

humanitas

Vol. XIII-XIV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XIII E XIV



COIMBRA

MCMLXI - LXII

O CONCEITO DE POESIA NA GRECIA ARCAICA

Qualquer estudioso do fenómeno literário sabe que se contam por dezenas os trabalhos que procuram definir, dentro de cada cultura, o conceito de poesia, as suas relações de dependência para com a sociedade em que se desenvolve, as suas responsabilidades de mentora perante os homens que a escutam. Todos sabem como a discussão de cada um destes aspectos tem enchido volumes intermináveis com um manancial abundantíssimo de críticas, sugestões, comparações (1). O problema é, sem dúvida, tão fascinante como inesgotável. Particularmente instrutivo é, porém, tomá-lo nas suas origens, isto é, esquecer por algum tempo quantos escritos suscitou nas modernas literaturas ocidentais, e apreciarmos as suas feições entre os Gregos, como quem procura o sabor da água na rocha de onde brotou, e não no rio caudaloso que atravessou cidades e aldeias que lhe turvaram a corrente.

Deste modo, elegemos para campo da nossa análise precisamente os estratos mais antigos da poesia helénica, o chamado período homérico e o seguinte, ou seja, aqueles que, *lato sensu*, podemos abranger na designação cómoda, embora inexacta, de época arcaica.

A *Iliada* faz repetidas alusões à presença da poesia e da música — não dissociáveis, por então, como é sabido — na vida dos homens, mas sempre em termos tais que não nos autorizam a atribuir-lhes as qualidades de verdadeira arte: assim, os guerreiros aqueus sabem entoar um péan para apaziguar Apoio (2), que o escuta com deleite; Aquiles entretém-se na sua tenda a cantar, acompanhando-se com a lira (3); as núpcias, as vindimas e talvez as danças representadas no escudo de Aquiles efectuem-se ao som da música da flauta ou da

(1) Lembremos, em português, o estudo do Prof. Doutor Hernâni Cidade, *O conceito de poesia como expressão da cultura*, Colecção Studium, 2.^a ed., Coimbra, 1957.

(2) A 472-474.

(3) / 185-191.

cítara, ou da voz humana (1); os Troianos entoam em coro cantos fúnebres em honra de Heitor, no último livro do poema (2). E, como as actividades dos deuses são uma transposição para o plano divino das acções dos homens, no festim com que termina o Canto I (3), também Apolo e as Musas distraem os habitantes do Olimpo:

*τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ἐς ἡέλιον καταδύντα
 οἰαίννντ , οὐδέ τι βνμόζ εδεύετο δαιτός εἴσης,
 οὐ μὲν ψόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἐχ⁵ Ἀπόλλων,
 Μουσάσση' θ' αἰ αειδὸν ἀμειβόμεναι οἱ καλή**

Falámos de «transposição para o plano divino das acções humanas». É que, de facto, aqui como em muitos outros passos — e os exemplos são abundantes no próprio *A* da *Iliada* — o poeta está a atribuir aos deuses uma distracção característica dos palácios homéricos: o canto que alegra os banquetes (4). É esse o ideal de vida pacífica que exalta Ulisses no palácio dos Feaces (5):

*⁵ Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριόεικετε λαών,
 ἢ τοι μὲν τόδε καλὸν ακονέμεν ἐστὶν αἰοιδὸν
 τοιονδ' οἴος δδ⁵ ἐστί, θεοῖσ³ ἐναλίγκιος ἀνδρῶν.
 οὐ γάρ ἐγὼ γέ τι φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
 ἢ δτ εὐφροσννη μὲν ἐχη κατὰ δήμον ἅπαντα,
 δαιτνμόνες δ' ἀνά δώματα ἀκονάζωνται αἰοιδὸν
 ἡμενοὶ ἐξείης, παρά δε πλήθωσι τράπεζαι
 σίτον καὶ κρεῖων, μέθην δ⁵ ἐκ κρητήρος ἀφνσσω
 οἴνοχόος φορέησι καὶ ἐγγεῖνη δεπάεσσι'
 τοντό τί μοι κάλλιστον ἐν ἰ ψρεσίν εἶδεταί εἶναι.*

Estamos muito longe dos heróis belicosos da *Iliada*; toda a nostalgia da paz que envolve a *Odisseia* se espelha nestes poucos versos do princípio do Canto IX, que acabámos de recordar.

Mas não é só isso : neste último poema encontramos já uma classe

(1) Σ 491-495, 569-571, 604-605.

(2) Ω 720-722.

(3) Α 601-604.

(4) φόρμιγγός θ' ἢ οἰαίτι συνήροός ἐστι Θαλείη (θ 19).

(5) t 2-11.

definida de homens, os aedos (1), a quem as Musas ou Apolo inspiram (2), cuja presença regular nas grandes casas senhoriais assinala, de forma inequívoca, a constituição de uma arte integrada na vida dos nobres (3), que a reclamam a cada passo.

Logo no primeiro Canto da *Odisseia*, numa cena inesquecível, o aedo do palácio de Ulisses canta, mau grado seu, para entreter os pretendentes. O passo encerra algumas idéias importantes para o ponto de vista que estamos a tratar. Por isso o lembramos na íntegra, apesar de um pouco extenso (4):

*Τοισι δ' αἰοιδός αειόε περικλιντός, οἱ δὲ σιωπή
εἶατ ἀκονοντες" ο <5 52 Αχαιῶν νόστον αειόε
λνγρόν, ον εκ Τροίης επετεἶλατο Παλλάς Αθήνη.
Τον δ5 νερωϊόθεν φρεσι σύνθετο θέσπιν αἰοιόην
κούρη 5 Ικαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια'
κλίμακα δ" νηηλήν κατεβήσето οιο όόμοιο,
υνη οη, άμα τή γε κα ι άμφίπολοι δ5 εποντο.
'Η δ' ότε δή μνηστήρας άφίκετο Όλα γυναικόν,
στη ρα παρά σταθμόν τέγεος πύκα ποιητοΤο,
αντ α παρειάων σχομένη λιπαρά κρήδενα
άμφίπολος ό'αυα ο1 κεάνή εκάτερθε παρέστη.
όακρύσασα θ' έπειτα προσηύόα θειον αἰοιόόν
"Φήμιε, πολλά γάρ αλλα βροτόν θελκτήρια ο ιό ας
εργ5 άνδρών τε θεών τε, τά τε κλείουσιν αἰοιδοί*
τόν εν γε σφιν αειδε παρήμένος, ο1 δε σιωπή
οίνον πινότων * ταύτης δ' απόπανε αἰοιδής
λνγρής, ή τέ μοι αίεν ενι στήθεσσι φίλον κηρ
τείρει, επεί με μάλιστα καθίκετο πένθος αλαστον.
τοίην γάρ κεφαλήν ποθέω μεμνημένη αείει
άνδρός, τον κλέος ενρη καθ' Έλλάδα και μέσον 5' Αργος55.
Τήν δ' άύ Τηλέμαχος πεπνυμένος άντίον ηνδα**

(1) A palavra *άοΜς* surge pela primeira vez em Ω 720, mas só para designar os que vêm entoar os cantos fúnebres em honra de Heitor. Em Σ 604, a lição *θείος αἰοιδός* é duvidosa. Em Β 594-601, a referência a Tâmiris não parece implicar uma profissão, mas uma habilidade pessoal. Aliás, a existência de aedos desde os tempos micênicos tem-se actualmente como certa.

(2) Θ 63, 480-481, 487-488.

(3) Cf. v 7-9.

(4) a 325-355.

"Μήτηρ ἐμῆ, τί τάρᾳ φθονέεις ἐρήρον ἀοιδόν
 τέρπειν δ᾽ ἄποινο¹ νόσοσ δρῆνται; ὄν νν τ⁵ ἀοιδοί
 αἴτιοι, ἀλλά ποθι Ζηνσ αἴτιοσ, δσ τε δίδωσιν
 ἀνόρασιν ἀλφηστήσιν δ᾽ ἔως ἐθέλησιν ἐκάστωι.
 Τοντωι ὄ³ ὄν νέμεσισ Δαναών κακόν οἶτον αεΐδειν
 τήν γάρ ἀοιδήν μάλλον επικλείονο ἄνθρωποι,
 ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
 ΣΟΙ ὄ⁵ ἐπιτομάτω κραδίη και θνμοσ ἀκονει-
 ὄν γάρ ὄ⁵ Ὀδνσσενσ οἶοσ ἀπόλεσε νόστιμον ἡμαρ
 ἐν Τροίη, πολλοί δε και ἄλλοι φώτεσ δλοντο.⁵⁵

O aedo, escutado em silêncio, canta o regresso dos heróis de Troia. A sua função é deleitar (1) (*θελκτήρια*, 337; *τέρπειν*, 347). O seu repertório é variado, e abrange igualmente feitos humanos e divinos, que escolhe conforme a sua inspiração de momento. Mas, para agradar aos ouvintes, há que celebrar temas novos, actuais.

A discussão entre Telémaco e a mãe fere um ponto sensível, na controvérsia sempre acesa em redor da função da poesia: deleite pelo prazer, reclama a fala de Penélope; deleite pela novidade e elevação do tema, com exclusão da participação emocional do ouvinte, preconiza Telémaco, prenunciando já, muito vagamente embora, a catarse das paixões de que falará Aristóteles (2).

O passo mostra ainda que a classe dos aedos é numerosa na época — uma classe que tem o seu lugar definido, ao lado das outras que constituem a sociedade homérica (3), e que encontraremos novamente

(1) Em ρ 518-521 fala-se do desejo intenso de ouvir o aedo tempos sem conta, tal o deleite que ele causa.

(2) O mesmo ponto de vista de Penélope é sustentado pela ama na *Medeia* de Eurípides, vv. 190-203, e igualmente se reflecte em Píndaro, na estrofe inicial da *IV.^a Nemeia*, como veremos adiante, e em «Teógnis», vv. 1055-1058. Do esquecimento da dor pelo sortilégio da poesia falara também Hesíodo, 777., 98-103. Os temas belicosos são proscritos por Xenófanes, frg. 1 Diehl, 21-24. Anacreonte (frg. 96 Diehl) exclui dos banquetes os cantos bélicos em favor da «amávelalegria, misturada com os dons esplêndidos das Musas e de Afrodite». Uma atitude idêntica fora revelada por Estesícoro, no frg. 12 Diehl.

(3) ρ 381-387. Antes de partir para Troia, Agamémnon confiara sua mulher à guarda do aedo do palácio (γ 267-271). Para um estudo pormenorizado do assunto, veja-se W. Schadewaldt, *Von Homers Werk und Welt*, 3. Auflage, Stuttgart, K. F. Koehler Verlag, 1959, cap. «Die Gestalt des homerischen Sängers», pp. 54-86.

em Hesíodo (1). Goza de especial reverência (2). Durante o festim no palácio de Alcínoo, o arauto instala Demódoco numa cadeira de pregos argênteos, encostada à coluna, aproxima dele a comida e a bebida, pendura-lhe a lira ao alcance da mão (3); Ulisses manda-lhe um bom pedaço de carne, para o honrar especialmente (4). Demódoco era privado de visão, circunstância que, combinada com idêntica afirmação quanto ao autor do *Hino Homérico a Apolo*, está certamente na base da lenda de um Homero cego, natural de Quios, como se afirma nesta última composição, datável, aliás, do séc. viii a. C. (5).

O aedo é capaz de improvisar sobre o regresso dos heróis, como vimos há pouco, sobre um tema mitológico, como ao cantar os amores de Ares e Afrodite (6), ou ainda sobre a tomada de Troia e a história do cavalo de pau, que narra a pedido de Ulisses, para mostrar a origem divina da sua inspiração (7), ou sobre qualquer outro passo famoso da gesta heróica, de vasta nomeada (8). É um momento destes que leva Ulisses, pela sua intensa comoção, a fazer suspeitar Alcínoo da sua verdadeira identidade (9):

*Ταῦτ' ἄο' αἰδός αεώε περικλυτός' ἀντάρ ' Ὀδυσσεὺς
πορφνεον μέγα φάρος ἐλών χερσὶ στιβαρήϊσι
κάκ κεφαλῆς εἶρνεσε, κάλνυε δε καλά πρόσωπα'
αἶδετο γάρ Φαίηκας νη οφρνεσι δάκρυα λείβων.
'Ἡ τοι στε λήξειεν αἰείδων θεῖος αἰιδός,
δάκρυν ὄμορξάμενος κεφαλῆς ἀπο φάρος ελεσκε*

(1) *Op. et Zl.*, 25-26.

(2) *Δημοδόκων λαοῖοι τετιμένον*, Θ 472. Cf. ainda θ 480-481 e 487-488.

(3) Θ 472-473 e 65-70.

(4) θ 474-483.

(5) *Hinos Homéricos*, III, 166-176. Sobre a sua data provável, vide *The Homeric Hymns* edited by T. W. Allen, W. R. Halliday and E. E. Sikes, 2. ed., Oxford, at the Clarendon Press, 1936, pp. 183-186.

(6) Θ 266-369. Pomos de parte aqui a suspeita de inautenticidade que, desde há séculos, pesa sobre este passo. De qualquer modo, um tema destes não é estranho ao que se diz em *a* 338.

(7) Θ 499-520.

(8) Θ 72-82. Já na *Iliada*, Z 347-358, Helena diz que Zeus deu a ela e a Páris um destino doloroso, afim de que mais tarde fossem cantados pelos poetas (*αοιδμοι*). A idéia encontra-se repetida em Θ 578-580.

(9) Θ 83-95. Cf. ainda θ 521-584.

καί δέπας ἀμφικνελλον ἔλων σπείσασκε βροῖσιν'
 ἀντάρ δτ ἀρχ ἀρχοίτο καί ὀτρύνειαν ἀείδειν
 Φαίηκων οἱ ἀρῆστοί, ἐπεὶ τέρποντ ἐπέεσσιν,
 ἀμ' Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλνχράμενοζ γοάσκειν.
⁵Ἐνθ⁵ ἄλλονζ μὲν πάντας ἐλάνβανε δάκρυα λείβων,
⁵Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ⁵ ἠδ' ἐνόησεν
 ἠ μένος ἀρχ⁵ ἀντ' ὄν, βαρὴν δὲ στενάχοντοζ ἄκονσεν.

O interesse dos nobres Feaces incita o aedo a recomeçar, pois que «se deleitavam com os seus versos». E este deleite com a arte, que já encontramos no Canto I, percorre todas as cenas em que figura Demódoco, no Canto VIII (1).

De passagem, tivemos já diversas oportunidades de verificar que o poeta recebe a sua inspiração de Apoio ou das Musas (2). A invocação da *Iliada* e da *Odisseia* são universalmente conhecidas, sobretudo por, depois de a primeira ter, muito provavelmente, servido de modelo à segunda, ambas terem ficado como o arquétipo do início de uma epopeia. Mas especialmente importantes, sob este aspecto, são os versos de um dos últimos cantos (3) da *Odisseia*, em que Fémio, o aedo de Ulisses, que tantos anos cantara, constrangido, para deleite dos pretendentes, pede clemência ao seu amo, no meio do massacre de todos os usurpadores do seu palácio:

Ἀντοδίδακτος Ὀ³εἰμί, θεός δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας
 παντοίας ἐνέφρσεν * εἰκα δέ τοι παραείδειν
 ὡς τε Θεών'.....

Ἀντοδίδακτος Ὀ³εἰμί—diz o poeta, cunhando uma palavra composta que há-de ter largo curso em todas as línguas de civilização.

(1) *τέρπειτ ἐνὶ φρεσὶ ἤσιν ἄκονων*, θ 368. Cf. θ 45. Eni θ 537-543, Alcinoos manda Demódoco interromper o seu canto, porque

ὄν γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' ἀείδει.

(2) B 594-601. θ 43-45, 480-481, 487-488.

(3) χ 347-349. Em *The Greeks and the Irrational*, Sather Classical Lectures, Berkeley and Los Angeles, 1951, p. 10 e n. 63 de pp. 22-23, E. R. Dodds chama também a atenção para o significado deste passo.

A poesia é, portanto, acima de tudo, obra de inspiração pessoal. A afirmação seguinte, porém, parece contrariar este pensamento, visto que reconhece a origem transcendente da sua arte: «um deus me pôs no espírito..... Na verdade, tal hesitação não se põe sequer a quem conhecer o carácter especial da religião homérica (1). Todas as grandes qualidades do homem lhe advêm da assistência dos deuses, e estes ajudam, acima de tudo, os maiores heróis. A presença assídua de Atena ao lado de Telémaco e de Ulisses na *Odisseia* revela o alto apreço em que ambos eram tidos pela divindade. O valor dos homens é acrescentado ou diminuído a bel-prazer de Zeus, afirmara o poeta da *Ilíada* (2).

A mesma inspiração concedida pelas Musas (3), e até simbolizada numa bela alegoria, é a que nós vamos encontrar no prelúdio da *Teogonia* de Hesíodo (4), quando essas deusas vêm ensinar-lhe um be' o canto, às faldas do Hélicon, onde ele apascentava os seus cordeiros :

*ῥ' Ποιμένες αγρανλοι, κάκ ελέγχεα, γαστέρες ολον,
ἴδμεν ψενόεα πολλά λέγειν ετνμοισιν ὁμοια,
Ἰομεν δ\ εὐτῆ εθέλωμεν, ἀληθέα γηρυσασθαι.⁵
' Ως εφασαν κονραι μεγάλου Δ ιός ἀρτίπειαι '*
*καί μοι σκήπτρον εδον δάφνης εριθηλέος δζον
δρέψασαι Οηητόν * ἐνέπνευσαν δέ μ ἀοιδήν
Οέσπιν, ἴνα κλείοιμι τά τ εσσόμενα πρό τ εόντα.
Καί μ εκέλονθῆς γμνεῖν μακάρων γένος αἰέν εόντων,
σφας δῆσ ἀτὰρ πρωτόν τε καί ὕστατον αἰέν αεῖδειν.*

(1) Sobre este assunto, veja-se a comunicação de Pierre Chantraine, «Le Divin et les Dieux chez Homère», no Vol. 1 dos *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt, Genève, 1954.

(2) Y 242-243.

(3) Os aedos são poetas pela graça das Musas e de Apolo (77^o., 94-103). Também os novos fragmentos de Arquíloco, da inscrição de Paros, referem num ponto como o autor foi chamado e dotado pelas Musas. A «irresponsabilidade» dos poetas pelo que escrevem está implícita ou afirmada nalguns passos célebres de Platão, de que salientamos *Apologia* 22 a-c; *Ion*, 533 c 535 * a. Cf. ainda o mito das cigarras no *Fedro* 259 b-d.

(4) Vv. 1-35. Cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, cit., p. 81 en. 119 da p. 100.

«Hesíodo diz das Musas que são filhas de Zeus e de Mnemósine, da Memória. Isto quer dizer, mais ou menos, traduzido em linguagem profana, que a poesia, uma vez que tem a sua origem no mais alto deus, recebe uma dignidade e significado especial, e que a sua função primacial é conservar na memória dos homens aquilo que nela se expôs; efectivamente, na época arcaica, toda a tradição repousa na poesia» — diz o Prof. B. Snell, ao comentar este passo, na sua obra *Die Entdeckung des Geistes*(1).

O mesmo professor alemão nota que os próprios nomes das Musas, que aparecem pela primeira vez em Hesíodo, nos fornecem «uma poética em forma teológica» (2). Na verdade, Clío significa a glória que os versos concedem; Euterpe, o deleite de escutar o canto; Talia, os banquetes onde ele se entoava; Melpómene, a melodia, e Terpsícore, a dança; Erato, o desejo e o prazer de a ouvir; Polímnia, a abundância de sons; Urânia, o seu carácter celestial, divino; Calíope, a beleza da voz. A especificação de atribuições das Musas, que fará, por exemplo, de Clío a patrona da História, de Melpómene a da Tragédia, etc., é muito tardia. Durante toda a época arcaica e clássica, as nove, indistintamente, inspiravam o poeta, e o nome de cada uma traduzia os vários efeitos da poesia.

Felizes aqueles a quem as Musas amam, afirma ainda Hesíodo, porque dos seus lábios escorre uma voz suave. Por maior que seja o desgosto, basta que um servidor dessas divindades celebre os feitos dos heróis de antanho ou dos deuses bem-aventurados, para que ele esqueça as suas dores e olvide as suas penas (3).

A função didáctica da poesia, iniciada expressamente com as obras de Hesíodo, está, de facto, bem patenteada naqueles versos iniciais que há pouco citámos:

*ἴδμεν ψενδεα πολλά λέγειν ἐτύμοισιν ὅμοια,
ἴδμεν δ' εὐτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρυσασθαι.*

(1) Claassen Verlag, Hamburg, 3. Auflage, 1955, p. 66.

(2) *Ibidem*, pp. 66-67.

(3) *Th.* 94-103. A idéia estava já anunciada anteriormente, no verso 55, quando disse que elas são

olvido dos males, trégua de aflições.

Mas, como já foi notado, outro problema ainda se equaciona: aquele que, usando o célebre título da obra auto-biográfica de Goethe, nós podemos apelidar de *Dichtung und Wahrheit*, ou seja, o da relação antinômica Poesia e Verdade.

Se soubéssemos datar a parte do Canto II da *Iliada* conhecida por *Boiotia*, poderíamos dizer se ela estava ou não anteriormente esboçada (1). Aí, com efeito, antes de iniciar a enumeração dos continentes das armadas dos Aqueus, o poeta invoca as Musas nestes termos (2):

*Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλυμπία δόματ' ἔχουσαι —
ὕμεις γάρ θεαί εστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,
ἡμεῖς δέ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τί ἶδμεν —
οἳ τίνες ἠγεμόνες Δαναῶν καί κοῖρανοί ἦσαν**

As Musas vêem, e, portanto, sabem. O poeta apenas ouve contar. É uma primeira distinção entre Poesia e Verdade. Na *Teogonia*,

(1) Como é sabido, V. Burr tentou demonstrar, seguindo nas pégadas de T. W. Allen, que o «Catálogo das Naus», tido durante séculos por uma interpolação tardia, assentava num velho poema pré-homérico, que tratava da reunião da armada em Áulis, antes de partir para Troia, poema esse, que, por sua vez, se inspirava num documento histórico. Sendo assim, seria uma das partes mais antigas da *Iliada*. Nisto concordam Bowra, Lesky e Treu. Recentemente, G. Jachmann, *Das homerische Schiffskatalog und die Ilias*, Köln und Opladen, 1958, impugnou esta tese, com apoio parcial de P. Chantraine (na sua recensão a esta obra, in *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 1960, 1, pp. 119-120), e desaprovação de J. Kakridis (recensão publicada em *Gnomon*, 1960, 5, pp. 393-410). D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Sather Classical Lectures, Berkeley and Los Angeles, 1959, pp. 118-177, considera o Catálogo das Naus um resto isolado da tradição poética micênica, mais tarde incorporado na *Iliada* e algo acrescentado. As principais doutrinas a este respeito encontram-se resumidas em W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, Hermes Einzelhefte, 14, Wiesbaden, 1960, especialmente pp. 64-65.

(2) B 484-487. As invocações à Musa — sem este importante parêntese — repetem-se em A 218-220; E 508-510; 77 112-113 — talvez no começo de interpolações, como tem sido proposto. Um eco deste pensamento pode ainda ouvir-se em íbico, frg. 3 Diehl, vv. 23-27. Quanto à omnisciência das Musas, vide Píndaro, *Péan VI* 54-55. Também nos *Trabalhos e Dias* Hesíodo se confessa inexperiente da navegação (649), mas as Musas lhe ensinarão o que deve dizer sobre o assunto (661-662).

ela torna-se mais aguda: as Musas podem referir a verdade ou a falsidade. No primeiro caso, ensinam; no segundo, deleitam apenas (1). Daqui à conhecida afirmação do fragmento 21 Diehl de Sólon:

.....πολλά ψεύδονται αἰοιδί.

é só um passo (2). E quantos paralelos modernos em todas as literaturas (3), inclusivamente na nossa! Mas prometemos não nos desviarmos das fontes....

Essa mesma perigosa capacidade de efabulação da arte é denunciada por Píndaro na 1.^a *Olimpica* (4) :

ἡ θαύματα πολλά, καί πού τι καί βροτῶν
φάτις ὑπερ τον ἀλαθή λόγον
δεδαυδαμένοι ψεύδεσι ποικίλοις
εἰσαπατώντι μῦθοι'

Χάρις δ' ἀπερ ἅπαντα τεύχει τά μείλιχα θνατοῖς,
ἐπιφέρουσα τιμάν και ἀπιστον ἐμήσατο πιστόν
ἐμμεναι τό πολλάκις'
ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι
μάρτυρες σοφώτατοι.

Esta limitação que o poeta impõe à poesia não o impede, aliás, de ter plena consciência do valor pragmático da sua arte, como defensora das causas justas, e da universalidade da mesma, que se espalhará por toda a Grécia, como afirma orgulhosamente no final da mesma Ode. Também na VI.^a *Nemeia* (29-30) e na 777.^a *Pítica* (114-115) afirma que, quando os homens morrerem, são os cantos

(1) B. Snell, *op. cit.*, p. 67, sugere este problema, em contexto diferente, aliás, do nosso.

(2) Sobre o significado deste texto, veja-se A. W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History*, Sather Classical Lectures, Berkeley and Los Angeles, 1954, p. 54.

(3) Para a literatura alemã, veja-se a obra recente de Wolfgang Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*, Hamburg, 1959.

(4) Vv. 27-34. Cf. ainda *Nem.* VII,22-24 e frg. 121 Snell.

e discursos que transmitirão os seus feitos admiráveis (1). Graças aos poemas, que são imortais, as belas acções terão glória inextinguível, proclama a *IV.^a Ístmica* (37-39). Na *VII.^a Nemeia* (11-17) declara que, se for privada de louvores, a maior coragem permanecerá obscura; os cantos gloriosos são o espelho dos grandes feitos. É que a palavra sobrevive aos actos e para estes não há prémio como o que as Musas conferem, adverte a estrofe inicial da *IV.^a Nemeia*. Um canto desses torna um simples mortal igual aos reis, prossegue a mesma Ode (83-85). Num Hino recuperado recentemente através dos papiros, conta que Zeus, depois de criado e ordenado o universo, pergunta aos deuses se ainda falta alguma coisa. Estes respondem que são também necessários seres divinos, para cantar tanta beleza. Eis como Píndaro vê a posição dos poetas no mundo (2)!

São célebres a abertura da *VI.^a* e *VII.^a Olímpicas*, em que Píndaro compara as suas composições às colunas douradas do pórtico de um palácio ou à taça espumante, com que o sogro brinda em honra do genro, no dia dos esponsais. Que os homens valem pela arte, tanto como os vencedores das provas atléticas se distinguiam pela coragem, afirma-o um passo da *IX.^a Olímpica* (3) :

ἔγῳj Ὀέ τοί φίλαν πόλιν
μαλεραῖς επιφλέγων ἁούαῖς,
καί ἀγάνορος Ἰππον
Θάσσον καί ναός νποπτέρον παντᾶι
ἀγγελίαν πέμψω τανταν,
εἰ σνν τινι μοίριδίῳι παλάμαι
εἰζάιρετον Χαρίτων νέμομαι καπον'
κεῖναι γάρ ὠπασαν τά τέρπν* αγαθά
δέ καί σοφοί κατά δαίμον ανδρες
εγένοντ⁵.....

(1) Já íbico prometera a Policrates (frg. 3, 47-48 Diehl) que os seus versos lhe dariam uma glória imarcescível. Cf. ainda Baquilides, *Ode III*, 90-98, e *Ode IX*, 82-87.

(2) Cf. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, p. 186, e B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, cap. «Pindars Hymnos auf Zeus».

(3) Vv. 21-29.

O mesmo pensamento é o que preside aos versos de abertura da VI.^a Nemeia:

*Εν ἀνδρῶν, ἐν Θεῶν γένος * ἐκ μίας δὲ πνέομεν
ματρος ἀμφοτέρω * δειργεῖ δὲ πάσα κεκρίμενα
δυναμῖς, ὡς το μὲν οὐδέν, ὁ δὲ
χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος
μένει οὐρανός . ἀλλὰ τί προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
νόον ἠτοῖ φύσιν ἀθανάτοισι,
καίπερ ἔφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας
αμμε πτόμος
αντίν⁵ ἐγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.*

Poderiam multiplicar-se os exemplos demonstrativos de que a excelência, em Píndaro, se manifesta tanto através da coragem como da poesia. É conhecido o elogio do poder da música, com que abre a I.^a Pítica. Aí se encontra a famosa descrição da águia, símbolo de Zeus, adormecida pela arte dos sons. Um símbolo idêntico será retomado por Baquilides, na Ode V, ao descrever, em contornos de uma nitidez impressionante, o voo da rainha das aves(1):

*..... βαθύν
ὄ⁵ αἰθέρα ζουθαῖσὶ τάμων
ὕψοῦ πτερύγεσσὶ ταχεί-
αῖς αἰετος εὐρύνακτος ἀγγελος
Ζηνός ἐρίσφαράγιου
θαρσεῖ κρατεραί πίσυρος
Ἰσχυῖ, πτάσσοντί <5⁵ δρνί -
χες λῖγύφθογοὶ φόβωΓ
οὐ νίν κορυφαῖ μεγάλας ἰσχοσί γαίας,
οὐ(Υ ἄλός ἀκαμάτας
δυσπαίπαλα κύματα * νωμα -
ταί δ' ἐν ἀτρύτωί χάει
λεπτότρίχα συν ζεφύρου πνοί -
αἰσὶν εθεῖραν ἀρίγων -
τος μετ' ἀνθρώποισι Ἰδεῖν.*

(1) Υν. 16-34.

τῶς νῦν καί <ε>μοἱ μνρία πάντα κέλευθος
 νμετέραν ἀρετάν
 νμνεῖν, κνανοπλοκάμον θ'εκατι Νίκας
 χαλκεοστέρνον τ' Ἄρηος.

A riqueza temática é, sem dúvida, um dos títulos de glória do poeta, que, no começo da *Ode IX*, se proclamara o divino profeta das Musas de olhos cor de violeta — como, aliás, o fizera também Píndaro (1).

Um atitude diversa fora revelada por Álcman, mais de um século antes. Este, se nalguns fragmentos invoca a Musa inspiradora, à maneira tradicional (frg. 7, 40, 67 e 68 Diehl) (2), noutros fala da sua poesia como invenção pessoal — invenção, de resto, derivada do canto das aves, tal como dirão, séculos mais tarde, um Walther von der Yogelweide, um Goethe, um Wagner:

επη δέ γε καί μέλος Ἐλκμάν
 ενρε γεγλωσσαμένον
 κακκαβίδων στόμα συνθήμενος.

e ainda:

οἶδα δ' ὄρνίχων νόμωσ
 πάντων.

Aliás, o orgulho na própria arte evidencia-se também claramente nos dísticos em que Teógnis de Mégara afirma a autoria das suas

(1) *Isthm. IV*, 1, *Péan VI*, 6 e frg. 150 Snell. Sobre este passo, cf. E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 82 e n. 121 e 122 da p. 101. O próprio Baquilides volta ao mesmo assunto no começo do *Ditirambo XIX* (1-4).

(2) Frg. 92 e 93 Diehl. Sobre o significado do emprego do verbo inventar (*εῖρε*) notou com razão F. M. Pontani in *Maia*, 3, 1950 (*apud* G. Lanata, «La Poetica dei Lirici Arcaici» in *ANTIΔΩΡΟΝ H. H. Paoli*, Università di Genova, 1956, p. 173) que estava «destinato ad avere larga eco, fino al «trobar» dei provenzali ed alia poesia d'oggi». Note-se, no entanto, que é sempre arriscado pronunciarmos sobre um fragmento isolado do seu contexto, como este. Também na *Iª Pítica*, v. 60, Píndaro disse: *φιλίον εξενρωμεν ὕμνον* — imediatamente a seguir a uma invocação à Musa. Sobre a consciência da criação poética em Álcman, veja-se C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry* 2, Oxford, 1961, pp. 28-30.

elegias a Cirno (1). Mais ainda : Xenófanes ousara contrariar a opinião geral, proclamando-se abertamente superior aos festejados vencedores dos Jogos Olímpicos:

.....*ρώμης γάρ άμείνων*
άνδρών ήδ' Ιππων ήμετέρη σοφίη (2).

Se esta sabedoria é a *σοφία* dos filósofos, como geralmente se tem entendido, ou a arte poética do autor, que vasa temas novos, de carácter admonitório ou reflexivo, na velha medida elegíaca, é problema ainda aberto à discussão (3). Podemos, no entanto, aceitar provisoriamente a segunda solução, que é apoiada pelo confronto com o significado da palavra em Píndaro e mesmo em Sólon, quando, ao enumerar as diversas actividades humanas, não esquece que

*άλλος*⁵ *Ολυμπιάδων Μουσέων πάρα δώρα διδαχθείς,*
Ιμερτής σοφίης μέτρον επιστάμενος' (4)

Estamos, pois, chegados a um ponto em que o poeta não só exerce uma função reconhecida e aceite na sociedade a que pertence, como ousa compará-la e declará-la superior a outras profissões.

A glória literária distingue as pessoas, mesmo depois de mortas, conservando-lhes a memória entre os homens. É o que se deduz de um formoso fragmento de Safo, que parece ser a mais antiga reivindicação de tal qualidade para os poetas (5) :

(1) I, 19-26. É a chamada *sphragis*, que no *nomos* de Terpandro parece ter sido parte obrigatória da composição, e é uma das manifestações do individualismo nascente da época arcaica.

(2) Frg. 2 Diels, vv. 11-12.

(3) A primeira interpretação é aceite, por exemplo, por W. Jaeger, *Paideia*, Berlin, W. de Gruyter, 3. Auflage, 1954, Band I, pp. 233-236. A segunda foi proposta por C. M. Bowra, *Problems in Greek Poetry*, Oxford University Press, 1953, pp. 15-37. Para outras opiniões, vide Mario Untersteiner, *Senofane. Testimonianze e Frammenti*, Biblioteca di Studi Superiori, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1956, p. 114.

(4) Frg. 1 Diehl, vv. 51-52. Para uma idéia semelhante, cf. o novo fragmento de Arquíloco, n.º 36 Bonnard-Lasserre.

(5) Frg. 55 Lobel-Page. O frg. 32 L.-P. faz talvez alusão à honra e consideração em que é tida, graças aos dons das Musas.

*καθάνοισα ὁὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
 εσσετ⁵ οὐδέ | ποκ f ὕστερον ' οὐ γάρ πεδέχῃς βρόδων
 τὸν εκ Περίας * ἀλλ* ἀφάνης κάν ⁵Αἰόα ὀόμωι
 φοιτάσῃς πεό⁵ ἂ μαύρων νεκῶν εκπεποτ ἀμένα.*

A mesma noção de imortalidade conferida pela poesia manifesta-se depois orgulhosamente numa elegia de Teógnis de Mégara, em que transparece a beleza da paisagem grega (1):

*ΣΟΙ μὲν ἐγὼ πτέρ εδωκα, συν οἷς ἐπ ἀπειρον α πόντον
 πωτήσῃ καὶ γῆν πάσαν ἀειρόμενος
 ρηϊδίως ' θοίνῃς ὁὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσηι
 ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν
 καὶ σε συν αὐλίσκοῖσι λίγυφθόγγοις νέοι ἀνδρες
 εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
 αἰσονται. καὶ ὅταν ὄνοφερῆς ὑπὸ κεῦθεσι γαίης
 βῆς πολυκωκύτους εἰς Αἶδαο ὀόμους,
 οὐδέποτ οὐδέ θανῶν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
 ἀφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἐχων ὄνομα,
 Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφόμενος ἡὸ' ἀνά νήσους,
 Ἰχθυόεντα περὶ πόντον ἐπ ἀτρύγετον,
 οὐχ Ἰππων νότοισιν ἐφήμενος, ἀλλὰ σε πέμχρει
 ἀγλαὰ Μουσάων ὄωρα ἰοστεφάνων'
 πάσι γάρ οἷσι μέμηλε καὶ ἔσσομένοισιν ἀούῃ
 ἐσση ὀμός, δφραν γῆ τε καὶ ἡέλιος'*

O jovem Cirno terá, pois, um nome imortal, graças aos poemas de Teógnis. Através da arte da música e das palavras, será celebrado em todos os banquetes.

Mas voltemos ao fragmento de Safo, que, apesar de mais curto, tem mais valor para nós, devido à sua antiguidade. Cerca de meio século antes de ele ser composto, ainda o poeta se não destacava deste

(1) 237-254. Divergimos de C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*², Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd., 1960, pp. 164-167, em considerar que os versos de Safo atrás citados estabelecem uma prioridade indiscutível na expressão desta idéia. Sobre o debatido problema da autenticidade desta elegia, veja-se a edição Budé de Teógnis, por Carrière (Paris, 1948), pp. 102-104.

modo na vida da *polis*. Podia o verso servir-lhe para esgrimir ofensas, conforme o fizera Arquíloco, nos seus iambos famosos. Mas na mesma pessoa coexiste o servidor das Musas com o do deus da guerra, como afirmara o mesmo em celebrado fragmento (1). Outras vezes, o soldado exorta à luta os seus concidadãos, em versos plenos de energia, como o fazem Calino (2) e Tirteu (3). É a elegia guerreira que, surpreendentemente, se apresenta como a mais antiga modalidade desse género poético. Mas o mesmo metro, e, portanto, o mesmo ritmo musical, servirá a Sólon, cerca de um século mais tarde, para admoestar os Atenienses sobre os perigos da desordem e da ambição, e os chamar à *εὐνομία*, à boa ordem, que fará prosperar a cidade. De resto, as ligações íntimas da poesia com a vida da *polis* não se limitavam à expressão elegíaca. Estavam patentes numa pluralidade de cantos, com que a colectividade celebrava os deuses oficiais do culto, desde o péan ao ditirambo, do *partheneion* ao *hyporchema*. A partir do séc. vi a. C., ao que parece, por influência de Simónides, os coros celebram também os homens que venceram nos Jogos Pan-helénicos ou outros (epinício), os que se distinguiram na cidade (encómio), os que morreram (treno). O próprio poeta de Ceos pusera, de resto, a sua arte ao serviço dos heróis das Guerras Medo-Persas, cantando com uma solene e concisa eloquência a coragem dos vencidos nas Termópilas, dos Atenienses e Espartanos caídos em Plateias.

Além disso, algumas das grandes manifestações da vida da *polis* compreendem recitações públicas, feitas por profissionais — os rapsodos — frequentemente sob a forma de competição. Tais recitações abrangiam, pelo menos, Homero, Hesíodo e Arquíloco. O próprio Hesíodo ficara vencedor num concurso desses, segundo ele mesmo nos conta, em passo que não há razão para considerar apócrifo (4). Um fragmento de Heraclito (5) postula a existência de tais concursos. Mais tardiamente, o *íon* de Platão (6) revela a realização de certames desses em Epidauro, por ocasião das festas de Asclépios, e em Quios, sob o patrocínio dos Homéridas. Mais importante ainda, por ser referente segura-

(1) Frg. 1 Diehl. No curto, mas expressivo, frg. 106 Diehl, declara que todo o homem sente a sedução das canções :*κηλεῖται δ' ὅστις εἰσὶν αἰοδαῖς*.

(2) Frg. 1 Diehl.

(3) Frg. 6.7 e 9 Diehl.

(4) *Op. et D.* 650-662.

(5) Frg. 42 Diels.

(6) *Ion*, 530 a-531 a.

mente a um costume antigo, e por implicar uma assistência numerosíssima, é a informação dada pelo Pseudo-Platão no *Hiparco* (1) acerca da obrigatoriedade da recitação dos Poemas Homéricos em Atenas, por ocasião da celebração das Panateneias, feita por rapsodos que se revezavam. Estes vestiam-se por forma extremamente cuidada, segundo o irónico testemunho de Platão no *Ion* (2).

A poesia penetra igualmente na vida diária. Os banquetes, os famosos *symposia* de que Platão e tantos outros autores menores nos deixaram o retrato vivo, são animados pela música da flauta ou da lira e pelos cantos, alternados ou a solo, dos *skolia*(3). Por sua vez, os tiranos do séc. vu e vi formam em sua volta uma pequena corte literária. Junto de Polícrates de Samos ouvem-se íbico e Anacreonte. Píndaro e Baquilides não raro compõem para os tiranos da Sicília.

De resto, esta educação poético-musical vinha já de longe, desde os bancos da escola. Homero aprendera-se desde o começo, no dizer de Xenófanes (4) :

εξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες!

No séc. v e IV abundam os testemunhos que, por referentes a uma época anterior, podem esclarecer-nos. Assim, por exemplo, havia quem aprendesse de cor toda a *Iliada* e *Odisseia*, informa um passo de Xenófante (5), e Sólon era recitado pelos alunos das escolas, segundo o *Timeu* de Platão (6).

(1) 228 b-c. O autor atribui esta importante medida cultural a Hiparco, filho de Pisistrato. Diógenes Laércio 3,57 e Suidas, s. v. *νοβοβολή*, têm-na como instaurada por Sólon.

(2) 530 a-b.

(3) A mais antiga descrição de um *symposion*, com toda a sua etiqueta, é de Xenófanes (frg. 1 Diels). Outras regras são fornecidas por Anacreonte, frg. 43 e 96 Diehl, Focílides, frg. 14 Diehl, e Teógnis, vv. 467-496. Alguns *skolia* do séc. vi a. C. chegaram também até nós. As representações na pintura dos vasos são abundantes, no estilo de figuras vermelhas. Citemos, entre dezenas de exemplos, a taça de Dúris no Museu Estadual de Munique (reproduzida em Lullies-Hirmer, *Griechische Vasen*, München, 1953, fig. 93) e a taça do Corpus Christi College, Cambridge, reproduzida por C. D. Bicknell, «Some Vases in the Lewis Collection» in *Journal of Hellenic Studies*, 1921, est. XV e XVI.

(4) Frg. 9 Diehl.

(5) *Banquete*, III, 5-6.

(6) 21 b.

Alguns passos das *Nuvens* de Aristófanes também se referem a essa educação antiga, que «criara os guerreiros de Maratona» (1). Um trecho do *Protágoras* de Platão é particularmente elucidativo (2) :

Μετά δε ταυτα εις διδασκάλων πέμποντες πολν μάλλον έντέλλονται έπιμελεισθαι εύκοσμίας τών παιδων ή γραμμάτων τε και κιθαρίσεως' οί δε διδάσκαλοι τούτων τε επιμελούνται, και επειδάν αν γράμματα μάθωσιν και μέλλωσιν σνήσειν τά γεγραμμένα ώσπερ τότε τήν φωνήν, παρατιθέασιν αντοις επί τών βάρων αναγιγνώσκειν ποιητών αγαθών ποιήματα και έκμανθάνειν άναγκάζουσιν, έν οίς πολλοί μέν νοηθησεις ενεισιν, πολλοί δέ διέξοδοι και έπαινοι και εγκώμια παλαιών άνδρών άγαθών, ίνα ο παις ζηλών μιμήται και ορέγεται τοιοϋτος γενέσθαι. ο1 τ αν κιθαρισται, έτερα τοιαντα, σωφροσύνης τε επιμελούνται και όπως αν ο1 νέοι μηδέν κακονργώσιν * προς δέ τούτοις, επειδάν κιθαρίζειν μάθωσιν, άλλων αν ποιητών αγαθών ποιήματα διδάσκονσι μελοποιών, εις τά κιθαρίσματα έντεινοντες, και τονς ρυθμούς τε και τάς αρμονίας αναγκάζουσιν οίκειονσθαι ταις ψνχαις τών παιδων, ίνα ήμερώτεροί τε ώσιν, και ενρνημότεροι και εφαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ώσιν εις το λέγειν τε και πράττειν* πας γάρ ο βίος τοϋ άνθρωπον ενρνημίας τε και εναρμοστίας δεΐται.

Esta preocupação com o valor formativo da música e da poesia liga-se com outro aspecto que desejamos considerar: a sua função educativa e, por conseguinte, a sua responsabilidade no domínio da ética.

Já vimos como o conhecimento dos grandes poetas era parte integrante do currículo escolar dos Gregos. Prova indirecta é o célebre passo da *República* (3) em que Platão os proscree da sua cidade ideal, insurgindo-se contra a opinião prevalecente no seu tempo, de que Homero fora o educador da Grécia, e, portanto, merecia ser estudado como paradigma, e admitindo apenas hinos aos deuses e encómios de pessoas de bem.

(1) *Nuvens*, 986. Cf. ainda 961-971 e 1355-1376.

(2) *Protágoras*, 325 d-326 b. A conhecida taça de Dúris do Museu de Berlim é uma confirmação gráfica deste texto.

(3) 606 e-607 a.

Também alguns filósofos pre-socráticos se tinham rebelado contra os mitos homéricos. Xenófanés, de quem já falámos mais do que uma vez, exclamara um dia(!):

*πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὅμηρός Ἑ³Ἡσίοδος τε,
 δσσα παρ⁵ ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,
 κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατενεῖν.*

Com igual veemência se exprimiu Heraclito, ao afirmar sem rodeios (2) :

*τόν τε Ὅμηρον (εφασκεν) ἀξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι
 καὶ ραπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως.*

O mesmo Xenófanés, na já citada Elegia 2 Diels, em que exalta a *σοφία* acima do valor atlético, conclui pelo papel formativo da sua arte:

*ὄντε γάρ εἰ πνκτικῆς ἀγαθός λαοῖσι μετεῖη,
 ὄντ* εἰ πενταΟλεῖν ὄντε παλαισοσσηνῆν,
 ὄνδε μὲν εἰ ταχνητήτι ποδῶν, τόπερ ἐστὶ πρότιμον,
 ῥώμης δσσ ἀνδρῶν ἐργ⁵ ἐν ἀγῶνι πελεῖ,
 τοννεκεν ἀν δὴ μάλλον ἐν ἐννομίῃ πόλις εἶη'
 σμικρὸν δ* ἀν τῆ πόλει γάρμα γένοιτ⁵ ἐπὶ τόι,
 εἰ τις ἀεθλενων νικῶ ἰ Πίσαιο παρ⁵ δχθας'
 ὄν γάρ π ἰαίνει ταῦτα μνηγος πόλιος.*

Poucos excertos haverá, em toda a época arcaica, que dêem tão clara prova da noção da missão social do poeta, e, ao mesmo tempo, da sua íntima relação com os problemas da sua *polis*.

Na época arcaica, dizemos, porque, posteriormente, vamos encontrar essa mesma relação na essência de muitos dos temas propostos pela tragédia e — o que ao espírito moderno parecerá mais surpreendente — igualmente a encontramos na comédia antiga. Em diversos

(1) Frg. 11 Diels. Cf. ainda frg. 1 Diehl, 13-14.

(2) Frg. 42 Diels.

passos de Aristófanis (1) é bem evidente essa preocupação, esse magistério a um tempo moral e político de que o coro se sente incumbido. Seja-nos permitido, porém, referir em especial a longa discussão entre Esquilo e Eurípides, nas *Rãs* (2), de que salientamos apenas dois dos passos mais significativos:

*Ταντα γάρ ανδρας χρή ποιητάς άσκεϊν. Σκέψαι γάρ άπ άρχής
ώς ωφέλιμοι τόν ποιητών οί γενναίοι γεγένηται.*

*᾽Ορφενς μεν γάρ τελετάς θ'ή μιν κατέδειξε φόνων τ άπέχεσθαι,
Μουσαϊος δ'έξακέσεις τε νόσων και χρησμούς, Ἡσίοδος δέ
γης εργασίας, καρπών ώρας, άρότονς ' ό δέ θεϊος Ὅμηρος
από τοῦ τιμήν και κλέος εσχεν πλήν τοῦδ'δι χρήστ έδίδαζεν,
τάζεις, άρετάς, σπλίσεις άνδρών;.....(3)*

Estamos muito longe da discutida questão da arte pela arte.
O poeta vale pela sua função didáctica, paradigmática. É o que,
uns versos mais adiante, se exprime mais claramente ainda:

*.....άλλ' άποκρύπτειν χρή το πονηρόν τόν γε ποιητήν,
και μή παράγειν μηδέ διδάσκειν Τοϊς μέν γάρ παιδαρίοισιν
έστί διδάσκαλος δστις φράζει, τοϊσιν δ'ήβώσι ποιηταί'
Πάνν δή δει χρηστά λέγειν ή μάς.....(4)*

Eis como um Ateniese culto do séc. v via um dos problemas
mais graves e mais actuais de toda a literatura. Que a sua opinião
era partilhada por grande maioria dos seus concidadãos, prova-o
o facto de, durante muitos anos depois da sua morte, o público conferir

(1) *Acarnenses*, 497-508, 628-658. *Rãs*, 674-737.

(2) 907-1062.

(3) 1030-1036.

(4) 1053-1056. É interessante comparar com este passo uns versos do *Corpus Theognideum*, cuja posição no livro, entre duas invocações a Apolo para afastar o perigo da invasão medo-persa, sugerem a sua feitura na primeira metade do séc. va. C.:

Deve o servidor e mensageiro das Musas, se vai mais longe
em sabedoria, não ser dela cioso,
mas procurá-la e ensiná-la, e compor seus versos;
se só ele a conhecer, de que lhe servirá?

(769-772).

às peças de Ésquilo o privilégio único de continuarem a entrar em competição com as de autores vivos (1). Que essa mesma opinião acabou por mudar, e por preferir a densidade da análise psicológica de Eurípides e as aberrações das suas figuras, demonstra o assinalado favor que o seu teatro encontrou junto da posteridade, a ponto de ser o grande modelo dos trágicos franceses do séc. xvii.

Este breve contacto com Aristóteles fez-nos ultrapassar os limites cronológicos que nos impusemos no princípio deste estudo. Não sem vantagem, segundo esperamos, pois se trata de uma figura cuja posição cronológica e cuja atitude mental ilustra igualmente a época arcaica e a clássica; aquela, pela clara perspectiva com que soube olhá-la; esta, pela aguda lucidez com que pressentiu e prescreveu as suas mais importantes preocupações.

Assim vimos como os principais problemas que implica o fenómeno poético estavam todos delineados ao terminar da época arcaica. Delineados e talvez mesmo explorados em nível especulativo, pois sabemos que um dos últimos pre-socráticos, Demócrito, compusera uma obra *περί ποιήσεως*, de que só se conhecem escassos fragmentos. O que resta é, contudo, suficiente para provar, como já notou E. R. Dodds (2), que foi ele o primeiro — antes de Platão — a falar de êxtase poético. Simónides, por sua vez, definira a poesia como pintura que fala (3), formulando assim, pela primeira vez, a noção de correspondência entre as artes. De qualquer forma, o material estava pronto para o estudo que dele havia de fazer Aristóteles, em aulas magistrais, de que a sua *Arte Poética* não é, possivelmente, senão uma pálida e incompleta amostra.

Nesta altura, será oportuno rever os dados acumulados, para tentar discernir as linhas convergentes e as divergentes em tão vasto panorama.

(1) Filóstrato, *Vit. Apoll.* VI.XI *apud* A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, at the Clarendon Press, 1953, p. 87 e n. 3.

(2) *The Greeks and the Irrational*, cit., p. 82. O fragmento principal de Demócrito é o 18 Diels; o passo de Platão, *Leges*, 719 c.

(3) O fragmento de Dánae (13 Diehl) exemplifica bem a frase que lhe atribuíram, entre outros, Plutarco (*Glor. Ath.* 3). Sobre outras afirmações de Simónides que se prendem com a arte poética, vide Bowra, *Greek Lyric Poetry*², cit., pp. 362-363.

Desde os tempos homéricos, o poeta é apelidado de divino e a sua arte inspirada pelos deuses. Tal modo de considerar os factos atravessa toda a época arcaica, e vai reflectir-se ainda nos diálogos de Platão. Ao lado dos grandes feitos guerreiros e mitológicos, o culto dos deuses e a glorificação dos grandes homens vai alargando a primitiva temática da epopeia, durante os séculos vu e vi a. C. Ao lado desta poesia religiosa ou de exaltação, surge a de ataque pessoal, na forma trepidante do iambo. E assim, a voz individualizada de um Arquíloco — para não falar de outros menores — é nota bem destacada e contrastante na marcada identidade entre os interesses do poeta e os da *polis*. Deverá aquele ser o educador desta? Deverão as Musas prescindir das falsidades e ensinar só verdades — para pôr a questão em termos hesiódicos? Deverá a poesia deleitar os homens, como pretendia a *Odisseia*, ou antes ser-lhes útil, como preceitua o Esquilo das *Rãs* de Aristófanes? Eis alguns dos aspectos que preocuparam os Gregos das épocas mais recuadas. Pudemos, nesta curta exposição, apreciar as principais opiniões emitidas e, através delas, verificar, mais uma vez, a perene actualidade do pensamento helénico.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA