

O CONCEITO DE POESIA NA GRÉCIA 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 *Ilíada* 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 Apolo (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) *I* 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:

Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἤμαρ ἐς ἡέλιον καταδόντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεδύετο δαιτὸς εἴσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῇ.

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):

Ἀλκίνοε κρείον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδῶ
τοιοῦδ', οἷος ὅδ' ἐστί, θεοῖσ' ἐναλίγκιος αὐδῆν.
οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τι φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
ἢ ὅτ' ἐὺφροσύνη μὲν ἔχη κατὰ δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδῶ
ἦμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
σίττον καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
οἶνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσι.
τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται 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' ἦ δαιτὶ συνήροός ἐστι θαλείη (θ 19).

(5) ι 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):

Τοῖσι δ' αἰοιδὸς ᾄειδε περικλυτός, οἳ δὲ σιωπῇ
 εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ᾄειδε
 λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.
 Τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν αἰοιδήν
 κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·
 κλίμακα δ' ὕψηλὴν κατεβήσετο οἷο δόμοιο,
 οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἕποντο.
 Ἥ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν,
 στῇ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κορήδμενα
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἳ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.
 δακρύνσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον αἰοιδόν·
 "Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
 ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν αἰοιδοί·
 τῶν ἔν γέ σφιν ᾄειδε παρήμενος, οἳ δὲ σιωπῇ
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀπόπανε' αἰοιδῆς
 λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
 τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὖρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἀργος".
 Τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἦ᾽ ῥα·

(1) A palavra αἰοιδός 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 θεῖος αἰοιδός é duvidosa. Em B 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. ν 7-9.

(4) α 325-355.

“Μῆτερ ἐμή, τί τ’ ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδόν
 τέρεπιν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ’ ἀοιδοί
 αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
 ἀνδράσιν ἀλφηστίῃσιν ὅπως ἐθέλῃσιν ἐκάστωι.
 Τούτῳ δ’ οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀεΐδειν
 τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι,
 ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέλῃται.
 Σοὶ δ’ ἐπιτολμάτω κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν
 οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἷος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
 ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.”

O aedo, escutado em silêncio, canta o regresso dos heróis de Troia. A sua função é deleitar (1) (*θελκτήρια*, 337; *τέρεπιν*, 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 *q* 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, *Th.*, 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 «amável alegria, misturada com os dons esplêndidos das Musas e de Afrodite». Uma atitude idêntica fora revelada por Estesícoro, no frg. 12 Diehl.

(3) *q* 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 rarra 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' ἄρ' αἰοιδὸς ᾄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς
 πορφύρεον μέγα φᾶρος ἔλὼν χερσὶ στιβαροῖσιν
 καὶ κεφαλῇς εἵουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
 αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσιν δάκρυα λείβων.
 *Ἡ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος αἰοιδός,
 δάκρυ' ὁμορξάμενος κεφαλῇς ἄπο φᾶρος ἔλεσσε

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

(2) *Δημοδόκον λαοῖσι 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 α 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 (*αἰοίδιμοι*). A idéia encontra-se repetida em θ 578-580.

(9) θ 83-95. Cf. ainda θ 521-584.

καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἔλῶν σπείσασκε θεοῖσιν·
 αὐτὰρ ὅτ' ἄψ' ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεῖδεν·
 Φαίηκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν,
 ἄψ' Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσκειν.
 Ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
 Ἀλκίνοος δέ μιν οἷος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν
 ἥμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺν δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.

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 Apolo 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:

Ἀὐτοδίδακτος δ' εἰμὶ, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
 παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι παραεῖδεν
 ὥς τε θεῶν.....

Ἀὐτοδίδακτος δ' εἰμὶ — diz o poeta, cunhando uma palavra composta que há-de ter largo curso em todas as línguas de civilização.

(1) τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶ ἡμῖν ἀκούων, θ 368. Cf. θ 45. Em θ 537-543, Alcínoo manda Demódoco interromper o seu canto, porque

οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τὰδ' αἰεῖει.

(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 *Iliada* (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:

“Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εἴτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρόσασθαι.”
Ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀοτιέπειαι
καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
δρέψασαι θηητόν · ἐνέπνευσαν δέ μ' αἰοιδήν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.
Καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς προῶτόν τε καί ὕστατον αἰὲν αἰεῖδεν.

(1) Sobre este assunto, veja-se a comunicação de Pierre Chantraine, «Le Divin et les Dieux chez Homère», no Vol. I 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 (*Th.*, 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*, 533c-535a. 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 e n. 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, Clio significa a glória que os versos concedem; Euterpe, o deleite de escutar o canto; Talia, os banquetes onde ele se entoa; 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 Clio 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 ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

(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 antinómica 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 contingentes das armadas dos Aqueus, o poeta invoca as Musas nestes termos (2):

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι —
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδὲ τι ἴδμεν —
 οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·

As Musas vêm, 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 pègadas 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 micénica, 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; II 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:

.....πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί.

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 *I.^a Olímpica* (4):

ἦ θαύματα πολλὰ, καί πού τι καὶ βροτῶν
φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις
ἐξαπατῶντι μῦθοι.

Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
ἐπιφέρεισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστὸν
ἔμμεναι τὸ πολλάκις
ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι
μάστιγες 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 *III.^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):

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θαῖσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾷ
ἀγγελίαν πέμψω τάυταν,
εἰ σὺν τινι μοιριδίῳ παλάμαι
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
κεῖναι γὰρ ὅπασαν τὰ τέρπν' ἀγαθὰ
δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες
ἐγένοντ'

(1) Já Íbico prometera a Polícrates (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*:

Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος · ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφοτέροι · διείργει δὲ πᾶσα κεκοιμένα
δύναμις, ὥς τὸ μὲν οὐδέν, ὃ δὲ
χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος
μένει οὐρανός · ἀλλὰ τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
νόον ἥτοι φύσιν ἀθανάτοις,
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νόκτας
ἄμμε πότμος
ἄντιν' ἔγραφε 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 Baquílides, na *Ode V*, ao descrever, em contornos de uma nitidez impressionante, o vôo da rainha das aves (1):

..... βαθὺν
δ' αἰθέρα ξουθαῖσι τάμνων
ὑποῦ πτερόγεσσι ταχεί-
αις αἰετὸς εὐρυάνακτος ἄγγελος
Ζητὸς ἐρισφαράγον
θαρσεῖ κρατερᾷ πίσυνος
ἰσχυῖ, πτάσσοντι δ' ὄρνι -
χες λιγύφθογγοι φόβωι
οὐ νιν κορυφαὶ μεγάλας ἴσχουσι γαίης,
οὐδ' ἄλὸς ἀκαμάτας
δυσπαίπαλα κύματα · νωμᾶ -
ται δ' ἐν ἀτρώτῳ χάει
λεπτότριχα σὺν ζεφύρου πνοι -
αῖσιν ἔθειραν ἀρίγνω -
τος μετ' ἀνθρώποις ἰδεῖν.

(1) Vv. 16-34.

τὼς νῦν καὶ <ἐ>μοὶ μυρία πάντα κέλευθος
 ὑμετέραν ἀρετὰν
 ὕμνεϊν, κυανοπλοκάμον θ' ἔκατι Νίκας
 χαλκεοστέρον τ' ἼΑρηος.

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 Vogelweide, um Goethe, um Wagner:

ἔπη δέ γε καὶ μέλος ἼΑλκμὰν
 εὔρε γεγλωσσαμένον
 κακκαβίδων στόμα συνθέμενος.

e ainda:

οἶδα δ' ὀρνίχων νόμῳ
 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 (εὔρε) 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 alla 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 ἐξεύρωμεν 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: Xenófanés ousara contrariar a opinião geral, proclamando-se abertamente superior aos festejados vencedores dos Jogos Olímpicos:

.....ὧμήρης γὰρ ἀμείνων
ἀνδρῶν ἢ δ' ἱππῶν ἡμετέροιο σοφίῃ (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

ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθείς,
ἡμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος (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 δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
 ἔσσειτ' οὐδὲ † ποκ' † ὕστερον · οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
 τῶν ἐκ Πιερίας · ἀλλ' ἀφάνῃς κὰν Ἀίδα δόμοι
 φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκρῶν ἐκπεποταμένα.

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):

Σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς ἐπ' ἀπείρονα πόντον
 πωτήσῃ καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος
 ὀηϊδίως · θοίνῃς δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσει
 ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν·
 καὶ σε σὺν ἀδλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
 εὐκόσμως ἐρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα
 αἰσονται. καὶ ὅταν οὐροφρεῖς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
 βῆις πολυκωκύτους εἰς Ἀἶδαο δόμους,
 οὐδέ ποτ' οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
 ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων ὄνομα,
 Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφόμενος ἡδ' ἀνὰ νήσους,
 ἰχθυόεντα περὶ πόντον ἐπ' ἀτρύγετον,
 οὐχ ἵππων νότοισιν ἐφήμενος, ἀλλὰ σε πέμψει
 ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων·
 πᾶσι γὰρ οἷσι μέμηλε καὶ ἐσσομένοισιν αἰοιδῇ
 ἔσσει ὁμῶς, ὅφρ' ἂν 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 *eûnomía*, 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' ὅτις ἐστὶν ἀοιδαῖς*.

(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 *Íon* (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. VII 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 Xenófanos (4):

ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὀμηρον 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 *Ilíada* e *Odisseia*, informa um passo de Xenofonte (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 Pisístrato. Diógenes Laércio 3,57 e Suidas, s. v. ὑποβολή, 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 Xenófanos (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):

Μετὰ δὲ ταῦτα εἰς διδασκάλων πέμποντες πολὺ μᾶλλον ἐντέλλονται ἐπιμελεῖσθαι εὐκοσμίας τῶν παίδων ἢ γραμμάτων τε καὶ κιθαρίσεως· οἱ δὲ διδάσκαλοι τούτων τε ἐπιμελοῦνται, καὶ ἐπειδὴν αὖ γράμματα μάθωσιν καὶ μέλλωσιν συνήσειν τὰ γεγραμμένα ὥσπερ τότε τὴν φωνήν, παρατιθέασιν αὐτοῖς ἐπὶ τῶν βάθρων ἀναγινώσκειν ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα καὶ ἐκμανθάνειν ἀναγκάζουσιν, ἐν οἷς πολλὰ μὲν νουθετήσεις ἔνεισιν, πολλὰ δὲ διέξοδοι καὶ ἔπαινοι καὶ ἐγκώμια παλαιῶν ἀνδρῶν ἀγαθῶν, ἵνα ὁ παῖς ζηλῶν μιμῆται καὶ ὁρέγεται τοιοῦτος γενέσθαι. Οἱ τ' αὖ κιθαρισταί, ἕτερα τοιαῦτα, σωφροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μηδὲν κακουργῶσιν· πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἀρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾖσιν, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμωστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ᾖσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμωστίας δεῖται.

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 (1):

πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν "Ομηρός θ' Ἡσίοδος τε,
ἔσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

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

τόν τε "Ομηρον (ἔφασκεν) ἄξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι
καὶ ὑπείξεσθαι 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:

οὔτε γὰρ εἰ πύκτης ἀγαθὸς λαοῖσι μετείη,
οὔτ' εἰ πενταθλεῖν οὔτε παλαισμοσύνην,
οὐδὲ μὲν εἰ ταχυτῆτι ποδῶν, τόπερ ἐστὶ πρότιμον,
ῥώμης ὅσος ἀνδρῶν ἔργ' ἐν ἀγῶνι πέλει,
τοὔνεκεν ἄν δὴ μᾶλλον ἐν εὐνομίῃ πόλις εἴη·
σμικρὸν δ' ἄν τι πόλει χάσμα γένοιτ' ἐπὶ τῷι,
εἴ τις ἀεθλεύων νικῶι Πίσσας παρ' ὄχθας·
οὐ γὰρ πιαίνει ταῦτα μυχρὸς πόλις.

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 Aristófanes (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 Ésquilo e Eurípides, nas *Rãs* (2), de que salientamos apenas dois dos passos mais significativos:

*Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς
ὥς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.
Ὅρφευς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δέ
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους · ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος
ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ' ὅτι χρῆσ' ἐδίδαξεν,
τάξεις, ἀρετὰς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν;..... (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:

*.....ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. Τοῖς μὲν γὰρ παιδαίουσιν
ἐστὶ διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποηταί.
Πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.....(4)*

Eis como um Ateniense 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. v a. 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 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 Aristófanes 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 prescrutou 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 *περὶ 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 Dânae (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 VII 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 Ésquilo 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