles assinala o tópico que será aprofundado e explorado no tratado B: a articulação entre prazeres e as atividades (*enérgeia*) – “Digamos ainda que o bem consiste em parte no exercício [*enérgeia*] em parte na disposição [*héxis*]; e os prazeres que nos devolvem às nossas disposições naturais são agradáveis”⁴⁰. Aqui, o prazer ainda não é visto como um reforço da atividade que contribui efetivamente para o desenvolvimento de determinadas disposições, como será visto em B. Limita-se a ‘nos devolver à condição natural’, ou, como é dito adiante, a uma decorrência natural de ‘uma atividade sem entraves’.

Logo a seguir o texto volta ao foco no objeto agradável em si ou por acidente. O que é em si mesmo prazeroso – e, portanto, sempre capaz de provocar o prazer – não é determinado em função de uma carência e continua agradável mesmo depois de satisfeito o desejo⁴¹, ou seja, os prazeres que não têm origem numa carência, numa falta, nem se transmutam em objeto de dor, passado o momento da satisfação. Correspondem à noção platônica de “prazeres puros”, que nunca se articulam à dor, seja como carência, seja como excesso.

Discorda também que o prazer seja um vir a ser, um processo: os prazeres são antes “atividades e fins” e estão ligados “ao uso que fazemos das coisas”. O prazer pode então ser definido como “a atividade de uma disposição conforme à natureza” (*enérgeian tês katà phýsin héxeos*)⁴² e que não é freada ou atrapalhada por nada (perspectiva que receberá ênfase muito maior em B)⁴³.

O fato de serem prejudiciais à saúde também não é argumento – coisas boas em si mesmas também podem sê-lo, tal como o próprio estudo.

Concluindo a análise dos argumentos contrários aos prazeres, Aristóteles concorda que, de fato, alguns prazeres não são bons e são exatamente estes que mais atraem os entes inferiores (as crianças e as bestas) – os prazeres ‘do corpo’; e é contra o exagero deles que o homem temperante e prudente se protege.

³⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1152b25.

⁴⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1152b30.

⁴¹ MANSION, 1984, p. 455, n. 35 assinala o artificialismo da tentativa de separar o objeto do prazer da atividade que o gera.

⁴² ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1153a10.

⁴³ O prazer sendo um fim, não é objeto de escolha, mas de desejo, tal desejo decorrendo da própria natureza do homem enquanto *zô(i)on*. Pode-se escolher, e nisto está implicada a ética, os meios através dos quais se obtém o prazer.

Ao analisar os argumentos a favor dos prazeres, a argumentação se aproxima do enfoque que será adotado em B.

Em primeiro lugar, encontramos um argumento ‘lógico’: a dor é um mal e devemos evitá-la; ora, o contrário do mal é o bem. Se o prazer é o oposto da dor, é também o oposto do mal, logo, é um bem. “É, portanto necessário que o prazer seja um certo bem” (*anánke oân tèn bedonén agathón ti eînai*)⁴⁴.

O prazer não é sempre um excesso tal como supõe Espeusipo. Não é verdade que “o prazer tem como contrários a dor e a justa medida”⁴⁵. Só os prazeres excessivos e exagerados têm como contrário a justa medida. Para Aristóteles, como se evidencia em B, a justa medida é fonte e sinal de harmonia e é, em si mesma, prazerosa⁴⁶.

Ele pode, sim, estar associado ao bem soberano e estar dissociado de qualquer medida (como o são as virtudes intelectuais) – uma ciência pode ser excelente enquanto outras podem ser más.

*A partir do momento em que, para cada disposição, existem atividades sem entraves, esta talvez seja uma consequência necessária: que as atividades de todas essas disposições ou uma dentre elas, seja a felicidade. Digo que, se esta atividade é livre, é a mais desejável e o prazer seria isto*⁴⁷.

Aflora neste texto a concepção de *eudaimonía* já antecipada no Livro I, 1102a5 como uma ‘atividade completa’ (*teleíon*), que, portanto, não dispensa os bens exteriores, os bens corporais, da saúde, nem o apoio da fortuna: “pretender que o homem torturado na roda é feliz se for virtuoso, é falar ao vento, voluntária ou involuntariamente”⁴⁸.

Além do mais, o fato de que todos buscam o prazer, tanto os homens como as crianças e os animais, fala antes a favor, do que contra o prazer. Todos perseguem o prazer, embora não o mesmo prazer e mesmo alguns nem sabem ao certo que prazer buscam: “talvez sequer persigam o prazer que julgam buscar”⁴⁹.

A associação do termo prazer aos prazeres ‘do corpo’ é, de certa maneira, a fonte da condenação aos prazeres: mas isto seria antes sinal de igno-

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b1.

⁴⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b1.

⁴⁶ Para GAUTHIER MUZELLE, 1998, p. 118, o prazer estaria na origem mesma da noção de ‘justa medida’.

⁴⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b10.

⁴⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b20.

rância, pois o homem não é só corpo, e portanto, não tem apenas acesso aos prazeres do corpo: “Tudo tem, por natureza, algo de divino”⁵⁰ e, em decorrência disto, acesso a prazeres superiores e bons em si mesmos. Mesmo entre os seres irracionais, pode-se conceber um princípio da própria natureza que os impulsiona em direção à perfeição própria e ao prazer que daí decorre. Fica claro, desta forma, que o prazer se articula, de alguma forma, ao bem: “Se o prazer e a atividade não fossem bens seria impossível ao homem feliz viver de forma agradável”⁵¹, o que é, evidentemente, um contra-senso.

A questão estaria mais na medida ou falta dela, com que os prazeres são usufruídos:

*Os bens do corpo admitem excessos e é a busca desse excesso que perverte o homem e não a dos prazeres necessários; pois se todos os homens se deleitam de alguma forma com as comidas, os vinhos e os prazeres sexuais, nem todos o fazem na medida conveniente*⁵².

A redução do prazer ao prazer corporal deve ser explicada, e o foco se volta novamente para aquilo que é objeto do prazer; o que faz com que algo seja desejado e perseguido, ou que se torne fonte de prazer.

“Os prazeres do corpo parecem ser mais desejáveis que os outros”⁵³ e Aristóteles explica isso em primeiro lugar como uma espécie de compensação às dores e tensões sofridas, “pois o prazer suprime a dor”⁵⁴. Isto não é condenável, a não ser que haja algum risco no prazer perseguido, e é compreensível em quem não tem conhecimento/acesso a outros prazeres. Como a maioria dos homens só conhece os prazeres do corpo, é neles que buscam consolo ou compensação às dores que são, de certa forma, inerentes à sua natureza, uma vez que a própria vida implica em tensões: “com efeito, o ser vivo vive em estado de contínuo esforço”⁵⁵. Estas tensões são mais visíveis nos jovens ou naqueles que têm um temperamento muito facilmente excitável. É sobre eles que os objetos de prazer exercem uma atração maior.

De outro lado, existem prazeres que não supõem nem se acompanham das dores e não estão, portanto, submetidos a uma medida: são agradáveis

⁴⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b30.

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1153b30.

⁵¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154a1.

⁵² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154a15.

⁵³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154a25.

⁵⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154a25.

⁵⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154b5.

em si mesmos e as “coisas agradáveis por si mesmas são as que estimulam a atividade de uma natureza dada”⁵⁶, aquelas que reforçam ou restauram a própria natureza. Estas últimas abordagens já relacionam o prazer a uma determinada disposição no indivíduo – juventude, impulsividade – e às atividades que estimulam; dois aspectos que ganharão importância decisiva em B.

No entanto, em função da natureza complexa e composta dos homens, nada há que seja sempre agradável, pois o que é agradável de um ponto de vista é desagradável por outro⁵⁷. Só uma natureza simples poderia encontrar sempre o prazer na mesma atividade. “É por isto que Deus usufrui perpetuamente de um prazer uno e simples”⁵⁸.

Resumindo, parece-nos que, neste texto, ao tratar da questão do prazer no âmbito das reflexões sobre o embate entre razão e paixão e a capacidade de controlar as próprias paixões, que caracterizam tanto a *enkrateía* quanto a *sophrosýne*, Aristóteles retoma teses platônicas expostas no *Filebo* e nas *Leis*, focalizando mais a relação entre o prazer e o desejo, mas já aponta para o papel da *enérgeia*, que ocupará um lugar central e muito mais efetivo nas análises de B. Enquanto aqui o prazer está ligado às atividades determinadas pela natureza, que fluem sem entraves, lá o papel da *enérgeia* no desenvolvimento das próprias disposições ultrapassa o nível puramente natural. O prazer não apenas nos devolve à situação natural, de cujo afastamento a dor é o sinal, mas age como reforço e estímulo para que a atividade se mantenha e, em função disto, uma *héxis* seja desenvolvida.

A questão central é esclarecer o paradoxo: o prazer é claramente um obstáculo à conquista de um caráter virtuoso, uma vez que desvia o homem do caminho traçado pela razão, mas, ao mesmo tempo, é indissociável da *eudaimonía* e, portanto, de alguma forma, um bem.

Em A, a resposta parece estar na ampliação da noção de prazer e na recusa de reduzir a questão do prazer aos prazeres “do corpo”, ou, mais especificamente ainda, aos relativos à comida, à bebida e ao sexo, seguindo a opinião comum, pois é quanto a estes prazeres que a falta de controle se manifesta. Neste plano, a questão se resolve pela medida. Estes prazeres não são em si mesmos bons nem maus, e tudo dependerá do uso, excessivo e descontrolado, ou na medida certa e controlada, que se fará deles. Ao mesmo tempo Aristóteles reco-

⁵⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154b20.

⁵⁷ Solução que fica superada pela análise da articulação *enérgeia/bedoné* em B, graças à hierarquia entre as diversas atividades.

⁵⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1154b25.

nhece que alguns prazeres – também atinentes ao corpo – são vergonhosos; já por si mesmos estão fora de qualquer regra ou medida e agradam apenas a quem tenha um caráter corrompido pela devassidão ou doentio.

A noção de prazer deve ser ampliada: outros prazeres ‘do corpo’, tais como os que advêm da audição ou da visão, assim como os que ‘não são do corpo’, não derivam de uma carência anterior nem têm o poder de causar o sofrimento a partir da desmedida, ou de desviar o homem do bom caminho e, portanto, não se colocam no âmbito da questão do autocontrole ou da falta dele. Por isso mesmo, não há nenhum paradoxo em considerá-los inerentes à *eudaimonía*.

Em B o desafio do paradoxo indicado volta. Ao abordar a questão da *eudaimonía*, fechando assim o trabalho, Aristóteles rearticula a relação entre o prazer e a felicidade/bem. Desta feita, no entanto, a análise se dá a partir de outra perspectiva: a partir da atividade geradora do prazer. A *enérgeia* é, neste texto, um conceito central e por ela Aristóteles finalmente consegue equacionar a questão. Pois, como afirma, já ao final do texto, os prazeres estão muito mais estreitamente articulados às atividades do que aos desejos, pois enquanto o prazer é inerente à atividade, está separado do desejo tanto pelo tempo como pela natureza⁵⁹.

A hierarquia então se estabelece não entre os objetos (agradáveis em si, agradáveis por acidente), mas entre as potencialidades, disposições e atividades humanas que levam ao prazer.

Vejamos então o texto do Livro X 1-5 (B).

Como assinalam numerosos intérpretes, esse segundo tratado é mais elaborado e as questões são mais profundamente analisadas. Mas este fato, incontestável, não nega a diversidade de perspectivas e ênfases assinalada.

O livro X trata especificamente da questão da *eudaimonía* que indubitavelmente se articula ao prazer, como fica evidente na passagem já citada⁶⁰. Festugière assinala também que ele está mais estreitamente articulado ao contexto da Metafísica, em especial à teleologia aristotélica⁶¹.

O percurso feito é, à primeira vista, paralelo ao desenvolvido em A. Partindo das teses discutidas na Academia e confrontando os argumentos de Eudoxo⁶² e Espeusipo, a favor ou contra o prazer, Aristóteles vai construindo

⁵⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1175b30.

⁶⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1154a1.

⁶¹ FESTUGIÈRE, 1971, p. 101.

⁶² GAUTHIER; JOLIF, 1970, p. 779 chamam a atenção de que, neste segundo tratado, o pensamento de Eudoxo já não é mais assumido pelo próprio Aristóteles, mas figura entre as opiniões que devem ser discutidas.

sua própria argumentação até chegar à articulação entre a *enérgεια* e o prazer, para enfim desdobrar a articulação existente entre a *eudaimonía* e o prazer.

O tratado inicia-se pela retomada de uma afirmação de Platão⁶³: “Admite-se, com efeito, que nada toca mais de perto a natureza humana que o prazer; e é por isso que, na educação dos jovens, nos servimos dos prazeres e das dores como leme”⁶⁴.

A condenação dos prazeres feita por Espeusipo tem, a seu ver, sobretudo uma força apologética: face à tendência universal a buscar o prazer e face aos riscos de, nessa busca, afastar-se do caminho reto, a condenação dos prazeres teria um efeito preventivo, visando afastar os jovens de tais riscos. Tal expediente não é endossado por Aristóteles – “Os discursos inspiram menos confiança que os atos” –, e quando o comportamento de quem os sustenta não se coaduna com os discursos, eles perdem credibilidade e “contribuem para corroer a verdade”. Ao contrário, “as palavras verdadeiras são mais úteis tanto no plano teórico quanto no plano da vida prática (*bíon*)”⁶⁵.

A favor dos prazeres, as teses de Eudoxo ganham credibilidade em virtude de sua virtude e comedimento. Eudoxo não pode ser visto nem como um homem “vulgar” nem “bestial”, muito ao contrário. Ora, ele afirma que “aquilo que é um bem visado por todos não pode deixar de ser o bem por excelência”⁶⁶.

Aristóteles não concorda inteiramente com tal conclusão, mas de fato sua posição é bem mais próxima de Eudoxo que de Espeusipo. Após analisar os argumentos utilizados por este último, acaba por afirmar:

*Temo que aqueles que se recusam a ver um bem naquilo que é objeto do desejo de nós todos, falam para nada dizer, pois o que é admitido pelo consenso universal, isto para nós é a própria realidade*⁶⁷.

Aristóteles admite que, se esta tendência natural para buscar o prazer e fugir da dor só fosse encontrada nos seres destituídos de razão, aquela posição faria algum sentido. Mas é evidente que os homens também compartilham tal impulso. Além disso, nada impede que a própria natureza impulse os entes

⁶³ PLATÃO. *Leis*, 732 e 733a.

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1172a15.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1172a30.

⁶⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1172b10.

⁶⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1172b35.

irracionais a buscarem o seu próprio bem se servindo, para isto, do prazer e da dor. Em A, a este respeito, Aristóteles referira-se a um “elemento divino” presente em toda a natureza direcionando tudo à auto-realização. Aqui, ao se referir a “um princípio natural e bom, superior ao que estes entes são por si mesmos”⁶⁸, parece mais que Aristóteles remete-se à visão teleológica expressa em sua *Metafísica* e à atração exercida pelo Motor, Ser Perfeito e Bem absoluto, sobre os entes compostos e imperfeitos da natureza. É esta, por exemplo, a leitura de Festugière⁶⁹.

Aristóteles compara o bem à saúde, que varia de grau e intensidade em cada indivíduo de tal modo que o equilíbrio que a constitui também admite graus diversos. A mesma observação pode ser feita com relação ao prazer. Não há que se fechar numa concepção unívoca do prazer nem do bem. Só assim as dificuldades levantadas poderão ser resolvidas.

Analisa em seguida a tese de que o prazer é um vir-a-ser, um movimento (*kínēsis*), e se opõe a ela afirmando que o prazer só existe como presença; só existe enquanto sentido. Não se pode dizer que ele seja lento nem rápido, nem medir sua ‘velocidade’ relativamente a nada. “Mas o ato do prazer, quero dizer, o fato mesmo de sentir prazer não comporta nenhuma rapidez”⁷⁰. O prazer é todo inteiro em cada um de seus momentos.

Também contesta a tese que reduz o prazer à satisfação de uma carência, embora, obviamente, quando passamos privações e sofrimentos o fim delas cause prazer. Isto no entanto não explica tudo: que carência anterior, que falta ou sofrimento explicariam o prazer de um perfume, de uma música, de uma lembrança ou um devaneio? Certamente estes são também prazeres e não podem reduzir-se à satisfação de uma falta.

Aristóteles defende ainda Eudoxo contra o argumento de que existem prazeres vergonhosos e infames. Estes “não são verdadeiramente agradáveis”⁷¹. Não exercem atração sobre todos os homens, antes supõem naquele que os procura certas disposições más. Há algo de errado, algo de corrompido ou até mesmo de doentio, no homem que se deixa atrair por tais prazeres.

Vemos, portanto, que a análise vai progressivamente se deslocando do objeto do prazer ou do próprio prazer para o caráter (as disposições boas ou más) do homem que procura tais prazeres. Este aspecto ganha cada vez mais relevância e leva visivelmente Aristóteles a se aproximar das teses de Eudoxo,

⁶⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1173a1.

⁶⁹ FESTUGIÈRE, 1971, p. 101.

⁷⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1173b1.

⁷¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1173b20.

frente às quais, no entanto, continua a guardar certa reserva.

O prazer é um bem, e nisto Eudoxo tem razão. Mas o bem não pode ser reduzido ao prazer e, mesmo, nem todo prazer pode ser identificado ao bem. O prazer seria antes um sintoma das disposições do indivíduo. E a analogia com a saúde revela mais uma vez sua pertinência. Sentir-se atraído pelos ‘bons’ prazeres é sintoma de um caráter marcado pela virtude, como o inverso o é com relação ao caráter vicioso ou deformado. O prazer está, portanto, articulado a determinadas disposições do indivíduo. É um ‘ato’ – um pôr-se-em-obra de determinada disposição existente no indivíduo. Tem uma feição positiva, afirmativa, ativa: não é apenas a supressão de uma carência ou o preenchimento de uma falta. Não apenas devolve ao estado natural, ou é sinal de que a natureza segue seu curso sem entraves, mas é um fator importante para o desenvolvimento de uma ‘segunda natureza’.

A análise do objeto causa do prazer pouco acrescenta à perspectiva propriamente ética: a riqueza é algo de agradável, bom em si mesmo; é normalmente fonte de prazer e por isso naturalmente cobiçada pelo homem. No entanto, se for resultante de traição ou fraude já não pode ser vista como um bem. Neste caso, ela revela a falha no caráter de quem age desta forma; é sintoma de um vício, de uma má disposição no indivíduo.

Paralelamente, aquilo que é bom em si mesmo só provocará prazer e só atrairá aquele que tiver desenvolvido em si mesmo a capacidade de desfrutá-lo. “Só o justo pode experimentar prazer na justiça”⁷². A própria amizade só será realmente boa e prazerosa se a disposição do ‘amigo’ não for o interesse ou bajulação.

Também é verdade que buscamos muitas ações com empenho e intensidade independente do prazer que possamos ou não obter com elas.

A atração exercida pelo prazer depende, portanto, mais das disposições existentes no sujeito do que das qualidades inerentes ao próprio objeto. Isto explica por que a atração que algo exerce não é a mesma sobre todos os homens ou em todos os momentos. O fato de ser um bem em si mesmo, ou um mal, pouco esclarece sobre o desejo que desperta e o prazer que provoca. Ao contrário, a análise do sujeito e de suas disposições de caráter demonstra como prazer e bem não estão necessariamente conectados. “Parece claro que, de uma parte, o prazer não se confunde com o bem e que nem todo prazer desperta o desejo”⁷³.

⁷² ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1173b30.

⁷³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1174a5.

As “causas que os produzem” devem ser levadas em conta quando se quer determinar a superioridade ou inferioridade do prazer. Tricot assinala, numa nota a respeito desta passagem, que “não é o prazer enquanto tal que determina nossas escolhas, mas a qualidade da atividade que desdobramos”⁷⁴. A meu ver, não se trata ainda da atividade propriamente dita (*enérgeia*), mas das disposições (*béxeis*) do sujeito que fazem com que ele seja atraído e escolha determinados prazeres e não outros: o devasso escolherá a promiscuidade, o apreciador de música, que desenvolveu um ouvido apurado, escolherá o prazer de uma bela melodia, da mesma forma que o justo escolherá a justiça, sentindo-se gratificado ao alcançá-la.

Portanto, nem Eudoxo, na medida em que, claramente, bem e prazer não estão necessariamente articulados, mas dependem de disposições subjetivas, nem Espeusipo, uma vez que há bons prazeres que são objeto da escolha do homem virtuoso.

Da análise do prazer vinculado às disposições, Aristóteles passa agora à análise do prazer ligado ao próprio ‘ato’, pois “assim a natureza do prazer aparece de forma mais nítida”⁷⁵.

Teríamos então a seguinte evolução na argumentação de Aristóteles acerca do prazer: em A o prazer é examinado com referência ao objeto que provoca o desejo e é fonte de prazer, e ao confronto entre razão e paixão, pois a atração do prazer sempre ameaça escapar ao controle do indivíduo. Prazer e dor causam atração e repulsão e tal efeito não seria mais que a expressão sensível de impulsos vitais, comuns aos homens como aos animais. Para fazer valer a razão (reta razão) é imprescindível desenvolver o autodomínio para conter desejos e prazeres dentro de certa medida. No início de B, a análise se volta para as disposições do caráter que nos tornam mais ou menos vulneráveis ao poder de atração de determinados prazeres. Finalmente, a partir de 1174a10, a análise é retomada a partir não tanto das disposições, mas das próprias atividades, ou exercício de tais disposições, às quais está associado o prazer⁷⁶.

Este novo ponto de partida – “retomemos a questão desde o início” – é necessário, pois a questão ainda não foi esgotada. Mesmo que se suponham determinadas disposições no sujeito e a disponibilidade de objetos (agradáveis por si mesmos ou não) que ‘toquem’ exatamente tais disposições, isso ainda não

⁷⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, na tradução de Tricot (TRICOT, J. (Trad.). *Éthique à Nicomaque*. Paris: Vrin, 1983). Ver p. 1174, n. 4.

⁷⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1174a10.

⁷⁶ Parece-me claro que Aristóteles desenvolve aqui a argumentação sobre o Bem Supremo (1098b30) já anteriormente assinalada, aplicando-a agora ao caso do prazer.

é suficiente para gerar o prazer, se não houver uma ação por meio da qual tal disposição ‘põe-se-em-obra’ ao gozar com o seu objeto. Não basta que alguém seja justo, como não basta que exista a justiça; é necessário o gesto justo, a ação justa, para que o prazer correspondente possa ser efetivamente sentido. Da mesma forma, a existência de uma disposição depravada e a existência do objeto da cobiça só geram prazer se há uma atividade que os conecte. É preciso comer para sentir o prazer da comida; como é preciso estudar para usufruir do prazer do estudo.

Para fundamentar sua concepção do prazer como ato e não como movimento ou processo, Aristóteles parte de uma *dýnamis* eticamente neutra: a visão, estabelecendo uma analogia entre o ato de ver e o ato de sentir prazer. O “ato de ver é completo em cada um dos seus momentos”⁷⁷. O mesmo, ao que parece, acontece ao prazer: ele é um todo, uma totalidade acabada em cada um de seus momentos. Não é, portanto, movimento (*kínesis*), mas ato (*enérgeia*).

No primeiro caso, cada um dos momentos é incompleto em si mesmo, assim como cada um é diferente do movimento acabado: “em nenhum momento de sua duração pode-se apreender o movimento acabado em sua forma específica”,⁷⁸ ao contrário, “o caráter específico do prazer é ser completo em cada momento de sua duração” (*tês hedonês d’en boto(i)oân khróno(i) téleion tò eídos*)⁷⁹.

Se não é *kínesis*, o prazer é ato – e a analogia com a vista tem a finalidade de mostrá-lo.

*Todo sentido desdobra sua atividade [energoúsēs] com relação ao objeto sensível; este ato [enérgeia] atinge sua perfeição quando o sentido está numa boa disposição (na melhor) com relação ao mais belo dos objetos que afetam sua sensibilidade, pois este parece ser o ato perfeito*⁸⁰.

É o ato – enquanto pôr-se-em-obra de uma disposição – que, de fato, estabelece a conexão com o objeto visado, gerando assim o prazer. A melhor disposição conectada ao melhor dos seus objetos é suposta na melhor atividade, que será então a “mais agradável”.

De certa forma é retomada a argumentação já esboçada em A, que apontava para esta articulação entre prazer e atividade. Mas enquanto lá se exigia apenas que a atividade não fosse entravada e pudesse fluir livremente para que se

⁷⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1174a15.

⁷⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1174a20.

⁷⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1174b5.

⁸⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1174b15.

obtivesse o prazer, aqui aparece uma conotação nova – a relação a uma determinada disposição no sujeito que encontra “o seu melhor objeto”.

Não apenas nada atrapalha o músico ao tocar o seu instrumento, ou o sábio na atenção ao seu estudo, mas o verdadeiro ou maior prazer vem quando a excelência do objeto corresponde à melhor das disposições. É preciso que se encontrem “um objeto próprio a produzi-lo [o prazer] e um sujeito capaz de usufruí-lo”⁸¹. A melhor música deixa indiferente aquele que não tenha um ‘bom ouvido’; o apreciador de música não sentiria prazer ao ouvir um instrumento desafinado. “E o mais perfeito [dos prazeres] é aquele dos sentidos que se encontra em boa disposição em relação ao mais excelente dos objetos suscetíveis de afetá-lo”⁸². O prazer, portanto, vem como que arrematar, dar acabamento à atividade, tornando-a mais prazerosa.

E essa análise tanto vale para os sentidos e os prazeres a eles associados, como para o intelecto; quer o objeto seja sensível, quer seja inteligível. Não é, portanto, por ser um prazer ‘puro’ ou ‘misto’; mais intenso ou mais duradouro; agradável por si mesmo ou só agradável para alguns, que determinará sua dimensão moral.

A articulação prazer/atividade permite resolver ainda uma outra questão: o fato de o prazer esgotar-se com o tempo. O prazer não ocorre sem a atividade à qual é inerente. Ora, se o homem não consegue manter indefinidamente uma atividade, não conseguirá também prolongar o prazer além de certo ponto. “O ser humano não é capaz de uma atividade contínua; o prazer também não pode ser contínuo, pois que ele acompanha a atividade”⁸³.

A novidade, que muitas vezes desperta o interesse e provoca a atividade (e o prazer a ela associado), é corroída pelo tempo. O prazer também arrefece, esmaece, seja ele inerente a uma atividade auditiva, visual ou qualquer outra.

A articulação prazer/atividade remete imediatamente à articulação prazer/vida, enquanto a vida é *énéргеia*. Não é apenas manifestação sensível de impulsos vitais. O prazer é inerente à vida e acrescenta-lhe encanto. “Sem atividade não há prazer e toda atividade encontra seu arremate no prazer”⁸⁴. O prazer tanto nos faz desejar a vida como a vida desejar o prazer. Por isso, prazer e vida, desejo de viver e desejo do prazer “são impossíveis de dissociar”⁸⁵. O homem é um ser complexo, que desenvolve uma multiplicidade de atividades que determi-

⁸¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1175a1.

⁸² ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1174b20.

⁸³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1175a5.

⁸⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1175a20.

⁸⁵ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1175a30.

nam prazeres distintos, pois “cada prazer está estreitamente ligado à atividade que ele completa”. Mas ele não só arremata ou completa a atividade: também age como reforço, e tendemos a prolongar a atividade que nos dá prazer. É o que acontece com quem aprecia a música ou quem gosta de geometria. “Todos fazem progresso na ocupação que lhes é própria, quando nelas encontram prazer”⁸⁶.

Ora é justamente por este poder de reforçar e prolongar a atividade que o prazer pode bloquear outras atividades. Não podemos sustentar várias atividades a um tempo, e o prazer de uma age como inibidor da outra. O conflito então se desloca sutilmente – não é entre razão e paixão, emoção e pensamento, mas entre os próprios prazeres, atividades e disposições postas em jogo. Esclarece-se assim o conflito existente entre prazeres diversos, atribuído em A à própria complexidade da natureza do homem. Assim, “prazeres que têm uma origem diferente podem atrapalhar certas formas de atividade”⁸⁷. Quem ama a música dará mais atenção à música que escuta do que aos discursos que estejam sendo proferidos no mesmo momento. Duas atividades diferentes o atraem no mesmo momento e o prazer provocado por uma delas inibirá a outra. O prazer estranho a uma atividade age, portanto, de forma semelhante à dor: um prazer pode destruir o outro bloqueando, na fonte, a atividade que o provocaria. “É assim que quando algo provoca em nós um prazer intenso somos quase incapazes de nos ocupar com outra coisa”⁸⁸. A hierarquia que se estabelece não é entre prazeres inferiores ou superiores puros ou mistos, do corpo ou da mente, mas entre as diferentes potencialidades/disposições que ‘se-põem-em-obra’, que são exercitadas.

As ações decorrem de disposições que por sua vez remetem às potencialidades naturais, mas não são por elas determinadas. Lembremos o exemplo da voz, referido por Aristóteles: a voz é uma faculdade natural, mas, por sermos dotados de voz, não quer dizer que a linguagem nos pertença como um dom natural: devemos antes aprender a falar; a usar a voz de certa maneira muito específica, regida por um código de regras que devem ser aprendidas com os outros homens. A observação de Protágoras a Sócrates é aqui pertinente: “se perguntasses quem te ensinou a falar grego, não encontrarias um só”⁸⁹. Ou seja,

⁸⁶ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1175a35.

⁸⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1175b1.

⁸⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1175b10.

⁸⁹ PLATÃO. *Protágoras*, 328a.

é a Cidade que ensina a portar-se como cidadão, que o leva a desenvolver determinadas disposições e não outras, e a privilegiar determinadas atividades. Nossas disposições são desenvolvidas pelo aprendizado e pelo exercício – constituem a nossa ‘segunda natureza’ e, por ela, podemos responder. Portanto, somos, de alguma maneira, também responsáveis pelos prazeres que nos atraem, se eles supõem em nós determinadas disposições.

Ora, nossa natureza é complexa e não nascemos feitos. Devemos aprender a ser homens em sentido pleno. As diversas potencialidades inerentes à nossa natureza não se desenvolvem igualmente, na mesma medida, nem automaticamente, mas contribuem de forma diferenciada para a plena realização da humanidade em nós.

Comungamos com os animais em numerosas potencialidades ligadas à vida como tal (*ζοή*). Ao lado destas existem as que são características da humanidade, potencialidades específicas do homem, cuja medida é reconhecida consensualmente no plano da pólis – quem dá a medida da virtude, quem torna manifesto o justo meio termo é o justo, o *spoudaíos*, o *phrónimos*⁹⁰. Ora, se as potencialidades inerentes à vida animal dominam sobre as que são especificamente humanas, o homem perde sua face. Há, portanto, uma hierarquia entre as diversas potencialidades e as diferentes atividades que delas decorrem. É isto que determina por sua vez a hierarquia dos prazeres. “A vista é superior ao tato” e os prazeres da vista, superiores aos prazeres do tato. “O prazer do cavalo não é o prazer do cão, nem o prazer do homem”⁹¹.

Se a felicidade consiste num desenvolvimento harmônico das diversas potencialidades inerentes à natureza humana, e aqui desenvolvimento harmônico implica a obediência da hierarquia natural, já vemos que Aristóteles chega a um critério que permite determinar que prazeres são superiores e quais são inferiores. E o critério será dado por aqueles que representam consensualmente a plenitude do humano: o homem valoroso, o *spoudaíos*, o *phrónimos*.

A harmonia que caracteriza o ‘viver bem’ supõe uma espécie de ‘economia’ dos prazeres. Para poder gozar ao máximo de todos os prazeres o homem não pode se permitir gozar ao máximo de um prazer (que bloquearia todos os outros). Essa harmonização de atividades e prazeres supõe, portanto, que certa medida seja respeitada. Medida ditada pelo homem prudente, mas que, por sua vez, supõe neste o desenvolvimento de uma *enkrateía*.

⁹⁰ Cf. AUBENQUE, P. *La Prudence chez Aristote*. Paris: Quadrige/PUF, 1967.

⁹¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1176a5.

Só quem é livre (*autárkeis*) perante os próprios impulsos e desejos, não se deixando dominar ou levar por eles, poderá alcançar a harmonia requerida para que uma boa vida possa ser vivida em plenitude. “Possuir, não ser possuído”, segundo a fórmula de Aristipo⁹².

Aristóteles resgata Protágoras e sua noção do ‘homem medida’ com uma diferença: não é qualquer um que servirá de *métron*. Não há lugar para o relativismo no pensamento de Aristóteles. Só pode ser tomado como medida aquele que melhor encarna o ‘ser homem’ em sentido pleno (*téleion*). A complexidade do ser humano, por outro lado, não permite um único padrão de realização – os homens não encontram, todos, a felicidade nas mesmas atividades, nem desenvolvem todos a mesma virtude:

Consideramos como realmente existente aquilo que é percebido pelo homem virtuoso. E, se esta regra é exata, como parece ser, e se a virtude e o homem de bem enquanto tal são a medida de cada coisa, então serão prazeres os prazeres que aparecem como tais a tal homem e as coisas que ele aprecia serão realmente agradáveis.

O afastamento desta medida e a discordância quanto à referência constituída pelo *téleion* são facilmente compreensíveis, pois “há muita corrupção e perversão nos homens”⁹³.

O *phrónimos* e o *spoudaios* são portanto homens que chegaram à plena realização de si mesmos e são eles que nos fornecem o real significado da *eudaimonia*.

Paradoxalmente, ao analisar o prazer que, numa primeira abordagem (do senso comum, dos cínicos e de alguns platônicos), aparecia como o grande obstáculo da virtude, Aristóteles é levado a considerá-lo, quando bem vistas as coisas, como apanágio da virtude e do homem virtuoso.

Isto porque percebe a impossibilidade de se deter no prazer em si mesmo, dissociado das disposições e da *enérgεια* de onde se origina, e concentra-se nestas, enquanto expressões do próprio caráter do homem. E nelas é possível encontrar o critério e a medida do verdadeiro prazer.

O natural é bom; o desabrochar pleno da natureza é prazeroso. A *enérgεια* daquilo que o homem tem de melhor (de mais que humano, de divino) é fonte do prazer mais sublime, da verdadeira *eudaimonia*. Dentro de tal perspectiva, a vida teórica, a atividade da contemplação enquanto pôr-se-em-obra do *noûs* se identifica à felicidade.

⁹² Apud GAUTHIER; JOLIF, 1970, p. 773.

⁹³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1176a20.

Que a atividade do homem completo e feliz apareça sob uma forma única ou sob múltiplas formas, os prazeres que arrematam esta atividade poderão, falando de forma rigorosa, ser tomados como sendo os prazeres que convêm aos homens, os outros vindo apenas num segundo nível, num lugar acessório como as atividades que os geram⁹⁴.

O máximo prazer ao alcance do homem não será aquele obtido pela forma extrema de uma atividade isolada, ou pelo exercício de uma única disposição. Teríamos aí, não a imagem do homem pleno, mas de um homem mutilado, incompleto e, em última análise, infeliz⁹⁵.

RESUMO

A relação prazer/bem/virtude/felicidade ocupa um lugar essencial na Ética de Aristóteles e recebe aí uma interpretação original que caracteriza a ética aristotélica. Essa articulação é analisada em dois tratados diferentes, o que permite perceber a evolução e amadurecimento do pensamento de Aristóteles. Paradoxalmente, ao analisar o prazer que, numa primeira abordagem, aparecia como o grande obstáculo da virtude, Aristóteles é levado a considerá-lo, quando bem vistas as coisas, como apanágio da virtude e do homem virtuoso. Isto porque percebe a impossibilidade de se deter no prazer em si mesmo, dissociado das disposições e da *enérgeia* de onde se origina, e concentra-se nestas, enquanto expressões do próprio caráter do homem. E nelas é possível encontrar o critério e a medida do verdadeiro prazer e sua articulação com a *eudaimonía*.

Palavras-chave: Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Tratado do prazer. *Enkráteia*. *Akrasía*. *Eudaimonía*.

RESUME

La relation plaisir/bien/vertu/bonheur comme problème, occupe une place centrale dans l'Éthique d'Aristote et la solution qu'il reçoit là permet de bien maîtriser l'originalité de la pensée aristotélicienne. Cette articulation est l'objet d'analyse de deux différents traités, ce que nous permet de percevoir l'évolution et l'approfondissement de la pensée d'Aristote. De façon paradoxale, l'analyse du plaisir qui le montrait d'abord comme le grand obstacle dans le chemin de la

⁹⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, 1176a25.

⁹⁵ Sabemos da dificuldade apontada por diversos comentadores, de articular as 'duas' concepções de *eudaimonía* que aparecem na *Ética a Nicómaco*. Desenvolvimento harmônico e pleno de todas as potencialidades naturais, ou o exercício da mais nobre destas potencialidades – a teórica? Ou seja, é enquanto *zō(i)on politikón* que o homem alcança a verdadeira *eudaimonía*, numa vida que toma como eixo a justa medida (e neste caso, o par prazer/dor tem um papel fundamental) ou enquanto *zō(i)on lógon* – como sábio auto-suficiente que exercita sua inteligência dedicando-se ao mais nobre estudo sem depender de nada nem de ninguém? Muito se discutiu sobre o assunto, discussão que, infelizmente, não cabe aqui aprofundar.

vertu, arrive, à la fin à le concevoir comme l'apanage de la vertu et de l'homme vertueux. Cela parce qu'Aristote se rend compte de l'impossibilité de se fixer sur le plaisir en soi, dissocié des dispositions et de l'*energeia* qui le produit et tourne son attention vers ces dernières comme des expressions du caractère même de l'homme. C'est dans celles-ci qu'il est possible de retrouver le critère et la juste mesure du vrai plaisir et son articulation avec l'*eudaimonia*.

Mots-clés: Aristote. *Éthique à Nicomaque*. Traité du plaisir. *Enkrateia*. *Akrasia*. *Eudaimonia*.

CRÍTICA E ELOGIO DA POESIA EM PLATÃO E ARISTÓTELES

LUIZA SEVERO BUARQUE DE HOLANDA

Doutor em Filosofia pela UFRJ

*Não é monstruoso que esse ator aí,
Por uma fábula, uma paixão fingida,
Possa forçar a alma a sentir o que ele quer,
De tal forma que seu rosto empalidece,
Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
A voz trêmula, e toda a sua aparência
Se ajusta ao que ele pretende? E tudo isso por nada!
Por Hécuba!
O que é Hécuba pra ele, ou ele pra Hécuba,
Pra que chore assim por ela?*

Platão e Aristóteles são geralmente considerados precursores em diversas áreas, tendo inaugurado a abordagem filosófica dos mais diversos assuntos. Dentre esses assuntos, um dos mais consagrados é a análise dos fenômenos da poesia trágica e da poesia épica. No tocante a esse tema, é possível afirmar, em primeiro lugar, que suas análises não consistem (como não poderia deixar de ser) em comentários frios e distanciados. Por estarem imersos no contexto trágico e épico grego e por terem sido testemunhas diretas dos referidos fenômenos, os dois filósofos formularam análises das mais profundas e lúcidas e, simultaneamente, das mais apaixonadas. Cada qual, porém, à sua maneira, privilegiando pontos de vista diretamente ligados aos desenvolvimentos de suas próprias questões filosóficas. Como resultado disso, nota-se uma enorme importância do tema da poesia dentro da obra de ambos os filósofos e, ao mesmo tempo, uma profunda diferença – e até divergência – entre propósitos, contextos e perspectivas desenvolvidas. O objetivo deste artigo é não tanto apresentar as visões dos dois filósofos acerca da poesia, mas antes desenvolver uma comparação, e quiçá um diálogo, entre seus respectivos pontos de vista.

As obras que serão utilizadas para realizar tal propósito são o *Íon* platônico, as passagens dos livros II, III e X da *República* relacionadas ao tema da poesia, e, finalmente a *Poética* de Aristóteles. Das obras mencionadas serão utilizados preferencialmente trechos que nos pareçam apresentar, de algum modo, respostas

¹ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 63.

de ambos os filósofos às mesmas questões. Questões que talvez tenham sido lançadas pelo mestre Platão e repensadas pelo discípulo Aristóteles e outras que com certeza eram amplamente discutidas pela sociedade culta grega, mas que em todo caso parecem figurar no pensamento aristotélico como respostas aos textos platônicos.

A começar pelo *Íon*, e a título de resumo, devemos lembrar que nesse curto diálogo Sócrates conversa com um rapsodo chamado Íon que acaba de vencer um concurso e que afirma ser especialista na arte de declamar e interpretar Homero: enquanto ele fica sonolento e desinteressado ao ouvir recitar os outros poetas, se interessa vivamente pelos poemas homéricos, e é capaz de interpretá-los melhor do que ninguém. Sócrates começa o diálogo dizendo invejar a arte (*tékhnē*) dos rapsodos, que estão sempre na companhia dos melhores poetas e aprendem o que eles querem dizer para depois transmitir esse conhecimento para os ouvintes. Começa, portanto, tratando como especialidade e técnica o mister de Íon: “antes de mais nada, o rapsodo terá de ser intérprete entre o poeta e seus ouvintes, o que não lhe seria possível sem o conhecimento exato do pensamento do poeta. Tudo isso é digno de inveja.”² Porém, ao longo da conversa essa afirmação se mostrará das mais irônicas, já que, baseando-se justamente na afirmação de Íon de que não sabe falar de nenhum outro poeta além de Homero, Sócrates irá convencê-lo do fato contrário, isto é: de que ele não fala por arte ou por conhecimento, e sim por inspiração, entusiasmo ou possessão divina; caso contrário, ele saberia falar sobre os poemas de todos os poetas. Além disso, continua a argumentar Sócrates, os poetas falam de vários assuntos; para cada assunto de que tratam, há um especialista (médico, general etc.) capaz de julgar de forma apropriada se eles estão falando verdades ou falsidades. Íon, um rapsodo, é incapaz de saber melhor do que um médico se Homero está acertando ou errando no que tange à arte da medicina. Ele não é técnico em nenhum assunto e não pode conhecer todas as matérias de que o poeta trata. Consequentemente, ele está inspirado quando interpreta a poesia homérica, assim como os próprios poetas estão inspirados quando compõem. Poetas e rapsodos são elos de uma cadeia que principia na Musa e termina no espectador, o qual, por sua vez, também se contagia com a inspiração poética, ficando igualmente entusiasmado com a interpretação ouvida.

O que é interessante notar, no tocante ao pequeno *Íon*, é que o diálogo mantém uma enorme ambiguidade em sua relação com a rapsódia e com a poesia. Por um lado, parece que Platão as diminui ao negar-lhes o epíteto de

² PLATÃO. *Íon*. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004. 530c3.

téleboe e retirar do rapsodo e do poeta qualquer possível sabedoria que figure no poema. E essa impressão é corroborada pelas afirmações pouco inteligentes e bastante insolentes de Íon ao fim do diálogo, quando a personagem chega a declarar que a sua arte coincide com a do general, e que ele é o melhor dentre os generais. Suas próprias declarações, portanto, deixam-no em posição ridícula; a elas são acrescidas as observações sarcásticas de Sócrates. Por outro lado, uma das características mais marcantes do diálogo é a força das imagens que utiliza para falar da poesia. Os explícitos elogios aos poetas e às suas obras (por exemplo: o poeta é um ser “alado e sagrado, todo leveza³”) podem até representar um encômio dúbio e carregado da forte ironia socrático-platônica. A alegação de que há participação da Musa no processo de elaboração dos poemas, assim como a alegação de que existe algo de divino na poesia podem até ser apenas uma referência ao hábito dos poetas tradicionais de invocar as deusas no início dos poemas épicos e líricos. Todavia – e ainda que se admitisse que a intenção explícita do filósofo não fora a de apresentar elogios à poesia – o fato é que as imagens que o pequeno diálogo constrói e a caracterização que faz da poesia em geral causam no leitor admiração por sua força persuasiva e por sua eloquência. A começar pela famosa comparação da Musa com o ímã, que emana sua potência magnética e a transmite para outros metais, formando elos de uma cadeia imantada; do mesmo modo, o entusiasmo divino emanado pela deusa passa por poeta e rapsodo, atingindo finalmente o espectador ou ouvinte, que se sente encantado e enlevado pela audição. Essa descrição do processo poético – não obstante as fortes críticas que possam ter sido erigidas ao longo do diálogo – não pode ser tomada por um simples descrédito⁴. Por mais que Platão, em diversos contextos, pareça defender muito mais a lucidez, a austeridade e o distanciamento do que o entusiasmo e a identificação, o fato é que, condiga ou não com a sua intenção, o resultado de sua vívida descrição foi altamente elogioso⁵. A impressão que se tem, ao fim da leitura, é que Sócrates poderia ter dito a Íon o seguinte: apesar de

³ PLATÃO. *Íon*, 534b4.

⁴ Uma outra belíssima (e poética) descrição platônica do trabalho poético: “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” PLATÃO. *Íon*, 534b1-3.

⁵ Não é de se ignorar o fato de que, em alguns outros contextos, tal como no *Fedro*, é elogiado um tipo de entusiasmo e de mania, mas não queremos estender o argumento para outros diálogos, para não correr o risco de abrir demasiadamente a discussão. Ou seja: aqui não nos interessa tanto se, em outros contextos, Platão aceita ou não o entusiasmo, e sim o fato de que, neste contexto específico, uma potência entusiasmante de tal porte não pode ser simplesmente desconsiderada, ainda que não corresponda inteiramente a certas expectativas filosóficas.

seres estulto, Íon, e de quereses ser o que não és, a saber, um general ou um perito em assuntos que na realidade não te dizem respeito, ainda assim és sem o saber um ser divino que, se somente soubesse admitir que é ignorante, estaria redimido. E essa afirmação se estenderia, como fica claro pelo desenrolar do diálogo, também aos poetas: se somente eles admitissem que não são nem técnicos nem sábios e se não pretendessem educar, não existiria contenda alguma entre a poesia e a filosofia. Pelo contrário, quem estivesse imbuído desta seria mais capaz de usufruir dos encantos daquela.

O problema é que essa declaração, como foi dito no início, é altamente ambígua. Em realidade, ela diz também o seguinte: os poetas estariam perdoados se admitissem que não são inteiramente responsáveis pela beleza do que fazem. Como nota S. Stern-Gillet, isso significa “tirar com uma mão os elogios que oferece com a outra”⁶, já que o lado bom da poesia fica atribuído a algo externo ao poeta, e seu lado ruim (a ignorância por detrás da alardeada sabedoria) fica atribuído ao próprio. Ainda assim, a esperteza da argumentação de Stern-Gillet não leva em conta o fato de que, mesmo desprezados os poetas, a poesia não apenas sai quase imune da discussão, como também acaba recebendo o epíteto de divina e a admissão socrática de que, tendo sua origem em algum deus, pode transmitir (ainda que sem a participação efetiva e consciente do poeta) algo de belo e de verdadeiro. O que nos leva a concluir que, no que tange especificamente ao *Íon*, é impossível e inútil tentar adivinhar se elogio ou crítica. Impossível e inútil, porque ambos ao mesmo tempo: uma crítica disfarçada de elogio, que acaba sendo um elogio disfarçado de crítica. Ou seja: uma crítica baseada na força de um elogio: a beleza poética é tanto mais enganadora quanto mais arrebatadora, pois faz passar por conhecimento algo que não o é. Seu poder é imenso, mas um poder tanto de entusiasmo e de enlevo quanto de engano e desvio, e ambos na mesma medida.

Por ora, porém, o principal fato a ser frisado é que à poesia não se deve dar, segundo o *Íon*, a alcunha de *tékhnē*, e muito menos de *epistēmē*. Ela passa por outras instâncias, que não a do aprendizado real e efetivo sobre um assunto qualquer. Ela pertence ao âmbito da inspiração, da embriaguez, do furor báquico e da possessão, contrário ao âmbito do juízo e da sensatez, e seu erro ocorre quando ela quer se fazer passar (ou, mais precisamente, querem que ela passe) por fonte de aprendizado verdadeiro. Só que é justamente isso que sempre ocorre: a poesia é considerada ampla fonte de aprendizado. Até mesmo a maior das

⁶ STERN-GILLET, Suzanne. On (mis)interpreting Plato's *Ion*. *Phronesis*, Assen, v. 49, p. 169-201, 2004. p. 173.

fontes; como se diz desde Heródoto, Homero é o educador do povo grego. Logo, o que Platão parece querer demonstrar com sua argumentação é que todos deveriam reconhecer que o poeta não sabe o que diz nem tem controle sobre a verdade ou a falsidade das suas afirmações. A rejeição de Platão, portanto, se fundamenta sobre um solo duplo: de um lado, rebelião contra a afirmação largamente aceita da poesia como conhecimento. De outro lado, uma sensibilidade profundamente formada pela poesia e inteiramente suscetível aos seus poderes. Platão, nesse sentido, ao mesmo tempo em que rejeita parte da tradição pedagógica da poesia, mostra fazer parte dela de modo incontestável. Essa dubiedade em relação ao tema leva a crer que Platão teme o poder da poesia com tanta força e o evita com tamanha firmeza e rigidez por estar absolutamente exposto aos seus efeitos. Por conseguinte, talvez tenha origem na duplicidade desse solo a sensação de indefinição e ambiguidade resultante da leitura do *Íon*.

As conclusões sobre o risco poético depreendidas da leitura do *Íon* encontram um forte eco em *República* II, III e X. Ali, como se sabe, a “antiga briga”⁷ entre filosofia e poesia (que remonta aos fragmentos de Xenófanes, passa por pensadores do porte de Heráclito e é retomada por Platão nesse contexto) ganha novo fôlego por meio de uma análise de viés explicitamente pedagógico. Seu ponto de partida é o fato de que a poesia é (e até certo ponto deve ser) utilizada como meio de educação dos jovens, servindo de base para a formação moral dos helenos. Ora, o raciocínio ali apresentado consiste no seguinte: dado que a poesia é um meio adequado para a educação de pessoas ainda muitos jovens e de alma impressionável, é preciso rever o conteúdo e a forma de toda a poesia que conhecemos, de modo a só apresentar-lhes aquilo que condiga com uma situação pedagógica. É preciso, portanto, fixar certas metas educativas e reformar a poesia tradicional de acordo com tais metas, já que os poetas sempre estiveram despreocupados dos efeitos morais e políticos de suas palavras. E essas metas, além disso, não podem ser escolhidas ao acaso, mas devem adequar-se a objetivos apontados cuidadosamente e selecionados por critérios minuciosamente pensados. Daí, não é difícil concluir que a reforma poética deve pautar-se sobre critérios filosóficos; deve, em suma, ser uma reforma filosófica da poesia.

O principal ponto a ser levado em consideração para orientar a reforma do conteúdo poético é, em resumo, que os poemas não devem apresentar deuses, heróis ou pessoas de bem agindo de modo pouco louvável. Isso porque, haja

⁷ PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 607b5.

vista que as ações poéticas tomam forma de paradigma para os jovens em formação, más ações poderiam “facilitar a maldade em nossos jovens”,⁸ ou então poderiam ser utilizadas como pretexto para agir baixamente (“sendo mau, todo homem terá uma desculpa para si”⁹). A grande preocupação nesse ponto, portanto, é com o que necessariamente se tornará paradigma para almas moldáveis, deixando ali as suas marcas.

Um outro importante ponto a ser ressaltado nessa parte da *República* é a reforma estilística, digamos assim, da poesia. Também ela se fundamenta sobre razões bem pensadas e argumentadas. Para propor uma restrição formal na poesia, Sócrates forja uma espécie de divisão dos gêneros poéticos. O objetivo de tal divisão, contudo, não é, evidentemente, uma análise literária, e sim uma análise dos efeitos éticos, políticos e pedagógicos de cada tipo de poesia. Nessa célebre passagem, onde Sócrates chega a fazer uma paráfrase inteiramente narrativa do início da *Ilíada*, os três estilos de discurso que ele classifica são: 1) o estilo mimético, 2) o estilo diegético e 3) o estilo misto. Como se sabe, o primeiro é todo composto das falas das personagens (discurso direto, exemplificado por tragédia e comédia), o segundo é todo composto de narração (discurso indireto, exemplificado pelos ditirambos) e o terceiro apresenta os dois tipos alternadamente (e é exemplificado pela epopeia).

O que interessa a Platão sublinhar nesse momento é o fato de que, no gênero diegético puro – narração que não conta com o discurso direto em parte alguma, e onde, portanto, sabemos que alguém está nos contando uma história – nunca perdemos de vista o fato de que se trata de uma narração. Ali, o narrador se interpõe explicitamente, e de algum modo distancia o acontecimento narrado do ouvinte (e isso fica bem evidente na versão narrada da *Ilíada*, onde o leitor, comparando as duas versões, nota claramente a força afetiva da versão mista e a frieza da versão toda narrada e em prosa). Por outro lado, o gênero mimético e o gênero misto, nas suas partes miméticas, são gêneros onde o narrador some para dar voz às próprias personagens e, de alguma forma, esconde-se por trás delas. Sendo assim, ele engana os ouvintes, pois faz crer que são as próprias personagens que estão falando, enquanto que em realidade é ele que as imita, fazendo-se passar por elas. Esse engano, por sua vez, é duplo, pois leva, por um lado, a uma identificação do narrador com a personagem, de modo que não se sabe mais quem diz cada coisa e, por outro lado, leva a uma maior identificação

⁸ PLATÃO. *República*, 392a1.

⁹ PLATÃO. *República*, 391e4.

do próprio ouvinte com a narrativa, de modo que o sofrimento ou as peripécias narradas são aproximadas de quem as ouve. Ora, essa aproximação, segundo o raciocínio platônico fundado sobre metas pedagógicas, não é nada saudável. Ela gera uma série de problemas para quem elabora o discurso, para quem o apresenta (declamando, interpretando ou representando) e, sobretudo, para quem o escuta, lê ou assiste: como a natureza mimética da alma humana tende naturalmente à identificação com o que convive, isto é, tende a tomar como exemplos e paradigmas as ações, gestos, discursos e raciocínios que observa, uma *mimesis* poética explícita seria ainda mais propensa a levar a cabo a identificação: “não percebeste que, se as imitações perduram desde a infância vida adentro, elas se tornam hábito e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento?”¹⁰. Por isso, mais uma vez, é necessária uma reforma. Só se deve dar lugar ao discurso mimético em casos muito especiais, onde a personagem seja digna de imitação, e esteja envolvida em atos dignos de serem imitados. De resto, deve-se operar um distanciamento narrativo que deixe claro que quem conta uma história não é necessariamente personagem dessa história, não passou por aquilo que narra nem tem responsabilidade por aqueles atos: “Existe uma maneira de falar e narrar que alguém, um verdadeiro homem de bem, usaria quando precisasse dizer algo...”¹¹. Desse modo, cria-se um ambiente narrativo de poucas variações, de ritmo uno e harmônico e que não se altera facilmente (exatamente como deve ser o cidadão de bem da cidade sã que se pretende fundar com palavras). Cria-se, portanto, uma isenção em relação ao narrado que facilita o julgamento do que se conta, abrindo espaço para um espírito crítico e fechando as brechas para a emoção exagerada, que embota a visão do ocorrido. Mais uma vez, são propostos critérios filosóficos para que se possa contar uma história de maneira mais adequada, e também para que se possa ouvi-la de maneira menos nociva.

A razão pela qual a reforma poética proposta nos primeiros livros da *República* deve ser feita de acordo com critérios filosóficos, por sua vez, fica ainda mais clara no décimo livro do mesmo diálogo, na ocasião da retomada do tema da poesia. Isso ocorre porque, após todo o percurso feito ao longo do diálogo, estamos nesse ponto em condições de compreender plenamente e em toda a sua extensão a tese socrática sobre a poesia. E, talvez por esse mesmo motivo, a posição do Sócrates platônico torna-se ali ainda mais radical. A aceitação da parte da poesia mimética que estivesse de acordo com uma série de restrições

¹⁰ PLATÃO. *República*, 395d1-2.

¹¹ PLATÃO. *República*, 396c1.

feitas no início da obra acaba por se tornar recusa da poesia mimética como um todo. O que ocorre de decisivo entre o terceiro e o décimo livros da *República*, no tocante à poesia, é a explicitação da tripartição da alma no quarto livro. É ali que ficamos sabendo que a alma é composta da parte concupiscente, a parte impetuosa e a parte racional, e que apenas a alma cuja parte racional governa as outras porções é considerada uma alma justa. A ser assim, o que a poesia leva a cabo não pode ser considerado pouco, quando temos em vista a tripartição da alma:

*Dizer-vos (e não me denunciareis aos poetas trágicos e a todos os outros poetas imitadores...) que, ao que se vê, coisas desse tipo são uma violência contra a inteligência de quantos ouvintes não têm, como antídoto, conhecê-las tais quais são*¹².

Por conseguinte, é possível observar que a situação da poesia fica tanto mais delicada e difícil quanto mais se examina o que ela é e o que opera no intelecto humano. Isso porque o seu exame já havia mostrado o quanto é tentadora a situação da imitação, o quanto a alma humana é mimética e o quanto a tendência à identificação é forte. Tanto fazer poesia quanto escutar, ler ou assistir à poesia representada: todas essas situações já haviam sido consideradas por Platão situações de risco. Acrescente-se a isso o fato de que a poesia mimética insufla a parte irracional da alma para insurgir-se contra a parte racional, desfazendo a harmonia da alma, e o seu destino, na *República*, fica definitivamente traçado.

O que poderia ainda ser dito, após esse breve resumo das questões poéticas que aparecem na *República*, é que o texto leva os leitores a formularem indagações análogas àquelas que vêm à mente após a leitura do *Íon*: por que Platão precisa dar tanto peso ao tema da poesia quando, ao que parece, poderia simplesmente ignorá-lo, ou abordá-lo de modo mais passageiro naquele contexto? A resposta, ainda uma vez, aponta para a potência psicagógica da poesia. Segundo o filósofo, o poder da palavra poética sobre a alma humana é dos maiores. Quanto melhor a poesia, quanto mais poderosa e mais eficaz, mais perigosos os seus efeitos. Parece-nos que tudo o que ela fala sobre todas as artes é sabedoria, mas no fundo somente a arte de imitar é possuída pelo poeta. Todas as outras ele domina apenas aparentemente. Logo, a poesia nos engana sobre seu conteúdo colorindo-se, enfeitando-se e tornando-se atraente em sua forma:

Assim, penso eu, do poeta diremos também que, embora nada saiba senão imitar, ele consegue, por meio de palavras e frases, usar as cores de cada uma das outras artes, que outros que são

¹² PLATÃO. *República*, 595b3-5.

*como ele, vendo-as graças às palavras ditas, quer se fale do ofício do sapateiro, ou segundo um metro, um ritmo e uma harmonia, julgam que ele fala muito bem quer sobre a arte militar, quer sobre outra coisa qualquer. Tal é o encantamento que, por natureza, esses fatores produzem! Despojadas das cores da música, ditas só pelo que são, creio que sabes a aparência que as obras dos poetas têm...*¹³

Pois bem, nesse ponto do presente raciocínio, o que estamos em condições de ressaltar é, mais uma vez, a forte ambiguidade da relação platônica com a poesia. Não se pretende com isso sustentar que Platão faça, no fundo, um simples elogio à poesia, e que suas críticas sejam apenas aparentes. Pelo contrário, suas críticas são sérias e verdadeiras, e não perdem a força em nenhum dos dois diálogos mencionados. Porém, o que salta aos olhos de seus leitores é precisamente a seriedade dessa crítica, que só pode ser medida pelo poder atribuído à poesia. Se tal poder não for levado a sério e tomado de modo quase que literal, a crítica torna-se absolutamente exagerada. É, portanto, precisamente esse exagero que se pretende abordar aqui. As imagens do *Íon*, somadas à severidade dos julgamentos da *República*, resultam, finalmente, em uma descrição vívida, quase palpável, da potência psicagógica da poesia. É um risco ouvi-la precisamente porque ela é um acontecimento profundamente sedutor e tentador. Quanta potência atribuída àquilo que poderíamos, modernamente, considerar como simples ficção! Impossível ignorar ou descartar como irrelevante esse fato. Ele dá mostras, afinal, no mínimo de o quanto a poesia era um fenômeno na Grécia; e também de o quanto Platão devia ser sensível aos seus encantos, o quanto deve ter se sentido atraído por suas seduções e sob o risco iminente de sucumbir a elas. Afinal, apenas um filósofo que estivesse completamente imerso no contexto da vida dos versos épicos e trágicos sentir-se-ia tão exposto aos riscos poéticos, tão ameaçado pelas suas influências e, portanto, daria tanta importância ao seu exame. Ao mesmo tempo, apenas alguém que acreditasse com toda força o quanto seria capaz de substituir esse poder por um outro poder mais verdadeiramente potente – porque mais sábio – dedicar-se-ia com tanta vontade a criticar a potência poética. Porque a considera uma rival é que o filósofo faz tanta questão de criticá-la.

Por outro lado, e como já havia sido dito, existe, para Platão, uma (única) maneira de lançar-se à fruição da poesia sem expor a inteligência a riscos: cultivando a filosofia. Para ele, ao que parece, a filosofia é capaz de dar armas para que um cidadão se torne um bom espectador de tragédias ou ouvinte de

¹³ PLATÃO. *República*, 601a3-b3.

epopeias. Por meio dela é possível se tornar imune ao poder pernicioso e ilusório de boa parte da poesia. Sem filosofia, por outro lado, ficamos indefesos e expostos. Em poucas palavras, é possível afirmar que Platão está tão envolvido com o poder psicagógico da poesia, que termina por tomá-la por algo perigoso, análogo a um canto das sereias – que só pode ser ouvido por quem for tão astuto quanto Ulisses e tiver uma artimanha para não ser carregado.

Guardemos, por ora, as observações acerca da relação platônica com a poesia e voltemos os olhos para Aristóteles. Mais precisamente, para o famosíssimo tratado sobre a poesia, no qual o filósofo, em certas passagens, parece dialogar diretamente com alguns trechos da abordagem platônica exposta logo acima. Começemos com as palavras iniciais do tratado:

*Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie...*¹⁴

Ainda que se leve em consideração o fato de que esse texto não foi elaborado por Aristóteles para figurar desta maneira numa publicação, mas, mais provavelmente, trata-se de notas de aula (ou feitas pelo mestre ou tomadas por discípulos), mesmo assim não é possível deixar de notar a distância em relação à perspectiva platônica, latente já nas primeiras palavras aristotélicas do tratado sobre o tema. Sobre o fato de que Aristóteles lecionasse acerca desse assunto, classificando as espécies de poesia e recomendando maneiras de compor poemas, e sobre as palavras e o tom com que se refere a isso, não é possível deixar de observar o quanto parece inofensivo para o filósofo estagirita o ato de compor poemas, e o quão natural falar sobre ele! E todo o tratado, não apenas em sua linguagem como em sua estrutura de análise, prolonga essa sensação de naturalidade do fato, diametralmente oposta ao estranhamento causado pelo tratamento platônico, o qual sugere (ao menos a nossos olhos distantes) um exagero em sua atribuição de riscos enormes e erros incontornáveis à poesia de modo geral.

Desse fato, já é possível antever os caminhos que serão percorridos, a seguir, pela comparação entre as abordagens dos dois filósofos. Para não alongar demasiadamente a demonstração do tema, serão tomados como exemplos três pontos mais específicos: 1) a relação entre poesia e *mimesis*, 2) a consideração da

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).1447a1-3.

poesia por Aristóteles como *tékhne poiétique*, e 3) os motivos da condenação platônica da poesia invertidos por Aristóteles mediante a circunscrição de um âmbito poético.

A começar pelo primeiro tema, a saber, a relação entre poesia e *mimesis*, é possível dizer que é um ponto pacífico entre os dois filósofos a ideia de que a poesia tem estreita relação com a *mimesis*. Mais especificamente, que a poesia se origina de uma tendência mimética dos homens. Aristóteles o diz claramente, e Platão dá fortes indícios de que também o considera. Entretanto, há uma intensa oposição entre os julgamentos esboçados pelos dois filósofos em relação a esse fato. Enquanto que Platão, como foi dito, adverte contra os riscos gerados pelo mimetismo na poesia, Aristóteles o endossará: “Daqui claramente segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações”¹⁵. Imitar ações é em que consiste a obra do poeta, de modo que não se deve esperar outra coisa dele. A seguinte passagem é ainda mais clara em relação a isso:

*só ele [Homero] não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada – nenhuma sem caráter, todas as que o têm.*¹⁶

Essa passagem é tão direta em sua defesa da imitação na poesia e do uso do discurso direto nos poemas, que não pode ser desprovida de relação com todo o trecho da *República* que parafraseia o início da *Ilíada* para mostrar como é possível narrar um fato sem dar voz às personagens. Ao menos, no presente contexto, não seria possível abordá-la, senão como uma resposta àquele trecho, e mais geralmente à crítica platônica como um todo. Segundo o raciocínio aristotélico apresentado na passagem supracitada, se a principal característica da poesia é a *mimesis*, tanto melhor o poeta quanto mais ele conseguir assumir os traços das suas personagens por meio dos discursos, ou seja: quanto mais mimética for a sua obra. Foi isso que fez Homero, tendo sido ele por tal motivo o pai da tragédia. Nesse ponto de sua argumentação, por conseguinte, Aristóteles inverte o julgamento platônico. O mesmo motivo que serviu para que Platão desconfiasse da imitação na poesia serve, em Aristóteles, como critério de valorização do

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451b27.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, 1460a5-11.

poeta. Se, para Platão, um dos maiores problemas da poesia reside no fato de ela comprometer o raciocínio do ouvinte, na medida em que se dirige às suas emoções, então tanto melhor é o poeta quanto mais consiga se distanciar das personagens representadas, ou seja: para Platão, aparentemente, o distanciamento absolve o poeta. Absolve, além disso, o próprio poema e, possivelmente, a relação do ouvinte com a obra, já que um poema que tendesse apenas à formação moral de seus ouvintes – e não à sedução ou ao encantamento – teria como efeito uma audição sóbria, lúcida, distanciada e capaz de julgar corretamente, assim como um ouvinte que não se deixasse influenciar pelo entusiasmo poético não estaria exposto aos seus quase inevitáveis riscos. Para Aristóteles, pelo contrário, a principal característica da poesia é a imitação, portanto o poeta deve imitar ao máximo, dirigindo-se às emoções do ouvinte para melhor atingir seus efeitos, assim como, correspondentemente, o bom ouvinte é aquele que é capaz de reconhecer as situações geradoras de medo e de compaixão que a tragédia representa e, conseqüentemente, se deixar levar por elas tanto quanto necessário para que se opere a *kátharsis* de suas emoções.

O curioso, porém, é que, se Platão procura o distanciamento, sua análise dos efeitos da poesia não parece ser de modo algum distanciada¹⁷. A impressão que se tem é que o filósofo ateniense precisa sugerir a todos que se distanciem da poesia, ou então que a poesia seja feita de modo a provocar distância, precisamente porque o encanto poético está tão próximo dele e é para ele tão forte. Em comparação com esse fato, é possível dizer que, para o estagirita, cuja análise parece primar precisamente pelo distanciamento, a melhor poesia é justamente aquela que faz o ouvinte aproximar-se no fato narrado. É essa, para ele, a tarefa da poesia, e tal aproximação não oferece riscos diretos ao intelecto. Pelo contrário, talvez ofereça a possibilidade de purgação e purificação¹⁸. Em poucas palavras, se Platão defende o distanciamento e faz uma análise de evidente proximidade, e Aristóteles defende a aproximação e faz uma análise de espantoso distanciamento, cada um deles parece preferir o contrário daquilo que demonstra diretamente com seu método investigativo e com seu estilo de escrita¹⁹.

¹⁷ A começar pelo fato de que o que o próprio Platão faz, em muitos de seus diálogos, é justamente o que Aristóteles descreve como sendo o mister do poeta: assume os traços e estilos linguísticos das suas personagens por meio dos discursos.

¹⁸ De alguma forma, ambos os filósofos fazem uso da analogia com a medicina: a purgação, maneira de curar a alma, para Aristóteles, e o entorpecente, maneira de obscurecer a razão, para Platão. Segundo este, além disso, a dialética filosófica pode ser considerada como um antídoto para o entorpecimento poético.

¹⁹ Compare-se a seguinte passagem aristotélica com as duas seguintes passagens platônicas: “Mais persuasivos,

Passemos, agora, ao segundo ponto de comparação acima mencionado: a consideração aristotélica da poesia como *tékhnē poietiké*. Se no *Íon* Platão aproveita a famosa e tradicional evocação às Musas para representar a poesia, não como técnica, mas como inspiração e entusiasmo, Aristóteles demonstra durante toda a *Poética* que seu tratamento da poesia supõe uma *tékhnē* apurada e rigorosa. Não apenas por recomendar, em alguns momentos do tratado, certos tipos de mito a compor ou certas situações a privilegiar, mas, sobretudo, porque aborda a poesia em geral, e a poesia trágica em particular, como um ofício, uma *tékhnē* propriamente dita, com objetivos, estruturas e regras a serem seguidas em geral para alcançar a melhor composição possível. É verdade que ele reconhece também um caráter propenso ao poetar, um engenho natural dos poetas, mas isso nada tem em comum com o entusiasmo transmitido pelos deuses. Apenas aponta para uma tendência inata aos seres humanos – a tendência mimética aliada ao ritmo e à harmonia – que aparece em alguns de modo mais intenso. Tal tendência, entretanto, deve ser aprimorada, e isso só ocorre por meio da *tékhnē poietiké*.

Essa consideração da poesia como técnica, finalmente, levará Aristóteles a justificar uma série de peculiaridades poéticas que haviam sido investigadas, acusadas e sentenciadas pelo Platão da *República*. De alguma forma, Aristóteles foi capaz de absolver a poesia, e isso precisamente porque, ao considerá-la, sob todos os aspectos, uma *tékhnē* como as outras (com sua perícia, especialidade e campo de atuação), o filósofo circunscreveu um âmbito poético definido e restrito. A circunscrição desse âmbito, por sua vez, realiza uma detecção das origens, dos meios e das finalidades poéticas, de modo a distingui-las das origens, dos meios e das finalidades das outras artes; inclusive, e principalmente, da política, da pedagogia e da filosofia. Há diversas passagens que o demonstram, mas as mais decisivas e persuasivas parecem encontrar-se no vigésimo quinto capítulo da *Po-*

com efeito, são [os poetas] que, naturalmente movidos [de ânimo igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis porque o poetar é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam.” ARISTÓTELES. *Poética*, 1455a27-33. “O primeiro deles admite pequenas variações e, quando se dá à elocução, a harmonia e o ritmo adequados, acontece que o bom intérprete fala de acordo com a mesma harmonia, pequenas são as variações, e num ritmo também aproximadamente igual.” PLATÃO. *República*, 397b5-c1. “Nós, porém, precisaríamos de um poeta e de um narrador de mitos mais austero e menos agradável, mas útil”. PLATÃO. *República*, 398b1. Na passagem de Aristóteles, o poeta deve procurar a aproximação, ou melhor, a fusão com o estado de espírito de seu personagem, de modo a fazer com que cada personagem faça e fale o que faria e falaria. Ela parece ter sido feita sob medida para contradizer as passagens onde Platão elogia a unidade de ritmo, análoga à unidade de caráter, e onde prefere, para a utilidade da cidade, o poeta austero ao poeta que agrada.

ética, justamente aquele que trata dos problemas críticos (isto é, das críticas geralmente levantadas contra a tragédia e das suas soluções). Nesse capítulo, Aristóteles diz explicitamente que o critério de correção na poética não é o mesmo que na política. Ora, quem parece julgar a poética por critérios políticos é justamente o Platão da *República*. E, contra isso, Aristóteles fornecerá uma série de argumentos para demonstrar que os erros essenciais da poesia são aqueles que derivam da deficiência ou incapacidade do poeta no que tange à sua própria arte, e não às artes alheias. Aqueles poetas que apenas não representam corretamente o objeto da imitação cometem erros extrínsecos, meramente acidentais. Nesse ponto, o exemplo aristotélico, mais uma vez, não parece ser casual: após falar do cavalo que fosse representado movendo a um só tempo as duas patas direitas, ele fala de um erro “que se cometa relativamente a uma arte particular (medicina ou outra)”²⁰. Quantas vezes (tanto no *Ion* quanto na *República*) Platão utilizara o exemplo da arte da medicina para dizer que é o médico, e não o poeta ou o rapsodo, que a conhece e que é capaz de julgar os discursos que tratam dela! Ao que Aristóteles parece querer retrucar: pouco importa o erro em relação à arte da medicina, se a arte poética for bem apresentada, e o poema, bem composto. Uma outra passagem que parece dizer o mesmo é a seguinte:

*E depois caberia ainda responder [a quem repreendeu no poeta uma falta contra a verdade]: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes; no entanto, assim as contam os homens.*²¹

A menção a Xenófanes nesse contexto faz uma clara alusão àquela questão que, na *República*, Platão chamara de “a antiga briga” entre poesia e filosofia, ou seja: a rivalidade entre dois tipos de discurso que, de alguma forma, mantêm uma disputa pedagógica e política. E, como foi dito antes, a filosofia platônica pode ser caracterizada também como uma encenação dessa velha rivalidade. Sua acusação ao discurso poético é exatamente essa a que Aristóteles responde: a falta contra a verdade, ou ainda, a falta de compromisso com a verdade, a falta de preocupação em falar a verdade. Porém, retruca Aristóteles, ao poeta não cabe falar a verdade, e sim falar o que se fala, mas de modo mais belo. Como se vê, Aristóteles precisa restringir o campo de atuação e as pretensões da poesia para

²⁰ ARISTÓTELES. *Poética*, 1460b19.

²¹ ARISTÓTELES. *Poética*, 460b33-35.

salvá-la das acusações a que vinha sendo exposta. O que nos leva a concluir que, de alguma forma, a salvação aristotélica ocorre às custas de uma relativa diminuição da potência poética. Trata-se, afinal, de uma verdadeira restrição.

Não se pode, por outro lado, ignorar o fato de que a poesia é considerada, no célebre capítulo nove da *Poética*, como mais séria e mais filosófica do que a história, por falar do universal e não do particular. Ainda assim, toda a análise aristotélica, em comparação com a platônica, apresenta a poesia não apenas como algo elevado e belo, e até mesmo útil, mas também como algo inofensivo ao intelecto, por pertencer ao campo daquilo que hoje chamaríamos de ficção. E essa consideração contrasta consideravelmente com a luta feroz de Platão contra a tradição de recorrer à poesia como quem crê encontrar ali um saber verdadeiro, de ordem moral, ética e até epistemológica²². De certa forma, parece que Platão luta tão ferozmente contra essa tradição porque se vê situado em uma encruzilhada; o filósofo parece estar, por um lado, apaixonado pela ideia da educação pela verdade e, por outro lado, apaixonado também pela sedução poética e pela maestria no uso das palavras. Pelo que tenta conciliar, em sua obra, ambas as características, elaborando nada mais, nada menos, do que uma crítica poética da poesia. Elaborando, portanto, um pensamento que, ainda que poético, precisava ser visto como algo distinto da poesia. Ou, ao menos, da poesia que vinha sendo feita até então.

Mais uma vez, portanto, nota-se um certo distanciamento aristotélico, se comparado com a forte aproximação platônica. Como se Platão ainda precisasse lutar para distinguir seu fazer filosófico dos outros fazeres (poético, sofístico, oratório, político etc.), enquanto que Aristóteles já se visse perfeitamente separado dessas outras instâncias, portanto não ameaçado por elas. Tendo sido, de alguma forma, o criador da ciência, ou, ao menos, da linguagem científica propriamente dita, Aristóteles não precisou dar continuidade à “antiga disputa”. Pôde abandonar-se ao elogio da poesia, à vasta consideração das suas belezas e vantagens, sem que com isso corresse o risco de ser confundido com um poeta. Por isso, sem ignorar as possíveis mudanças históricas e políticas ocorridas entre as respectivas épocas de atuação de um e de outro, o fato é que Aristóteles separa um campo de atuação para a poesia, concedendo-lhe enorme liberdade, mas restringindo-a àquela área. Análise sóbria e lúcida, que prega o entusiasmo

²² E também, não se deve esquecer, contra parte da sofística, cujo hábito de interpretar poemas tradicionais e de recorrer a eles para embasar certos argumentos, especialmente de ordem moral, é parodiado por Platão em diversos contextos.

e a embriaguez, mas com limites bem definidos, dentro dos quais a poesia está livre para mentir. Platão, por sua vez, parecia ver a poesia expandindo-se para fora dos seus limites – justamente porque não lhe concede limites – e apavorar-se com tal possibilidade: análise apaixonada e embriagada, mas que prega a sobriedade e a lucidez.

Em suma, é possível dizer o seguinte: o caráter poético, de algum modo, expande-se para a própria linguagem platônica, enquanto que Aristóteles cria um âmbito linguístico científico, que não se mistura com o poético e, portanto, que já é suficientemente distinto da poesia para preocupar-se com isso; essa diferença, portanto, já está estabelecida pelo seu estilo, de modo que ela não mais constitui uma ameaça.

Todavia, e para que a presente comparação não fique restrita a uma dicotomia entre o elogio científico e a crítica poética à poesia, é possível ainda acrescentar uma consideração: a técnica atribuída por Aristóteles ao fazer poético se tornará deslumbramento e entusiasmo, também para o estagirita, quando encontrar o último elo da cadeia poética, a saber, o espectador. Quanto mais técnica possuir o autor de um poema, mais entusiasmo ele será capaz de engendrar. O que há de interessante nessa consideração é o fato de que, quando prestamos atenção na abordagem aristotélica do processo de ler, ouvir ou assistir a uma tragédia, vemos que a sua análise não é assim tão fria nem tão distanciada quanto deixa transparecer o seu estilo. Notamos a paixão pela poesia que jorra por sob a linguagem concisa e objetiva do filósofo. Percebemos que ele a defende mesmo conhecendo o entusiasmo delirante que causa, e que a sua estratégia é defender esse próprio entusiasmo, dando conta da sua utilidade para a vida privada e pública; mostrando que a poesia continua valendo a pena, mesmo nos casos em que não diz a verdade, e que pode dizer algo de sério e de universal acerca da vida humana e imitar a estrutura de acontecimento dos fatos reais, mesmo quando representa coisas que nem ocorreram nem poderiam ter ocorrido.

Ora, a conclusão mais geral que se pode retirar desse fato é que duas perspectivas inteiramente diferentes – duas posições até certo ponto antagônicas, dois estilos que indicam pontos de vista em parte conflitantes – podem ser, ambas, manifestações de paixão pela poesia. E que, talvez, no âmbito do pensamento grego, fosse impossível não manifestar essa paixão (seja de forma positiva ou negativa), já que ela condiz inteiramente com o importante papel que a poesia desempenhava na vida da sociedade helênica.

RESUMO

Platão e Aristóteles são geralmente considerados precursores em diversas áreas, tendo inaugurado a abordagem filosófica dos mais diversos assuntos. Dentre esses assuntos, um dos mais consagrados é a análise do fenômeno da poesia trágica e da poesia épica. Sobre as suas análises, é possível afirmar que elas não consistem apenas em comentários frios e distanciados. Por estarem imersos no contexto trágico e épico grego e por terem sido testemunhas diretas do referido fenômeno, os dois filósofos formularam análises das mais profundas e lúcidas e, simultaneamente, das mais apaixonadas. Cada qual, porém, à sua maneira, privilegiando pontos de vista diretamente ligados aos desenvolvimentos de suas próprias questões filosóficas. Como resultado disso, nota-se uma enorme importância do tema da poesia dentro da obra de ambos os filósofos e, ao mesmo tempo, uma profunda diferença – e até divergência – entre propósitos, contextos e perspectivas desenvolvidas. O objetivo deste artigo é não tanto apresentar as visões dos dois filósofos acerca da poesia grega, mas antes desenvolver uma comparação, e quiçá um diálogo, entre seus respectivos pontos de vista.

Palavras-chave: Platão. Aristóteles. Tragédia. Poesia. Arte.

RÉSUMÉ

Platon et Aristote sont généralement considérés comme précurseurs en diverses champs de connaissance. Parmi ces champs, un des plus célèbres est l'analyse du phénomène de la poésie grecque. Leurs analyses, évidemment, ne sont pas des commentaires froids et distants. Dès qu'ils ont participé du contexte poétique, et dès qu'ils ont été témoins du phénomène de la poésie tragique et épique, les deux philosophes ont fait des analyses profondes, lucides et, simultanément, entièrement passionnées. Chacun, par contre, à sa manière, a souligné les points de vue directement liés aux développements de ses propres questions philosophiques. Le résultat est l'énorme importance du thème dans l'oeuvre des deux philosophes et, en même temps, une différence profonde – et même une divergence – entre leurs points de vue et objectifs. Le but de cet article est moins de présenter les visions des philosophes sur la poésie, et plus de développer une comparaison, et peut-être un dialogue, entre leurs perspectives.

Mots-clés: Platon. Aristote. Tragédie. Poésie. Art.

A RECRIAÇÃO DA GRÉCIA. O DEBATE DE GOETHE E SCHILLER SOBRE A IMITAÇÃO DOS ANTIGOS

PEDRO SÜSSEKIND

*Departamento de Filosofia
Universidade Federal Fluminense*

*Do norte ao sopro frio e melancólico,
Uma por uma, as flores se esfolharam;
E desse mundo rítilo e divino
Outro colheu despojos.*
(Schiller. “Os deuses da Grécia”)

O período de colaboração entre Goethe e Schiller, de 1794 a 1805, foi chamado pelos historiadores da literatura de Classicismo de Weimar, para designar um movimento artístico e cultural que se opôs às idéias defendidas na cidade vizinha, Jena, pelos primeiros românticos. De fato, um dos aspectos mais destacados, na colaboração entre os dois escritores, era o interesse de ambos pelo estudo da Antigüidade Clássica. E não se tratava apenas de um interesse teórico, como uma pesquisa histórica por exemplo, mas sim de uma revisão do projeto proposto na Alemanha por Winckelmann e formulado na frase mais comentada de seu livro de 1755, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura*: “O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos...”¹

Como continuadores do esforço de reflexão sobre a imitação dos antigos na cultura alemã, Goethe e Schiller tinham um interesse prático de discutir as possibilidades e os limites de, como artistas, seguir o modelo dos gregos ou se apropriar dele. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche enfatiza esse traço característico do classicismo do final do século XVIII, ao se referir à “nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura” como o tempo em que o espírito alemão se esforçou com mais vigor para aprender dos gregos.² Ele indica, no helenismo de seus precursores, um esforço de “chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos”, do qual a Filologia alemã se teria afastado posteriormente.

¹ WINCKELMANN. *Reflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon (Orne): Aubier, 1990, p. 94. Cf. BORNHEIM, Gerd. Introdução à leitura de Winckelmann. In: _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. p. 78-113.

² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 121 (§ 20).

Nesse sentido, ao retomarem as reflexões de Winckelmann, Goethe e Schiller visavam discutir os fundamentos de sua própria criação, ou seja, de uma poesia moderna, inserida no contexto cultural e político do final do século XVIII.

Evidencia-se, assim, a questão paradoxal do projeto de imitação dos antigos no Classicismo de Weimar, em sua dimensão histórica: a Antigüidade era vista como ideal, como algo de exemplar, ao mesmo tempo que se reconhecia não só o condicionamento temporal da arte, como também a necessidade de desenvolver um projeto cultural no presente, a partir da situação “atual” da humanidade. Tendo em vista aquele condicionamento, os antigos não podiam simplesmente definir regras ou fornecer modelos formais a serem copiados na prática artística moderna, orientada por uma cultura esclarecida pelo Iluminismo e voltada para o debate em torno do humanismo, da liberdade e igualdade entre os cidadãos, naquele período próximo à Revolução Francesa. Por isso mesmo, o projeto de Goethe e Schiller só pode ser compreendido quando se analisa a relação entre a teoria e a criação artística que estavam ligadas aos temas da Antigüidade.

No que diz respeito ao debate teórico, além dos diversos ensaios que escreveram, os dois escritores trocaram, a partir de 1794, mais de mil cartas, numa correspondência que pode ser considerada como um dos principais documentos do classicismo alemão. Como afirma Lukács, no livro *Goethe e sua época*: “A profunda e íntima vinculação de uma teoria estética muito desenvolvida com uma penetração profunda nos detalhes mais refinados da prática artística é a característica peculiar dessa correspondência”.³ Destaca-se no diálogo epistolar uma carta de agosto de 1794 que se tornou famosa como marco inicial da longa colaboração entre os dois grandes nomes da literatura alemã. Trata-se de uma saudação pelo aniversário de Goethe, em nome da aproximação ocorrida após vários anos de uma convivência distanciada.

A breve troca de cartas, até então, tinha sido inteiramente formal. Ela dizia respeito à revista *As Horas*, cujo projeto tinha levado Schiller a escrever para Goethe, o “Senhor Conselheiro Secreto” de Weimar, em junho de 1794. Mas logo no mês seguinte, em Jena, os dois se encontraram na reunião de uma sociedade de estudos naturais, e na saída iniciaram uma conversa que, embora tivesse um tema específico, acerca das questões abordadas na reunião, décadas depois foi narrada por Goethe como o “feliz acontecimento” que possibilitou a amizade

³ LUKÁCS, Georg. El epistolario Schiller-Goethe. In: _____. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1968. p. 117-212. Ver p. 119.

entre eles.⁴ No final do mesmo mês de agosto, passadas algumas semanas dessa conversa, chegou a Weimar a célebre carta de aniversário, na qual Schiller retoma alguns temas do encontro de modo favorável e amistoso.

Um primeiro tema abordado diz respeito novamente aos estudos naturalistas, que interessavam muito ao autor de *A metamorfose das plantas*. Schiller elogia as idéias de Goethe nessa área: “o senhor procura o essencial na natureza, mas procura pelo caminho mais difícil...”. Quanto ao método, ele esclarece: “o senhor concentra toda a natureza, a fim de receber uma luz de cada elemento; na totalidade dos fenômenos dela o senhor procura a explicação para o indivíduo”.⁵ Essa consideração metodológica, aparentemente restrita a um assunto específico, revela uma possibilidade de comunicação entre perspectivas que antes se mostravam antagônicas. O especulativo Schiller, muito influenciado pelo estudo de Kant, tenta se aproximar do artista intuitivo, do naturalista defensor da objetividade acima de tudo. Como resumiu o próprio Schiller no início de sua carta seguinte: “os trilhos tão diferentes sobre os quais seguíamos só puderam conduzir a um encontro proveitoso justamente neste momento, antes não”.⁶ A essa afirmação, inteiramente de acordo com a perspectiva de Goethe sobre o “feliz acontecimento”, ele acrescenta que agora tem esperança de que os dois possam trilhar juntos o caminho restante, e desse modo indica o projeto comum que realmente foi formulado durante os anos seguintes, nas cartas, em revistas, em ensaios e em obras artísticas.

Ora, justamente esse projeto comum de Goethe e Schiller estava relacionado, desde a carta de aniversário, ao problema da *imitação dos antigos*, ou seja, ao propósito de estudar os textos clássicos, à discussão sobre poética e às demais atividades que caracterizaram o Classicismo de Weimar. Assim, enquanto aquele tema dos estudos naturalistas abordado na carta dizia respeito a uma compreensão e a um elogio, por parte de Schiller, das pesquisas de Goethe em torno das ciências naturais, o debate sobre a Grécia indica um ponto de convergência efetivo nos interesses dos dois escritores.

Schiller descreve na carta o “curso do espírito” de Goethe:

Se fosse grego, ou mesmo italiano, e desde o berço fosse cercado de uma natureza privilegiada e uma arte idealizadora, o seu caminho seria infinitamente menor, talvez até superfluo. Já na

⁴ GOETHE, J. W. Glückliches Ereignis. In: _____. *Vermischte Schriften*. Frankfurt: Insel Verlag, 1965. p. 168-172.

⁵ GOETHE; SCHILLER. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt: Insel, 1977, p. 33.

⁶ Carta de 31 de agosto. Cf. GOETHE; SCHILLER, 1977, p. 42.

*primeira observação das coisas o senhor teria apreendido a forma do que é essencial, e com as suas primeiras experiências o grande estilo se teria desenvolvido no senhor. Mas, como nasceu alemão, como seu espírito grego foi lançado na criação nórdica, só lhe restou uma alternativa: ou tornar-se um artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo de que a realidade a privou e assim engendrar uma Grécia, por assim dizer a partir do interior e por uma via racional.*⁷

Schiller procura então, por comparação, demonstrar a influência que seu interlocutor tinha sobre seu próprio pensamento, referindo-se ao “olhar observador, que repousa tão tranqüilo e limpo sobre todas as coisas”. Ele considera a impressão que as idéias de Goethe lhe causavam uma visão que tinha “acendido”, de súbito, uma luz inesperada sobre algumas coisas com as quais não podia estar de acordo antes. Em termos comparativos, o autor da carta se apresenta como um representante da filosofia e do saber especulativo, diante daquele que é descrito como “gênio”, de acordo com o elogio: “espíritos como o seu raramente sabem até onde são impelidos e quão poucos motivos têm para utilizar a filosofia, a qual só tem a aprender com eles”.

A descrição da carta remete à concepção kantiana do “gênio” exposta na *Crítica do juízo*, livro que Schiller tinha se dedicado a estudar nos anos precedentes.⁸ Goethe é apresentado como um desses artistas geniais que, segundo a sua própria natureza e a sua compreensão do modelo dos antigos, definem as regras da arte. Por outro lado, Schiller pensa em termos da especificidade do “grego” e do “alemão”, indicando um caráter histórico e nacional que situa a produção artística em função de suas condições de surgimento. É nesse sentido que suas palavras podem ser consideradas como uma interpretação e uma reapropriação do projeto classicista de Winckelmann: imitar para se tornar inimitável, nesse sentido, significa aprender um ideal e se apropriar dele a ponto de o resultado, a obra de arte criada, tornar-se um modelo para a arte, algo de exemplar que constituirá uma tradição.

É importante ressaltar, contudo, que a carta de Schiller tem em vista uma obra específica de seu interlocutor. A afirmação de que Goethe foi capaz de “engendrar uma Grécia” refere-se especialmente a uma peça, *Ifigênia em Táuride*, que Schiller admirava e cuja leitura influenciou profundamente seu interesse pelo mundo grego. A primeira versão dessa peça, terminada em 1779, antes da longa

⁷ GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de Viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24.

⁸ Cf. KANT, Immanuel. Observação geral à exposição dos juízos reflexivos estéticos (§§ 43-54). In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993. p. 149-175.

viagem de Goethe à Itália, chegou a ser montada na corte de Weimar, mas a versão definitiva foi escrita em Roma, num período de dedicação aos estudos da arquitetura e da escultura na capital italiana, sob a orientação dos escritos de Winckelmann.⁹ Essa versão, publicada na Alemanha em 1787, é considerada como uma das principais referências, talvez a principal, na consolidação da fase clássica da produção de Goethe, já bem distante dos parâmetros de obras como a peça *Götz von Berlichingen* e o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther*, escritas no contexto do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*. Enquanto essas obras que tornaram o jovem escritor famoso estavam ligadas tanto a uma crítica do Classicismo francês e de sua influência na Alemanha, quanto ao resgate de temas da história nacional, na *Ifigênia* o autor se dedica à reelaboração de um tema grego, que fora trabalhado também por Racine. E ele adotou para isso uma forma “clássica”, com a linguagem comedida, o número reduzido de personagens, a simplificação da ação e a obediência à regra das três unidades.¹⁰

Schiller, que despontara em 1781 como novo expoente do *Sturm und Drang* com *Os salteadores*, publicou no mesmo ano da *Ifigênia*, 1787, a peça *Dom Carlos*, que também indica uma mudança decisiva na sua maneira de fazer teatro. Quanto ao conteúdo, a transição diz respeito à importância do drama político, com conflitos em torno do exercício do poder (o protagonista é o rei da Espanha absolutista). Quanto à forma, é importante notar que, assim como acontece na obra de Goethe, o autor adota os versos iâmbicos que constituiriam a métrica do teatro clássico alemão a partir daquela época. Schiller se afastou dos parâmetros anti-convencionais e exaltados das suas primeiras peças, preocupado com a definição de parâmetros para a tragédia moderna, na Alemanha de sua época. No entanto, ao ler a peça de seu futuro amigo, ele considerou que Goethe é que tinha conseguido criar uma obra-prima alemã no estilo que ele mesmo buscava com *Dom Carlos*. Assim, paradoxalmente, o caminho indicado para o estabelecimento da dramaturgia alemã renovada, após o período combativo do pré-romantismo, apontava para os gregos.¹¹

A leitura da *Ifigênia* influenciou Schiller a escrever o poema *Os deuses da Grécia*, publicado em março de 1788, no qual se encontram reflexões acerca do

⁹ Cf. GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁰ Essas características formais levaram Anatol Rosenfeld a considerar a peça “a que mais se aproxima da arte de Racine”, em função de “seu decoro, sua *bienséance*, a estilização requintada e a rigorosa observação das unidades clássicas de ação, tempo e lugar, a interiorização radical da ação confiada quase totalmente à palavra”. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 14.

¹¹ Cf. BUTLER, E. M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Press, 1935.

desaparecimento dos deuses, antecipando um tema de Hölderlin e dos românticos. Nos versos, traduzidos por Machado de Assis, o poeta lamenta: “Tristes e mudos vejo os campos todos; / Nenhuma divindade aos olhos surge; / Dessas imagens vivas e formosas / Só a sombra nos resta”.¹² Mas, em seguida, ele menciona a possibilidade de uma recuperação daqueles “tempos fabulosos” em que “só a beleza era sagrada”, e que o próprio poeta não consegue mais enxergar. Os versos “E desse mundo rútilo e divino / Outro colheu despojos” evocam a beleza da recriação da Antigüidade na *Ifigênia* alemã, como uma possibilidade de apropriação daquilo que se perdeu. Segundo essa interpretação, seria Goethe o “outro” que foi capaz de se apropriar dos vestígios do mundo divino dos antigos.

Ifigênia em Táuride levou Schiller também a retomar os estudos de língua grega e, posteriormente, a dedicar-se a alguns projetos de tradução. A intimidade com as peças gregas permitiria um aprendizado dos elementos belos e verdadeiros com os quais o escritor procurava “formar um certo ideal”, aperfeiçoando seu próprio trabalho como dramaturgo. Por isso, em carta a seu amigo Körner, ele explica que tinha a intenção de, primeiro, ler os gregos em traduções, enquanto estudava a língua, para depois ler os textos originais e traduzi-los, a fim de conquistar “mais simplicidade no plano e no estilo”.¹³ Seguindo esse plano, além de começar tradução das duas *Ifigênicas* de Eurípides, Schiller esboçou um ensaio crítico, nunca terminado, no qual compara a peça grega com a de Goethe, defendendo a superioridade da versão alemã. Com isso, ele indicaria que a imitação dos antigos ali realizada não implica simplesmente o elogio da perfeição exemplar dos gregos como modelo. O que se tenta compreender é o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga.

Toda a consideração de Schiller feita na carta de aniversário remete a esse interesse pelos antigos e, com isso, ao problema da imitação. Em resumo, o que fascinava o autor era a noção de que Goethe, ao desenvolver um tema grego em forma clássica, foi ainda assim *moderno*. Mais do que isso, a versão alemã da *Ifigênia* seria, como ele afirma em carta a Körner de 21 de janeiro de 1802, “de uma tão espantosa modernidade e tão pouco grega, que não se compreende como pudemos compará-la com uma peça grega”.¹⁴ Mas por quê? Em que sentido a retomada de um tema grego numa forma próxima daquela do classicismo é inevitavelmente moderna? Essa é a questão-chave

¹² ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3, p. 212-214.

¹³ Carta citada em: BUTLER, 1990, p. 168.

¹⁴ Citada por JAUSS, H. R. De l’Iphigénie de Racine à celle de Goethe. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990. p. 211-242. Cf. p. 219.

do projeto de Goethe e Schiller.

Retomando o enredo de Eurípides, a peça de Goethe gira em torno do reencontro de Ifigênia, filha de Agamenon, com seu irmão Orestes. Segundo a versão grega, a história contada remete a outras tragédias gregas: em *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, Agamenon precisa, em obediência a um oráculo, sacrificar a própria filha a fim de permitir a partida dos navios gregos para Tróia; na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, conta-se a morte do rei grego, planejada por sua esposa, e a história de Orestes, o irmão de Ifigênia que vinga a morte do pai, mas com isso se torna um matricida e é perseguido pelas Fúrias. Segundo a versão grega de *Ifigênia em Táuride*, a protagonista teria sido salva por Ártemis do sacrifício e, muitos anos depois, tornara-se sacerdotisa no templo da deusa na cidade dos citas, onde Orestes chega, em sua tentativa de escapar das Fúrias, e é feito prisioneiro.

Na versão de Goethe, há duas ações paralelas que conduzem ao encontro dos irmãos. Em Táuride, a sacerdotisa sofre com seu exílio em terras bárbaras e pede ao rei Toante que permita o seu retorno para a Grécia, mas tem seu pedido negado. Enquanto isso, Orestes e seu amigo Píades partem para Táuride em função de uma resposta do oráculo do deus Apolo, segundo o qual, para livrar-se das Fúrias, o filho de Agamenon precisaria levar de volta para a Grécia “a irmã”. Eles partem para Táuride a fim de resgatar do templo a imagem da deusa Ártemis, irmã de Apolo, pois é assim que interpretam aquele oráculo. Até esse ponto, embora a composição dos personagens, os diálogos e a forma das peças sejam muito diferentes, o enredo é bastante semelhante ao da versão grega.

O encontro entre os irmãos ocorre, então, quando Orestes e Píades são capturados pelos soldados de Toante e, ameaçados pelo costume local de sacrifícios humanos à deusa, submetem-se aos cuidados da sacerdotisa do templo. Com a chegada de prisioneiros, Ifigênia acaba por descobrir a terrível cadeia de assassinatos em sua família e a identidade do irmão, que é vítima de uma espécie de transe suicida, uma loucura gerada por sua condição de matricida perseguido pelas Fúrias. Após o reconhecimento, a sacerdotisa precisa curar seu irmão e, ao mesmo tempo, salvá-lo do costume bárbaro dos citas. Píades concebe um plano de fuga, para o qual Ifigênia precisa ludibriar o rei Toante, argumentando que era necessário curar o prisioneiro de sua loucura, antes de sacrificá-lo, e lavar a estátua da deusa, maculada pela presença de um assassino. As diferenças mais evidentes da versão alemã em relação à grega aparecem no final da peça.

Na obra de Eurípides, o plano de fuga dos gregos é bem sucedido, eles partem no navio dos companheiros de Orestes com a estátua de Ártemis,

mas Toante os persegue. A deusa Atena surge então para impedir que o rei dos citas capture e mate os gregos. No ato final da peça de Goethe, a ação muda completamente: Ifigênia desiste de seguir o plano, porque não seria capaz de mentir para o rei. Personagem nobre e sincera, ela decide contar a Toante o plano e explicar a ele a situação abertamente, recorrendo apenas ao bom senso para salvá-los. O desfecho da peça revela a verdadeira interpretação do oráculo de Delfos: não era a irmã de Apolo que Orestes precisava resgatar, mas a sua própria irmã, cuja intervenção sincera consegue, por meio da pureza e da candura femininas, não só evitar a catástrofe, como também persuadir o rei dos citas a deixá-la partir junto com o irmão e a abolir o costume religioso bárbaro dos sacrifícios humanos.

Como Roberto Machado comenta, em *O Nascimento do trágico*, Ifigênia encarna a noção de uma Grécia apolínea, da medida, do conhecimento de si, com sua pureza e harmonia, sua sabedoria e serenidade. Ela poderia ser uma representação do ideal winckelmaniano da beleza clássica, marcado pela calma grandeza e nobre serenidade. Por outro lado, ao dotar a protagonista da peça dessas características de moderação, sabedoria e sinceridade, Goethe teria conseguido, segundo palavras de Schiller citadas no comentário, “apresentado um tipo de humanidade ainda mais elevada do que a grega”.¹⁵ Nesse caso, é preciso esclarecer como a caracterização do ideal de beleza clássico pode ser moderno.

Em “Sobre o classicismo da Ifigênia de Goethe”, Adorno discute o resgate de uma certa noção ideal da humanidade grega, mas com traços da moralidade e do humanismo do século XVIII. O filósofo enfatiza a dimensão histórico-filosófica da peça, pois, como ele afirma, *Ifigênia em Táuride* “ultrapassa incomensuravelmente a esfera na qual o classicismo encontra seu âmbito próprio; os gregos e citas ali não são representantes de algo invariante”, de uma humanidade recuada aos tempos arcaicos, mas “pertencem a um estágio da humanidade historicamente determinado”.¹⁶ Assim, o que há de antigo no conteúdo da Ifigênia de Goethe, em vez de reconstituir o passado remoto, traria à tona o potencial da criação poética moderna. E é nesse sentido que Adorno se contrapõe com muita insistência à determinação de Goethe como classicista, no sentido usual. O que se encontra na peça, de acordo com seu comentário, é uma espécie de apropriação do elemento mítico (aquilo de propriamente antigo) para elaborar questões liga-

¹⁵ Cf. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 17.

¹⁶ ADORNO, Theodor. Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: _____. *Noten zur Literatur IV. Gesammelte Schriften 11*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. p. 495-514. Ver p. 496.

das a uma reflexão sobre o humano na época moderna.

O comentário de Adorno procura discernir, em Goethe, o problema da relação do Esclarecimento com o mito, ou seja, do humanismo moderno racionalista com as forças determinantes da natureza. Ele afirma: “o procedimento de Ifigênia no último ato é a apologia da humanidade contra o inumano imanente”. Em função dessa defesa do humano, Goethe “ousa o mais extremo”:

*Ifigênia, obedecendo ao imperativo categórico da Crítica da razão prática, ainda não escrita então, renega seu próprio interesse, que precisava do engano, em nome da liberdade, da autonomia...*¹⁷

Assim, Adorno concebe a *Ifigênia* alemã como um drama civilizatório, no qual estão em jogo o poder determinador da realidade e uma retomada, em nova concepção, do elemento caótico da juventude de Goethe, seu protesto contra as convenções sociais típico do *Sturm und Drang*. O gesto de Ifigênia anteciparia a moral kantiana e seria uma contraposição à revolta contra as imposições da realidade que não pode ser modificada e que segue princípios desumanos.

A análise do personagem Orestes, mais do que da protagonista, evidencia para Adorno como o elemento mítico permite uma reflexão sobre o humanismo moderno, em sua relação com a força do estado da natureza. Orestes, enlouquecido pela perseguição das Fúrias, mas curado pela intervenção de sua irmã, estaria no centro da ação libertadora, como expressão de uma atitude antimitológica abrupta e reflexiva, na qual se percebe, como comenta Adorno, a sensibilidade de Goethe para aquilo que Benjamin chamava, em seu ensaio sobre o romance *As afinidades eletivas*, de “limites e possibilidades da humanidade”.¹⁸ Como herói trágico, Orestes ultrapassaria os limites, convertendo-se em imagem de uma conciliação, para além da construção da humanidade, de um meio entre o incondicionado da atitude libertadora e a entrega cega à natureza, configurada pela força punitiva e enlouquecedora das Fúrias.

Além da interpretação do conteúdo da peça, ressaltando suas divergências em relação à versão grega, Adorno destaca também a diferença formal entre o projeto alemão e aquele elaborado por Racine, no contexto do Classicismo do século XVII. Enquanto o procedimento poético, na peça france-

¹⁷ ADORNO, 1974, p. 509.

¹⁸ ADORNO, 1974, p. 509.

sa, acompanha e reforça o “elemento civilizatório”, racionalista, a linguagem de Goethe, em contrapartida, teria “o frescor da floresta e da caverna”, algo daquele elemento natural objetivo em conflito com o drama civilizatório. Destacando a modernidade da peça, Adorno chega a afirmar que, com a *Ifigênia*, “o desenvolvimento da linguagem alcança um momento de objetivação que culminaria em Flaubert e Baudelaire”.¹⁹

Em outro comentário bastante conhecido da peça, intitulado “Da Ifigênia de Racine à de Goethe”, Jauss recorre também a uma comparação entre a Ifigênia francesa e a alemã, a fim de esclarecer o que havia de novo na solução encontrada no final do século XVIII. Segundo essa leitura comparativa, em Racine percebe-se um aprofundamento do fosso entre a arbitrariedade divina e a ação humana, de modo que o homem aparece como um prisioneiro de suas paixões, ou de sua falta original.²⁰ Na inocente Ifigênia que, em Áulis, consente na decisão do pai de sacrificá-la, estaria em jogo a problemática da autoridade do Deus-Pai e do respeito aos preceitos religiosos. Já em Goethe intervém, como uma nova instância, a possibilidade de romper a maldição mítica do passado, portanto de não seguir os preceitos impostos por uma determinação que contraria a autonomia humana.

Jauss afirma:

*A Ifigênia de Goethe responde a questão de saber por meio de que força o homem pode ser libertado de sua dependência em relação à natureza e da arbitrariedade divina, chegando assim à consciência de sua autêntica humanidade.*²¹

Uma nova aliança entre o homem e a divindade estaria apresentada no ato de audácia da protagonista, que recusa o culto fundado na autoridade do passado, com sua exigência do sacrifício humano. Nesse sentido, o ser humano combate o fosso que o separa dos deuses, passando da dependência mítica à liberdade do sujeito por meio da razão esclarecida. Mas, como o gesto de Ifigênia no último ato indica, apenas a palavra da pureza e do amor pode realizar essa passagem, e por isso Jauss destaca na versão goethiana um novo mito da feminilidade pura e redentora, ligado à autonomia humana.²²

Apesar de suas interpretações divergentes em alguns pontos, os dois comentários, de Adorno e Jauss, chamam a atenção para a modernidade da peça

¹⁹ ADORNO, 1974, p. 501.

²⁰ JAUSS, 1990, p. 227.

²¹ JAUSS, 1990, p. 237.

²² JAUSS, 1990, p. 236.

“classicista” de Goethe e procuram definir o que há de novo em sua versão, comparada com as de Eurípides e de Racine. Mas essa não é uma constatação nova, pois a *Ifigênia* alemã sempre foi considerada como uma obra ao mesmo tempo classicista e moderna. Ao estudar a recepção da peça, no início de seu comentário, o próprio Jausse deixa claro que o caráter ilusório de uma volta ao espírito dos gregos já fora percebida pelos contemporâneos de Goethe, a começar por Schiller.

Em “Sobre a arte trágica”, ensaio de 1792, Schiller já falava de uma “beleza excepcional na nossa *Ifigênia* alemã”, que é indicada em favor da superioridade das tragédias modernas, ligadas à apresentação da idéia de liberdade. Para o autor, a arte esclarecida pela filosofia kantiana é destinada a alcançar uma altura cristalina da emoção trágica, em contraposição à tragédia grega que, por sua “cega sujeição ao destino”, pode ser “humilhante e ofensiva” para a liberdade humana.²³ Contudo, a defesa da superioridade da arte moderna não implica o abandono do projeto de estudo dos antigos, iniciado em 1787 após a leitura da *Ifigênia* de Goethe. Aliás, em muitos outros textos, Schiller defende a superioridade das obras clássicas, segundo uma outra perspectiva, em aparente contradição com suas afirmações no ensaio de 1792.²⁴

A apresentação da humanidade mais bela dos tempos modernos, dessa humanidade ideal e esclarecida que a “bela alma” de Ifigênia revela, tem lugar justamente numa peça “classicista”. Impregnada de questões morais modernas, como Schiller comenta em carta a Goethe de 22 de janeiro de 1802, a peça possibilitaria a construção de uma Grécia moderna e humanista, na qual se revela a interioridade da alma alemã.²⁵ Na retomada do material propriamente antigo por um escritor moderno, o ideal de beleza grego poderia ser retomado, os “despojos” do mundo divino para o qual o poeta olha com nostalgia, em seu lamento *Os deuses da Grécia*, retornam transformados, reconfigurados segundo uma perspectiva atual. Como já estava indicado na carta de aniversário, a *Ifigênia* é um marco do projeto de uma imitação dos antigos que, em vez de apenas copiar o aspecto das obras de arte, recria o ideal de beleza grego a partir de um procedimento racional, moderno.

Como afirma Schiller naquela carta de 1794, justamente por ter um

²³ SCHILLER, Friedrich. Acerca da arte trágica. In: _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U., 1995. p. 83-111. Cf. p. 94-95.

²⁴ Justamente essa divergência de avaliação, dependendo da perspectiva adotada, seria um tema central do livro *Poesia ingênua e sentimental*, último trabalho teórico do autor.

²⁵ Cf. GOETHE; SCHILLER, 1977, p. 932.

espírito grego *sem ter* nascido sob o céu grego, Goethe pode ser um gênio que, mesmo ao estudar os antigos e tomá-los como parâmetro, segue a sua própria natureza e não fica preso às regras da arte. Em outras palavras, ele poderia ter seguido o caminho de síntese do belo na natureza, de criação da beleza ideal a partir da observação da beleza natural, caso tivesse crescido diante do esplendor da natureza mediterrânea e da arte antiga. Mas, justamente por ser privado dessa natureza bela e jogado sob o céu nórdico, numa cultura artificial, o seu gênio foi levado a criar por via racional uma obra grandiosa, única e inimitável, condicionada pelas circunstâncias de sua época. No entanto, é na Grécia que o gênio enxerga o ideal de beleza com o qual se identifica e que deve ser recriado na modernidade. Schiller reconhece, por isso, uma contradição entre o gênio artístico e a época moderna, mas indica a necessidade de um esforço de superação genial:

*o senhor teve trabalho a mais, pois da maneira como passou da visão à abstração, teve de transpor de volta conceitos em intuições e transformar idéias em sentimentos, pois só através deles o gênio pode produzir.*²⁶

Como se o poeta fosse forçado, pela disparidade entre a sua realidade pobre e a riqueza de seu espírito, a dar à sua obra enraizada na cultura alemã, no clima e no ambiente nórdicos, toda a beleza que seu olhar sabe descobrir sob a orientação dos antigos. Assim, a noção forjada por Winckelmann de uma Grécia antiga perfeita, equilibrada, em torno do ideal apolíneo de nobre simplicidade e calma grandeza, pode estar presente na obra de Goethe, em seu olhar tranqüilo e limpo sobre as coisas. De acordo com a interpretação que fica indicada na carta de Schiller, em vez de copiar os antigos, o poeta aprende com eles esse ideal de beleza para “engendrar uma Grécia” pela força do pensamento.

RESUMO

Para mostrar como se articulam o helenismo e o classicismo na estética alemã, é necessário analisar o projeto de imitar o ideal de beleza da arte grega. No final do século XVIII, a fase clássica de Goethe e Schiller, denominada Classicismo de Weimar, retoma as idéias de Winckelmann, inseridas na *discussão teórica e na realização artística* daquele projeto. A peça *Ifigênia em Tauride*, de Goethe, pode ser considerada como modelo da concepção de imitação dos antigos proposta pelos autores. Nessa peça, como mostram os críticos desde Schiller, a questão do helenismo, da imitação dos gregos antigos, diz respeito a uma discussão sobre

²⁶ GOETHE; SCHILLER, 1993, p. 25.

PEDRO SÜSSEKIND

os parâmetros para a criação artística moderna.

Palavras-chave: Grécia. Goethe. Schiller. Ifigênia. Imitação.

ABSTRACT

To show how the Classicism and the Grecism are articulated in the German esthetics, it is necessary to examine the project based on the imitation of the ideal of beauty in Greek art. At the last decade of the eighteenth century, the classical period of Goethe and Schiller, known as Weimar Classicism, renews Winckelmann's ideas, integrated in a theoretical discussion and an artistic realization of that project. Goethe's play *Iphigenia in Tauris* can be seen as an example of the conception of imitation they propose. In this play, as shown by critics since Schiller, the issue of Grecism – as the imitation of the ancient Greeks – is discussed as a standard to modern poetry.

Keywords: Greece. Goethe. Schiller. Iphigenia. Imitation.

ARQUIVO

ATUALIDADE DO DIÁLOGO *HÍPIAS MAIOR*, DE PLATÃO

CELSO LEMOS

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Valor e alcance do diálogo

Tipo de obra aberta, diálogo aparentemente inconcluso ou aporético, na denominação da época, é o *Hípias Maior* como um pequeno ensaio que se tem mostrado preñado de conseqüências doutrinárias as mais ricas e fecundas, ao longo da história do pensamento estético.

Pergunta-se sobre a essência do belo, a sua definição rigorosa, própria e adequada, nos moldes socráticos. As respostas que dá não atingem, todavia, a meta a que se propõe; dizem apenas respeito ao belo *a posteriori* – o que o belo causa em nós –, à *práxis* do belo, estranhamente silenciando o questionamento do belo em si, de seu constitutivo formal e de suas propriedades intrínsecas, como mais tarde serão apresentadas na *Poética* de Aristóteles e mesmo em outros diálogos do próprio Platão, ao discorrer sobre a grandeza, a ordem, a simetria, a proporção, a unidade e o meio termo (*mesótes*), elementos essenciais à configuração da beleza. É bem de ver que no presente diálogo se esforça Platão para chegar à idéia do belo (a seu *eídos* ou *ousía*), não lhe apontando porém nenhuma característica intrínseca, como era de esperar. As definições apresentadas, em número de seis (primeiramente três pelo sofista Hípias e outras três, a seguir, por Sócrates), além de seu valor próprio e positivo pelas propriedades apontadas de modo incompleto e isolado da essência do belo, ainda que não abrangentes da sua natureza – são realmente dignas de aproveitamento e aprofundamento, o que nem sempre tem sido feito. Exceto a última, não indicam tais definições as propriedades do *definiens*, como se exige de uma definição logicamente perfeita, assinalam apenas algumas delas ou uma só, pecando assim por sua insuficiência. Refuta-as, porém, Platão uma a uma pelo seu caráter de incompletude, inadequação e por vezes incoerência e contradição, não lhe acudindo servir-se do valor isolado

de cada uma para completar o conceito geral do belo. Creio, porém, que todas são dignas de maior aprofundamento e proveito e assim também a julgou a História da Estética, aceitando-as e discutindo-as ainda hoje.

Ao investir contra Hípias, é de presumir-se ter tido Platão em vista a sofisticada da época socrática ou a do momento em que vivia; e dizemos presumir-se porque nos faltam provas mais concretas pelo desconhecimento ou deficiência de dados sobre a estética dos Sofistas, de cujos escritos restam somente fragmentos e informações doxográficas. Algumas das definições do diálogo seriam patrimônio da Sofística, enquanto outras são criação original de Platão. Sócrates não se notabilizou pela criatividade na doutrina do belo; neste sentido o diálogo supera o socratismo genuíno: é mais platônico do que socrático.

Na época de Platão era o Belo identificado com o Bem (*kalokagathía*), o que se comprova com inúmeras passagens de diálogos, como o *Lísias*, 216d, o *Banquete*, 201, o *Alcibiades I*, 116a.

Doutrina comum entre os historiadores da estética grega, esta identificação tem raízes tão profundas que não desaparece jamais em toda a sua plenitude. Numa das definições da beleza estudadas e discutidas no *Hípias Maior* (a última), vemos o bem metamorfoseado em *agradável*: belo é o que agrada ao sentido da vista e do ouvido. Refutada a seu modo por Platão, esta definição é apresentada quiçá por primeira vez e seu valor é permanente, o seu alcance é amplo e irrestrito. O hedonismo da beleza é uma idéia cujo valor se pode aferir por um dos critérios da avaliação da história da filosofia, a saber, a sua fecundidade e permanência através dos tempos. O hedonismo estético é doutrina de todos os tempos. Belo é o que agrada ou apraz ser conhecido, pela vista ou pelo ouvido, intuitivamente. As coisas belas não necessitam de ser úteis. Pode ser inútil a beleza; não pode entretanto, deixar de ser agradável à intuição da vista ou ouvido, com repercussão na inteligência. É ela fruto de uma contemplação amorosa. É a verdade que se manifesta e se ama, ou é o bem que se conhece e gera prazer. Não é somente de ordem sensível o prazer estético; está situado também para além do sensível, no domínio do inteligível, atingindo o reino das idéias e do ético. É um prazer sensível que se metamorfoseia ou se transforma em alegria. Para o homem moderno, a arte por vezes não deslinda o belo do feio (o feio que agrada e o que não agrada). Na estética pós-moderna, mas também na moderna, o belo equivale ao interessante, ao chocante, ao picante, ao *funke*. Tal não ocorria entre os gregos, amantes da beleza, em qualquer domínio ou nível sensível, intelectual e moral. Há uma profunda distinção acerca da maneira de conceber o feio como categoria

estética, entre os gregos e os artistas modernos, mais apreciadores dos valores relativos e subjetivos, mais próximos de uma estética do decadentismo.

Doutrina positivamente lacunosa é a do diálogo ao apreciar apenas definições *a posteriori* da beleza. Nenhuma ascensão dialética, nenhuma hierarquia em que o belo se distribua por distintos níveis ontológicos. Naturalmente o *Banquete* ainda não havia sido escrito; todavia o *Hípias Maior* é um encaminhamento, muito denso de doutrina, para os diálogos mais filosóficos e amadurecidos como o *Fedro*, a *República*, o *Banquete* e o *Filebo*. Nem ascensão dialética até a idéia do Belo, nem interferência do Eros na sua manifestação luminosa e inebriante. Sócrates e o Sofista desejam saber o que é o belo em si e o que torna belos os seres por agregação de uma propriedade ou qualidade adjetiva. O pressuposto evidente da definição é o de que nem todo ser é belo, nem é sempre belo nem igualmente belo em todas as suas partes.

Na Grécia pré-platônica, eram numerosas as manifestações arcaicas acerca da natureza do belo, de razão mais formal e constitutiva de seu conceito. Poetas, pintores, escultores, músicos e demais artistas já haviam chegado à intuição da essência do belo e de seus efeitos. A noção de medida, própria do povo grego em confronto com o “bárbaro”, a beleza como harmonia, simetria, ordem, proporção, unidade na variedade ou pluriformidade e unidade, eussinopsia – eis as propriedades, já percebidas pelo grego, diante do belo, entre artistas e filósofos como os pitagóricos e como Heráclito, Demócrito e Górgias. É de estranhar sejam elas inteiramente descuradas por Platão no *Hípias Maior*. De outro lado, as definições discutidas não são criações nem de Sócrates nem de Platão, em parte ao menos. Platão reconhece a existência do belo em si (na linha socrática de um mero conceito e também em sua existência metempírica) sem jamais definir-lhe as características intrínsecas. No diálogo, as definições, todas elas, são dadas pelos efeitos do belo, por tudo aquilo que o belo causa ou produz ou irradia, deixando de lado o seu constitutivo formal intrínseco ou a intuição de sua essência.

Sinopse do diálogo

Vejamos primeiro a sinopse do diálogo, o assunto fundamental versado e a índole do tratamento que se lhe dá, tendo em vista os planos distintos de Hípias, respectivamente representante da Sofística, e de Sócrates, da Filosofia. Após um encontro casual, em Atenas, em lugar indeterminado, de Sócrates com o sofista Hípias, “o estrangeiro de Élis”, há muito afastado de Atenas por motivo de suas viagens de embaixador e professor de sabedoria, de virtude, de

matemática, de linguagem e de outras disciplinas integrantes de seu vasto saber enciclopédico, Sócrates indaga-lhe sobre o motivo da longa ausência. A resposta do sofista vaidoso e convencido de polimatia surge de pronto: é ele muito requisitado e o primeiro indicado como embaixador sempre que Élis, sua cidade natal, tem algum assunto a tratar com outras cidades, porque é o mais hábil no trato diplomático com as cidades da Grécia e da Sicília, e principalmente com Esparta, na Lacedônia. Com ironia, felicita-o Sócrates pelos seus êxitos e habilidades, tanto em ocupação públicas e oficiais como em atender a interesses particulares (ensino individual a jovens adolescentes, com excelente remuneração). No entanto, lembra-se Sócrates que os antigos sábios, como Pítacos, Bias, Tales e os que lhes seguiram até Anaxágoras, quase todos se afastaram dos negócios públicos. Assim o fizeram por incompetência, replica-lhes Hípias, que afirma saber aliar a vida pública à particular. Antigamente assim não acontecia, mas agora, ao progresso das artes e dos artistas, corresponde também o progresso da arte dos sofistas. Dédalo, considerado inventor da escultura, seria objeto de motejo por parte dos escultores de hoje, caso viesse a criar as obras que o celebrizaram.

A arte, como a ciência e a filosofia, progride; uma das manifestações e um dos sintomas objetivos de tal progresso é a capacidade de unir o trabalho dedicado ao bem público com o dedicado ao bem individual, e a capacidade conseqüente do enriquecimento. Górgias, Pródicos e Protágoras se enriqueceram e, neste sentido, podem ser apontados como exemplos vivos; mas a capacidade de enriquecimento de Hípias supera a de dois sofistas juntos, quaisquer que sejam eles; a ciência de seus contemporâneos é superior à dos antigos, que sob este aspecto eram completos ignorantes. Segundo a opinião muito generalizada, deve ela, a ciência, servir em primeiro lugar ao sábio; logo, mais sábio é aquele que mais se enriquece, afirma Sócrates com ironia.

Interrogado sobre os lugares onde auferiu maiores lucros, se por certo em Esparta, de onde no momento procedia e para onde se dirigia habitualmente, responde Hípias que nenhum óbolo (nem a sombra de um dracma) lhe dão os Espartanos e que ele é chamado não para educá-los na virtude, como professor de virtude ou *areté* (ou de outras disciplinas de que é mestre, como a astronomia, a geometria, a aritmética, a gramática), mas para discursar-lhes sobre a genealogia dos heróis e as narrativas da antiga fundação das cidades em geral sobre tudo o que se refere à Antigüidade. Tal ocorria por serem os espartanos avessos à toda dialética ou filosofia, ou qualquer inovação em pedagogia, por força das próprias leis e de severos ditames vigentes, que proibiam educar os filhos segundo métodos

estrangeiros. Justamente acabava Hípias de recitar-lhes um belo discurso em que, após a tomada de Tróia, apresentava a Neoptólemo interrogando Nestor acerca dos trabalhos que devem ocupar um adolescente desejoso de se tornar ilustre, tendo a intenção de fazer uma leitura pública dele em Atenas. A este propósito, casualmente, acode a Sócrates a oportunidade ou ocasião de indagar do sofista o que é belo, por ser ele autor de um “magnífico discurso que brilha, além de outros méritos, pelo da escolha das palavras”¹; pois, ainda há pouco fora o próprio Sócrates solicitado a definir a beleza, a propósito de uma discussão durante a qual condenava a fealdade e elogiava a beleza. Um de seus interlocutores indagou-lhe como discernir o belo do feio e como conceituar a beleza através de um critério de julgamento objetivo e eficaz. Impossibilitado de satisfazer-lhe o pedido e irritado contra si mesmo por esta incapacidade, Sócrates aguardou a oportunidade de encontrar uma pessoa hábil que o socorresse e eis que a encontrou. No diálogo não se fala do local preciso do encontro – sem dúvida casual – de Sócrates com o Sofista, em Atenas. A discussão começa por um motivo também ocasional, indicando que não houve nenhum procedimento determinado de debate. É bem de ver que jamais antes do diálogo se questionou tal assunto: nenhuma referência de Sócrates ao passado filosófico. Parece que a ciência da estética surge neste momento feliz.

O tema da discussão será a definição exata do belo, a um tempo teórica e de valor prático, na linha das definições socráticas, como a da piedade no *Éutifron*, a da amizade no *Lísias*, a da coragem no *Laques*, a da sabedoria no *Cármides*, ou então a definição do belo para além do plano conceptual e lógico, situada no plano ontológico, das Idéias ou Formas, em busca de um Belo em si mesmo (*autò tò kalón*) (cf. 288a, 289d: “o belo em si, universal, ornato de todo o belo, que transforma em belo tudo que com aquela sua idéia ou forma se junta, isto é, o belo em si mesmo, hipostático, em pessoa e embelezante, como irradiação ou participação; 289d-e: o belo com que todas as coisas se adornam, e que a elas acrescentado, se transfiguram belas”; 291 – “andas buscando como resposta algo de tal maneira belo que já não apareça feio de modo algum, a ninguém nem jamais”).

A passagem de um plano a outro, do conceptual ou lógico para o ontológico ou transcendental, parece não sofrer nenhuma alteração nestas características, pois Sócrates insiste ainda e continua a insistir na busca de algo absolutamente belo, “absolutamente” significando desligado de comparações e

¹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 286b.

relações; isto é, belo incondicional, eterno, inamovível, imperecedeiro, imutável, para todos, sempre e em todos os lugares. Como assinala García Bacca², o plano de Sócrates situa-se muito além do plano ôntico e concreto de Hípias. Sócrates indaga pelo belo em “pessoa”, em si e para si, com unicidade, resvalando pelo plano transcendental, certamente alcançado nos diálogos posteriores, *Banquete*, *Fedro* e *República*. Aristóteles jamais faria tal pergunta: que é o belo em si mesmo, situado para além, num orbe supercelestial. Para Aristóteles a beleza é uma *forma de*, não *forma em si mesma*. A pergunta socrática possui ainda um caráter pragmático, operatório. Antes de Fechner, fundador da estética experimental, notou Sócrates a ausência de um critério objetivo para ajuizar acerca do que é belo e feio – “de onde sabes tu, Sócrates, que coisas são belas e quais são feias, porque, acaso, poderias dizer-me o que é o belo”³. A pergunta é feita por um amigo não presente no diálogo, exigente e esmiuçador no modo de saber. Não há critério objetivo e concreto para saber se algo é belo ou não, como há critérios objetivos e muito concretos para saber se algo é homem, leão, rosa, estrela, frio ou quente. A ciência dos fatos, ou dados, ou de suas relações, parte de uma realidade concreta, indiscutível para todos: a geometria, a biologia, a física, a astronomia e outras. Já o problema do belo e do feio (e dos valores em geral) parece que parte não de um dado, senão de um *construto*, uma vez que um ser pode ser belo para mim, feio para outro. Todavia não creio que seja este o problema formulado por Sócrates. Na realidade há divergência quanto à determinação dos objetos belos ou feios, há variedade de opiniões e de gostos, tanto intra-subjetivos como inter-subjetivos; não há, porém, discrepância quanto à idéia do que seja belo e feio *in abstracto*, termos propriamente contrários e não relativos. A relatividade do julgamento estético depende ou está em função da variedade das determinações do que seja belo e feio em concreto, se a rosa por exemplo é mais bela do que o lírio ou se o hipopótamo é mais feio do que o rinoceronte. Não há desacordo algum na conceituação do que seja belo ou feio em geral (termos contrários e absolutos, e não relativos); somente o há em sua aplicação concreta. Dir-se-á o mesmo acerca do grande e do pequeno, do muito e do pouco e de todos os conceitos ou valores relativos, como o caro e o barato. A beleza é relativa ao sujeito que a julga concretamente, não ao seu conceito. Relativa ao conhecimento do sujeito e não a sua idéia ou a sua conceituação; relativa a suas disposições subjetivas (educação, temperamento) e não a sua natureza. Já o mesmo não

² GARCIA BACCA, 1966.

³ PLATÃO. *Hípias Maior*. 286 c.

poderíamos dizer do frio e do quente, do branco e do negro, termos contrários e não relativos. É, porém, mais difícil determinar o que seja o *belo* – dado que no mundo sensível não existe a beleza, senão coisas belas – do que determinar o que seja um animal, uma flor, um rio, etc. Na pergunta de Sócrates e em suas respostas acha-se implícita a doutrina de uma definição conceptual e mesmo de uma resposta à pergunta pelo *ser real* do Belo em si. Para a mentalidade grega todos os seres são definíveis e definidos (*de e finis*, limite), isto é, delimitados, determinados. O conceito de infinitude denotaria imperfeição.⁴ Na caça às definições, Sócrates é de parecer que todos os seres são susceptíveis de definição, inclusive os valores, como o belo e o feio, o bem e o mal, não lhe acudindo, “preconceito helênico de clareza e distinção, segundo Garcia Bacca⁵, juntas a exigência de finitude”, pois pode ocorrer a indeterminação, o claro-escuro, a vaporosidade e inefabilidade da conceituação de determinado valor e mesmo de um ser. Como se poderia definir a existência, a presença, o indivíduo, a poesia? Tal doutrina de G. Bacca, contrária à racionalidade integral do ser, creio poder ser defendida, tendo em vista a dualidade do belo humano e sensível. A beleza é de ordem sensível e inteligível. Pela sua captação através da *sensibilidade* (através do sentido da vista e do ouvido), será ela impenetrável a uma clareza e distinção cognitiva, não o sendo talvez dentro dos limites de sua captação intelectual. O belo sensível constituiria uma opacidade e mistério para a inteligência; já o belo intelectual atenderia à racionalidade.

Não só *sentir* o belo e vivê-lo (segundo Platão⁶ a pura contemplação da beleza traz felicidade), mas prosseguir na captação de sua essência profunda para que se una a Beleza e o Bem, parece ser a meta socrática, ou melhor platônica, em todos os seus diálogos estéticos, desde o *Hípias Maior*, pois não há como fugir à união do belo e do bem proclamada em 297c-d; a indistinção entre o belo e o bem “é a condição menos satisfatória a que somos chegados até cá”, tão sentida é entre Hípias e Sócrates a correlação entre ambos. Doutrina platônica, neo-platônica e mesmo medieval, em planos distintos, a convergência final do belo para o bem; conceptualmente seriam dois aspectos da mesma realidade. Talvez para o nosso tempo seja mais interessante, mais útil e proveitoso do que pesquisar a essência do belo e a sua conceituação e limites teóricos, criar a beleza através de novas manifestações de que é pródiga a arte moderna e pós-moderna. Entretanto, não

⁴ Cf. MONDOLFO, 1956.

⁵ GARCIA BACCA, 1966, p. 8.

⁶ PLATÃO. *Banquete*, 206.

fugindo à *práxis*, os modernos artistas (não apenas teóricos estetas) questionam problemas teóricos e parece que lhes dão a mesma solução do diálogo platônico.

A seguir, passa o texto a enumerar as definições do belo. Desde logo, é pressuposta a existência de objetos belos e de objetos não belos. Nem tudo é belo e nem tudo é feio. O belo é um adjetivo do ser. E um ser pode ser belo, tornar-se belo e perder a beleza sem deixar de ser o que é. A beleza é bela e embelezante, mas o embelezamento dos seres é algo acrescido. As definições sugeridas por Hípias, ora apresentam este caráter, como a segunda definição (o belo é o ouro⁷); por vezes, porém, fogem a esta perspectiva, como a *primeira definição* dada: uma bela virgem⁸, pois nem todas as virgens são belas, como nem todas as belas mulheres são virgens. No contexto, *virgem* designa propriamente uma mulher jovem, não havendo igualmente equivalência conceptual de juventude e formosura. Hípias não teve em mente apresentar uma definição rigorosa e lógica de beleza; apenas sugeriu um exemplo prototípico, um superlativo do belo e sua galanteria se dirigiu para o que lhe pareceu mais belo no mundo, o eterno feminino. Nesta definição ressalta-se o caráter sexual da beleza, o que lhe dá valor permanente. Em toda sensação estética, segundo Freud, há um fundo sexual, uma presença de EROS. Todavia uma beleza inteiramente dessexualizada é possível e sua ocorrência pode ser objeto de comprovação científica. Nada obsta, porém, que a relevância dada à sexualidade, já sugerida por Hípias, lhe confira um caráter de atualidade. Se, para Plotino e S. Tomás de Aquino, é a luz o mais belo dos seres materiais; para Hípias o que de mais belo existe é o corpo feminino. Mas a beleza da juventude feminina supõe a existência de uma beleza em si, que torna bela todas as jovens e os demais seres belos; uma beleza por intermédio da qual todos os seres são belos. Naturalmente Sócrates fala do conceito do belo em si mesmo, da noção genérica e abrangente do belo; mas estaria também referindo-se ele a *Idéia em si*? Com toda evidência a beleza feminina é dotada de embelezamento restrito, não é embelezamento do universo, embora seja um paradigma e um superlativo. Sócrates aponta outros seres igualmente belos, como as éguas de Élida, as líras, as panelas de barro, o que pode ser aceito sem contestação. Todavia, apesar de serem estes objetos paradigmas em seu gênero, não seriam dotados de beleza absoluta; muito ao contrário, sua beleza é de ordem relativa e gradual. Segundo o dito de Heráclito, o mais belo dos macacos é feio em relação à espécie humana e as mais belas panelas ou líras também são

⁷ PLATÃO. *Hípias Maior*, 289e.

⁸ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287e.

feias comparadas com a mulher, como igualmente a raça das belas virgens comparada com as deusas imortais estaria no mesmo plano que as panelas ou liras em relação às virgens. A mais bela das virgens seria feia comparada com uma deusa imortal. Ademais, Sócrates procura o que é o belo em si, por natureza; a juventude feminina é indiferente à beleza, é indiferentemente bela ou feia. Em conclusão, a beleza feminina, não sendo absoluta, mas relativa, é de si indiferentemente bela ou feia, nem é embelezante dos demais seres, não é o belo em si, o belo que só possui beleza.

Segunda definição – Afastada dialeticamente a primeira definição, Hípias julga fácil apresentar outra solução para a beleza embelezadora de todos os seres por adjunção ou acréscimo. Para o sofista, o problema de definir o belo é de mínima dificuldade, nunca esmorecendo ele, aliás, diante de dificuldade alguma. De fato, não é a beleza uma propriedade universal de todo o real. Os seres são indiferentemente belos ou feios, o feio pode tornar-se belo e o belo feio. A resposta solicitada surge de pronto à pergunta de Sócrates: o universal embelezador é o ouro, porque todos nós sabemos que um objeto, mesmo feio por natureza, se lhe acrescentarmos o ouro, recebe ele um ornamento que o embeleza. Queremos parecer aqui que a *aurificação* estética proposta pelo sofista tem um sentido mais amplo e abrangente. Ouro designa não somente o metal embelezador e de si belo, mas toda luz, resplendor, fania (teofania, heliofania e antropofania), tudo o que é claro e iluminante, diáfano e radiante. Clareza sensível e claridade intelectual. Ainda que a definição seja incompleta e insatisfatória, tem ela contudo a atualidade e a perenidade de indicar um dos predicados do belo: a clareza, a claridade, a luz, o brilho da forma, como precursora da *Metafísica da Luz*, na Idade Média e das exigências de uma corrente estética que chegou até os nossos dias.

É fácil de ver a refutação socrática, cuidando que Hípias se refere ao ouro materialmente tomado, excluindo o seu simbolismo. Fídias seria um mau escultor ao usar do ouro e juntamente do marfim em suas estátuas criselefantinas, de uso na época, como também do mármore, quando apropriados, os quais juntamente com o ouro eram belos e embelezantes. A *aurificação* ou melhor a *pancrisaliação* do universo redundaria numa insuportável monotonia, mau sonho do rei Midas.

Ao referir-se o diálogo ao marfim e ao mármore como igualmente belos, se apropriados, ou feios, quando usados sem propósito, nova definição é sugerida, a saber, a *conveniência* ou adequação, rapidamente debatida a seguir no longo itinerário em busca do conceito do belo. A propósito desta nova definição,

agora discutida, de passagem, para ser retomada por iniciativa de Sócrates, mais tarde, indaga este ao sofista qual a mais bela entre duas colheres, se a de ouro, imprópria para o serviço culinário, ou a de madeira (figueira), mais conveniente para os legumes e para a panela, dando ainda um odor agradável ao caldo, sem o risco de quebrar o fundo da marmita ou derramar a sopa ou apagar o lume. Com a colher de ouro a cozinheira se exporia a todos estes perigos e inconvenientes.

Antes de prosseguir, discutindo a resposta de Hípias de que a colher de ouro é a mais bela, aceita, por Sócrates, desejo ressaltar o engano de ambos nesta apreciação, relativa à beleza de uma colher de ouro e de uma colher de madeira. Em idênticas condições de fabricação e forma, sendo o ouro mais belo do que a madeira, é evidente a superioridade de uma sobre a outra. Uma colher de madeira, porém, artisticamente entalhada pode ser mais bela que uma colher de ouro. A beleza no caso não advém somente da matéria ou material empregado.

Terceira definição – Neste momento da refutação socrática, falsa aliás, Hípias se recorda de que estão ambos à procura de uma beleza que nunca, jamais, em tempo algum, possa parecer feia para quem quer que seja. Assim sendo, nova definição é proposta pelo próprio Hípias, com as características acima apontadas.

*Para qualquer homem, em qualquer tempo, o que existe de mais belo para um mortal é ser rico, ter saúde, ser admirado por toda a Grécia, alcançar a velhice depois de ter feito magníficos funerais a seus pais, e receber, por fim, de seus próprios filhos belas e magníficas honras fúnebres.*⁹

Ter a vida digna de um príncipe honrado, bem vivido e bem sepultado, reviver a glória e a magnificência de um nobre da Espanha ou de um Lourenço o Magnífico ou de um patriarca hebreu, porque só se vive um vez e é desejo de todo humano ser um homem de classe – seria a mais moderna tradução do ideal do belo de Hípias. Magnificência, honraria, glória, plenitude de vida física e social, heroísmo, encaminhamento ao ideal do Super-Homem – eis o que é permanente e aproveitável na definição. Não se chegou ainda a definir o belo, meta do diálogo; apenas foi dado um exemplo singular do que é belo. Fácil foi a refutação socrática da definição, parece que retirada de alguns modelos de heróis de Homero e, no próprio Homero, vai buscar Sócrates a sua refutação. É sempre Homero a fonte de exemplaridade da beleza, humana e divina.

Nem todo herói teve a oportunidade de atingir a velhice, como Aquiles

⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 291d-e.

e seu antepassado Éaco, como todos os demais heróis de nascimento divino. E que diríamos dos próprios deuses? Restringir a beleza aos homens que não são heróis ou que não são filhos de pais divinos, e do mesmo modo afastar os deuses – já é limitar o alcance da definição.

A terceira definição não é passível de aplicação universal em todos os lugares e em todos os tempos e circunstâncias. De fato, ser sepultado pelos seus descendentes, depois de ter sepultado seus avós, é por vezes e para alguns algo de desonrante e indigno. Há coisas delituosas, sacrílegas e vergonhosas para um Tântalo, um Dárdanos, um Zetos, que são belas para um Pelops de semelhante origem.

Quarta definição – O belo é o conveniente.

Após estas considerações, volta o diálogo a repensar o problema da conveniência, a saber, se a conveniência “é o que em um objeto, o faz parecer belo, ou o que faz belo na realidade ou devemos recusar uma e outra destas alternativas”¹⁰. Quatro hipóteses são logicamente possíveis, acerca da realidade e aparência do conveniente:

1. O belo consiste no ser e no parecer (é e parece ser).
2. O belo consiste no ser e não no parecer (é e não parece ser).
3. O belo consiste no parecer e não no ser (parece ser e não é).
4. O belo não consiste nem no parecer nem no ser (não parece ser e não é).

A beleza causaria a realidade do belo ou a sua aparência ou a ambos (isto é, realidade e aparência), ou nada causaria. Naturalmente, apenas as três primeiras hipóteses serão objeto de estudo. Desde logo, se a aparência provém do ser de que é manifestação, o peso da definição deve recair sobre a essência e não sobre o acidental e puro fenômeno. Dado porém o caráter ilusório e aparente do estético na arte pura, não interessa diretamente o ser, o real, o operante, o prático, mas apenas a imagem, o espetáculo. As artes nos apresentam o belo como espetáculo ou puro parecer. Hamlet no teatro não é senão vã aparência. Naturalmente no desenvolvimento da Estética e da História das artes, principalmente da arte pós-moderna, a categoria estética do ser e do parecer vem sofrendo transformações e questionamentos, sendo que em certos momentos assistimos à *falácia do real*.

Há ainda o verdadeiro e o falso parecer ou aparência. Como se sabe, os sintomas em medicina por vezes nos levam a um falso diagnóstico ou os

¹⁰ PLATÃO. *Hípias Maior*, 293e.

indícios do crime a uma falsa pista. De si toda aparência é aparência de algum aparentado (real) e é legítima e verdadeira aparência ou manifestação do ser, se admitirmos a sua intencionalidade. A alegria é a aparência (autêntica) do alegre; a arte, manifestação de uma realidade outra. Assim toda arte deveria ser signica. Não decorre a falsa aparência da natureza da aparência, mas provém de um erro de julgamento. A falsa aparência é uma aparência falsa, isto é, aparência de outro ser. Muito natural é a tergiversação do sofista. Ora a beleza visa apresentar o real ou a sua aparência a ambos. Algo pode ser belo sem o parecer, como pode parecê-lo (por um erro de julgamento) sem o ser. E ainda pode ser belo e parecer belo. Existem duas espécies de belo: o do ser e o do parecer. O parecer é manifestação do ser, e o ser ao se manifestar se conhece. A arte é um caminho para o ser através do verdadeiro parecer.

Diante de tais dificuldades apresentadas por Sócrates, Hípias solicita uma reflexão solitária: “Concede-me alguns instantes de reflexão a sós.”¹¹, fugindo ao diálogo ou ao pensar em comum. Pedido negado por Sócrates, o dialético, o discutidor, o loquaz, por dois motivos aparentemente fúteis e de mera comodidade. O verdadeiro motivo é outro, não lhe ocorrendo a Sócrates o abandono do diálogo, do saber perguntar e saber responder, do pensar em comum, da pesquisa quase orquestral diante de amigos, sofistas e curiosos. A reflexão solitária poderia ser realizada na presença de Sócrates, não sendo de modo algum aceito o isolamento do sofista.¹² “E, ainda mais, se não te custa, associa-me à tua indagação”. Sócrates crê na ação de presença do mestre e do discípulo; é o filósofo do encontro do *eu* e do *tu*, dado que os deuses não concederam a um homem só, isolado e perdido, o dom da filosofia e do saber. Representa Sócrates a consciência do Nós na pesquisa e na investigação da verdade. Ainda não havia surgido a figura do filósofo solitário de Descartes. Parece ironia a afirmação de Sócrates de que Hípias sozinho resolveria o problema. Como resolvê-lo a sós, se em companhia dele não o resolveu! A hipótese de uma reflexão individual na presença de Sócrates, sem o auxílio do diálogo, é anti-socrática, perturbadora da finalidade do socratismo, de mais formação do que informação. Não pode existir Sócrates sem um sofista ou discípulo, como não pode existir uma árvore sem raiz ou o lado direito sem o esquerdo. E um sofista sem Sócrates é a ciência desarticulada, perdida na floresta da confusão e do entulhamento do saber.

¹¹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 295a.

¹² PLATÃO. *Hípias Maior*, 296b.

Quinta definição – O belo é o útil.

Aceito o pedido de Sócrates de continuar o diálogo, nova definição do belo é sugerida para debate e por primeira vez a sugestão parte do próprio Sócrates, um tanto desanimado com as definições do sofista. Belo é o útil, é a hipótese. Porventura “os olhos que chamamos belos não são aqueles que, por doença ou acidente, são incapazes de ver alguma coisa, mas sim aqueles que possuem a faculdade de ver com nitidez e para isso nos servem”¹³. Tanto é verdade que os olhos são belos se têm a faculdade de ver com clareza e não assim os que nada vêem. Belo é um corpo humano apto para a corrida e a luta; belo é um cavalo, um galo, uma codorniz e igualmente belos são os utensílios, os instrumentos de locomoção em terra e mar, os navios mercantes e de guerra, todos os instrumentos musicais e de outras artes, como belos são os costumes e as leis – quando úteis, quando servem a determinados fins e em determinadas circunstâncias; feios, ao contrário, quando não são úteis. Em grego se usa indiferentemente o termo *belo-para* em lugar de *bom-para*, *kalós* e *agathós* se empregam como sinônimos. Entretanto a capacidade, o poder de realizar algo é útil, sob este aspecto, enquanto a incapacidade e a falta de poder são inúteis. Por conseguinte tanto o poder como a capacidade são belos, como são feios os seus contrários. Prova do que se afirma vemos na política, onde o que há de mais belo é exercer o poder político, enquanto é soberanamente vergonhoso não possuir poder algum no estado a que se pertence. A força é, pois, uma bela coisa e a carência de força, feia. Igualmente a ciência é o que há de mais belo, e a ignorância o que há de mais vergonhoso. Não é possível fazer o que ignoramos e aquilo de que somos incapazes. Na realidade, porém, os homens desde a infância praticam as mais das vezes o mal e não o bem (pessimismo ou realismo social) e falham em seus objetivos e fins, contra sua vontade. Como conclusão, o poder ou a força e o útil não podem, com evidência, definir o belo em si. O poder e o útil indiferentemente nos levam ao belo e ao feio. – O belo é o útil vantajoso, eis uma nova tentativa de definição de Sócrates. O útil considerado como o simplesmente *eficaz* (o que apenas serve a um bom ou mau fim) mostrou-se inadequado para a definição do belo; todavia o útil considerado não somente como eficaz, mais ainda como *vantajoso* (*ophélimon*) teria todos os requisitos do conceito do belo.

A definição apresentada não é ainda satisfatória. O belo (vantajoso) seria a causa do bem, logo dele se distinguiria como o efeito da causa. Na

¹³ PLATÃO. *Hípias Maior*, 295c.

mentalidade grega, e principalmente platônica, não há distinção entre o belo e o bem, nem mesmo no vocabulário. As definições até agora apresentadas vinculam a idéia do belo à de bem, clara ou veladamente, seja ele útil, agradável ou honesto. Exemplo – o belo como apropriado, eficaz, vantajoso, útil, magnífico e até, em sua relação de agrado ou prazer, o ouro e o sexo. Na mentalidade moderna assistimos à luta de duas concepções acerca do relacionamento entre o belo e o útil (bem). A beleza não carece ser útil; há o belo inútil, como um bibelô, o enfeite, o adorno, a *frivolité*, a arte abstrata, a arte lúdica, a poesia pura. Ao lado da teoria do realismo social e do pragmatismo da arte de um Brecht, temos a teoria da arte pela arte de origem romântica e solipsista. Formalmente considerado o conceito de útil (bom-para) nada tem a ver com a idéia de belo, que não supõe nenhuma instrumentalidade em sua definição. O Uno de Plotino é belo, sendo único em sua soledade, sem exigência alguma de utilidade.

Sexta e última definição – A última definição, (belos são os prazeres provenientes do ouvido e da vista)¹⁴, sugerida por Sócrates e rejeitada parcialmente, é de todas elas a mais completa e abrangente, se relativa ao bem sensível ou estético. Os motivos de rejeição são quatro:

1. A definição não aponta o elo que deveria unir os prazeres heterogêneos da vista e do ouvido, nada havendo de comum entre eles senão o prazer. Neste caso adviria ela de uma fonte mais geral, a saber, o prazer, e não de sua razão visiva ou auditiva.

2. E por que razão os prazeres outros como os do tato, do paladar e do sexo não são igualmente belos?

*Por que razão defines o belo como sendo unicamente o agradável que dizes e te recusas a reconhecê-los nas outras sensações, naquelas que se relacionam com o comer e o beber, o amor e outros prazeres análogos? Não serão elas também agradáveis?*¹⁵.

3. Em terceiro lugar, a beleza moral, das leis e dos costumes não resulta dum prazer que nos seja dado pelo ouvido e pela vista¹⁶. Finalmente, em decorrência da heterogeneidade da origem do prazer (vista e ouvido), surge um impasse: o prazer da vista será causado ao mesmo tempo pela vista e pelo ouvido, e o prazer do ouvido ao mesmo tempo pelo ouvido e pela vista? A beleza do prazer produzido pelo ouvido não resultaria do fato de ser

¹⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 297e; 304e.

¹⁵ PLATÃO. *Hípias Maior*, 298e, 299a.

¹⁶ PLATÃO. *Hípias Maior*, 298b.

proveniente exclusivamente do ouvido, visto que, se assim fosse, os prazeres da vista não poderiam ser belos. Logo o ouvido não é razão dessa beleza. Há exigência de um *caráter comum* entre estes prazeres, caráter comum esse que se encontra ao mesmo tempo em cada uma das duas espécies e conjuntamente em ambas. Sem isto, seria impossível que as duas espécies fossem belas e que cada uma, tomada isoladamente, o fosse também.¹⁷

A beleza resultaria de uma complacência, prazer ou *alegria* (hedonismo de caráter mais elevado), motivada pelo conhecimento sensível (de fato, por uma *intuição*) proporcionado pela vista e ouvido, sentidos superiores, com exclusão dos demais sentidos. De dois elementos fundamentais se compõe a beleza: uma sensação de prazer, naturalmente sensível e um conhecimento (intuição) igualmente sensível proporcionado pelos dois sentidos (não a vista e o ouvido, mas a vista ou o ouvido). A definição é perfeita se o belo visado é o belo estético (não matemático ou metafísico), isto é, o proporcionado pela sensibilidade. Platão admite dois tipos de belo: o sensível e o inteligível (transcendente, moral, matemático). Ao belo sensível hoje se denomina *estético* e ao belo inteligível metafísico, moral e matemático. Na definição proposta só é visado o belo estético, o que é de se estranhar por parte de Sócrates (e de seu amigo oculto), pois já se debateu longamente sobre a incompletude de toda definição da beleza que não atingisse os dois mundos, o da aparência e o da Idéia.

Em primeiro lugar, é o belo fruto de uma *visão* ou *intuição*, proporcionada pelo conhecimento sensível, do ouvido ou da vista exclusivamente. O laço comum entre estes dois tipos heterogêneos de conhecimento é a visão intuitiva, sem raciocínio, sem esforço ou labor, sem abstração ou atividade puramente lógica e intelectual, numa espécie de contemplação amorosa do belo. Somente os sentidos da vista e do ouvido proporcionam tal perfeição de conhecimento, entre os sentidos do homem, pelo seu caráter mais cognitivo e desinteressado. O conhecimento efetuado pelo tato, paladar, olfato ou gosto é inferior quanto à riqueza das sensações. Ver um objeto é uma felicidade para o homem; pensemos em um cego. Ouvir sons harmoniosos ou musicais traz tranqüilidade ou alegria espiritual à alma. Já o sabor, o tato, o olfato não são sentidos nem muito cognitivos nem estéticos; eles percebem o agradável, não o belo. Doutrina esta não exclusiva de Platão, mas da linguagem ordinária e do domínio comum. Até o dia de hoje, toda tentativa de uma estética do paladar,

¹⁷ PLATÃO. *Hípias Maior*, 300a-b.

do sexo, do olfato ou do tato fracassou.

A definição última do diálogo é dotada de valor permanente, com a ressalva de que se restringe ao domínio das realidades sensíveis, próprio da ciência estética; o domínio do ético e do metafísico ou supra-sensível constituiria outro tipo do saber, para o qual a definição ainda seria válida, em uma interpretação analógica: belo é o que conhecido, intuitivamente (sentidos) ou pela inteligência, agrada. O maior defeito da definição é nada dizer dos motivos da complacência ou agrado, no caso a integridade do ser, a clareza de sua forma e a sua devida proporção ou grandeza. Tais propriedades do ser belo são intrínsecas e nossa definição não diz o que o belo é, mas o que ele causa em nossa vivência cognitiva e fruidora.

Seria extremamente proveitoso um confronto da *sexta definição* do diálogo com a beleza definida dentro dos moldes kantianos. De acordo com a doutrina de Kant, cuja influência na estética alemã de nossos dias é decisiva, o belo sensível ou estético apresenta as seguintes características:

1. aconceptualidade;
2. fruto de uma contemplação amorosa, não prática ou teórica;
3. [...]
4. desinteresse e pureza;
5. caráter de irrealidade ou caráter ilusório e aparente;
6. caráter valorativo.

Na *Estética* de Friedrich Kainz¹⁸, de orientação kantiana, estas características acima apontadas são amplamente discutidas e aceitas como genuína doutrina de Kant, sem nenhuma palavra ou referência a sua dimensão histórica, sem referência alguma a sua fonte grega ou platônica. Mas a dependência das sobreditas características do belo ou do estético em relação à doutrina platônica é manifesta. Procedamos a uma análise comparativa.

Aconceptualidade significa ausência de conceito, de apreensão geral, abstrata ou intelectual de um ser, ou recusa à idéia geral, ao abstrato. Trata-se de um conhecimento intuitivo, fornecido pelos sentidos e no caso da Estética, a vista e o ouvido, deixando de lado a sua contrapartida intelectual. Fruto de intuição sensível, o belo é apreendido sem nenhum recurso às essências universais, atemporais, necessárias e simples. Para que se possa sentir a beleza de um cavalo, não há necessidade de conhecermos a essência da *cavaleidade*, não necessitamos

¹⁸ KAINZ, 1952.

ser conhecedores de zoologia, como a percepção da beleza de uma flor não exige conhecimento botânico de sua essência. O belo é fruto de uma apreensão direta, imediata, sensível e intuitiva de um indivíduo concreto e unitário. Ao afirmar Kant que o belo agrada diretamente, sem necessidade de conceitos (*aconceptualidade*), está a repetir Platão, sem dúvida alguma. O juízo estético do gosto, diferentemente dos juízos lógicos, não depende de um conceito prévio de seu objeto, nem nos leva ao conhecimento deste objeto, como ocorre com os juízos lógicos. A beleza estética é fruto de intuição sensível e não de apreensão intelectual.

A *contemplanção amorosa* diz respeito à atitude diante do objeto belo. Diante de um determinado objeto, três atitudes são possíveis: a teórica ou especulativa, a prática ou operante e finalmente a estética, de mera contemplanção amorosa, própria de um peregrino ou de um turista diante da realidade que para os outros teriam distinto significado e valor. Uma flor pode ser estudada por um botânico, com finalidade teórica e científica de conhecimento; pode ser objeto de cuidados de um jardineiro ou agricultor e finalmente pode ser fruto de contemplanção amorosa por parte de um artista ou esteta, pelo seu poder de fascinação, encantamento e beleza, livre de todo esforço intelectual ou ação de vida prática, produzindo um gozo de ordem sensível e conseqüente deleite do espírito.

Decorre da atitude de contemplanção amorosa, a em que o amante do belo se entrega ao prazer de ver e ouvir através de uma intuição, não considerando jamais o belo como um meio, senão como um fim em si mesmo, temos a característica do belo denominada *autotelia*, ou auto-finalidade, ou segundo a denominação de Kant, “finalidade sem fim”, caráter lúdico do belo e da arte.

O desinteresse como categoria estética é decorrente da liberdade da contemplanção estética, livre de todo interesse prático ou do vantajoso. O belo não necessita de ser útil para ser belo. A beleza é fim de si mesma; é belo tudo aquilo de que gostamos de ver ou ouvir (intuitivamente), pelo puro prazer da intuição auditiva ou visiva. Quando contemplamos um objeto com interesse de retirar dele uma vantagem ou um bem, dizemos que ele é *bom* e não belo; quando contemplamos um objeto sem nenhum desejo ou vantagem material, mas apenas subjugados pela simpatia, pelo mero prazer de intuí-lo, dizemos que ele é *belo*. Belo é tudo aquilo de que temos prazer em conhecer, por amor a sua forma e natureza, sem nenhum encaminhamento prático ou transcendente ao contemplado. Denominamos interesse a toda vantagem ou utilidade material que visamos na posse de um objeto (interesse *em* algo). Já a atitude de desinteresse estético não se preocupa com a existência *real* do objeto, pois nada espera dele de efetivo e

prático. O juízo estético é puramente contemplativo, só se preocupando de saber se o objeto provoca em nós uma sensação de agrado ou desagrado, fruto da contemplação. Quando nos perguntamos se algo é belo, não nos preocupamos em saber se esperamos ou poderíamos esperar algo da existência da simples contemplação (intuição ou reflexão). Como a existência do objeto é indiferente para a vivência estética, que só visa a intuição ou representação dele, afastado de toda conexão prática; sendo os juízos do gosto meramente contemplativos, indiferentes à existência do objeto e só preocupados com o agrado provocado pela aparência, pela imagem ou representação do mesmo, a contemplação estética é acompanhada de um sentimento de *irrealidade*, pois para o amante da beleza tanto é belo o sol, como a lua, seu reflexo, as imagens do espelho ou os quadros ou telas, os sons de um disco, as imagens de um filme, enfim o mundo iluminado pelo sol, ou a caverna de Platão, ou uma fantasia de carnaval.

Finalmente o belo é um valor, valor substantivo e supremo, um índice de perfeição, ordem e equilíbrio, desejado e amado pelo seu valor intrínseco.

Na última definição, sugerida por Sócrates, deparam-se muitas das características do belo aprofundadas por Kant, e seus inúmeros seguidores.

A atualidade da sobredita definição é comprovada por outras correntes estéticas medievais, renascentistas e contemporâneas, como a do filósofo J. Maritain, interpretação genuína do tomismo estético. James Joyce, em seu livro *Retrato do artista quando jovem*, defende a definição do belo dado por S. Tomás de Aquino (*id quod visum placet*), tradução ou repetição da definição precursora de Platão. É estranho que nem em S. Tomás, nem em seus comentaristas haja referência alguma à filiação histórica da famosa definição – belo é *id quod visum placet* – à doutrina de Platão.

Na linha do pensamento de Sócrates de dar uma definição do belo-em-si, “da beleza que aliando-se a qualquer objeto, faz com que ele seja belo, quer se trate de pedra ou de madeira, dum homem ou de um deus, duma ação ou de uma ciência”¹⁹ a última definição é uma volta ao belo *sensível*, por boca do próprio Sócrates, o que é inteiramente descabido depois de tantas explicações, exigências e reparos feitos por ele a Hípias no sentido de pensar uma definição do *belo-em-si* ou da beleza em geral. Do ontológico ou metafísico passa de novo Sócrates ao ôntico, ao empírico, domínio da *dóxa* na última das definições; do belo em si mesmo ao belo sensível, num encaminhamento de pesquisa em forma de zigue-zague.

¹⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 292c-d.

Dentro de uma visão diacrônica do diálogo, como a elaborada por A. Plebe²⁰, e outros historiadores da estética grega, as definições discutidas por Platão assumem outro significado, alcance e valor. Defrontam-se no diálogo *Hípias Maior* duas mentalidades, uma proveniente do pitagorismo (moralismo estético, doutrina em que o belo é reduzido ao bem ou a ele subordinado ou associado por natureza); a outra mentalidade defende a autonomia do belo e da arte, jamais reduzindo-os a fins morais, pedagógicos, religiosos e utilitários, de terapêutica médica ou espiritual ou a um conhecimento do ser (verdade). Nem o belo nem a arte se reduzem à ciência, ou à moral, ou à religião ou a outro valor. Esta segunda atitude tem origem nos Eleatas e na Sofística, abrangendo nesta tanto o ramo ático, somente indiretamente derivado dos Eleatas, como o ramo da Sofística propriamente eleata, de Górgias e Hípias de Élis. A primeira corrente, a pitagórica, chegou à perfeição em Platão; a segunda corrente, a sofística, tem como maior representante a Aristóteles.

Atitude moralizante e atitude estetizante se defrontam no correr do diálogo. No Sócrates platônico do diálogo (o Sócrates da autocrítica é o histórico) as doutrinas defendidas são o hedonismo estético, o utilitarismo do belo, o oportunismo do belo, a conveniência real e não meramente do parecer (ou estética), a beleza ética e metafísica (teoria das Idéias).

Já para a mentalidade do sofista Hípias, o belo é algo de intramundano, concreto, palpável, mas autônomo. Não existe a *beleza-para*, a beleza instrumental ou reducionista. O belo é valor próprio, é um superlativo.

A beleza feminina é para os olhos e a inteligência, e não para o sexo. O ouro é belo e embelezante, ainda que seja situado na escultura ou na pintura enganadora ou no mundo ou esfera da fantasia. A beleza do homem superior (terceira definição) nada tem a ver com a vida prática. A utilidade é imanente, interna, espécie de finalidade sem fim. A conveniência é estética e não real ou física ou ética ou metafísica. E finalmente, na última definição (o aspecto visível e audível da beleza), a visibilidade e a audibilidade do belo são desinteressadas, desvinculadas de toda *práxis* e não encaminhadas para alguma realização ética ou utilitarismo religioso ou mesmo para um maior conhecimento e aprofundamento da verdade.

Como conclusão, pode-se afirmar que o diálogo *Hípias Maior* é uma comprovação da antítese entre a doutrina dos sofistas, principalmente Górgias e

²⁰ PLEBE, 1975, p. 1-80.

o próprio Hípias – e a doutrina de Platão, no que se refere aos seguintes pontos capitais de toda estética:

1. *Autonomia da arte* – negada por Platão, defendida pelos Sofistas. Górgias não reduz o belo ao bem, não defende um moralismo estético, nem reduz a beleza à utilidade ou conveniência real e efetiva ou ao vantajoso. Para ele a arte tem um fim em si mesma, o próprio prazer por ela suscitado é de natureza desinteressada. Para o grego, porém, não há distinção essencial entre a arte mecânica e liberal, entre artes utilitárias e artes do belo e nem sequer havia na língua grega uma denominação especial para as belas artes. De fato a distinção não está na arte enquanto arte ou fabricação ou produção, que pode ser bela ou útil, ou útil e bela ao mesmo tempo, distinção acidental ao conceito de arte como tal.

2. *Autotelia do belo* – sem subordinação a outro valor. A tendência geral da Sofística era de subordinar o bem ao belo (panestetismo) e não ao contrário, o de subordinar o belo ao bem (moralismo estético). Nesta subordinação do bem ao belo não há reciprocidade. Se todo bem é de si belo, nem todo belo é um bem. A Escolástica identificará mais tarde o ser, o bem, o uno, a verdade e o belo intelectual – os transcendentais, doutrina que não se origina de Platão nem de Aristóteles propriamente (notadamente para Aristóteles o ser e a verdade não se identificam), mas de Avicena. E na *Metafísica*, Aristóteles não apresenta a verdade como propriedade do ser, mas unicamente do intelecto. *Verum et ens non convertuntur*.

3. O prazer próprio da beleza e da arte não é de ordem heterônima ou estranha, senão estético ou lúdico.

Plano do diálogo

Vários são os “planos de tratamento” do significado do diálogo, segundo García Bacca: o plano lógico-ontológico de Sócrates, o plano ôntico e concreto de Hípias e o ontológico-transcendente, por ele estudado na introdução ao diálogo *Fedro*²¹. Naturalmente outros enfoques ou perspectivas poderiam ser apontadas: o histórico, o sociológico, o psicológico, o da filosofia analítica, o da *philosophia perennis*, o comparativo com a mentalidade moderna (arte moderna e estética contemporânea). A muitos ocorrerá a indagação sobre um novo sentido do belo ou uma moderna definição da beleza, após o elenco de tantas definições discutidas. Qual a atual concepção do belo diante das modificações essenciais do conceito de arte? Escreveria ainda Platão o seu diálogo depois de tomar

²¹ GARCIA BACCA, 1966.

conhecimento do Expressionismo, da Arte abstrata, da Funk Art, do Surrealismo, do Dadaísmo, da Arte Conceptual, do Novo realismo e das modernas concepções do belo, como o picante, o chocante, o interessante?²²

Apesar de tantas variedades de concepção de arte e de tantas doutrinas estéticas surgidas no decurso dos tempos, sou de parecer que o diálogo *Hípias Maior*, interpretado à luz da mentalidade helênica e reinterpretado pelas contribuições dos artistas e estetas modernos, *ainda é de permanente atualidade e riqueza para o aprofundamento do conceito do belo*. Sua doutrina não somente é um apanhado histórico das doutrinas da época, dos Sofistas principalmente (algumas de suas definições são apresentadas por Xenofonte em seus *Memoráveis ditos de Sócrates* e no *Banquete*), mas igualmente uma antevisão fecunda e lúcida das estéticas posteriores, modernas e pós-modernas.

Intuitivo, primário, básico, universal e arraigado em todo ser humano é o conhecimento do belo e do feio, acompanhado sempre de um misto de sensibilidade e juízos de valor. Não há como fugir a este dado fundamental da realidade humana. Quer seja ele de fundo subjetivo ou objetivo para a crítica filosófica, o homem comum convive com a beleza e o feio, considerando-os como valores fundamentais da vida, a qual não teria muito sentido com a ausência deles.

A discussão no decorrer do diálogo, acerca da definição e discriminação do belo e do feio, é toda ela dirigida por Sócrates. De início não há nenhum plano pré-estabelecido. Casual é o encontro de Sócrates com o sofista Hípias, o qual se inicia com uma palestra amigável, cheia de ironia e fina zombaria do saber enfatuado do sofista, sobre assuntos ocasionais: a longa ausência de Hípias da cidade de Atenas; o motivo de suas constantes visitas de embaixador ou emissário de Élis a outras cidades gregas; a razão de suas visitas repetidas a Esparta, na Lacedemônia, onde os estrangeiros não são bem vistos; o progresso contínuo das artes e das ciências em geral, não só da retórica, como da escultura, da arquitetura e filosofia; a capacidade de um homem servir ao mesmo tempo ao bem público e a si mesmo; o lucro auferido pelo sofista; a educação da juventude e suas ocupações futuras e aspirações; a contribuição das leis para o governo de uma cidade; o ensino da virtude e; finalmente, a apresentação do personagem Hípias e sua vaidade, presunção, saber universal, versando matemática, oratória, mnemotécnica, “arqueologia” ou ciência das coisas antigas, inclusive genealogia, ainda astronomia, gramática e sua memória prodigiosa, etc.

²² Cf. SEDLMAYR, 1955.

Após a leitura do diálogo, em aparência um ensaio sem plano pré-estabelecido, verifica-se que ele obedece a um rigorosa planificação: uma introdução para apresentação do assunto e dos personagens, a discussão filosófica sobre o objeto do diálogo, no caso as definições do belo e um epílogo ou conclusão: é difícil definir, compreender a beleza, talvez ela fuja a uma racionalização apressada.

A busca de um critério rigoroso para distinguir o belo do feio através de uma insofismável precisão da verdadeira definição do belo – eis o objeto do diálogo. Essa definição do belo é, repito, o assunto fundamental do diálogo; o que é o belo em si mesmo, na linha das definições socráticas (lógico-conceptuais) e igualmente a busca do belo ontológico, como Idéia ou Forma ou Hipóstase semelhante à do Uno, da Verdade, do Bem, da Justiça. Todavia não há uma instância clara e explícita para a passagem do plano lógico ao plano transcendente e ontológico, como nos diálogos *Banquete* e *República*. Há igualmente uma indagação de ordem quase prática: saber de modo operativo o que é o belo e o que torna um ser belo pela sua adjunção.

A discussão entre Sócrates e Hípias gira principalmente em torno da beleza sensível, belo estético e das artes visuais e sonoras, mas o diálogo se refere igualmente à beleza moral e às das leis, dos costumes, das instituições, da vida magnífica, da honraria, da glória e talvez das Idéias. Por duas vezes Hípias afirma que o problema da conceituação do belo é simples ou insignificante. À parte a ironia e a caricatura na apresentação do sofista, esta afirmação inicial é de postura dramática. A dificuldade na solução do problema proposto, definir o belo, vai crescendo em dificuldade até a desesperada resolução final de não encontrar-se uma definição adequada e própria, sem ter sido, todavia, inútil o caminho trilhado com tanto empenho, pois o debate deu ocasião a um melhor entendimento do provérbio de que “as coisas belas são difíceis”.²³ Na realidade, porém, Sócrates foi descobrindo em sua penosa caminhada muitas propriedades e características do belo e chegou mesmo a desvendar-lhe a verdadeira característica, a meu ver, própria e exclusiva (*a posteriori*, e não *a priori*, pois em todo o decorrer do diálogo não há tentativa alguma de definir a beleza pela sua natureza formal, imanente e essencial). Pode causar espécie a pergunta de Sócrates sobre a beleza em si mesma como algo real, e muito real, que faz com que as coisas belas o sejam por obra e efeito da Beleza em si. Em outras palavras: além da existência de seres particulares belos, há a Beleza em si, causa eficiente, formal extrínseca e exemplar das ditas belezas

²³ PLATÃO. *Hípias Maior*, 304e.

particulares, em linguagem aristotélica ou escolástica. Todavia no contexto do diálogo, esta Beleza em si parece referir-se mais ao conceito do belo na linha das definições socráticas do que às Idéias separadas de Platão, ou Formas. Não só qualquer uma das definições do belo apresentadas, discutidas e rejeitadas, jamais se refere ao Belo transcendente, como claramente diz respeito aos seres aparentes deste mundo sensível, como igualmente no diálogo Hípias cronologicamente parece situar-se no período socrático do platonismo, onde não havia sido apresentada ainda a teoria das Idéias, segundo a opinião comum dos críticos.

Desde o início do debate do diálogo, os dois contendores se situam em planos distintos. O plano de Platão é o da definição da essência do belo, do geral e universal, de uma beleza que abrange todo tipo ôntico do belo. Diríamos que o plano platônico é “ontológico”, no sentido de procurar a essência geral da beleza. Não se situa ainda plenamente num plano transcendental, como se verá mais tarde no *Fedro*, no *Banquete* e na *República*. O plano de Hípias é o *ôntico*, o particular, só interessando-lhe a busca de uma beleza concreta, no mundo em que vivemos, através de um paradigma, de uma beleza superlativa, jamais absoluta e transcendente. Para Hípias, como para Aristóteles mais tarde, cada ser belo possui a sua beleza própria e incomunicável. Não lhe ocorre a teoria da participação da beleza ou do ser. Todos os seres são belos por si mesmos; a referência da beleza singular às demais belezas hierarquizadas é apenas extrínseca. No exemplo dado por Garcia Bacca²⁴, num concurso da beleza feminina, a mais bela (beleza superlativa) não diminui a beleza das demais concorrentes que possuam beleza inferior, mas própria, inconfundível e incomunicável, não sendo de modo algum objeto de modelização e participação ou imitação.

O mesmo ocorre com a beleza singular e única das diversas escolas, estilos e gêneros artísticos, como o clássico, o romântico, o barroco, o maneirismo, o expressionismo, o abstracionismo, o surrealismo e outros tipos de arte. Uma determinada categoria de arte ou estilo não destrói a outra, soma-se a ela. Assim também a beleza natural, uma flor bela não destrói a beleza de outra flor diferente. Todas as flores são belas a seu modo. No paraíso da beleza há muitas moradas.

Sintaxe do diálogo

Em seguida ao estudo do plano ou planos do diálogo, vejamos a sua estrutura ou morfologia, modernamente denominada sintaxe.

²⁴ GARCIA BARCA, 1966, p. 18.

À primeira vista, parece que o diálogo *Hípias Maior* não obedece a plano algum, uma vez que os diversos assuntos, como o assunto fundamental (definir o belo) surge ao sabor da palestra casual de dois amigos e estudiosos. Sempre me pareceu que Platão escreve como quem pensa. Podemos ver a um pintor pintar, a um escultor esculpir, mas dificilmente poderíamos estar presentes a um pensador no ato de pensar. Lendo os diálogos de Platão, temos a impressão de ver a um filósofo filosofando, tão certo me parece que ele escreve como quem pensa e pensa como quem escreve.

No diálogo, a procura das definições do belo é intuitiva; não obedece a nenhuma orientação metodológica prévia, a nenhum posicionamento histórico, sem referência explícita aos pensadores mais antigos e aos sofistas e a qualquer critério explícito. Hípias, entretanto, representaria o modo de pensar dos Sofistas ou a *dóxa* ou *empeiria*, enquanto Sócrates estaria mais voltado para uma definição transcendente. O belo definido não é particularizado, nem especificamente o da arte nem o natural, nem o físico nem o moral isolado, mas o belo em geral, não só na linha das Formas ou Idéias.

Diálogo aporético ou sem conclusão (apenas na aparência), prende-se a ele uma cadeia de outros escritos de Platão, similares na morfologia e dramaticidade. Distingue-se naturalmente a estrutura lógica ou filosófica do diálogo de sua estrutura e morfologia dramática, digamos retórica. O *Hípias Maior* está na família dos diálogos aporéticos como o *Éutifron*, o *Cármides*, o *Laques*, o *Lísias* e se agrupa entre os diálogos que versam sobre os valores. O estudo de V. Goldschmidt²⁵, acrescido da contribuição de A. V. Festugière²⁶ e de M. R. Schaerer²⁷ são contribuições de alto nível e erudição para o estudo do modo de pensar e filosofar de Platão, como de seu modo de escrever e compor os diálogos. A um leitor desprevenido e desconhecedor da maneira própria de Platão compor os seus diálogos, escapa-lhe a sua urdidura, tanto no aspecto lógico como no retórico.

É o diálogo uma obra filosófica bem estruturada e um drama (comédia ou pequena tragédia), no sentido grego de ação representada. Alguns diálogos de Platão já foram e ainda são representados no palco.

O andamento do diálogo passa por quatro planos: o da imagem, o da definição, o da essência e finalmente o da ciência²⁸ (não alcançada naturalmente

²⁵ GOLDSCHMIDT, 1947.

²⁶ FESTUGIÈRE, 1950.

²⁷ SCHAERER, 1938.

²⁸ GOLDSCHMIDT, 1947.

nos diálogos anatréticos e aporéticos). Anatrético significa demolidor, sem conclusão e destruidor de soluções propostas. Aporético teria o significado quase idêntico, isto é, designaria o diálogo que termina por um impasse, por um descaminho ou caminho sem saída; é o diálogo que suscita problemas.

Os processos lógicos usados no diálogo podem reduzir-se aos seguintes:

1. A indução socrática, como nos exemplos dados acerca do belo-útil,

o belo é o útil. Eis o que me conduz a esta hipótese: os olhos que chamamos belos não são aqueles que, por doença ou acidente são incapazes de ver alguma coisa, mas sim aqueles que possuem a faculdade de ver com nitidez, e para isso nos servem. ... Do mesmo modo, se nos referirmos ao conjunto do corpo, chamamos belo aquele que for apto para a corrida ou para a luta; relativamente aos animais, chamaremos belos: um cavalo, um galo, uma codorniz, e do mesmo modo todos os utensílios, todos os instrumentos de locomoção apropriados...

2. *A reductio ad absurdum*, como nas modalidades da quinta e sexta definições.

3. O raciocínio hipotético, como na definição do belo como útil.

4. A confusão de uma definição dada através de uma essência ou idéia geral com a apresentação de um exemplo ou de um indivíduo. Tal a atitude de Hípias ao sugerir a primeira e segunda definição do belo, ou na sua incompreensão da diferença entre beleza em geral e uma coisa bela.

5. A análise conceptual, ou diérese e não a maiêutica, propriamente.

6. O contraste entre a *dóxa* (*empeiria*) e a *epistème*, entre Hípias e Sócrates.

7. A aparente falta de plano. O interlocutor de Sócrates é fruto de encontro accidental, como ocasional é o assunto. Fruto de encontro casual de Sócrates com o sofista Hípias, o diálogo tem por assunto a definição do belo, rigorosa e operatória, ocasionada também incidentalmente, apenas porque Hípias narrou a Sócrates que acabara de proferir um “discurso sobremaneira belo, adereçado com nomes e outras coisas, belamente”³⁰.

No diálogo *Hípias Maior*, há princípio, meio e fim, como em todos os diálogos de Platão. Ao referir-se ao discurso de *Lísias*, o *Eróticos*, Platão³¹ postula-lhe um plano orgânico; todo discurso é semelhante, ou deve ser, a um ser vivo como um corpo, uma cabeça e pés, com meio e extremidades. Embora não haja

²⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 295c-d.

³⁰ PLATÃO. *Hípias Maior*, 286a.

³¹ PLATÃO. *Fédro*, 264e.

equivalência absoluta entre este postulado e a morfologia de princípio, meio e fim, é evidente a analogia. No *Górgias*³², aparece a mesma doutrina.³³ As considerações precedentes foram-me sugeridas pelo livro já citado de V. Goldschmidt.

O *princípio* do diálogo é constituído, repito, pelo encontro casual de Sócrates e do sofista Hípias, pela referência a sua longa e sentida ausência de Atenas, a seus trabalhos de sofista nas cidades em que visitava como homem público (emissário ou embaixador) e como professor ambulante de filosofia e ciência, acerca do progresso das artes e do saber, acerca do ensino remunerado e outras considerações menores até o momento do emprego da palavra belo (“discurso belo”³⁴), ocasião oferecida para o debate sobre a essência e definição do belo. O meio do diálogo é a enunciação e discussão anatrópica de várias definições de beleza, com a esperança sempre renovada de se chegar a um termo. Como a tentativa é malograda, o desfecho é melancólico e negativo, surgindo um fim (epílogo), não totalmente improfícuo, sendo que alguns resultados positivos podem ser apontados: o primeiro, o belo é difícil e apetecido; segundo, não se pode de modo algum separar o bem do belo; terceiro, todas as definições contêm elementos aproveitáveis.

Merece destaque na morfologia ou sintaxe do diálogo a gramática da *pergunta*, pois nada mais é o diálogo do que um tecido de perguntas e respostas, numa perspectiva variável de acordo com a natureza do interrogante, do interrogado, do assunto e seu horizonte, das possibilidades de sondagem com seus possíveis riscos e êxitos e fracassos. Diz-se que uma pergunta bem feita já é meia resposta. A essência do diálogo consiste em saber perguntar e saber responder”, afirma Hans-Georg Gadamer³⁵. No profundo estudo dedicado à filosofia da pergunta, o autor tece muitas considerações úteis à sintaxe do diálogo em geral. A pergunta, segundo ele, supõe o querer saber, saber que não se sabe (*docta ignorantia*), pois quem tudo sabe nada pode perguntar. Ao apresentar-nos Sócrates indagando, interrogando, discutindo, Platão nos ensina a dialética da pergunta. Afirmo Aristóteles de Sócrates que ele sabia perguntar, mas não sabia responder³⁶. Perguntar equivale a levantar problemas (novos).

³² PLATÃO. *Górgias*, 505e.

³³ Ver também ARISTÓTELES. *De Caelo*, A, I, 268a.

³⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 286a.

³⁵ GADAMER, 1977, p. 440.

³⁶ ARISTÓTELES. *Tópicos*, 105b23.

No Protágoras³⁷, Platão levanta uma polêmica sobre a forma da conversação. Quando o sofista procura fugir às perguntas perturbadoras de Sócrates, tomando a posição de interrogante e perguntador, é quando mais fracassa. Porque é mais difícil perguntar do que responder, autenticamente. A fala autêntica se distingue da inautêntica justamente pelo fato de julgar que está sempre com a razão, sem precaver-se da dificuldade dos problemas e por isso acha ser mais fácil a pergunta do que a resposta, porque ao perguntador não ocorre deixar uma pergunta sem resposta, o que sói acontecer freqüentemente ao interrogado. Aquele que tudo sabe, não pergunta. Quem pergunta quer saber e sabe que não sabe. A pergunta autêntica, diz Gadamer, é uma abertura, que ocorre quando a resposta não é de antemão determinada, havendo equilíbrio entre o pró e o contra, numa atitude de suspensão. Do contrário seria uma pergunta aparente, como a pedagógica, na qual não existe uma pessoa que pergunte realmente (porque ele já sabe da resposta), ou a pergunta retórica, onde nem sequer existe algo realmente perguntado. A pergunta pedagógica é feita pelo mestre de modo simulado para que o discípulo a assuma; a pergunta retórica visa apenas realçar o valor do problema para dar-lhe maior força de persuasão. Segundo Aristóteles, a dialética é a capacidade de investigar os contrários, pois dos contrários se dá uma e mesma ciência³⁸. Não há método de ensinar a perguntar. Apenas sabemos que quem pergunta sabe que não sabe e quer por isso saber. A ciência é resposta e não pergunta e a opinião é a repressão da pergunta. “A arte de perguntar”, segundo Gadamer, “é a arte de seguir perguntando, e isto significa que é a arte de pensar. Chama-se dialética porque é a arte de conseguir uma autêntica conversação”.³⁹

Prosseguindo na análise do diálogo, podemos perguntar pelos tipos de argumentação usados por Sócrates e Hípias. Desde logo, dois tipos de argumentação: o lógico e o retórico. Não sendo o diálogo um ensaio de forma filosófica estrita, porque é também uma obra dramática, mais próxima da comédia ou sátira ou do pequeno drama, há nele, além do *lógos*, o *páthos*, o silogismo e o entimema. Lógica e retórica se entrecruzam admiravelmente, dentro da sistemática peculiar a Platão. Em relação à parte dramática, os diálogos do período socrático apresentam-se, na linha da figura denominada “carnavalização”, por M. Bakhtine⁴⁰.

³⁷ PLATÃO. *Protágoras*, 335 ss.

³⁸ ARISTÓTELES. *Categorias*, 11, 14a19-25; *Metafísica*, I, 4, 1055a.

³⁹ GADAMER, 1977, p. 444.

⁴⁰ BAKHTINE, 1970.

O motivo de tal denominação, à primeira vista estranha, está na índole sério-cômica da conversação socrática e na co-autoria dos personagens do diálogo em relação ao tema discutido.

Retórica do diálogo

Um desenrolar de contrastes é a urdidura do diálogo: de um lado Sócrates indagador, insatisfeito com todas as soluções dadas ou propostas para definir o belo, auxiliado por um amigo oculto e esmiuçador que só deseja a verdade; de outro lado o sofista Hípias, presunçoso, sem profundidade, achando tudo fácil, característica contrária à do verdadeiro filósofo, e inimigo de esmiuçar o real, embora amigo de uma visão de conjunto e totalidade. Sócrates ironiza para buscar a verdade, já o sofista apenas deseja ostentar a sua falsa sabedoria diante de uma verdade discutível. Sócrates situa-se num plano que poderia levar ao transcendente, ao absoluto, enquanto o sofista se contenta com o concreto e relativo. Interessa a Sócrates a beleza em si (como conceito e como Idéia); ao sofista só interessam as belezas deste mundo sensível, individualizadas, desligadas de paradigmas e protótipos, sem nenhum tipo de participação. A beleza de uma jovem independe da beleza de outra jovem e muito menos da jovem-em-si, porque é insubstituível. Outros diriam que Sócrates caminha em direção do abstrato (*eídōs* ou *ousiá*) e o sofista permanece no mundo das aparências ou da *dóxa*. Sócrates ama o diálogo, a pergunta e a resposta, o pensar em comum, enquanto o sofista dá muito valor à meditação a sós (e aos discursos seguidos ou corridos). Sócrates é analítico, esmiuçador; o sofista sintético, amigo de uma visão de conjunto, pois o real não pode ser visto através de uma só de suas partes, mas sempre como um todo contínuo e equilibrado. Sócrates não compreendeu o plano de Hípias, pois há outro modo de encarar o real, de modo não fragmentário que é mais objetivo e válido. Não compreendeu que Hípias se situa somente num plano, o estético ôntico; a sua conveniência é de ordem estética (finalidade sem fim, de Kant), não prática, eficaz. Sua beleza está situada num mundo fechado; assim a beleza de uma flor ou de uma jovem independe da beleza de outra flor ou de outra jovem. Não é participada ou analógica, mas é absoluta a seu modo; é única e irreduzível, ainda que existam ou possam existir graduações.

Termina o diálogo não por falta de conclusão, senão por falta de inventividade e oportunidade para maior aprofundamento, decorrendo a sua interrupção por parte dos interlocutores que julgaram por bem o remate. A *docta ignorantia* (Sócrates) em confronto com a *stulta sapientia* (Hípias) e, em nível histórico

mais amplo, a Sofística e o Socratismo, a visão socrático-platônica com sua doutrina encaminhada para o transcendente, o abstrato e o absoluto ao lado da doutrina de concretude e do individual e próprio (em relação à beleza). Uma estética de correlação entre o belo e o bem, o belo e a moral, o belo e a verdade (Sócrates) e uma estética independente, de valores autotélicos, quase formalistas. Pelo lado teatral do diálogo, o contraste ainda se nota entre Sócrates virtuoso, veraz, verdadeiro filósofo porque amigo da verdade, incansável pesquisador, dotado da maior seriedade científica e profundidade de pensamento – e Hípias superficial, borboleteador de soluções, pouco amigo da verdade e grande amigo do êxito fácil. Sócrates finge ignorar sendo sábio; Hípias finge sabedoria sendo apenas erudito mas inculto (não assimilador de valores) somente dotado de uma vaga síntese subjetiva de conhecimentos. Um se apresenta pessimista, outro otimista. J. Stenzel afirma, depois de observar que Platão jamais usa da primeira pessoa em seus diálogos, pois nunca é personagem, que “Platone propriamente solle sempre mostrare come si aprende, e che egli ha esposto insieme l’oggetto e il processo del apprendimento”⁴¹. A atenção de Platão se volta tanto para o assunto ou objeto como para o processo da aprendizagem; ao mesmo tempo ele nos ensina *o que* aprender e *como* aprender. Se o diálogo é uma exposição por natureza não dogmática, estando embora sujeito às severas e objetivas críticas e reparos de Aristóteles nos *Tópicos*, o seu objetivo é mais formativo do que informativo, segundo V. Goldschmidt, que a propósito cita duas passagens da *Política*⁴²: o objetivo do diálogo não seria o interesse do problema dado mas torná-lo mais dialético e inventivo; onde outra vez sobressai a primazia do método sobre o assunto de estudo. Ensinar a pensar, mostrando como ele mesmo pensou o assunto. O pensamento humano poderia iniciar-se pelo pensamento solitário, seguido coletivamente do diálogo para atingir a ciência, termo de toda dialética. Seria o diálogo apenas um meio eficaz e natural do processo de aprendizagem, porque não se discute por amor ao debate mas para se chegar a uma solução. Além de informativo, o valor do diálogo platônico é altamente pedagógico. Se Platão não é o inventor do gênero, foi sem dúvida o seu mais perfeito cultivador. Seus imitadores, mesmo entre filósofos célebres, não lhe possuem o dom de naturalidade. Por isso Platão ainda é o divino.

No *Hípias Maior* não só o debate parece dirigido por Sócrates, como deste é a iniciativa de aprofundamento dos problemas, bem como as próprias

⁴¹ STENZEL, 1931, p. 6.

⁴² ARISTÓTELES. *Política*, 285d6-7 e 286d6 e 4.

sugestões de definição, algumas das quais partem igualmente dele. Hípias afigura-se apenas um acompanhante ou figurante. Se dermos, porém, maior atenção ao diálogo, veremos que as coisas não se passam assim. No diálogo há antagonismo não só de caráter e atitude, como também doutrinário. Hípias representa a estética dos Sofistas, Sócrates a platônica.

Semântica do diálogo

Insuficiente seria o conhecimento apenas lingüístico do grego, em que está escrito o diálogo *Hípias*, para estudo do significado de seus termos, expressões, sentenças e mesmo da narrativa como um todo. O significado exato da linguagem platônica tem que ser acompanhado de um estudo histórico e filosófico do valor das suas palavras. Os vocábulos e expressões de maior interesse são os seguintes: o belo (*tò kalón*); o apropriado ou conveniente (*tò prépon*); o benéfico ou vantajoso (*tò ophélimón*); que é o belo (*tí esti tò kalón*); que é o belo em si mesmo? (*autò tò kalón*), que se pode traduzir “o belo em pessoa” ou hipostático; *ousía*, realidade, essência, inocentes e bons (prazeres) – *asinéstatai beltístai* – e finalmente a definição do belo como o que nos deleita e agrada mediante o ouvido e a vista – *tò kalón esti tò di’ akroês tò kaì ópseos bedý*.

1. Acerca do significado do termo *belo*, sabe-se que desde as origens se confunde com o termo bom (*agathós*); em latim será traduzido por *honestum*. No grego arcaico, embora não haja identidade perfeita entre *kalós* e *agathós*, é a união de ambos os conceitos que forma a idéia de perfeição. Beleza e bondade são indissolúveis para a mentalidade grega em geral (*kalós* e *agathós* – *kalokagathía*), com exceção dos Sofistas, que chegam a negar explicitamente a identidade entre o belo e o bom, dando assim oportunidade ao surgimento de uma estética autônoma.

Na época dos Sofistas, os pitagóricos advogavam a idéia do Belo-Bom, talvez com fundamento histórico mais antigo. Platão segue a corrente pitagórica e da mentalidade grega em geral. Não me parece, porém, que a união do belo e do bem e sua mais profunda identificação no mundo das Formas, com a Forma suprema do Bem, tenha impedido o aparecimento da estética ou viesse a perturbar-lhe o desenvolvimento. A estética platônica (ao lado da estética aristotélica de maior autonomia do belo) foi fecundíssima no desenvolvimento dos problemas acerca da beleza e da arte, através principalmente do Neoplatonismo de Plotino, com enorme influência em toda estética medieval, de resto muito pouco estudada, com reflexos no Renascimento e até em nossos dias. A identificação entre o Belo e o Bem tem um sentido transcendente,

metempírico e já é esboçada no mundo sensível. É impossível de fato dissociar a vivência do belo da vivência do prazer, da alegria e da euforia. O belo empolga, está unido ao deleite intelectual e superior, talvez à felicidade. A beleza é o caminho da felicidade. No *Banquete*, outra não é a doutrina de Platão.

2. O termo *prépon* (conveniente ou apropriado) deve ser tomado no sentido de conveniente estético, e não físico ou utilitário ou moral, consistente na congruência do ser com o parecer (do *phainestai* com o *eînai*), segundo A. Plebe⁴³, ao comentar o *Hípias Maior*⁴⁴; este autor filia o termo *prépon* a *kairós* (oportuno): “tudo é belo no momento oportuno, e feio no momento inoportuno”⁴⁵. Trata-se de uma espécie de conveniência interna, ou conveniência para si mesma, ou no sentido kantiano de “finalidade sem fim”; ou conveniência sem fim. A conveniência externa ou utilidade não é de si estética, nem exigida pelo objeto belo.

Os vários significados do termo belo no diálogo são os seguintes:

1. Beleza erótica ou amorosa (bela virgem)⁴⁶.
2. O belo como luminoso, designado resplendor, fania, clareza, (a famosa *claritas* neo-platônica e medieval) – ouro⁴⁷.
3. Belo útil, adequado, destinado a um fim⁴⁸.
4. Belo no sentido estrutural, de ordem na variedade (conveniente); conveniente para algo intrínseco ou extrínseco⁴⁹.
5. Belo vantajoso⁵⁰.
6. Belo hedônico, o que agrada à vista e ao ouvido⁵¹.
7. Belo fruto de visão ou intuição ou conhecimento inocente, desinteressado, resultado de mera contemplação sem interesse em algo⁵².
8. Belo no sentido de perfeição, de apreensão de algo melhor (*beltíon*)⁵³.
9. Belo como magnificência, riqueza, honraria, glória, saúde, plenitude de vida.⁵⁴
10. Belo com caráter axiológico, de valor, de alto nível.

⁴³ PLEBE, 1975, p. 144.

⁴⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 290d, 291a.

⁴⁵ *Díssoi lógoi*, 2, 20.

⁴⁶ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287e.

⁴⁷ PLATÃO. *Hípias Maior*, 289e.

⁴⁸ PLATÃO. *Hípias Maior*, 295.

⁴⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 290d, 293e, 294.

⁵⁰ PLATÃO. *Hípias Maior*, 296e.

⁵¹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 297e.

⁵² PLATÃO. *Hípias Maior*, 303e.

⁵³ PLATÃO. *Hípias Maior*, 303e.

⁵⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 291e.

11. Belo como “difícil”, quase inatingível e “místico”, no plano de uma definição, sendo por outro lado assunto da linguagem ordinária a todos acessível, pois todos sabem quais são as coisas belas e não sabem o que é o belo⁵⁵.

No diálogo múltiplas são as espécies de belo definidas: o belo em si, o belo aparente e metempírico, o belo físico, intelectual e moral, o belo sensível e inteligível, o belo da natureza e da arte.

Pragmática do diálogo

A influência no pensamento filosófico da época exercida por intermédio deste diálogo poderia ser reduzida fundamentalmente aos seguintes objetivos:

1. Como em todo diálogo platônico, a meta visada é mais a formação do pensamento filosófico do que propriamente a informação, que não exigiria o debate do assunto, senão sua exposição seguida e sistemática. A filosofia se encontra ainda em seus começos, a doutrina está em formação e o diálogo é do gênero ensaio, modo de escrever mais adequado a um pensamento em busca de si mesmo. Posteriormente, nos diálogos platônicos, vai diminuindo a dialogia em favor do monólogo e a figura discutidora de Sócrates vai lentamente desaparecendo.

2. Ensinar o objeto ou assunto ao mesmo tempo que ensinar a aprender, pois Platão é sempre um educador.

3. Apresentar um balanço do modo de argumentar da Sofística, a erística, frente ao procedimento socrático de encontrar a verdade em face da dialética platônica, com a presença atuante da dialética ascendente e descendente e da dialética do amor. Confronto da dialética socrática com a Sofística, através dos costumeiros processos de *diáresis* ou análise conceptual, da redução ao absurdo, e da indução para se chegar a uma definição.

4. No confronto da Sofística com a dialética socrática, é desmascarada toda pretensão de discursos pomposos e corridos, toda polimatia ou saber enciclopédico pretensioso, toda inútil e quimérica retórica, toda atitude de julgar fácil os mais difíceis problemas e questões, toda renúncia ao acabado sem maior aprofundamento e questionamento, toda vã pretensão de um pensamento solitário que foge ao diálogo ou ao pensar comum. Individualismo no questionamento, pretensão de tudo saber, facilidade de resolver problemas e individualismo na metodologia filosófica, eis uma das metas do diálogo, perseguidas e refutadas.

5. Ademais, o diálogo se prende ao ciclo ou fase da *docta ignorantia*,

⁵⁵ PLATÃO. *Hípias Maior*, 304e.

demonstrada por Sócrates em confronto com a sabedoria oca e estulta do Sofista, para atingir a consciência intelectual a fim de poder solucionar problemas e encontrar a verdade.

6. A ação de presença de Platão no pensamento da época (como no pensamento de todos os tempos) era a de um pedagogo, segundo J. Stenzel⁵⁶.

7. A finalidade talvez fundamental de todo platonismo está na *práxis* moral; antes de ser um pensador puro é Platão um homem de ação, voltado para seu tempo e sua circunstância.

8. No diálogo devemos distinguir a pragmática do texto como um todo, com a sua mensagem concreta e programada, da pragmática de determinados termos tomados separadamente. O diálogo como um todo obedece à linha geral da mensagem platônica e neste aspecto não se distingue dos demais diálogos do gênero, pelo menos dos pertencentes ao período da *docta ignorantia*. Porém, o uso de alguns termos, como *kalón*, obedece aos dois planos já estudados: o ôntico e o ontológico. Ao termo *kalón* (belo) é dado uma amplitude e profundidade jamais excogitadas, a de uma realidade para além dos seres sensíveis, belo em toda pureza e plenitude, fonte de participação e inteligibilidade e dos seres concretos. Para o Sofista, belo é algo concreto, individual, ôntico, ainda que por vezes modelar ou superlativo. Para Sócrates, o belo é uma forma em si, real, situada além dos seres sensíveis. O termo *prépon*, que significa conveniente, é para Platão relativo ao real, é a ordem e disposição para um fim concreto; para o sofista trata-se apenas de uma conveniência interna, finalidade sem fim, conveniência estética.

9. Desmascaramento de todo filósofo que não reconhece o preceito do “Conhece-te a ti mesmo”, que não pratica a metodologia da interioridade, que não é propriamente subjetividade, mas conhecimento do que de mais real há e pode haver dentro de nossa natureza e, no caso do diálogo, a perturbadora ignorância de poder esclarecer um valor como o belo, que todos sentem, que todos apreciam e que é um dos fins de nossa existência (viver belamente), mas que foge a toda análise conceptual, rigorosa e definitiva. A essência do belo seria sempre motivo de debates, de disputas e de diálogos.

10. Para alguns intérpretes da filosofia platônica, a definição dos conceitos gerais não seria o objeto supremo da dialética socrática. Platão visa de preferência a examinar e provar os conceitos, a examinar igualmente os homens

⁵⁶ STENZEL, 1931.

e saber o que eles são de fato, segundo E. Bréhier⁵⁷. Na opinião de R. Schaerer⁵⁸, a pesquisa das definições é apenas um meio na dialética platônica; o verdadeiro fim perseguido pelo dialético seria não só o *conhecimento de si mesmo*, que é um saber pessoal e geral ao mesmo tempo, diferente da *dóxa*, conhecimento puramente subjetivo, senão também o conhecimento discursivo (*diánoia*), que é ou pretende ser objetivo. A dialética platônica e socrática tem por objetivo fundamental conhecer a interioridade acuradamente, como razão de ser e finalidade de sua pedagogia. Conhecer o homem através do debate de idéias, auto-análise através de doutrinas e concepções, mediatizada pelo vigor do diálogo.

Pressupostos da filosofia de Sócrates, no Hípias Maior

1. *O progresso contínuo das artes e da ciência*

*deveremos então crer que ao progresso de todas as artes e à superioridade de nossos artistas sobre os de outrora corresponde um progresso igual na nossa arte, a dos Sofistas, e que os antigos, em matéria de ciência, são, relativamente a vós, médiocres*⁵⁹.

A arte progride, eis um pressuposto não aceito hoje pela crítica de arte, desde os trabalhos de Aloys Riegl, K. Fiedler e Worringer. Na verdade, a arte propriamente não progride, apenas se transforma. Nem sempre a arte de hoje é superior à de ontem; apenas os meios técnicos de sua produção podem progredir, como a riqueza do material empregado, a sua perfeição e durabilidade. O pressuposto do progresso das artes baseava-se, ainda há pouco tempo, na teoria de Hegel e Winckelmann segundo os quais o valor da arte se mede pela maior ou menor imitação da natureza. Quanto mais perfeita a imitação, mais perfeita seria a arte. O antigo classicismo grego e a arte do renascimento imitam de modo mais harmonioso e com mais realismo a natureza; logo são as artes mais perfeitas. As demais escolas de arte e estilos, como as artes primitivas e arcaicas, seriam aberrações ou desvios do verdadeiro caminho do belo e de seu ideal. A arte negra, a infantil, o barroco, a desintegração das formas ou a sua deformação operada pelo Cubismo, a subjetividade do Expressionismo seriam artes inferiores. A. Riegl distingue a *capacidade artística* da *vontade artística* (*Kunstwollen*), o poder e o querer. Não é por lhe faltar a devida capacidade que o verdadeiro artista deixa de imitar fielmente a natureza, ou não realiza obras semelhantes às

⁵⁷ BRÉHIER, 1926, v. 1, p. 93.

⁵⁸ SCHAERER, 1938, p. 13.

⁵⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 281d.

dos clássicos gregos renascentistas, quando, até mesmo certos falsários poderiam fazê-lo, como têm feito, com tal perfeição e mestria, a ponto de algumas imitações levantarem dúvidas sobre a autenticidade de sua autoria. O artista genuíno não imita ou não copia porque não quer; sua vontade artística sobrepõe-se à sua capacidade artística. O seu estado de espírito, a ideologia, a influência do meio, o poder de uma criatividade nova impedem-no de ser apenas um repetidor, fugindo assim ao academicismo.

2. *Visão de conjunto e visão parcial*

Na verdade, Sócrates, nunca consideras as coisas no conjunto; tu, com os teus interlocutores habituais, destacas, isolas o belo ou qualquer outra parte do real, e bates depois essas coisas separadas como que para nelas verificar o som. Por isso as grandes realidades totais e essenciais te escapam: tão lamentável é a ausência de lógica, de método, de bom senso e de inteligência que te caracteriza⁶⁰.

Acusação extremamente grave contra o método de Sócrates e seguramente baseada em algum fundamento. Seria Sócrates um mestre de análise, esmiuçador, dotado de argúcia para os pequenos problemas, destacados do todo e de enorme capacidade de induções isoladas, mas sem interligação, sem subordinação ou interdisciplinaridade, como diríamos hoje. Parece-me, porém, que a acusação de Hípias a Sócrates, de que este se ressentia da falta de uma visão de conjunto, do real, substituindo-o por uma visão não somente de partes do real, mas positivamente parcial, não procede, pelo menos no caso presente. O argumento em que se baseia o sofista, no presente diálogo, é manifestamente falso. Nem todo conjunto é formado de partes homogêneas, como a linha de pontos ou um rosário de contas; há conjuntos formados de partes heterogêneas e desiguais, como uma família, o estado, um animal, o número par. Ao refutar Sócrates a última definição, por ele mesmo sugerida, de que o belo é o que agrada à vista e ao ouvido, apresenta o argumento de que nada há de comum entre estes dois tipos de conhecimento, o auditivo e o visual. Logo, o prazer causado pelo som é heterogêneo ao prazer causado pelas cores e formas e por uma razão diferente da qualidade de serem agradáveis ou de serem prazeres. Se os prazeres da vista devem a sua beleza ao simples fato de serem causados pela vista, os prazeres do ouvido não poderiam ser belos. A vista, por conseguinte, não é a razão desta beleza.

⁶⁰ PLATÃO. *Hípias Maior*, 301b-c.

*Do mesmo modo, a beleza do prazer produzido pelo ouvido não resulta do fato de serem provenientes do ouvido; visto que, se assim fosse, os prazeres da vista não poderiam ser belos. Logo, o ouvido não é a razão dessa beleza*⁶¹.

Não são belos pela identidade dos prazeres; a beleza deles não decorre do fato de ser produzida por prazeres iguais enquanto prazeres, mas enquanto fruto de uma intuição cognitiva, como é a intuição causada pelo conhecimento do ouvido e da vista, idênticos enquanto conhecimentos (são ambos igualmente intuitivos), logo causadores do mesmo tipo genérico de prazer, com a ressalva de uma distinção específica própria de cada sentido. A intuição do belo, mediatizada pelo sentido da vista ou do ouvido, forma um ato comum gerador de um tipo semelhante de prazer, que é o prazer sensível de conhecer o belo de modo intuitivo, direto, sem trabalho e esforço, com equilíbrio das faculdades que entram em ação em sua vivência, com a mesma vibração da sensibilidade e conseqüentemente da inteligência e de todo o humano. O que agrada à vista e ao ouvido – significa alegria e prazer decorrente do conhecimento intuitivo proporcionado por esses sentidos (vista e/ou ouvido) e robustecido pelo intelecto, que lhes dá maior amplitude e abertura e vivência.

Voltando à observação do sofista Hípias sobre a falta de visão de conjunto em Sócrates, não se pode negar certa dose de verdade nessa acusação. A filosofia de Sócrates ainda não formava um sistema. Os diálogos são ensaios independentes uns de outros e com caráter dispersivo; e quanto a seu método de filosofar destinava-se ele a conhecer a natureza humana e a praticar o bem moral por meio do diálogo também ocasional. A sistematicidade em filosofia só será lograda mais tarde, em Aristóteles.

3. *Racionalismo filosófico* – tudo pode ser definido, inclusive os valores. Racionalismo socrático e grego de tudo poder explicar, até mesmo o inexplicável e o inefável, como a poesia, a música e talvez os valores, como o belo.

4. *Ausência de todo dogmatismo* – Diálogo é abertura, ensaio, pesquisa. Quem pergunta e responde é um filósofo inquieto, angustiado, que não deseja pensar a sós, mas confia no pensamento da coletividade, pois é do individualismo da reflexão solitária dirigido ao universalismo da reflexão dialógica que brota o socratismo.

É o diálogo uma amostra do ensino e doutrina dos Sofistas, ávidos de êxitos, cotejada com a pedagogia socrática ávida de verdade. Na pesquisa

⁶¹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 300a.

das definições do belo, do sagrado, da coragem, da sabedoria, há uma total ausência de plano lógico ou psicológico ou doutrinário. Dentro da *carnevalização* própria ao diálogo socrático, sem dúvida vemos atores e personagens modelos da futura *Commedia dell'Arte*, pela improvisação, criatividade momentânea e exuberante. Salva-se apenas o processo indutivo (indução socrática) nesta polifonia de pensamentos em luta.

5. *Beleza e bondade* – Em todas as definições do belo, apresentadas no diálogo, há uma permanente relação entre a beleza e o bem (útil, agradável ou honesto), espécie de hedonismo estético. Ora o belo é definido como o agradável do ponto de vista sexual (“bela virgem”), ora como o útil ou vantajoso, ora como o que agrada à vista e ao ouvido. A noção de conveniência facilmente se reduz ao útil e a segunda definição dada por Hípias (viver de modo glorioso, magnífico e honroso) certamente diz respeito ao bem honesto. A dificuldade estaria apenas na redução do belo ao ouro, no sentido de claro, resplandescente, luminoso. Parece-me que esta última propriedade do belo, a claridade, é irreduzível ao bem; seria outra propriedade da beleza, em sua riqueza e exuberância, como a proporção, o equilíbrio, a unidade na variedade.

6. *Propriedades do belo* – Quais os pré-requisitos exigidos por Sócrates para uma rigorosa definição do belo? “Mas como consegues tu, Sócrates, saber o que é belo e o que é feio?” “Poderás dizer-me o que é a Beleza?”⁶². Exige Sócrates para resposta “rigorosa precisão”⁶³. “E as coisas belas não serão belas também por efeito da beleza?”⁶⁴. ... “Uma coisa extremamente real”⁶⁵. ... “ele não te pergunta quais são as coisas belas, mas sim o que é o Belo”⁶⁶. “Se todas as coisas que qualificas como belas o são com efeito, não existirá um beleza em si que as faça belas?”⁶⁷. Sócrates indaga não pelo que é indiferente, feio ou belo, mas pelo “belo em si”, o que adorna toda coisa e a faz parecer bela, comunicando-lhe a sua própria qualidade ou virtude; beleza não relativa ou simplesmente superlativa, sem comparação ou incomparável, isto é, absoluta, não indiferentemente feia ou bela; – “uma beleza que nunca jamais, em tempo algum, possa parecer feia a quem quer que seja”⁶⁸. “Eu interrogo-te acerca do belo em si, acerca da beleza que, aliando-se a qualquer objeto, faz com que ele seja belo. O

⁶² PLATÃO. *Hípias Maior*, 286d.

⁶³ PLATÃO. *Hípias Maior*, 286e.

⁶⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287c.

⁶⁵ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287d.

⁶⁶ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287d-e.

⁶⁷ PLATÃO. *Hípias Maior*, 288a.

⁶⁸ PLATÃO. *Hípias Maior*, 291d.

belo para todos e em todos os tempos”⁶⁹. Por conseguinte a Idéia do belo como fonte de participação da beleza nos seres sensíveis e nas ações humanas, ou em seres ideais como a ciência. Em resumo, está Sócrates à procura do belo em si, real sempre belo, belo absoluto, não relativo ou apenas superlativo sem jamais parecer feio; belo e embelezante; participado nos seres não ideais; belo como propriedade que pode ornar um ser, não se encontrando sempre nele. Um ser determinado (com exceção do Belo em si) pode indiferentemente ser belo ou ser feio, dependendo da participação na beleza.

7. *Hermenêutica das 6 (seis) definições do belo* – Obra aberta é todo diálogo socrático, sujeito pois a múltiplas interpretações. Creio que assim poderíamos interpretar o pensamento profundo de Platão, ao apresentar as definições para debate:

1. Bela virgem – designa o fundo sexual da beleza e aproxima a beleza do Eros.

2. Belo é o ouro – isto é, a beleza é embelezante como o ouro. Ouro é o símbolo do resplendor, da claridade, da fania, da participação da Idéia do belo, a única que deixa marca (o radiante e brilhante e o claro) nos seres participados, como reflexos.

3. Vida intensa, honrada, cheia de glória – é símbolo da beleza estritamente humana, que tende ao magnífico, à divinização e ao *depassement*.

4. A conveniência, estudada na definição, é principalmente de ordem real e operante. Há outro tipo de conveniência, talvez a da linha de Hípias, a interna, a boa disposição interna de um objeto estético ou artificial, a qual não necessita de resultados práticos para ser bela, como uma máquina ou oficina de alquimia. Para nossa visão de hoje há uma conveniência estética, como a beleza de um caminho em forma de labirinto. No labirinto não há conveniência prática, só há conveniência estética e é ele certamente mais belo que um caminho reto, mais útil e conveniente para o uso. Conveniência é um termo sintático, sem referência semântica.

5. Como utilidade, o belo extrapola a dimensão sintática, para inscrever-se dentro de um significado com referente real. A definição alcança apenas um lado do problema, pois nem tudo que é útil é belo, nem todo belo é útil. Não é em razão da utilidade de um objeto ou ser que se mede a sua beleza, já que não são conceitos incompatíveis. Os seres podem ser belos, úteis e belos e úteis, ao mesmo tempo; ou melhor somente belos, exclusivamente úteis, sem beleza alguma

⁶⁹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 292c-d.

e indiferentemente úteis e belos ao mesmo tempo. Qual o acréscimo que se deve dar ao útil, ao instrumento para que ele se metamorfoseie em belo? Uma ferramenta útil pode tornar-se bela pelo acabamento, aprimoramento e ordenação de seus elementos, não para melhor servir a seu fim, mas tendo em mira a sua apresentação visual apenas.

6. A última definição – belo é o que agrada à vista e ao ouvido – merece destaque pela sua feliz perenidade. Não é uma definição das propriedades formais do belo e de sua natureza intrínseca, como a integridade, a proporção e a harmonia. Nada diz do que o belo é em si mesmo; assinala apenas os seus efeitos: o agrado, a complacência, a alegria do conhecer proporcionado pela vista e pelo ouvido, à maneira de intuição, fugindo a toda elaboração discursiva e abstrata. Todo conhecimento traz alegria e prazer, gerados pelo ato psicológico do conhecer. Mas o belo causa, além deste prazer de conhecimento, como ato vital, o prazer suscitado pelo objeto conhecido⁷⁰. Duplo prazer, portanto.

Belo é o que se vê ou se ouve com alegria, só pelo fato de ser visto ou ouvido, isto é, conhecido sem nenhum encaminhamento a um fim diverso do de ser visto ou ouvido. Belo é o que agrada à vista e ao ouvido pelo fato de ser visto ou ouvido, sem mais. Belo é tudo o que nos traz alegria no conhecer, só pelo fato de conhecer. Nada se diz do motivo da alegria ou complacência diante do belo. É uma definição *a posteriori*, descritiva e pobre. Belo é contemplação amorosa, sem indicação alguma dos motivos da complacência, alegria ou amor diante dele. Mas sabemos que amamos a beleza pelo que ela encerra de integridade, perfeição, unidade, clareza, ordem, equilíbrio, proporção.

7. *O belo é inefável* – Como remate das definições, há uma interrupção do diálogo concluindo por uma resposta que considero “mística” ou do gênero do irracional: – o que é belo é difícil⁷¹. A resposta é provisória, ocorre por parte dos interrogantes que se mostram cansados, sem que o assunto em si esteja encerrado. *Difícil* significa estar o belo mais no horizonte do indizível, do inefável, além da racionalidade e clareza ou de um vulgar empirismo. Todos sabem o que é o belo de algum modo, o experimentam, o procuram e amam-no, sem análise e esmiuçamento de sua *ousía*, numa intuição superior que foge a uma definição lógica.

Lógica de Sócrates

É a dialética a arte ou técnica do diálogo, ou o saber perguntar e

⁷⁰ MARITAIN, 1927, p. 35-6.

⁷¹ PLATÃO. *Hípías Maior*, 304e.

responder. O diálogo é o ato do debate, a ação de perguntar e responder, de modo empírico. Sócrates disciplinou o diálogo no trato com discípulos e sofistas, sendo o mestre do diálogo e o fundador do *autêntico* diálogo, aquele modo de interrogar em que ainda não se sabe de antemão qual será a resposta a ser dada. Em alguns diálogos de Platão, como o *Protágoras*, as primeiras conclusões são rejeitadas no decorrer do confronto de idéias e a própria tentativa de definição e questionamento das essências, presente em todos os diálogos aporéticos e a razão do debate, supõe o desconhecimento de toda resposta e de toda e qualquer conclusão pré-concebidas.

A afirmação de que o *Hípias Maior* é um *tratado de lógica*⁷² baseia-se no procedimento paciente e didático de Sócrates, corrigindo a Hípias, indicando-lhe caminhos, procedimentos, análises.

Todavia, minha leitura do diálogo me leva a pensar justamente o contrário. No texto não deixa de haver refinada psicologia no modo de o sofista retratar Sócrates e o personagem oculto – que, ao parecer, situado num plano superior ao de Sócrates, seria o próprio Platão. A vivacidade do diálogo, a naturalidade, o modo vagaroso e analítico de discutir, as exemplificações abundantes, as comparações, a ironia, as digressões são modelares e demonstram o artista consumado que era Platão, poeta e dramaturgo.

Mas a lógica do diálogo é incipiente, os argumentos não obedecem aos preceitos por vezes mais simples desta ciência.

1. Em primeiro lugar, algumas definições do belo, como a primeira, sugerida por Hípias: belo é uma *bela* virgem – atenta contra a mais elementar regra da definição, a de não se definir o mesmo pelo mesmo – *idem per idem* – com as mesmas palavras ou termos equivalentes. Como aceitar esta definição de beleza se nela se inclui o termo *belo*: belo é uma bela virgem? Na explanação da definição, Sócrates incide na repetição da mesma palavra a propósito de uma lira, de uma égua ou uma panela de barro.

2. Em segundo lugar, todas as definições dadas, inclusive as de Hípias, seriam verdadeiras se substituíssemos o *aut... aut*, por um *et... et*, como adverte G. Reale⁷³ a propósito de todas elas e Taylor a propósito da última.

3. Ademais, como apresenta Sócrates como *definiens* o belo em si, com características de Idéia ou Forma, acompanhado de participação nos seres sensíveis e não ideais (leis, ações humanas) e logo se apressa a defini-lo como aquilo que

⁷² LAMINTA, 1974, p. 102.

⁷³ Cf. REALE no prefácio a LAMINTA, 1974.

agrada à vista e ao ouvido? Passagem ilógica do metafísico ao físico, da realidade à aparência.

4. Se o sofista Hípias não sabe distinguir um exemplo do que é belo do Belo em si mesmo⁷⁴ também Sócrates não consegue fixar-se de vez num só tipo de crítica às definições dadas. Como poderia ele ter dado três definições do belo para efeito de debate, se elas não cumprem as exigências da Beleza em si, absoluta? O útil, o vantajoso, o conveniente não são evidentemente fins nem um absoluto, são meios para determinados fins, não sendo por este motivo algo absoluto. A última das definições é um verdadeiro contra-senso.

Autenticidade do diálogo Hípias Maior

Discute-se ainda hoje a autenticidade do diálogo *Hípias Maior*, já que alguns críticos atribuem-lhe a paternidade a Clitofonte, discípulo de Platão (Croiset), outros a um jovem escritor, discípulo de Platão na Academia, em seu período mais tardio de vida (Tarrant), tendo estranhamente ocorrido a Horneffer, insigne platonista, a afirmativa de que o diálogo é obra de um “estultíssimo escritor”; ainda outros críticos atuais atribuem a sua autoria a um desconhecido da época de Aristóteles.

Não é nosso propósito adentrar no emaranhado de uma crítica erudita, histórico-filológica, baseada na estilometria, no confronto da doutrina do diálogo com a doutrina *avêta* de Platão sobre o belo, nem no estudo comparativo da sintaxe platônica deste e dos demais diálogos que versam sobre temática semelhante (caça a uma definição, como o *Lísias*, o *Éutífron*, o *Laques*).

Nosso intuito é o de apresentar em conjunto as mais diversas objeções e os mais variados reparos feitos pelos adversários da autenticidade e dar-lhes uma resposta objetiva.

Os principais argumentos contra a autenticidade do diálogo são os que enumero a seguir. Antes de apresentá-los, devemos assinalar que, durante a primeira metade deste século, os estudiosos deram mais espaço ao estudo da cronologia e autenticidade do que ao seu conteúdo filosófico. Na opinião de G. Reale e de Maria Tereza Laminta⁷⁵, autora do mais completo estudo crítico do diálogo *Hípias Maior*, abrangendo autenticidade, cronologia e conteúdo filosófico – o problema da autenticidade e da cronologia prejudicou em muito o estudo da filosofia do diálogo. É óbvio que semelhante problema é prévio ao estudo da

⁷⁴ PLATÃO. *Hípias Maior*, 287d.

⁷⁵ Cf. LAMINTA, 1974. Neste capítulo nos servimos de suas contribuições eruditas e talvez definitivas para a solução da autenticidade do diálogo. As referências aos vários estudiosos do assunto são a ela devidas.

filosofia do diálogo, mas deixando de lado o fato de ser o diálogo, sem dúvida alguma, obra de índole e conteúdo estritamente platônico, o estudo crítico de seu conteúdo pode levar a estabelecer-lhe a autenticidade. Um dos métodos de comprovação da autenticidade de uma obra é a genuidade da doutrina, auferida por outros trabalhos aceitos do autor. Por este motivo poucos foram até hoje os estudos minuciosos e exaustivos do valor filosófico do diálogo, mais preocupados os críticos com o estudo prévio da autenticidade.

Os principais argumentos, apresentados pela crítica em geral, contra a autenticidade do diálogo, de natureza filológica, lingüística, literária, retórica, sintática e história, são os que passo a apontar.

1. *Desequilíbrio de composição dialógica, de ordem sintática* – Consta o diálogo de três partes. Primeira parte: a apresentação da figura humana e filosófica do sofista Hípias, como introdução ao verdadeiro problema, a definição do belo ou caça à definição. Segunda parte: a discussão filosófica acerca das três definições do belo sugeridas por Hípias. Terceira parte: discussão das três definições sugeridas por Sócrates. E um epílogo: definir o belo é difícil. Não há equilíbrio entre as três partes. A primeira, o estudo caricatural do sofista, é demasiado extensa, dois quintos do diálogo e nela se entremesclam questões desligadas do assunto.

2. *Retrato exageradamente caricatural do sofista, com muita retórica e pouca verdade histórica* – O Hípias histórico, muito bem reestruturado e recuperado por E. Dupréel⁷⁶ – grande sábio, matemático original, astrônomo, mnemotécnico, gramático, músico, retórico, genealogista, é apresentado como um vaidoso, enfatuado e superficial, com a agravante de não ter inteligência suficiente para discernir o que é o belo em geral, em si, de um exemplo do belo, ou distinguir o belo em geral das coisas belas, singulares, assim procedendo até o final do diálogo. A caricatura do sofista vai além dos limites permitidos por uma comédia fina e uma sátira porque nos mostra um personagem obtuso, indigno de dialogar com Sócrates, o filósofo que só procura a verdade. Diminui-se de tal modo o valor do adversário que o confronto de idéias se torna imprudente ou impossível. Neste confronto desigual e sarcástico de dois personagens, Sócrates representa o tipo do EIRON, segundo M. Teresa Laminta⁷⁷, isto é, o homem que sob a máscara de desprezador de si mesmo, se burla dos demais, tipo humano estudado na *Ética a Nicômaco*⁷⁸, em que Sócrates seria o *éiron* e Hípias o *alazón*.

⁷⁶ DUPRÉEL, 1948.

⁷⁷ As referências aos *scholars* sobre a cronologia do diálogo *Hípias Maior* são extraídas do erudito livro de LAMINTA, 1974.

⁷⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1127, 21 e ss.

3. *Desconhecimento histórico dos antigos filósofos pré-socráticos e sábios* – Ao afirmar Hípias que os antigos filósofos não se preocupavam de política (referindo-se a todos eles ou a quase todos), como ele se preocupava, pois sabia unir filosofia e política, ciência e arte de governar, incorre em erro histórico em relação a Tales, Anaximandro, Parmênides, Pitágoras, Empédocles e outros; erro imperdoável.

4. *Falta de unidade do assunto (argumento de caráter sintático)* – O assunto tratado na primeira parte, excessivamente longa, do diálogo, ou melhor, os assuntos variados, como a fisionomia moral e espiritual do sofista, a comparação dos antigos sábios com os de então, a educação espartana, nada têm a ver diretamente com o resto do diálogo, cujo objeto é definir o belo; donde a falta de estrutura unitária. Pequeno diálogo com inúmeras digressões.

5. *Conteúdo filosófico* – No diálogo são dadas seis definições acerca do belo, três sugeridas por Hípias e três por Sócrates. Sem uma hermenêutica de tipo alegórico ou sem uma penetração maior no alcance e índole das definições apresentadas por Hípias (o belo é uma bela virgem, o belo é o ouro, o belo é a vida intensa e magnífica), afiguram-se-nos todas elas como pueris, destoantes da pergunta inicial – o que é o belo em si, em geral, aquilo que torna belas todas as coisas belas. Somente uma interpretação de tipo *accomodatio* pode fugir à inépcia e à inconsistência de tais definições. O sofista jamais distingue *tò kalón* (o belo em geral) de *kalón ti* (um exemplo de belo, *este* belo). Passam as definições de um plano ôntico, empírico a outro plano mais elevado, ontológico, metempírico, *confinante* com a teoria das Idéias, sem nenhuma distinção ou precisão. Se o objetivo é definir o conceito, o geral, a essência ou a Idéia, como passar de um plano empírico, como uma jovem bela ou o ouro, à beleza das leis, das ações, da nobreza ascendendo à Idéia do Belo em si; e, depois de refutadas todas as cinco tentativas, voltar à definição do belo como aquilo que agrada à vista e ao ouvido, beleza sensível. Beleza sensível, beleza moral, beleza das idéias ou metafísica se misturam e confundem, num diálogo mais próximo de uma algaravia ou debate de incultos.

6. *Caráter imitativo do diálogo* – O diálogo Hípias Maior é uma simples imitação, segundo Horneffer, de outros diálogos de Platão, principalmente do *Protágoras* e do *Sofista* ou de *Górgias*, na opinião de Rollig, na sintaxe ou morfologia, no andamento dos temas e na ironia socrática; a diferença se nota apenas no plano das inumeráveis incongruências de raciocínio do diálogo imitado, seja no discutir as definições propostas por Hípias, ou nas sugeridas pelo próprio Sócrates.

7. O diálogo ainda seria uma imitação não compreensiva de outros

diálogos de Platão, em relação ao *Protágoras* e ao *Sofista*, por parte de Horneffer em relação ao *Górgias*, na opinião de Rollig, que afirma serem tais as incongruências de Hípias ao definir o belo, confundindo o plano material da beleza com o plano espiritual ou moral ou os distintos tipos de prazer próprios do belo, que somente a um discípulo de Platão, de categoria menor, poderia ser atribuída a paternidade do diálogo.

8. *Referência de Aristóteles* – Aristóteles refere-se a um diálogo denominado *Hípias*, certamente o *Menor*, sem nenhuma determinação⁷⁹. Alguns críticos se servem desta passagem para afirmar a inexistência de um outro *Hípias*, a saber, o *Maior*.

9. *Evidência intrínseca* – Desordem e confusão de idéias no diálogo *Hípias Maior*, comparado com a clareza, perfeita delineação e ordem dos demais diálogos platônicos. O diálogo é conduzido de tal modo desconcertante que não pode ser atribuído a Platão. Por outro lado, como não ocorre imediatamente a Hípias que o misterioso terceiro personagem do diálogo não é outro senão o próprio Sócrates?

10. Por que motivo escreveria Platão dois diálogos com o mesmo nome?

11. A introdução de um *terceiro personagem* no diálogo, um desconhecido, surgindo como auto-crítica do próprio Sócrates ou, segundo alguns, como representação do próprio pensamento de Platão, é de todo inverossímil. Jamais o genuíno Sócrates recorreria a tal expediente para realçar o seu modo de ser e de indagar, insistente, através de uma ação de presença. Sócrates é um mestre insistente que sai à procura do discípulo e o mistério de sua didática está na ação de presença. Este personagem oculto chegaram a dizer que era o demônio socrático, o que vem a demonstrar o desconhecimento do genuíno Sócrates, sempre interrogante e dialogante, mestre que não espera a chegada do discípulo, mas que sai a sua procura e que o interroga com suas forças e com a iluminação dos deuses (demônio), num só ato de busca incessante da verdade.

12. *Admissão anacrônica da teoria das Idéias* – No diálogo a teoria das Idéias é dada como fundamento do debate, e não apenas sugerida através de acenos ou alusões que se resolvem em termos de definição *more socratico*, próprios dos primeiros diálogos de Platão; ao contrário, no *Hípias Maior* há equivalência do tratamento da doutrina das Idéias com o diálogo *República*.

13. O estilo do diálogo não possui as características do estilo platônico:

⁷⁹ ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1025a6.

graça, naturalidade e espírito, nem comunica o *étbos* próprio de seu modo de dialogar.

14. *Relação com os demais diálogos* – As relações doutrinárias do *Hípias Maior* com outros diálogos, como o *Górgias*, o *Hípias Menor*, o *Fédon*, a *República*, o *Filebo* e o *Banquete* denotam imitação ou servidão à doutrina deles, uma dependência de tema e modo de tratamento do assunto.

Em resumo, contra a autenticidade do diálogo são apontados argumentos de ordem sintática ou morfológica, lingüística, filológica, histórica e de conteúdo doutrinário e filosófico.

Todavia, a favor de sua autenticidade, as razões são mais probantes e sólidas, a tal ponto de não deixar no crítico ou juiz dos problemas nenhuma dúvida de maior peso. Nem é problema difícil responder às objeções dos que lhe negam a autenticidade. Vejamos as respostas.

1. Se não há equilíbrio quantitativo entre as três partes do diálogo – introdução, exposição e crítica das definições do sofista e explicação e crítica das definições de Sócrates (seguidas de um epílogo), há uma perfeita dosagem qualitativa ou retórica. Na longa introdução, o caráter humano e dialógico do sofista é retratado de modo vivo e em severa contraposição com o modo de ser e de pensar de Sócrates, antítese extremamente valiosa para o debate entre a *dóxa* e a *epísteme*, entre a maneira de ver a ôntica e a ontológica, entre o parecer e o ser. A sugestão de que o caráter do sofista poderia ser melhor delineado no decorrer do debate vai de encontro ao *pátbos* retórico, exigente de uma *familiarização* dos personagens.

2. No diálogo, há exagero próprio do gênero satírico do debate, em uso na época. Lembremo-nos de Aristófanes nas *Nuvens*, ao descrever Sócrates e seus discípulos. É de praxe em todos os tempo e ainda hoje, na sátira, a técnica de engrandecer o pequeno e diminuir o grande. O exagero da figura moral e intelectual do sofista segue paralelo ao exagero da figura do próprio Sócrates, sofrendo auto-crítica através de um personagem terceiro, desconhecido. Mesmo nas comédias mais finas, os caracteres são exagerados para que se evidenciem melhor. O clima do diálogo é o exagero, exagero do caráter dos personagens, dos elogios, das zombarias, da facilidade das definições.

3. Sócrates fala de modo geral dos sábios e filósofos antigos; a veracidade histórica se salva nessa generalidade.

4. A unidade do diálogo não é prejudicada pelo extenso prólogo de apresentação dos *dramatis personae*, se nele não há referência ou não se dá indício

ao assunto doutrinário, ao tema, certamente há referência sobre os debatedores. Não se fala no conteúdo do diálogo para se restringir apenas à apresentação de seus dialogantes ou personagens. A apresentação dos personagens e não do tema do diálogo, dentro de uma unidade dramática.

5. Todas as definições dadas, sejam as do sofista sejam as sugeridas pelo próprio Sócrates, são de valor permanente e contribuem para o esclarecimento do que é o belo e formam um valioso capítulo da estética. Só em aparência o diálogo é aporético, pois conclui, ainda que parcialmente, incompletamente, através de conclusões fecundas. O belo não é o sexo, mas é de natureza sexual em grande parte de suas manifestações; não é o ouro, mas é resplendor, brilho e fãnia ou claridade; não é a vida magnífica de um Super-homem, mas é plenitude de vida, é o belo-bem; igualmente não é o útil, mas é funcional; não é o conveniente, mas implica ordem, equilíbrio e, finalmente, a última das definições deve assim ser entendida – belo é o que, através da intuição dos sentidos da vista e do ouvido, agrada ou traz alegria. A beleza sensível é fruto de uma intuição e de uma complacência ou prazer ou alegria; a beleza moral e metafísica igualmente é fruto de uma contemplação amorosa e uma intuição mais alta e elevada. Definição esta célebre, que atravessa por intermédio do neoplatonismo de S. Agostinho e da Idade Média, todos os tempos, passando por Descartes e Kant e chegando a nossos dias, como demonstramos no decurso de nosso comentário. Todas as definições apresentam uma face da beleza, que é poliédrica e multiforme, com exceção da última definição de caráter mais abrangente.

6 e 7. De doutrina certamente platônica, o diálogo apresenta o estilo característico de Platão. O estilo, a ironia, os modos de conduzir analiticamente o argumento e o procedimento lento, entremeado de exemplos, como quem ama o assunto e dispõe de muito tempo e vagar para aprofundá-lo, a vivacidade e naturalidade do diálogo, a abundância das comparações e símiles, tudo faz crer na autenticidade do *Hípias Maior*, escrito pela mão do próprio Platão.

8. A referência de Aristóteles a um só diálogo *Hípias (Menor)*, sem nenhuma determinação ou discriminação, nada provaria, segundo Grube, pois Aristóteles é muito rigoroso em seu modo de escrever. Não julgou necessário dizer a qual dos diálogos *Hípias* se referia, porque tanto ele como os seus leitores conheciam satisfatoriamente ambos os escritos. Para comprovar o que afirma, Grube cita uma passagem dos *Tópicos*⁸⁰ em que há semelhança com nosso diálogo

⁸⁰ ARISTÓTELES. *Tópicos*, 27, 146a21.

ao falar do belo como o que agrada à vista e ao ouvido⁸¹.

9. De modo algum no diálogo existe confusão de idéias e desordem. O que nos leva a pensar desta sorte é a suposição de fundo retórico ou dramático de dois planos de tratamento do belo, o plano da *dóxa* e o plano da *epistémé*. Se Hípias não chega a compreender a elevação do pensamento de Sócrates, a este por sua vez não ocorre a possibilidade de dar valor ao belo concreto, singular, único, superlativo, não transcendente, inerente às coisas e não participado, defendido pelo sofista. Nem Hípias compreende a Sócrates, nem Sócrates compreende a Hípias. A Hípias não lhe ocorre vez alguma a astúcia de dois Sócrates em um só, de um Sócrates ainda mais socrático do que o presente, em carne e osso, porque ele não dialoga propriamente com nenhum deles, mas *fala sozinho* e pensa de modo diferente de Sócrates; a estrutura de seu pensamento é outra, não lhe importando que haja um só ou muitos Sócrates à sua frente. Não esquecer assim mesmo o gênero satírico e caricaturesco do diálogo.

10. Ao escrever um segundo *Hípias*, o *Maior*, Platão teve em mira, segundo Apelt, esclarecer a doutrina do *Hípias Menor* em que são colocadas num mesmo plano a arte da mentira, fruto de uma capacidade e a sinceridade, produto de uma incapacidade de dizer mentiras. Poderia Platão, para defender-se, ter afirmado que a tese de *Hípias Menor* era irônica, mas julga melhor compor um segundo diálogo, do mesmo nome, para mais completa reivindicação.

11. A introdução de um terceiro personagem no diálogo, ao mesmo tempo desconhecido de Hípias e oculto, mas íntimo de Sócrates, atuando como auto-crítica do próprio Sócrates, por cortesia à curteza de vista e apreciação da natureza do belo por parte de Hípias, ou como representante do próprio pensamento de Platão, não é inverossímil nem deslocada da genuína maneira de proceder dos diálogos de Platão. Jamais Sócrates se distinguiu como poeta ou crítico de arte; a estética não era objeto de suas indagações, de acordo com G. Reale⁸². Quem dialoga verdadeiramente com o sofista Hípias é Platão, representado por Sócrates. O desconhecido é Platão, que procede de *modo além-Sócrates*, dentro do espírito do Sócrates socrático, dando-lhe Sócrates sempre razão às suas críticas. Por outro lado, a introdução de um personagem oculto e algo misterioso é de intensa dramaticidade. Todo homem, ao dialogar consigo mesmo ou com outrem, sempre tem presente um dialogante oculto, uma oposição possível a todas as dificuldades e uma resposta verdadeira, definitiva a todas as indagações,

⁸¹ PLATÃO. *Hípias Maior*, 300-303.

⁸² Apud LAMINTA, 1974.

dúvidas, quesitos, perguntas, ainda que de natureza negativa. Quem discute, crê na solução do problema. O próprio cético não aceita, provisoriamente apenas, respostas às suas perguntas, aguardando um personagem oculto que as solucione. Confiança na razão é o personagem oculto, poder de esclarecimento de problemas, aprofundamento das dúvidas e solução possível é o seu clima e natureza confortadora. Para o cristão seria ele, como para S. Agostinho, o Mestre Interior, o Verbo Iluminador; para o pagão, deve ser a Ciência, a auto-consciência, o vigor da Interioridade e da razão e a exigência de um Parâmetro supremo.

12. A teoria das Idéias no diálogo se apresenta de modo incipiente, como que num estado de transição da idéia como conceito definitório para a Idéia como realidade ontológica. Segundo Sorreth, aí temos a pré-história da Teoria das Idéias. A doutrina do diálogo é indicativa de um período de transição no pensamento platônico. Ao ler o diálogo, sempre paira uma dúvida no leitor: defende Platão a teoria das Idéias ou está encaminhando-se para ela?

13. Ver as respostas nos itens 6 e 7.

14. As relações doutrinárias do diálogo com outros diálogos de Platão, como o *Górgias*, o *Hípias Menor*, o *Fédon*, a *República*, o *Filebo* e o *Banquete* não denotam imitação ou servidão à doutrina deles; ao contrário parecem demonstrar pelas relações de parentesco da doutrina, linguagem, modo de tratamento do assunto, ironia, lentidão no andamento dos problemas, que bem estariam a provar mais a autenticidade do diálogo do que a sua inautenticidade.

Cronologia do diálogo

Como conclusão aceita pela maioria dos críticos, historiadores da filosofia e filólogos, o *Hípias Maior* deve ser colocado entre os diálogos da juventude ou socráticos e os diálogos da maioridade de Platão, no período de transição em que Sócrates se aproxima de Platão.

Não é, porém, nada fácil seguir o labirinto das dificuldades suscitadas pelo problema da cronologia, tema paralelo ao da autenticidade ou a ele prévio. *Hípias Maior* é o itinerário para a leitura do *Banquete* e para a compreensão geral de toda estética platônica. As opiniões dos defensores da autenticidade do diálogo são muito divergentes acerca da época verdadeira em que o diálogo teria sido escrito.

Para alguns (H. Gomperz, Grube, Apelt), ele seria um diálogo socrático ou da juventude de Platão por força de sua aparência aporética ou por sua doutrina; outros estudiosos (Boulangier, Croiset, Friedländer), o situam na fase genuinamente

platônica em virtude da alusão à teoria das Idéias e à doutrina de participação. Entre os que negam autenticidade ao diálogo, alguns o situam na fase da maturidade do pensamento de Platão (Horneffer, Tarrant e outros) e alguns na última fase, como é o caso de Moreau. Os motivos alegados são a doutrina das Idéias aceita pelo diálogo e a do prazer, posicionando-o depois do *Górgias* e antes do *Filebo*. Finalmente, historiadores como Pohlens e Pavlu situam-no em uma época pós-platônica, levados por motivos de linguagem, de estilo e de doutrina e também de natureza estética (o gosto da época).

Os argumentos apresentados pelos críticos são por vezes excessivamente técnicos e supõem profundo conhecimento não só do grego (estilística, lingüística e história da língua), como de todo o período filosófico que vai de Sócrates ao platonismo tardio e a Aristóteles.

Tais argumentos são resumidamente os seguintes: Para os defensores da cronologia do diálogo, como oriundo da juventude de Platão, um estrito diálogo socrático, os argumentos são o procedimento aporético, a apresentação da teoria das Idéias, apenas em esboço e não em plena elaboração, com o emprego de modo vago dos termos *ousía*, *eídōs*, *pátbos*, indicadores do desconhecimento dos diálogos mais maduros como o *Fédon*, o *Sofista* e o *Filebo*. Para os que defendem a colocação do diálogo no final da vida de Platão ou imediatamente depois de sua morte, as razões aduzidas são a aceitação e o desenvolvimento da Teoria das Idéias e do prazer, situando-o entre o *Górgias* e o *Filebo*, ou mesmo depois deste diálogo. Finalmente, críticos como Gauss e Pohlens atribuem o aparecimento do diálogo a uma época pós-platônica, baseados em dados filológicos, estilo, conteúdo filosófico, diferença de gosto estético, problemática e mentalidade, como o ideal do sábio, interesse pela descrição de caracteres e uso de termos aristotélicos.⁸³

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
 BRÉHIER, E. *Histoire de la philosophie*. Paris: Alcan, 1926. v. 1.
 DUPRÉEL, E. *Les Sophistes*. Neuchâtel: Griffon, 1948.

⁸³ Cf. LAMINTA, 1974. p. 65-78, obra de que nos servimos para as referências bibliográficas relativas à cronologia e autenticidade do diálogo *Hípias Maior*.

ATUALIDADE DO DIÁLOGO *HÍPIAS MAIOR*, DE PLATÃO

- FESTUGIÈRE, A. V. *Contemplation et Vie Contemplative selon Platon*. Paris: Vrin, 1950.
- GADAMER, H. G. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Síguem, 1977.
- GARCIA BACCA, J. D. (Ed.). *Hípias Mayor, Fedro*. Tradução direta do grego, introdução e notas Juan David Garcia Bacca. México: UNAM, 1966.
- GOLDSCHMIDT, V. *Les dialogues de Platon*. Paris: P. U. F., 1947.
- KAINZ, F. *Estética*. México: F. C. E., 1952.
- LAMINTA, M. T. *Il problema della bellezza: Autenticità e significato dell'Ippia Maggiore de Platone*. Milano: Celuc, 1974.
- MARITAIN, J. *Art et Scholastique*. Paris: Louis Rouart et Fils, 1927.
- MONDOLFO, R. *L'Infinito nel pensiero dell'antichità classica*. Firenze: La Nuova Italia, 1956.
- PLEBE, A. Origini e problemi dell'estetica antica. In: _____. *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano: Marzorati, 1975, p. 1-80.
- SCHAERER, M. R. *La question platonicienne*. Neuchâtel: Secretariat de l'Université, 1938.
- SEDLMAYR, H. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- STENZEL, J. *Platone educatore*. Bari: G. Laterza Figli, 1931.

“IMITAÇÃO” NA REPÚBLICA DE PLATÃO

J. TATE¹

“Imitação” na *República* de Platão²

I

Tornou-se canônica a acusação de que Platão, no tratamento que dedica à poesia na *República*, esquece ou distorce, no Livro X, aquilo que havia dito no Livro III³.

Na discussão do Livro III, pretende-se que a poesia desempenhe serviços importantes no estado ideal; seu conteúdo tornará os jovens familiarizados às doutrinas verdadeiras⁴; seu estilo irá refletir as qualidades próprias ao caráter do guardião, e, portanto, – pelo princípio de imitação –

¹ Sobre o autor do artigo sabemos pouquíssimo, apenas que sua carreira acadêmica esteve vinculada à Universidade de St. Andrews, na Escócia, com passagem pela Queen's University, em Belfast, Irlanda do Norte. Sua produção bibliográfica, ao que tudo indica, não ultrapassou alguns pequenos artigos publicados pela prestigiada *The Classical Quarterly* entre os anos de 1928 e 1936.

O texto cuja tradução oferecemos a seguir, “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*”, é o primeiro e talvez mais significativo. Publicado em 1928, nele Tate dialoga direta e intensamente com outro importante helenista, William C. Greene, que dez anos antes havia apontado certa inconsistência entre as definições de “imitação” apresentadas no Livro III e no Livro X da *República*. De fato, a percepção dessa aparente mudança de registro, segundo a qual Platão teria inicialmente adequado a poesia ao plano geral da *politeia*, mas posteriormente, à luz de novos argumentos, abandonado essa posição em defesa da exclusão sumária de tudo quanto fosse produto de imitação, aparecia como uma espécie de consenso entre os estudiosos do final do séc. XIX e início do séc. XX, como o próprio Greene faz saber (cf. GREENE, W. C. Plato’s View of Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge MA, v. 29, p. 1-75, 1918, às p. 1-2, 50-51, 54-55).

Nesse cenário, Tate não oferece novas conclusões e, assim como Greene, defende que os argumentos do Livro X não se aplicam à “boa imitação” mantida no Livro III (GREENE, op. cit., p. 76). Entretanto, ao passo que Greene só sustenta essa conclusão após afirmar que Platão, na abertura do Livro X, faz uma referência imprecisa à análise anterior (GREENE, op. cit., p. 54-55), Tate interpreta a expulsão da poesia como um procedimento ilustrativo da relação entre “imitação” e “verdade”, a qual já estaria implícita na discussão do Livro III, e que, portanto, não haveria discrepância alguma entre os Livros III e X.

Quer em razão de oferecer uma interpretação inovadora à época, quer pelo resumo exemplar do debate acerca da “imitação”, certo é que “‘Imitation’ in Plato’s *Republic*” tornou-se um clássico, referido desde então, e até hoje, nos mais importantes estudos sobre a questão da μίμησις em Platão. (Nota do Tradutor)

² TATE, J. “Imitation” in Plato’s *Republic*. *The Classical Quarterly*, Oxford, v. 22, n. 1, p. 16-23, Jan. 1928. ©The Classical Association, published by Cambridge University Press, translated with permission.

³ A afirmação mais clara da acusação está no valioso estudo de GREENE, 1918, p. 54.

⁴ PLATÃO. *República*, 376 et seq.

“IMITAÇÃO” NA REPÚBLICA DE PLATÃO

induzir e consolidar estas qualidades nas almas de jovens e velhos⁵. A poesia, como todas as outras formas de arte, deve habituar o jovem a amar e a assemelhar-se à beleza da verdade (τῷ καλῷ λόγῳ⁶), para que quando a razão se desenvolva possam reconhecê-la como uma velha amiga⁷.

Por sua vez, o Livro X ataca toda poesia “imitativa” (ὄση μιμητική⁸) como estando afastada da verdade e a exclui do Estado devido a sua influência pernicioso. Os comentadores afirmam que, de acordo com Platão, toda poesia é imitativa, e portanto o Livro X contradiz o Livro III; Platão teria esquecido os valiosos serviços que a poesia pode prestar. Mas o Livro X, contudo, isenta expressamente da condenação os hinos aos deuses e os panegíricos sobre homens bons⁹, embora mesmo esses sejam imitativos¹⁰, pois imitam ou representam os caracteres e as ações de deuses e homens. A estranha conclusão a que chegamos é de que o Livro X não apenas contradiz o Livro III, ele contradiz a si mesmo.

Está bem claro que na primeira discussão Platão considera como “imitação” (μίμησις e cognatos) tanto a poesia que ele admite, quanto a que condena. Por exemplo, em 398b ele mantém o poeta que irá imitar (μιμοῖτο) o estilo do homem virtuoso; em 399a, a harmonia nos cantos deve imitar (μιμήσαιτο) os modos e ações do homem corajoso; em 401a, graça, ritmo e harmonia, em todo tipo de produção, são irmãs e imitações (μιμήματα) do caráter bom e temperante.

Todavia, talvez haja um sentido em que a poesia que Platão admite não seja imitativa. Do contrário, é difícil compreender como ele pôde manter em 607a o tipo de coisa que acabara de excluir. Alguns intérpretes, de fato, pensam que, uma vez que manteve *alguma* poesia, embora toda ela seja imitativa, Platão tenha feito uma distinção inconsciente entre um tipo verdadeiro e um tipo falso de imitação¹¹. E pareceria que o tipo verdadeiro de imitação é, em algum sentido, não-imitativo, pois no início do Livro X, ele afirma que sua decisão anterior foi a de excluir a poesia tanto quanto fosse imitativa (τὸ μηδαμῆ παραδέχεσθαι αὐτῆς ὄση μιμητική), sugerindo certamente que nem toda poesia é imitativa no sentido em que a palavra é aqui empregada.

Os comentadores, entretanto, sustentam que esta referência à conclu-

⁵ PLATÃO. *República*, 392 et seq.

⁶ PLATÃO. *República*, 401d.

⁷ PLATÃO. *República*, 402.

⁸ PLATÃO. *República*, 595a.

⁹ PLATÃO. *República*, 607a.

¹⁰ Veja comentário de Adam a 607a4.

¹¹ Veja GREENE, 1918, p. 67-68, especialmente p. 68, n. 2; e cf. p. 34.

são anterior é um engano¹². O terceiro livro, dizem, não exclui a poesia que imita um bom modelo. Mas essa acusação é posta certamente de modo um tanto frouxo: a bondade do modelo não irá satisfazer as exigências prévias de Platão. Homero, por exemplo, foi censurado por uma passagem na qual imita o melhor modelo possível, o próprio Zeus (μιμήσασθαι)¹³. É verdade que a imitação foi dessemelhante (ἀνομοίως)¹⁴, mas isso não serve de apoio para os intérpretes que nada falam sobre semelhança ou dessemelhança, e apenas reivindicam que o modelo seja bom. Parece, então, que não foi Platão, mas os comentadores que esqueceram a discussão anterior. Munidos desta consideração, e também de um ponto, no final de 595c (πολλὰ τοι ὀζύτερον βλέπόντων, etc.), voltemos à discussão do Livro III.

A questão do estilo poético que será admitido começa em 392c. Primeiro são distinguidos três estilos:

(1) Narrativa simples, onde o poeta fala em primeira pessoa, como no ditirambo.

(2) Narrativa por meio da imitação, onde o poeta fala através da personagem, como na poesia dramática.

(3) Um estilo composto de (1) e (2), como na épica.

Assemelhar-se a outro, na voz ou na aparência, é imitação; se o poeta em parte alguma oculta sua própria personalidade, então não há imitação em sua obra¹⁵.

Antes de decidir qual estilo será admitido, uma questão importante deve ser considerada: os guardiões devem ser imitadores¹⁶? Aqui aparecem claramente os dois sentidos de “imitativo”, pois a resposta é tanto “não” quanto “sim”.

A imitação, em um sentido, é proibida; pois é danoso identificar-se a si mesmo simpaticamente (seja como poeta, ator ou audiência) com outras pessoas. Em primeiro lugar, tal imitação destruiria a unidade do caráter¹⁷ que deve caracterizar o guardião¹⁸. E, em segundo lugar, como a imitação tende perigosamente a tornar-se realidade, um caráter inapropriado seria constituído

¹² Veja comentário de Adam a 595a3, seguido por GREENE, 1918, p. 50 e 54.

¹³ PLATÃO. *República*, 388c.

¹⁴ Cf. PLATÃO. *República*, 377e, onde a comparação de tais poetas com maus pintores faz sua primeira aparição.

¹⁵ PLATÃO. *República*, 393c.

¹⁶ PLATÃO. *República*, 394e.

¹⁷ Por “unidade de caráter” traduzimos a expressão “single minded”, empregada por Tate para se referir à organização psíquica que deve caracterizar o guardião, isto é, o domínio do elemento racional sobre as partes volitiva e vegetativa da alma (N. do T.).

¹⁸ PLATÃO. *República*, 394e, 395a.

“IMITAÇÃO” NA REPÚBLICA DE PLATÃO

através da imitação de qualidades inapropriadas, sejam elas físicas, vocais ou intelectuais¹⁹.

A imitação, em um segundo sentido, é permitida; de fato, é recomendada. Se os guardiões imitam, eles devem imitar desde a infância as qualidades próprias à sua ocupação, tais como coragem, pureza, temperança²⁰. Formalmente, trata-se do mesmo tipo de imitação que a anterior, pois envolve falar no caráter de homens que são corajosos, etc. Mas, na realidade, essa imitação é bem diferente, pois os guardiões que a praticarem estarão imitando seu próprio caráter ideal, e não personagens absolutamente estranhos a ele mesmo. Ela implica não a supressão, mas o desenvolvimento da personalidade.

De acordo com estas considerações, os três estilos acima descritos são modificados e devem ser lidos da seguinte maneira:

(1) O estilo não-imitativo, que é o estilo do homem virtuoso, o homem de medida²¹. Um tal homem recusará, como regra, imitar o homem inferior (isto é, assumir seu caráter), e não estará inclinado a imitar um homem virtuoso que tenha sido tirado de seu equilíbrio por algum infortúnio. Ele contará sua história, na maior parte, em primeira pessoa, ou seja, seu estilo consistirá sobretudo de narrativa simples. Contudo, eventualmente ele imitará (a) homens bons como ele mesmo (com exceção do caso mencionado), (b) ocasionalmente homens inferiores, para fins de entretenimento, (c) homens inferiores, quando acontecer de agirem virtuosamente. Este estilo se assemelhará à épica por conter tanto narrativa simples quanto elementos dramáticos ou imitativos. Mas – em contraste com Homero – terá muito pouca imitação²², e a imitação que contiver será eticamente boa. Sua característica é a restrição do elemento imitativo, e por esta razão é ainda considerado como o estilo não-imitativo.

(2) O estilo imitativo, que é natural ao homem de caráter oposto. Quanto mais indigno for o poeta, mais estará pronto a imitar todo tipo de discurso e ação, e mesmo todo tipo de ruído, do trovão ao balido das ovelhas²³. Seu estilo será ou totalmente imitativo, ou conterá uma pequena porção de narrativa direta²⁴. Como o elemento não-imitativo é reduzido ao mínimo, este é o estilo imitativo.

(3) Um estilo composto de (1) e (2).

¹⁹ PLATÃO. *República*, 395 et seq.

²⁰ PLATÃO. *República*, 395c.

²¹ PLATÃO. *República*, 396b-d.

²² PLATÃO. *República*, 396e.

²³ PLATÃO. *República*, 397a.

²⁴ PLATÃO. *República*, 397b.

Qual desses três estilos deve ser admitido? A resposta é que devemos aceitar apenas o estilo sem mistura que imita o homem virtuoso (τὸν τοῦ ἐπικουῶς μιμητὴν ἄκρατον²⁵); em outras palavras, (1) o estilo não-imitativo, embora contenha tais tipos de imitação, o poeta virtuoso não desdenhará em praticar²⁶. Platão dificilmente poderia ter tornado mais claro que o estilo não-imitativo, no primeiro sentido, é, todavia, imitativo no segundo sentido: o sentido no qual os guardiões devem ser imitadores.

Podemos agora determinar o erro dos comentadores que afirmam que, no terceiro livro, Platão teria admitido a poesia imitativa quando o modelo imitado fosse bom. Não apenas o modelo deve, como regra, ser bom; o ponto fundamental é que o poeta deve, ele mesmo, ser bom, e compreender os princípios da bondade (ὁ τῷ ὄντι καλῶς κάγαθός²⁷; ὁ μέτριος ἀνὴρ²⁸; o artista deve ter εὐήθεια²⁹; o verdadeiro μουσικός percebe as idéias e suas imagens³⁰).

A poesia que Platão admite como não-imitativa, pode, então, ser imitativa ou dramática em algumas passagens, como quando o poeta fala na personagem de homens bons como ele mesmo. Mas a partir de 401-402, também parece que será imitativa em um sentido levemente estendido. Por sua beleza, ritmo e harmonia, é uma imitação ou expressão do caráter bom e temperante, próprio ao poeta e àqueles para quem ele escreve (σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἦθους ἀδελφὰ τε καὶ μιμήματα³¹); ou, para dizer o mesmo em termos mais gerais, é imitativa porque imita o mundo ideal que o filósofo se esforça por imitar e assemelhar-se em sua própria pessoa³².

A conclusão, então, é que Platão está correto ao declarar, no início do Livro X, que havia previamente decidido excluir o braço imitativo da poesia. “Imitativo” deve, claro, ser compreendido como significando o estilo do poeta não-filosófico e não-virtuoso, como explicado em 397a-c.

²⁵ PLATÃO. *República*, 397d.

²⁶ PLATÃO. *República*, 396c (ὄχι ἀισχυνεῖσθαι ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ μιμήσει) e 395c (οὐδὲ μιμεῖσθαι ἕαν δὲ μιμῶνται).

²⁷ PLATÃO. *República*, 396b.

²⁸ PLATÃO. *República*, 396b.

²⁹ PLATÃO. *República*, 400d-e.

³⁰ PLATÃO. *República*, 402b-c.

³¹ PLATÃO. *República*, 401a.

³² PLATÃO. *República*, 401b-c, 402b-c, 500c. Sobre 401-402 cf. GREENE, 1918, p. 37-38. A imitação aqui mencionada é “claramente algo mais do que o tipo literal de imitação implicada no décimo livro”. Cf. também PLATÃO. *Leis*, 816-817. O estado ideal é uma imitação (817b μίμησις) da melhor e mais nobre vida, e a verdadeira tragédia é essencialmente a mesma coisa. A imitação praticada pelo poeta ideal não produz algo dessemelhante ao original (cf. 388c), mas algo o mais possivelmente semelhante à verdade (cf. 382d, *ad imit.*).

II

Tal resultado significa que a primeira metade do décimo livro deve ser lida à luz do Livro III, e como um suplemento a ele. Há pelo menos duas razões pelas quais este modo de considerar o décimo livro mostra-se o mais fácil e natural. Em primeiro lugar, o próprio Platão, em 595a, refere-se a sua conclusão anterior (a qual, a despeito dos comentadores, ele citou corretamente) como algo que agora está prestes a elucidar melhor. Em segundo lugar, hinos aos deuses e panegíricos sobre homens bons são mantidos, em 607a, sem nenhuma explicação, donde, se quisermos, com justiça, exigir uma resposta de Platão, prova-se a necessidade de buscá-la na discussão anterior.

Agora basta apenas mostrar que o décimo livro realmente revela alguma coisa que está implícita na doutrina anterior. O estilo imitativo condenado no terceiro livro é aquele do poeta sem valor, sempre enfiado em um personagem estranho a ele mesmo. Visto que assume o caráter de outro – seja um sapateiro ou um homem de virtude e sabedoria – ele é imitativo no sentido condenatório³³. Não tendo conhecimento, ele não é capaz de ver – e, portanto, não pode representar –, as formas ideais que são, de alguma maneira, imanentes ao caráter humano. Sua obra consistirá somente de palavras e ações que são imitação (1) de um homem virtuoso ou de um sapateiro (2) e que é ele mesmo, em certo sentido, uma imitação da realidade, ou seja, as idéias (3). Isso significa dizer que ele produz alguma coisa que é (inclusive) três vezes aparte da verdade. Esse é exatamente o sentido do ataque de Platão à poesia imitativa no Livro X, pretendendo, com isso, que se compreenda que o poeta que é imitador no sentido em que os guardiões são imitadores produzirá uma cópia direta da realidade: ele será como o pintor que usa o “paradigma divino” (cf. 500-501, no que me deterei mais adiante), não como o pintor que se contenta em segurar o espelho diante da natureza.

Em 596 et seq., Platão utiliza essa analogia entre poesia imitativa e pintura imitativa (ou realista). Se um tal pintor fizer uma cópia fidedigna de, digamos, um sapateiro, não decorre que ele conhece os princípios da sapataria³⁴. De modo semelhante, se um tal poeta representar – para a satisfação daqueles,

³³ Deve-se observar que o que é formalmente narrativa simples pode realmente ser imitação nesse sentido; pois o poeta pode falar como se soubesse a verdade sobre assuntos como filosofia – isto é, ele estará na personagem de um filósofo. Se ele não é um filósofo verdadeiro, trata-se de imitação no mau sentido.

³⁴ PLATÃO. *República*, 598b-c, 600e, 601a.

como ele mesmo, ignorantes – um homem virtuoso ou dotado de qualquer qualidade ou arte, não se deve pensar (como muitos homens pensam³⁵) que ele mesmo conheça a verdade sobre a virtude ou quaisquer artes que porventura represente. O mero imitador, seja poeta ou pintor, produz o que está três vezes distante da verdade: uma imitação (pintura ou poema) de uma imitação (o objeto tal como percebido pelos sentidos, e não pela parte racional da alma) da realidade (a idéia). O objeto, seja uma cama ou um homem, não é perfeitamente real³⁶; por um lado ele é real, na medida em que participa ou imita o real; por outro lado, ele pertence ao mundo da multiplicidade e da mudança, e portanto participa do não-ser. É precisamente esta última parte que a arte da imitação representa; ela reside sobre um aspecto parcial e sem importância do objeto³⁷; a cópia é, então, uma ulterior distorção daquilo que é, já, uma distorção da realidade. Tudo isto sendo verdadeiro sobre o pintor realístico (que visa meramente segurar o espelho diante da natureza) é igualmente verdadeiro sobre o poeta imitativo, pois já ficou claro, a partir do terceiro livro, que, não tendo conhecimento da realidade, ele é um imitador no mesmo sentido. O ponto é que o tragediógrafo, ao assumir uma personagem alheia a ele mesmo, não apenas está aberto à crítica ética do Livro III; ele está necessariamente distante da verdade, porque é capaz de copiar apenas as aparências, as palavras e ações de tais personagens³⁸; ele não manifesta, pois ele não compreende, os princípios subjacentes àquelas aparências, e que constituem a realidade. Pintor imitativo e poeta imitativo, ambos representam somente o exterior, não o significado mais essencial do que eles imitam.

Esta interpretação assume que a analogia da poesia com a pintura não surge como um argumento, mas simplesmente como uma ilustração. Os comentadores que se recusam a aceitar que o livro décimo deve ser lido à luz do terceiro, pensam que a passagem é apresentada como uma prova, e procuram desconsiderá-la alegando discrepâncias na analogia. Adam, por exemplo, (em 598b11), afirma que a *inferência* desde a pintura para toda arte imitativa dificilmente pode ser justificada. Mas não há inferência, e não há discrepâncias. Pois, a partir do exemplo do pintor imitativo, fica claro que o distanciamento em relação à verdade é uma característica da imitação. O tragediógrafo, sendo um imitador no mesmo sentido (como explicado no Livro III), está, do mesmo modo, afastado da verdade.

³⁵ PLATÃO. *República*, 598e.

³⁶ PLATÃO. *República*, 597a.

³⁷ PLATÃO. *República*, 598b.

³⁸ PLATÃO. *República*, 603c.

“IMITAÇÃO” NA *REPÚBLICA* DE PLATÃO

Esta transição da pintura para a poesia dá origem a uma importante dificuldade³⁹. Como saberíamos, se deixássemos de lado o terceiro livro, que o tragediógrafo é um imitador no mesmo sentido? Assim, Greene⁴⁰ lamenta que a questão se resolva na conjectura “que a simples definição de imitação em geral incluirá o escopo da poesia”. Claro, incluirá somente o escopo da poesia *imitativa*, tal como descrita na discussão anterior, e segundo a qual, como demonstrei, a conjectura é plenamente justificada⁴¹.

A conclusão deve ser, portanto, que o décimo livro é inteiramente consistente com o terceiro em seu tratamento da imitação, e meramente ilustra a relação da poesia imitativa com a verdade, relação essa que está implícita na discussão anterior.

III

A distinção entre o bom e o mau sentido de imitação é, falando em termos gerais, a distinção entre dois tipos de artistas, o ignorante, de um lado, e o esclarecido, de outro. Aqui temos a chave para entender a atitude de Platão sobre a poesia e a arte em geral.

Vimos Platão utilizando (em *República*, 596 et seq.) uma analogia entre poesia imitativa e pintura imitativa, com a finalidade de ilustrar o distanciamento da arte imitativa em relação à verdade. Mas há uma arte que não é imitativa nesse sentido, embora imitativa em outro sentido; uma arte que não meramente copia as características externas de objetos particulares, mas tem alguma estima pelo mundo da realidade. O relato mais claro deste tipo genuíno de imitação está em *República*, 500-501, onde Platão compara a pintura genuína com a genuína arte de governar.

³⁹ PLATÃO. *República*, 597e.

⁴⁰ GREENE, 1918, p. 53.

⁴¹ 597e segue assim: “Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade um imitador?” “Exatamente”. “Então o tragediógrafo, sendo um imitador, estará três pontos afastado da realidade.” Formalmente isto quer dizer:

Todos que estão três pontos afastados do real são imitadores;

Todos os tragediógrafos são imitadores;

Portanto, todos os tragediógrafos estão três pontos afastados da realidade. Isso significa dizer que, se a passagem for um argumento (o que eu nego), o “argumento” é, formalmente, um silogismo inválido, sendo que o termo médio não está compartilhado. É estranho que os comentadores, tão ansiosos em descobrir discrepâncias, não tenham encontrado esta! Todavia, devemos tomar a primeira premissa como apontando uma característica da imitação, e desse modo o predicado é realmente compartilhado. Isso salvaria o “silogismo”, mas ainda nos deixaria com a formidável obrigação de “decidir a questão” na segunda premissa.

Os filósofos que desejam introduzir as verdades do mundo ideal na vida pública e privada dos homens não serão senão artífices de toda virtude⁴². Serão, por assim dizer, “pintores utilizando o paradigma divino”. Primeiro, irão delinear a forma da constituição sobre uma tela branca; então, conforme se dedicarem aos detalhes, voltarão seu olhar atento sobre as formas ideais da justiça, beleza, e assim por diante, a fim de incorporar estas formas no caráter humano. Na parte final de sua obra, eles serão guiados por exemplos, dentre a humanidade, daquela qualidade de alma que mesmo Homero chamou divina e aparentada aos deuses.

A metáfora levantada pode ser usada para lançar alguma luz sobre o procedimento do artista genuíno em qualquer tipo de produção. Justifica-se que a usemos dessa maneira porque em 401-402 pintura e poesia, e todas as demais artes e ofícios, são igualmente necessárias para expressar a essência da beleza em todas as suas obras⁴³.

Segue-se disso que há duas espécies possíveis de artista, e duas espécies correspondentes de imitação e arte em geral. Uma espécie consiste dos amantes da beleza e da sabedoria, os quais têm algum conhecimento do mundo ideal. Sua obra é realmente bela e harmoniosa, de tal modo que pelo princípio da imitação ela contagia outros com o caráter harmonioso⁴⁴. Embora ela não transmita o conhecimento científico⁴⁵, é produzida à luz de tal conhecimento⁴⁶. Por conseguinte, sua poesia será tão verdadeira quanto bela, tornando os jovens familiarizados com opiniões verdadeiras⁴⁷. Tal arte será uma imitação ou expressão da realidade da verdade e da beleza. Entretanto, parece que, na visão de Platão, nenhuma poesia existente pertence a esta classe, e assim, o estado ideal deve, obedecendo a seus próprios interesses, convocar à existência uma nova raça de poetas.

A outra espécie consiste da imitação no sentido condenatório. Ela inclui, por exemplo, os poetas que copiam somente as características externas dos homens, etc., os poetas que não conhecem, mas passam por conhecedores. Isto inclui os

⁴² PLATÃO. *República*, 500d et seq.

⁴³ Sobre a expressão artística do ideal em formas sensíveis (que Platão às vezes chama “imitação” no bom sentido da palavra) veja GREENE, 1918, p. 66 et seq. Na página 41, Greene afirma corretamente que a teoria das idéias “não torna a arte impossível; ela na realidade explica o que é valioso na arte”. Eu não posso, conseqüentemente, entender por que Greene pensa que toda poesia é condenada no décimo livro, e que a razão para esta mudança de opinião é a discussão da teoria das idéias, que aparece entre a primeira e a última discussão sobre a poesia na *República*.

⁴⁴ PLATÃO. *República*, 522a.

⁴⁵ PLATÃO. *República*, 522a.

⁴⁶ PLATÃO. *República*, 402b-c.

⁴⁷ PLATÃO. *República*, 376e et seq.

“IMITAÇÃO” NA REPÚBLICA DE PLATÃO

pintores que meramente representam a aparência dos objetos particulares dos sentidos. Homero e os trágicos pertencem a esta classe. Eles são a ignorância das multidões⁴⁸, e expressam não a verdade sobre a virtude, etc., mas as vagas noções que prevalecem entre a multidão ignara⁴⁹. Se tivessem conhecimento, eles não seriam imitativos neste sentido⁵⁰. Contudo, não têm nem mesmo a opinião correta⁵¹. Esta segunda classe será inteiramente excluída do Estado.

Numerosas passagens em outros diálogos são explicadas por – e, por seu turno, confirmam –, esta interpretação da atitude de Platão a propósito da arte. De acordo com o *Banquete*⁵², por exemplo, é apenas pela comunhão com o belo essencial – a idéia contemplada pelo olho da alma⁵³ – que um homem será capaz de produzir coisas realmente belas, e não meras imitações de objetos particulares belos, pois ele não tomou uma imagem como modelo, mas a realidade⁵⁴. No *Górgias*⁵⁵, como acima, os oradores são divididos em duas classes. O orador genuíno, ocupado em instruir sua audiência, está ainda para nascer – como o poeta genuíno na *República*. O *Fedro* faz a mesma distinção a respeito dos poetas e oradores. O genuíno poeta ou orador baseará suas composições em um conhecimento da verdade⁵⁶. Se por poeta quisermos significar um reles imitador, negociante de palavras – um que não tem conhecimento – então o poeta genuíno será maior que o poeta: ele será um filósofo⁵⁷. Do mesmo modo, no mito que distingue as diferentes classes de homens segundo o grau em que suas almas

⁴⁸ PLATÃO. *República*, 601a.

⁴⁹ PLATÃO. *República*, 600e, 602b.

⁵⁰ Este é o ponto dos argumentos adicionais para provar a ignorância de Homero em 598c-600e – uma passagem na qual comentadores (por ex. Adam em 599b) entendem que Platão preferiria ser Aquiles, o homem de ação, a Homero, o homem de palavras. Certamente Platão preferiria ser Aquiles, se Aquiles possuísse o verdadeiro caráter heróico – virtude, sabedoria, autocontrole, etc. – e não fosse tal como Homero o representa. Mas se Homero tivesse sido realmente sábio, ele também não teria sido um reles homem de palavras, mas um magnífico artífice de toda a virtude (cf. 500d). Pode ser profícuo observar, em apoio à minha interpretação, que Proclus (*In Platonis Remp.* 405) vê claramente que, se Homero tivesse contemplado a verdade, não seria imitativo nesse sentido. Pois imitação, tal como a palavra é usada no Livro X, é a companheira da ignorância (por ex. 598b *ἀνεπιστημοσύνη* e *μίμησις* aparecem juntos).

⁵¹ PLATÃO. *República*, 534a, 602a.

⁵² PLATÃO. *Banquete*, 210-212.

⁵³ “Alma”, aqui, traduz “mind”, que é uma tradução relativamente freqüente de *ψυχή* nos estudos de língua inglesa do final do séc. XIX, início do séc. XX, principalmente. Em geral, é empregada para reforçar a referência não à alma como um todo, mas especificamente ao elemento racional (N. do T.).

⁵⁴ PLATÃO. *Banquete*, 212a.

⁵⁵ PLATÃO. *Górgias*, 502-503.

⁵⁶ PLATÃO. *Fedro*, 277-278.

⁵⁷ PLATÃO. *Fedro*, 278c-d.

contemplaram a verdade antes de descerem à terra, o poeta genuíno pertence certamente à primeira classe, a qual consiste dos amantes do belo e da sabedoria, homens cheios de cultura (música) e amor⁵⁸. Poetas e outros artistas imitadores aparecem na sexta classe⁵⁹, e sua inspiração tem valor muito diminuto se comparada com o amor criativo dos filósofos⁶⁰. Mais uma vez, de acordo com as *Leis*⁶¹, há evidentemente duas espécies de poesia: uma que convém ser valorada pelo “prazer e opinião falsa”, e uma que resiste ao teste comparativo com a verdade.

Fica claro, então, a partir destas e de outras passagens⁶², que há um grau de consistência muito maior nas afirmações de Platão sobre a poesia e a arte do que os comentadores até agora reconheceram. Em resumo, segundo Platão existem duas formas de imitação. A primeira é *meramente* imitativa: imita somente a natureza aparente das coisas que são aparentes aos sentidos⁶³. O poeta trágico que assume um personagem que lhe é estranho está fazendo o mesmo tipo de coisa que o pintor que representa a aparência dos objetos sem se importar com sua natureza ou significado. Ambos estão imitando o que não entendem. A segunda forma de imitação é aquela que imita o mundo ideal. Esta forma só pode ser alcançada pelo homem de ciência [*man of understanding*], capaz de reconhecer tanto as idéias em si mesmas quanto suas imagens no mundo sensível, do mesmo modo como se aprende a ler tanto as letras quanto as imagens das letras distorcidas em um espelho ou na água⁶⁴. Portanto, os poetas devem, assim como os reis⁶⁵, tornar-se filósofos; ou então os filósofos devem tornar-se poetas. Uma conciliação é obviamente possível, se os poetas que não são filósofos se submeterem à censura dos filósofos⁶⁶.

⁵⁸ PLATÃO. *Fedro*, 248d.

⁵⁹ PLATÃO. *Fedro*, 248e.

⁶⁰ O fato de que os poetas imitativos são colocados numa classe acima dos artesãos, aos quais são inferiores em *República*, X (cf. Adam em 601e), parece dever-se a uma visão mais leniente sobre o valor da inspiração. Não disponho de espaço aqui para examinar na totalidade o tratamento que Platão dispensa à inspiração; mas sua maior fortuna [a da inspiração] não é o conhecimento, mas sim, e somente, a opinião verdadeira, o que permite a Platão aprovar até mesmo muitas passagens em Homero (*República*, 383a), mas que são muito pobres em comparação com o conhecimento (*Ménon*, 98-99). Adam (em *República*, 598e) está certo ao nos pedir para lembrar que Platão, enquanto negava o conhecimento a Homero e poetas afins, concedeu-lhes “gênio e inspiração”; mas devemos também nos lembrar do pouco valor que Platão atribuía à inspiração sem conhecimento.

⁶¹ PLATÃO. *Leis*, 667d-669d.

⁶² Pode-se citar em apoio mesmo o anterior *Cármides*, 173: há embusteiros, iludindo e se auto-iludindo, em toda arte e ofício; somente quando a sabedoria assume o controle é que temos o verdadeiro médico, etc.

⁶³ PLATÃO. *República*, 598b.

⁶⁴ PLATÃO. *República*, 402b-c, 500d et seq.

⁶⁵ PLATÃO. *República*, 499b-c.67

⁶⁶ PLATÃO. *Leis*, 719, 816-817, etc.

“IMITAÇÃO” NA REPÚBLICA DE PLATÃO

A primeira espécie de imitação é a imitação em sentido literal – a simples cópia de objetos sensíveis. A poesia que não for também filosofia é imitativa neste sentido. Quando ela representa um Asclépio, por exemplo, copia meramente as palavras de um Asclépio⁶⁷ sem que se conheça a verdade que tais palavras expressam. Esta *mera* poesia é sempre e necessariamente falsa e infame⁶⁸.

A segunda espécie de imitação não é imitativa em sentido literal, mas analógico. Conseqüentemente, fica fácil compreender por que Platão considerou a poesia deste tipo como não-imitativa (na *República*), em contraste à *mera* poesia. Pois “imitação”, quando aplicada à expressão das idéias através das formas sensíveis, é somente uma metáfora insatisfatória, como são todas as outras palavras que Platão usou para denotar a mesma relação⁶⁹.

*Tradução de Bruno Drumond Mello Silva*⁷⁰

⁶⁷ PLATÃO. *República*, 599c: μιμητῆς μόνον ἰατρικῶν λόγων.

⁶⁸ Cf. PLATÃO. *República*, 387b: ὅσω ποιητικώτερα, τοσοῦτ' ἦττον ἀκουστέον.

⁶⁹ μέθεξις, παρουσία, etc., veja GREENE, 1918, p. 66.

⁷⁰ Mestre USP/FAPESP. Agradecimentos ao Prof^o Roberto Bolzani e aos colegas de pós-graduação.

RECENSÕES BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Protréptico*. Introducción, traducción y notas de C. Megino Rodríguez. Madrid: Abada, 2006.

Luego del valiosísimo aporte de Vallejo Campos a través de su traducción al español de los fragmentos de Aristóteles, Carlos Megino Rodríguez, de la mano de la editorial Abada, publicó hace menos de dos años la primera edición bilingüe del *Protréptico* de Aristóteles.

La presente edición, además de ofrecernos la posibilidad de realizar una lectura bifronte de los textos, esto es, tanto en español como en su lengua de origen, el griego, viene acompañada de una completa introducción y un extenso apartado de notas en el cual el traductor da cuenta de la interpretación de la obra en su conjunto. El traductor añade un apartado bibliográfico amplio y actualizado que no sólo contempla las obras clásicas y de referencia obligatoria en relación con el tema, tales como los estudios de Jaeger, Düring, Bertí, Walzer, Reale, Ross, etc., sino también los análisis más recientes y, por lo tanto, los enfoques más contemporáneos de Bos, Most, Casaglia, Vallejo Campos, etc.

El trabajo cierra con índice de contenidos y una tabla de concordancias en la cual se indican las diferentes reagrupaciones de los fragmentos realizadas por las ediciones más importantes: Rose, Walzer, Ross, Düring, incluida la propia. La elaboración de dicha tabla pone en evidencia el excelente dominio y manejo de las ediciones consultadas. Paralelamente, su introducción resulta una herramienta de gran utilidad, ya que permite al eventual lector de la obra remitirse a las ediciones arriba nombradas y trabajar en forma conjunta de una manera muy ágil y rápida.

La traducción, en general, se ajusta al texto griego. El seguimiento de los términos claves, tales como *phronesis*, *sophía*, *epísteme*, *noús*, etc., muestra que se mantiene el mismo criterio de traducción a lo largo de todo el trabajo. Cuando este criterio es roto, sobre todo cuando el término utilizado en el texto griego tiene un matiz de significación distinto, su traductor da cuenta de tal situación y esgrime las debidas explicaciones a través de las notas con las que cuenta la edición. Esto permite que el lector, sobre todo aquel que no puede acceder al texto griego, tome conciencia de la riqueza y complejidad lingüística y conceptual que el texto tiene.

En oposición a Düring, Megino critica la creencia de que la reordenación de los fragmentos sea una “reconstrucción literal” de lo que habría sido el trabajo originario del estagirita. Para Megino, lo que conocemos como el *Protréptico* es un conjunto medianamente ordenado de extractos, citas y paráfrasis,

que por su estilo, vocabulario y contenido filosófico pueden haber pertenecido a la obra del filósofo. Por tal motivo, según Megino, no podemos decir que tenemos el *Protréptico* aristotélico, pero sí que tenemos una versión que puede considerarse un “reflejo fiel” de lo que podría haber sido el texto.

No obstante y pese a esta crítica, la edición de Megino sigue, como él mismo lo expresa, el trabajo de Düring, *Aristotle's Protrepticus. An Attempt at Reconstruction*, razón por la cual adopta, con algunas excepciones, la reconstrucción y criterios seguidos por este último editor.

Sin embargo, cabe destacar que la presencia de Düring no sólo se hace sentir en la organización del texto –criterio de selección y ordenación de los fragmentos–, sino también en el aspecto hermenéutico, pues la exégesis que Megino hace del texto remite explícita o implícitamente al trabajo de Düring. Los lineamientos generales de su lectura, si no están atravesados por la interpretación de Düring, tienen fuertes coincidencias con las conclusiones a las que arriba este último en su investigación.

En la Introducción, Megino hace un breve relevamiento del estado de la cuestión en torno a la reconstrucción del texto, una breve sinopsis de las temáticas abordadas en los fragmentos y, finalmente, la reconstrucción de los principales argumentos que habrían constituido el cuerpo principal del texto aristotélico.

Bajo la premisa según la cual *Sobre el cambio de la fortuna* de Isócrates fue escrito como una respuesta al *Protréptico* de Aristóteles y el supuesto de que la obra del sofista habría sido escrita entre 354-353 a.C., Megino data la obra aristotélica por los años 352-351 a.C. Desde la perspectiva de Megino, si bien la confrontación entre la Academia y la escuela de Isócrates le sirvió a Aristóteles como excusa para realizar su exhortación a la filosofía, la obra del estagirita no tenía en sí misma un fin polémico ni estaba dirigida a alguien en particular.

Desde la perspectiva de Megino, el objetivo del *Protréptico* era extender la influencia del ideal filosófico y político de la Academia. Por este motivo, si bien el destinatario inmediato era la clase “dirigente” chipriota, el destinatario último de la obra era el público ateniense, sobre todo los jóvenes a los que la Academia quería captar. Dicha obra habría tenido la forma de una carta abierta “construida sobre un conjunto de argumentos encadenados” cuya meta era convencer al lector sobre la necesidad de filosofar.

Retomando, implícitamente, la interpretación de Monan (*The doctrine of moral knowledge in Aristotle's Protrepticus, Eudemian and Nichomachean Ethics*), Megino sostiene que el *Protréptico* era una obra estructurada en base a argumentos dialécticos

que buscaba persuadir mediante tesis verosímiles. Según Megino, la clave para la comprensión del texto radica en la relación establecida por Aristóteles entre filosofía, sabiduría y felicidad. Del análisis de los fragmentos estudiados se deduce que, si el hombre quiere ser feliz, debe llegar a ser sabio. Ahora bien, puesto que para ser sabio es necesario conocer, y para esto es indispensable filosofar, es evidente que si el hombre quiere ser feliz deberá abocarse a esta última actividad. Para el filósofo, el hombre debe vivir según la facultad que le es más propia, esto es, según aquella facultad que lo define como tal. En el *Protréptico*, dicha facultad es identificada con el entendimiento y, en consecuencia, desde la perspectiva de Aristóteles, si el hombre quiere ser feliz debe ejercitarse en esta facultad. Simultáneamente, sostiene que el objetivo del entendimiento es el conocimiento de la verdad o primeros principios y, por lo tanto, si el hombre quiere alcanzar la felicidad debe lograr este saber y, por ende, debe filosofar.

Ahora bien, lejos de las interpretaciones que sostienen que estos principios son las Ideas platónicas, Megino considera que ellos son los *arkhaí* postulados en escritos como *Metafísica*. Para el editor, si bien el *Protréptico* se nutre de concepciones platónicas, sobre todo la concepción de la filosofía como la búsqueda de la sabiduría y la concepción de los bienes sostenida en el *Eutidemo*, las concepciones defendidas en la obra, aunque expresadas muchas veces con un lenguaje platónico, son esencialmente aristotélicas. Desde su punto de vista, al referirse a los primeros principios Aristóteles no se estaría aludiendo a las Formas platónicas, sino a los principios o causas inmanentes a las cosas.

A modo de cierre, podemos decir que, en líneas generales, la edición de Megino es un trabajo completo que permite al lector no sólo tener una aproximación a los fragmentos, sino también obtener de ellos una primera interpretación que, si bien no es absolutamente original, refleja el estado de la cuestión en torno de las temáticas e interpretaciones más debatidas en relación con el texto.

Claudia Marisa Seggiaro
Universidad de Buenos Aires

NORMAS EDITORIAIS

Kléos, revista de publicação anual do Programa de Estudos em Filosofia Antiga da Universidade Federal do Rio de Janeiro, destina-se à divulgação de trabalhos concernentes à Filosofia Antiga e áreas afins.

Kléos publica trabalhos nas seguintes modalidades:

1. **Artigos** com autoria declarada, que apresentem e discutam idéias e resultados de pesquisa na área de conhecimento da revista.

2. **Arquivo**, consistindo em traduções de textos da Antigüidade em língua portuguesa e comentários aos textos clássicos de difícil acesso de autores nacionais e estrangeiros.

3. **Recensões bibliográficas**, compreendendo: [i] *ensaios bibliográficos*, abrangendo a análise de conjunto de obras de um mesmo autor ou versando sobre um mesmo tema, com o máximo de 25 laudas; [ii] *resenhas críticas*, compreendendo a análise e crítica de obras recentes, com o máximo de 20 laudas; e [iii] *notícias bibliográficas*, compreendendo análise e exposição sucinta de obras recém-publicadas, com o máximo de 5 laudas.

Apresentação dos Trabalhos

Kléos publica trabalhos em português, espanhol, francês, italiano e inglês. A publicação dos trabalhos está condicionada a pareceres do Conselho Editorial, devendo os originais ser apresentados em três vias, na sua forma definitiva, revistos, sem rasuras ou correções, obedecendo às normas da ABNT:

[i] o *cabeçalho* deve ser colocado no alto da primeira página, compreendendo o título do trabalho e o subtítulo, grafados em maiúsculas; seguidos do nome(s) do(s) autor(es) e da instituição a que pertence(m);

[ii] *dois resumos*, de até 250 palavras (aproximadamente 10 linhas), contendo uma apresentação concisa do conteúdo do texto, sendo um em língua portuguesa e outro em língua inglesa ou francesa, dispostos no final do texto. Deve-se usar o verbo na voz ativa e na terceira pessoa do singular. Logo abaixo do resumo devem figurar as palavras-chave, antecedidas da expressão “Palavras-chave”; separadas entre si por ponto e finalizadas também por ponto.

[iii] o *corpo do trabalho* deve ser disposto em forma seqüencial, sem espaços ociosos, deixando ampla margem à direita e à esquerda;

[iv] as *citações* no corpo do texto que ocuparem quatro ou mais linhas aparecerão em destaque, com um recuo de 4cm à esquerda, tamanho de fonte 11, espaço simples, sem aspas e sem itálico, devendo ser indicada na nota de rodapé pelo sistema de nota de referência bibliográfica;

[v] deverão ser encaminhadas três cópias impressas do texto, além de uma versão em disquete, digitado em papel A4, programa Word, espaço 1,5, em fonte Garamond de tamanho 12. Os caracteres gregos devem estar na fonte Grace R. Maier, tamanho 10.

1. Transliteração

Para a transliteração do alfabeto grego para o latino, seguir-se-á a seguinte tabela, utilizando-se o *itálico* e sublinhando as vogais η e ω.

Denominação	Signo grego	Correspondente latino	Exemplos	
Alfa	A, α	a	ἀγάπη	<i>agápe</i>
Beta	B, β	b	βάρβαρος	<i>bárbaros</i>
Gama	Γ, γ	g	γεωργός	<i>georgós</i>
Gama gutural	γγ	ng	ἄγγελος	<i>ángelos</i>
	γκ	nk	ὄγκος	<i>ónkos</i>
	γξ	nx	σάλπιγξ	<i>sálpinx</i>
	γχ	nkh	ἄγκειν	<i>ánkhein</i>
Delta	Δ, δ	d	δίκη	<i>díke</i>
Epsilon	E, ε	e	εἶδωλον	<i>eidolon</i>
Zeta	Z, ζ	z	ζήτησις	<i>zétesis</i>
Eta	H, η	e	ἥλιος	<i>hélíos</i>
Teta	Θ, θ	th	θεός	<i>theós</i>
Iota	I, ι	i	ιδέα	<i>idéa</i>
Iota Subscrito		i	τραγωδία	<i>trago(i)dia</i>
Capa	K, κ	k	κακόν	<i>kakón</i>
Lambda	Λ, λ	l	λέων	<i>léon</i>
Mi	M, μ	m	μαρτυρία	<i>martyria</i>
Ni	N, ν	n	νόμος	<i>nómos</i>
Xi	Ξ, ξ	x	ξύλον	<i>xylon</i>
Ômicron	O, ο	o	ὀλίγος	<i>oligos</i>
Pi	Π, π	p	ποταμός	<i>potamós</i>
Rô	P, ρ	r	ὀργή	<i>orgé</i>
Rô aspirado	P, ρ	rh	ῥυθμός	<i>rhythmós</i>
Sigma	Σ, σ, ς	s	Σφίγξ	<i>Sphinx</i>
Tau	T, τ	t	ταῦρος	<i>tauros</i>
Ípsilon	Υ, υ	y	λύρα	<i>lyra</i>
Ípsilon em ditongos	αυ	au	αὐγή	<i>augé</i>
	ευ	eu	εὐαγγέλιον	<i>euangélion</i>
	ου	ou	Μούσα	<i>Moúsa</i>
	ηυ	eu	εὐχάμεν	<i>euxámen</i>
	υι	ui	εὐδύα	<i>eudúia</i>
Fi	Φ, φ	ph	φάρμακον	<i>phármakon</i>
Qui	Χ, χ	kh	χάρις	<i>kháris</i>
Psi	Ψ, ψ	ps	ψυχή	<i>psykhé</i>
Ômega	Ω, ω	o	ὠδή	<i>o(i)dé</i>
Espírito Forte	´	h	ἱστορία	<i>historía</i>
Espírito Brando	˘	-	ἄνθρωπος	<i>ánthropos</i>

1.1 Observações

Mantêm-se os acentos agudo, grave e circunflexo nos locais em que se encontram em grego.

O iota subscrito virá entre parênteses.

Exemplo: τῷ τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.

tó(i) tóxo(i) ónoma bíos, érgon de thánatos.

Será destacado apenas o espírito rude, acrescentando-se a letra “h” antes da vogal aspirada.

Exemplos: ἡγεμονία; *hegemonía*; ὑποψία *hypopsía*

2. Referências bibliográficas

2.1 Localização e abreviação

As referências bibliográficas aparecerão em notas de rodapé, vindo completas na primeira ocorrência, e resumidas da segunda ocorrência em diante, contendo apenas o último sobrenome do autor, o ano da publicação e a página citada. Exemplo:

a) Primeira ocorrência:

¹ PRESS, Gerald. The Logic of Attributing Characters' Views to Plato. In: _____ (Ed.). *Who Speaks for Plato?: Studies in Platonic Anonymity*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. p. 27-38.

b) Segunda ocorrência (numa hipotética nota 12):

¹² PRESS, 2000, p. 30.

2.2 Formato

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT (NBR6023 de 2002), com grifos em itálico. Exemplos:

[i] Livro

DE CAMP, L. Sprague. *Lost Continents: The Atlantis Theme in History, Science, and Literature*. New York: Dover, 1970.

[ii] Parte de livro

RAMAGE, Edwin S. Perspectives Ancient and Modern. In: _____ (Ed.). *Atlantis: Fact or Fiction?* Bloomington: Indiana University Press, 1978. p. 3-45.

[iii] Artigo de periódico

GILL, Christopher. Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction. *Philosophy and Literature*, Dearborn, v. 3, n. 1, p. 64-78, Spring 1979.

2.3 Autores antigos

As referências a autores antigos devem vir, em português, na forma: AUTOR. *Obru*, passagem citada. Exemplos:

PLATÃO. *Timeu*, 17a1-20c3.

ESTRABÃO. *Geografia*, 2.3.6.

Quando for necessário apontar a edição utilizada, devem-se seguir as normas mencionadas no item 2.2

3. *Endereçamento de textos para publicação*

Os originais de textos encaminhados para publicação, formatados de acordo com as normas editoriais de Kléos, devem ser enviados para:

Kléos – Revista de Filosofia Antiga

Programa de Estudos em Filosofia Antiga

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ

Largo de São Francisco de Paula, 1 – Sala 307 A

Centro – 20051.070 – Rio de Janeiro – Brasil .

e-mail: kleos@globocom



Kléos, Revista de Filosofia Antiga, foi composta
em Garamond e Graece (by R. Maier, 1996),
impressa em papel pólen soft 80 gr/m² e capa
em papel vergê quartzo rosa 180 gr/m²
pela Gráfica da UFRJ,
no Rio de Janeiro, RJ,
em julho de 2010.