

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**Sinal sobre o abismo: da totalidade do *epos* à fragmentação
enquanto busca pelo sentido**

Um ensaio estético sobre mito, literatura épica e filosofia

Flávio Eduardo Cristino da Costa

São Paulo

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

**Sinal sobre o abismo: da totalidade do *epos* à fragmentação
enquanto busca pelo sentido**

Flávio Eduardo Cristino da Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação de Filosofia da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo como requisito parcial para
obtenção do título do Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jeanne Marie Gagnebin.

São Paulo

2016

Comissão Examinadora

AGRADECIMENTOS

Antes dos agradecimentos propriamente, queria ressaltar que este espaço não serve à uma condescendência já tradicional na academia nem tampouco suspira aliviado após o processo que me ocorreu ao longo dessa escrita transformadora. Estes agradecimentos são parte conjunta com tudo o que escrevi aqui, porque se pude compor o texto a seguir foi somente a partir das companhias que estiveram comigo, das que continuam comigo e das que não me acompanham mais, e ao longo dos momentos difíceis da vida, ou dos bons também; mas que ao todo, se consigo tirar alguma conclusão, é que viver não me parece coisa para amadores. No fundo, agradeço às amizades que fiz ao longo da vida, porque são minha grande e bela família.

Primeiramente, à Jeanne Marie Gagnebin, sábia-amiga, filósofa, no sentido mais bonito que vejo para essa palavra, e admirável professora, cuja extrema paciência na orientação me permitiu total liberdade na escrita, e a quem não poderia deixar de ser menos grato pela indubitável ajuda ao longo dos meus últimos anos. Ao professor Peter Pál Pelbart, pela sincera e sempre-presente atenção e pela profunda impressão que suas aulas me causam desde a época da graduação – porque tem o misterioso poder de falar na minha cabeça mesmo quando está em silêncio. À professora Sonia Campaner, pelo valioso ensino de estética ao longo dos estudos de filosofia, especialmente no tema que me levou a propor essa pesquisa, inicialmente.

Agradeço com muita alegria a todas professoras e todos professores do departamento de filosofia da PUC-SP, pois estudei sob o amparo de cada um ali. Especialmente à Vera, agilíssima secretária do departamento de filosofia da pós-graduação. Também sou extremamente grato às aulas que tive na graduação em letras da USP, porque muito do que estudei sobre literatura foi fundamental para desenvolver a linha desse trabalho, em especial à inteligentíssima estudiosa helenista Adriane Duarte, cujas aulas pareciam me fazer crer no que chamo estranhamente de “magia”, aos professores também do grego JAA Torrano, Christian Werner e André Malta, assim como às memoráveis professoras Tania Celestino, de literaturas africanas de língua portuguesa, à Deize Crespim, de literatura armênia, à Doris Cavallari e à Roberta Barni, de lit. italiana, à Eliane Robert, de lit. brasileira, e à Adma Fadul, de lit. portuguesa.

Ao meu conhecido pessoal da PUC: Ed. e Jorge, por misteriosas ideias, ao Zulli e ao Dudu, ao André (especialmente por me apresentar Sebald e Pynchon!), ao Caio, à

Na e à Fabi. E a partir desse convívio filosófico, agradeço especialmente ao Felipe Katz, camarada mestre em história e acadêmico incansável, pela confiança e pela amizade participativa, sempre disposto a ajudar e que me apresentou “novas” amizades as quais sou igualmente grato: Fabio Moraes, mestre em história e expert dos games, Nelson Mendes, historiador especialista em temáticas dos anos 80, Fabio Augusto, historiador que manja dos esportes, Marina, gastrônoma e contadora viciada em games, Douglas, mestre na química que faz um excelente churrasco, Nathalia, matemática que não sei porque diabos põe ketchup na pizza, Monique Vieira, historiadora e roqueira que em 2016 se libertou para uma melhor (!) e Gabriel Beçak, filósofo de grandes afinidades eletivas para a estética. E também ao pessoal da USP: ao Victor e ao Marcelo, por uma parceria desde antes da faculdade, ao Bruno, poeta que cresceu perto de flores, à filósofa Juliana, ao André e ao Guide, e à Barbara e à Dafne; agradeço também à Pi, à Julia e ao Rick, à Bruna, à Marian, ao Matheus, ao Raul e à Camila, assim como ao Camilo e ao Breda, e também à Ha Na e à Adele, grandes amigas desde o ensino médio. Agradeço especialmente à Mariana Fujisawa, amiga forte para ouvir, falar e desenhar, não sem deixar de ser atenciosa, e à Bianca Borgianni, por todos os bons momentos que guardo com carinho. Agradeço também à Gisèle Alves, por mudar minha perspectiva onde eu sequer havia notado, na minha postura (!), assim como à Lucinha, funcionária da biblioteca Nadir Gouvêa Kfourri, da PUC-SP, pela extremíssima simpatia, pelo carisma e bom humor sem iguais, e tudo levado nas bordas de um grande sorriso.

Ao Caio, pela feliz amizade de uma vida, e ao Victor, pelas viagens no condado.

Agradeço ao meu pai, Fabio, pela criação moderna e pelo cuidado atual, que sinto sempre ter me apoiado, apesar do seu excessivo silêncio; e sobretudo por carregar comigo, ausente ou não, uma perda que não é fácil, que derruba e deixa a gente sem explicações, e que por isso, talvez, eu goste de considerar seu silêncio uma forma de carinho. Agradeço também às minhas primas e meus primos, tios e tias e especialmente à minha avó Zuleika, do coração de Osasco.

À Mariana, Felipe, Victor, Jeanne Marie, Bianca, Gisèle e Fernanda pelo elo de um segredo.

E finalmente à CAPES, pela bolsa. Enquanto dissertação e ensaio, qualquer falha ou incompletude com todo o cosmos filosófico que rodeia a intenção desse trabalho é de minha responsabilidade. Muito obrigado.

RESUMO

Essa dissertação tem o objetivo de apresentar uma perspectiva da tão estudada totalidade no debate literário e estético, com ênfase n' *A teoria do romance* e n' *A alma e as formas*, do jovem Lukács, e nos ensaios benjaminianos. O esforço desse projeto, entretanto, não se manifesta exclusivamente através de um glossário filosófico específico, mas está também na exposição dos elementos que compõem a totalidade, na constelação de temas e imagens que permeiam este assunto do *epos*, e sobretudo no que se refere às suas conseqüentes fragmentações. Isto é, nesse contexto é imprescindível ter em vista a relação estabelecida entre as epopeias da antiguidade grega (o *epos* da totalidade) e o desenvolvimento de suas dimensões ao longo do processo histórico. Os dois grandes fios condutores desse texto são a nostalgia e o mar: a primeira consiste na saudade do sentido da totalidade da qual a modernidade está desamparada, o segundo se trata de metáfora para o fluir das narrativas e metáfora para a relação entre o divino/desconhecido frente o humano.

Palavras-chave: totalidade, narrativa, história, épico.

ABSTRACT

This dissertation aims to present a perspective of the so well studied totality in the literary and aesthetic debate, with emphasis on the *Theory of the novel* and on the *Soul and form*, from the young Lukács, and on the Benjaminian essays. The effort of this project, however, does not manifest itself exclusively through a specific philosophical glossary, but it is also in the exposition of the elements that compose the totality, in the constellation of themes and images that permeate this subject of the epic, and specially with regard to their consequent fragmentation. That is to say, in this context it is essential to have in mind the established relation between the epics of Greek antiquity (the *epos* of the totality) and the development of its dimensions throughout the historical process. The two main leitmotif of this text are nostalgia and the sea: the first consists in the longing for the meaning of totality, the nostalgia of the sense of wholeness of which modernity is abandoned, the second is a metaphor for the flow of narratives and metaphor for the relationship between the divine/unknown over the human.

Keywords: totality, narrative, history, epic.

Sumário

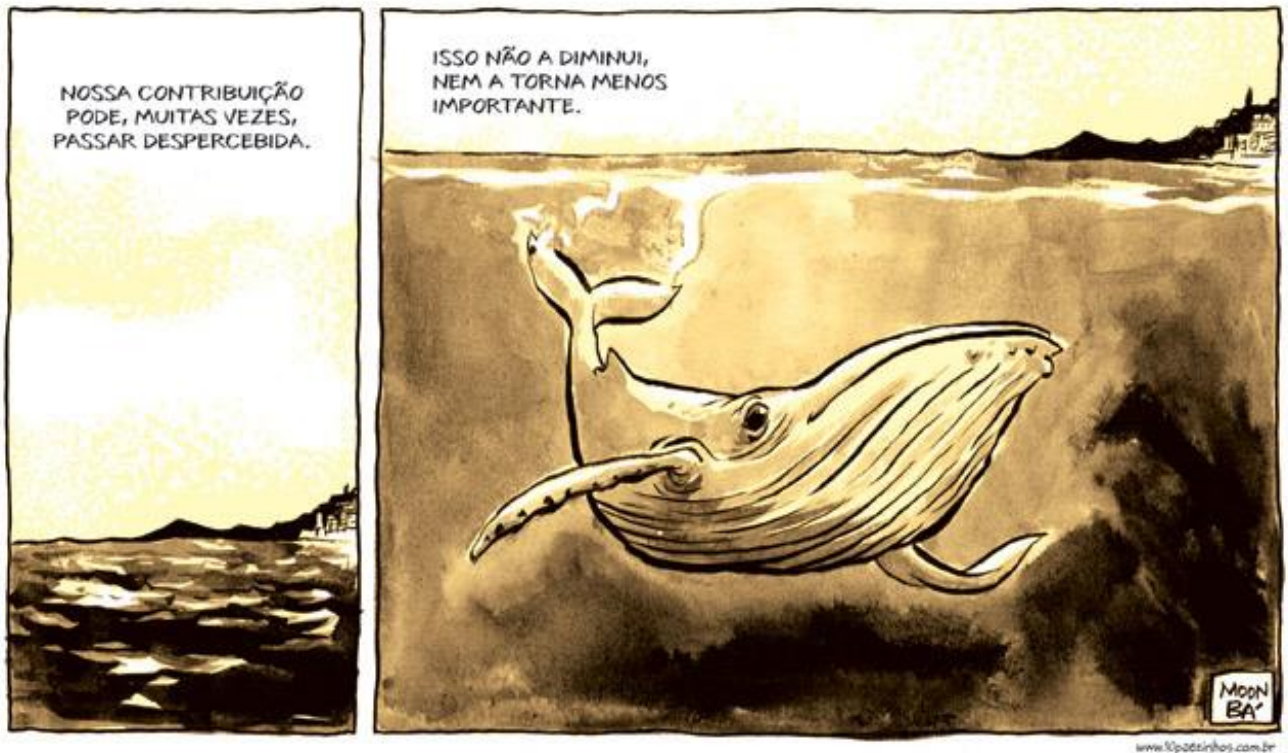
Introdução: “por ocasião de” p. 11

Da totalidade épica do *epos* às cisões

1. O canto de Aquiles e a filosofia: areia e saudade..... p. 19

2. Travessia e hospitalidade: tradição..... p.

Em memória de Maria Lúcia, pois se com a morte fez-se ausente, virou eternidade nas lembranças de uma criança.



Quase Nada 353, Fabio Moon e Gabriel Bá

Introdução: “por ocasião de ...”

I.

Assim escreve o jovem Lukács no seu *A alma e as formas* a respeito do subtítulo implícito que deveria carregar todo ensaio: por ocasião de... e a partir disso, ou talvez através disso que o ensaio percorre seu envolvimento com a obra, explícito agora “para a ocasião” de uma leitura parcial. Pode se dizer que se trata de um dos fundamentos para sua teoria do ensaio como forma de arte. Consiste em uma meta reflexão sobre o próprio “ensaiar” de uma interpretação, e por essa percepção torna-la diversa do ensaio crítico entendido tradicionalmente, tido como um apêndice ou comentário à obra. Como exemplo que elucide essa abordagem, quando Guimarães Rosa falava da “terceira margem do rio”, ele não se referia à margem da qual partimos ao atravessar um rio, nem à margem que projetamos alcançar com essa travessia, mas justamente àquela margem terceira imprevisível a que de fato chegamos porque o rio nos levou um pouco enquanto o atravessávamos. Metáfora que se aplica sobre o escrever de uma história, que possivelmente foge do controle e das intenções para levar correnteza abaixo quem cruza suas águas, essa imagem serve bem para pensar no ensaio lukacsiano, que também não está imune de se envolver nas águas (das narrativas sobre as quais prescinde) para chegar também numa terceira margem¹; visão interessante de se ter sobretudo quanto ao ensaio, que certamente promove uma travessia sobre uma obra deslocando sua leitura também como quem cruza as fronteiras delimitáveis de um rio. Agora artisticamente envolvendo interpretação e obra, essa defesa promissora de Lukács parece consistir numa relação intrínseca entre a narrativa e a crítica².

¹ Por volta de 1914 Lukács para de escrever sua *Estética* (a qual só retorna anos mais tarde) para se dedicar a uma obra sobre Dostoiévski chamada *A estética do romance*, porém em 1915 também interrompe esta obra, da qual veio a público no ano seguinte o que correspondia ao seu primeiro capítulo, bem conhecido hoje como *A teoria do romance*. Para estes casos não difere pensar que mesmo os projetos interrompidos de Lukács chegaram com certeza em alguma margem segura, uma margem terceira indubitavelmente, e que sobretudo não fizeram seu meio trajeto em vão.

² No curso de estética do prof. Dr. Vedda (VEDDA, Miguel. *A Estética Literária em György Lukács - 1/5*, 2013), disponível no Youtube, ele comenta que Lukács via a má interpretação de um modo possivelmente muito produtivo para a literatura. Isto é, que o ensaio e crítica não estavam deixando de participar também do desenvolvimento da própria arte, uma vez que a interpretação de uma obra contribuía para o modo como ela era entendida. E qualquer leitor do jovem Lukács pode notar mesmo que ele aponta o que julga mal interpretado, em retomada de certo modo conflitante que muitas vezes funciona como o motor gerador do seu texto, como ocorre no “ensaio histórico-filosófico” que consiste a própria *Teoria do romance* enquanto reflexão sobre os maus entendidos para uma possível retomada

Originalmente de uma carta a seu amigo Leo Popper, o primeiro ensaio d'*A alma e as formas* sugere essa visão artística sobre o ensaio e vai desenvolvê-la melhor com o segundo ensaio do livro, dedicado a Rudolf Kassner, teórico da literatura, a partir de dois “tipos” que ele vê no crítico Kassner, um ligado ao fazer poético e às amarras de sua forma, e outro relacionado à crítica e à liberdade prosaica do seu ato de dizer. Isto é, que ele faz sobressair daí desses “tipos” um certo teor positivo a respeito do ensaísta, pois ele também domina as formas, embora as apresente de outra maneira que não por meio do objeto narrado. Perspectiva de Lukács que também não ocorre em vão – não só tendo em vista que na juventude Lukács renunciou a todas suas intenções literárias queimando suas “tentativas escritas” – sobretudo porque com essa conciliação de ambas formas de linguagem Lukács prepara o terreno para a concepção do que ele chama de *vida*, um entendimento metafórico da vida segundo uma dimensão maior da vida, evidenciada pela atividade reflexiva, pela obra. Ele escreve que “a vida não é nada, a arte é tudo, a vida é só acaso, e a obra, a própria necessidade”³, deixando entender que preferia uma vida dedicada à obra a uma vida comum, a uma vida vivida. Em verdade esse tema acaba constituindo em Lukács uma situação problemática, porque tal perspectiva da *vida* – esse paradigma da vida-obra – trouxe problemas em sua vida objetiva. Esse caráter dedicado da vida-obra, da vida em função da obra está muito inspirado na decisão de Kierkegaard em acabar seu noivado, renunciando a uma vida tradicional, burguesa e com filhos em função de sua “filosofia”. Não à toa o ensaio subsequente, dedicado ao casal Regine Olsen e Kierkegaard, dá sequência à sua meta-reflexão ensaística da *vida* (isto é, ensaios sobre a forma do próprio ensaio, num equivalente à arte e à vida). Lukács renuncia o relacionamento com Irma Seidler em função dos seus ensaios, e quando ela morre, em 1911, é justamente a ela que ele os dedica, n'*A alma e as formas*. O paralelo é claro. Contudo, afora a requintada poeticidade que essa “relação marcada pela obra” busca alcançar, sobra a presunção explícita desse penoso distanciamento entre duas pessoas apaixonadas⁴.

do *epos*. O professor Vedda enfatiza o valor que o drama possui em seu pensamento estético, lembra da atividade de Lukács no grupo de teatro húngaro *Thalia* desde 1904, que interpretou Strindberg, Górkí, Hebbel, Wedekind e Ibsen, por exemplo, assim como lembra também da *História do desenvolvimento do drama moderno*, aspecto de fato importante da sua estética mas que não é propriamente a ênfase desse trabalho.

³ LUKÁCS, Georg. Platonismo, poesia e as formas: Rudolf Kassner. In: *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota, 2015, p. 58.

⁴ A respeito desse tema da *vida* há uma grande literatura a respeito, entre vale consultar o doutorado de Carlos E. J. Machado (MACHADO, *As formas e a vida – estética e ética no jovem Lukács*, 2004), e

Se posteriormente n' *O ensaio como forma* Adorno condenou a perspectiva do ensaio enquanto forma de arte, e explicita nominalmente a Lukács, Kassner, Benjamin e Simmel, isso se deu por vê-la colocando tanto o ensaio como a arte numa “reserva de irracionalidade”. Contudo, não abandona Lukács totalmente, pelo que Butler pode apontar o valor de “gesto” presente na crítica que Adorno escreve de Kafka, nos anos 50, que retoma a noção de “gesto” como Lukács havia empregado no contexto do ensaio sobre o casal Kierkegaard e Regine⁵. Inclusive, importante ressaltar que se trata de uma retomada também efetuada por Benjamin em 1934, no seu ensaio também sobre Kafka. Nele Benjamin centraliza o “gesto” como o elemento decisivo para o desdobrar da dimensão parabólica da prosa kafkiana: “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis”⁶. A parábola percorre uma circularidade de sentidos e não pode ser apreendida ao todo por se manter sob um certo movimento, que é natural de sua inapreensão, mas que sobretudo possibilita a reflexão interminável, ou o gesto que atesta a incomunicabilidade, diria Adorno. Parábola que não se desdobra, como lembra Benjamin, como num origami que se pode desfazer no papel liso, mas pelo contrário, se movimenta tal qual numa transformação irretornável, como o desdobrar do botão de uma flor. Detalhe: imagem de flor feita por Benjamin que é similar à imagem hegeliana da *Aufhebung*, superação de etapa que exige no processo uma negação da etapa

também a valiosa introdução de Judith Butler, que não deixa de apontar o traço inescrupuloso da masculinidade nesse fazer filosófico (LUKÁCS, G. Introdução. In: *ibid.*, 2015, pp. 11-28).

⁵ Judith Butler escreve que “enquanto o gesto de Kierkegaard consistiu em renunciar efetivamente ao casamento com Regine Olsen, Lukács interpreta a renúncia como um traço definidor do gesto em si mesmo. E quando Adorno, a propósito de Kafka, define o gesto como um símbolo cujas chaves estão perdidas para sempre, reconhecemos nisso um desdobramento desse conceito de uma comunicação fracassada” (LUKÁCS, 2015, p. 21). E se retomarmos Adorno podemos ler que “os gestos perpetuados são em Kafka instantes congelados. [...] O exemplo mais terrível disso encontra-se em *O processo*: Josef K. abre a porta do quarto de despejo, no qual no dia anterior seus guardas haviam sido espancados, e encontra fielmente reproduzida a mesma cena, inclusive com a invocação dele próprio. [...] Este é o gesto da própria obra de Kafka, [...] Nela se mesclam o efêmero e a mesmice. [...] A igualdade, ou intrigante semelhança, de um enorme número de objetos é um dos mais persistentes motivos de Kafka. Todas as espécies de seres híbridos possíveis aparecem sempre aos pares, muitas vezes com a marca do infantil e do bobo, [...] A individualização tornou-se tão difícil para os homens, e é ainda hoje tão incerta, que eles são tomados por um susto mortal assim que se levanta um pouco o seu véu” (ADORNO, 1998, pp. 248-9). O mau entendimento do gesto é aqui também sinal da falta de comunicação, é quando a individuação de que Adorno fala se torna signo da incompreensibilidade. No contexto dessa literatura Adorno chega a usar uma expressão de Benjamin, e que até lhe atribui o crédito, de que a prosa de Kafka é parabólica, enfim: “Ela não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada” (Idem., *ibid.*, 1998, p. 241).

⁶ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, 2011, p. 147.

superada, como a semente, que para ser flor, uma hora precisa negar continuar a existir como semente.

De todo modo essa compreensão do ensaio mais fluida como Lukács entende e de fato faz uso em sua estética da juventude teve forte repercussão na reflexão sobre o próprio ensaio, como vemos nos trabalhos de Walter Benjamin, e também sobre a literatura: Thomas Mann, pelo que se sabe, foi um ávido leitor de Lukács, tendo sido influenciado na escrita da sua *Morte em Veneza* e mesmo na sua *Montanha Mágica*, como nos lembra Michel Löwy⁷. Diante dessa possibilidade factual seria ingênuo não considerar que o ensaio promove uma proximidade envolvente com a arte, ao menos com o fazer artístico pela busca da forma. Se tomarmos de exemplo o romancista Thomas Mann no território do ensaio, ele próprio vê a literatura como parte de um processo histórico (como já fazia hegelianamente o Lukács) cujo berço se encontra numa Grécia gloriosa, mas tece comentários a respeito dessa espécie de saudosismo “escolar” logo no começo do seu texto; Mann, ainda que descenda o romance enquanto epopeia moderna e concorde com as objeções formais de “uma certo esteta” (provavelmente um jovem Lukács), contudo, pela sua atividade de narrador e autor, prefere entender o romance não como marca da decadência, mas inversamente vendo na épica “uma pré-forma primitiva do romance”⁸.

II.

Com essa apresentação a intenção é mostrar essa zona de mobilidade que o ensaio carrega, mesmo um espaço incompreendido que fica aberto para ser explorado e à mercê da forma a ser traçada pelo ensaísta. Assim, podemos ver que o desenvolvimento do trabalho filosófico do jovem Lukács canaliza de um modo geral a

⁷ Löwy esboça uma identidade entre o personagem Leon Naphta, do romance *A montanha mágica*, com o jovem Lukács, para conferir (LÖWY, Michel. Lukács e “Leon Naphta”: o enigma do *Zauberberg*. In: *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista, 1990 (b), pp. 87-96).

⁸ (MANN, Thomas. A arte do romance. In: *Ensaio*. Tradução de Natan Robert Zins, 1988, p. 17); ao que dá sequência: “É possível e talvez aconselhável considerar o romance e a epopeia numa tal relação. [...] No início, o romance era realmente uma degeneração arbitrariamente aventureira da epopeia em verso. Mas trouxe consigo possibilidades, cuja realização no seu longo caminho de desenvolvimento desde os monstros fabulosos dos gregos e dos hindus até à *Education Sentimentale* e às *Afinidades Eletivas*, nos autorizam a considerar a epopeia apenas uma pré-forma arcaica do romance” (idem, *ibid.*, p. 18). Mann, com o mesmo espírito benjaminiano, não se deixa afetar por uma perspectiva estética decadente para ver antes o romance como o espaço das possibilidades narrativas, visto que sua relação com o *epos*, para concluir esta nota, “sua relação com a epopeia é a relação do ‘consciente criativo’ com a ‘criação inconsciente’” (id., *ibid.*, p. 21), portanto, prescinde ao todo de projetar sua dimensão de totalidade, consolidada na esfera do inconsciente.

história da literatura numa dialética metafísica, e se aquele fulgor de totalidade desembocou no romance como forma de fragmentação, viu que toda linguagem busca nessa fonte da forma a capacidade, ou ao menos a tentativa, de dizer algo. Vale notar nesse aspecto da fragmentação o projeto lukacsiano de reabilitação do *epos*: não explorei esse tema na dissertação embora fosse inicialmente umas das intenções. A ideia era tratar do *epos* até como se dá sua redimensão para o romance e concluir com a promessa revolucionária e/ou messiânica, principalmente em como se diferenciavam no pensamento do jovem Lukács e de Benjamin. Entretanto, o esforço para compreender a epopeia e seu contexto com a arte, histórica e filosoficamente, reduziu a abordagem exclusivamente à épica, não sem a expectativa de mostrar vez ou outra no que influi estética e historicamente essa tal relação tradicional no pensamento alemão. Se o jovem Lukács d'*A alma e as formas* e d'*A teoria do romance* ainda não havia se convertido decididamente ao marxismo⁹, já nessa época sua estética histórica carrega uma esperança teleológica e revolucionária que busca um fim espelhado na vida comum. Em Lukács, entretanto, o espelho está virado para a Grécia antiga, permeado da metafísica da totalidade, e que reflete finalmente em Dostoiévski. Não por completo, como podemos ver, afinal, o projeto sobre Dostoiévski foi interrompido, e alguns anos depois Lukács inclusive acabou mudando sua opinião sobre o russo. Quer dizer, se muda sua opinião a totalidade do *epos* permanece tomando sempre algum referencial em sua obra estética, senão metafísico ao menos no sentido material histórico, de modo que mesmo não sendo o objeto principal de sua escrita, ele é a bomba incendiária da transmissão histórica, da comunicabilidade secular e do narrar, é o indício da chamada harmonia entre eu e mundo cujo rompimento promoveu as condições da visão trágica (não conciliada com o mundo). Se trata do motivo que desencadeia sua abordagem sobre o *desenvolvimento do drama moderno* assim como é o cerne do “ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica”, a *Teoria do romance*, ainda que o projeto

⁹ Sua conversão claramente denota interesse no projeto revolucionário de superação da condição social e política vigente, a aposta num sistema político inicialmente sediado num princípio de união e partilha, como uma redenção feliz que encerre a fatigante jornada do processo histórico; se trata no fundo de rearranjar o ideário comunitário de retorno do *epos* à luta política do seu próprio contexto histórico, isto é, em função de um processo revolucionário libertador, em essência, da fragmentação “irracional” do mundo burguês, ou como diria seu lado marxista, da alienação capitalista dos modos de produção. Importante notar que o jovem Lukács não difere do posterior neste aspecto do pensamento anticapitalista.

revolucionário tenha perdido alguma esperança com a Primeira Guerra (a *Teoria é* publicada em meio à primeira guerra, em 1916)¹⁰.

No círculo de Heidelberg, grupo de intelectuais que se reunia aos domingos na casa de Max Weber, o ainda desconhecido Lukács passa sempre a ideia do jovem de um pensamento radical, com tendências fortemente messiânicas e revolucionárias, ainda que ambas ao todo sejam contraditórias. Aluno de Simmel, outro frequentador do círculo, era muito influenciado pela noção de comunidade (*Gemeinschaft*), hipótese de uma relação comunitária comum e antiga frente à indiferença da modernidade urbana e massificada da era industrial, proposição que sociológica, histórica e filosoficamente dialoga muito bem com a sua ideia de passado épico. O caráter teleológico historicizante em verdade não é tão diferente do que se pensava no resto do círculo, exceto pela difusa conciliação entre o religioso do misticismo judaico e o aspecto revolucionário da sua perspectiva histórica que caminha para um fim último e conclusivo, final. Sobre esse caráter teologizante revolucionário Michel Löwy escreve que:

A Kultur, a Gemeinschaft, a religião e o socialismo aparecem assim na visão do mundo do jovem Lukács como vasos comunicantes, como substâncias espirituais associadas por uma afinidade eletiva, que se opõem radicalmente ao mundo plano, banal, entzaubert, da sociedade burguesa (LÖWY, Romantismo Revolucionário e messianismo místico no jovem Lukács – 1910-1919. In: ibid., 1990 (b), p. 57).

Ou seja, num certo teor de religiosidade necessário a toda mudança que tem potencial para se efetivar. Esse jovem Lukács que Löwy descreve vai depois procurar no misticismo judaico o tema da redenção, até se interessar logo em seguida por Dostoiévski junto com seu amigo Ernst Bloch. Teor de religiosidade que também está presente em Walter Benjamin, embora de modo diversamente diferente. Se Lukács posteriormente abandona a perspectiva messiânica em detrimento do socialismo (em Lukács parece ser preciso entender o processo pelo que passou seu pensamento

¹⁰ O esmagador impacto Primeira Guerra consolidou para Lukács o colapso da *Weltanschauung* (visão de mundo) kantiana, para a qual a Teoria do romance já atesta, como escreve o prof. Dr. Miguel Vedda, a quem devo a compreensão desta nota, que a “separação entre essência [*Wesen*] e vida [*Leben*] é agora uma garantia de servidão, prova de que a vida humana tem perdido a imanência de sentido” (VEDDA, Miguel. Vivência trágica ou plenitude épica). Diferentemente da relação que estabelecia n’*A alma e as formas* – relação de vida empírica (vida) e vida autêntica (a vida-obra) a exemplo da vida de Kierkegaard – entre o *noumenon* kantiano (como objeto do conhecimento e oposição ao fenômeno, para os gregos o *númeno* era oposto ao sensível, ou seja, inteligível – νοητος).

estético); Benjamin nos oferece outra imagem: sua historiografia está sempre aberta para uma compreensão geral, seja do Löwy com fortes inclinações socialistas ao Scholem, messiânico judaico. Pelo modo fragmentário de escrita, Benjamin apresenta através dos seus ensaios os prismas do seu pensamento. Quando escreve passagens de quando era criança, no *Infância em Berlim*, mistura-se biografia, história e filosofia, e nunca há ali um tema exclusivo, de modo que quando pensamos na filosofia de Benjamin poderíamos traçar constelações de seu pensamento teórico a partir da conexão entre diferentes ensaios¹¹. Assim como o comentado ensaio d' *O narrador*, intitulado para uma análise da obra de Leskov, também não está imune desse método desviante, de modo que quando nos damos conta Benjamin já deixou Leskov para abordar as consequências da corrente massificação moderna, e usa Leskov novamente para tratar do seu narrador arquetípico (*Erzähler*), carente da proximidade coletivista que acalentava essa ideia um pouco difusa da transmissão da experiência narrada. Difusa e embaçada por não se tratar de uma perda de fato de algo, mas por esboçar essa figura histórica e aurática de uma experiência antiga, que se transmite de modo diverso do que estamos habituados na vida moderna.

¹¹ Nesse sentido vale retomar sua noção de que “método é desvio” (*Methode is Umweg*), abordados por (GAGNEBIN, Jeanne. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e memorização: ensaios sobre Walter Benjamin*, 2015, pp. 33-51); e (BARRENTO, João. Limiar, fronteira, método. In: *Limiares sobre Walter Benjamin*, 2013, pp. 111-125).

Da totalidade épica do *epos* às cisões

*Levantou-se Aquiles, dileto de Zeus. E Atena
lançou-lhe em torno dos ombros possantes a égide franjada,
e em volta da sua cabeça pôs a divina entre as deusas
uma nuvem dourada e de Aquiles fez arder uma chama fulgente.*

[...]

*assim da cabeça de Aquiles a luminescência chegou ao céu.
Pôs-se de pé na vala, vindo da muralha, mas não se imiscuiu
entre os Aqueus, pois da mãe respeitava o válido conselho.*

Ali posicionado, gritou; e de longe Palas Atena ressoou.

Homero, *Ilíada*, XVIII, 203-17.

*Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa
dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a
luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar,
aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é
como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma
essência que as estrelas [...].*

Georg Lukács, *A Teoria do Romance*, 1º parágrafo.

1. O canto de Aquiles e a filosofia: areia e saudade

“Caminharam ao longo da praia do mar marulhante,/ rezando muito ao Sacudidor de Terra [Poseidon] [...]”¹², cantam as Musas da *Ilíada*. Uma comitiva que segue à beira mar composta por Fênix, Odisseu e Ájax andou para longe das paredes gregas atacadas, do campo de batalha e dos mortos, para longe das assembleias desastrosas em que se revela a fragilidade de um líder¹³ e seguiu pela orla a caminho das naus dos Mirmidões para oferecer a Aquiles a reparação de Agamêmnon, presentes gloriosos, prêmios (γέρασ, *gêras*) que reabilitassem a honra (τιμη, *timé*) ofendida¹⁴ do herói na intenção de fazê-lo voltar à guerra e resgatar os gregos no acirrado cerco a Troia. A greve de Aquiles já durava desde o primeiro canto e não estava ainda para acabar, embora a comitiva tentasse fazê-lo com os presentes que significavam a resignação do grande líder. A guerra ainda estava ao redor, apesar disso, ao chegarem em sua tenda, o encontraram com a lira, e com ela “deleitava seu coração, cantando os feitos gloriosos dos homens”¹⁵ (κλεα ανδρων, *klea andron*). Essa pequena passagem do poema constitui um significativo diamante simbólico para nós: a oposição que se configura nessa topografia da praia troiana – ou seja, dos espaços de debilitação ao *locus* em que figura a lembrança do herói pelos seus feitos gloriosos – é manifestada pelo canto de Aquiles, análogo ao canto dos aedos, poetas-narradores iluminados por um canto transcendente e que rememoram as histórias antigas e tradicionais a partir da invocação das Musas que cantam os feitos dos mortos. Canto esse que é um regalo do destino heroico especialmente para Aquiles, pois mesmo destinado a morrer jovem atingindo a glória imorredoura¹⁶ (κλεος αφθιτον, *kléos áphthiton*), ou o “renome

¹² HOMERO, 2013, *Ilíada*, canto IX, vv. 189-90.

¹³ Agamêmnon, filho de Atreu e chefe supremo dos gregos, não encarna propriamente o líder obstinado, ora incita os gregos a fugirem (cantos II, vv. 56-75 e IX vv. 27-8), ora ufana-se diante dos troianos (canto VII, vv. 400-3); mesmo sua honra de *basileus*, de rei, entra em conflito com a honra de Aquiles, a honra dos destemidos, motivo de suas inimizades (Cf. VERNANT, 1978, especialmente p. 35).

¹⁴ Cf. *idem*, canto I, vv. 171 e 356.

¹⁵ *Idem*, canto IX, vv. 195-6.

¹⁶ Quanto aos dois destinos de Aquiles, *Ilíada*, IX, vv. 412-6: “Se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Troia,/ perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro;/ porém se eu regressar para casa, para a amada terra pátria,/ perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa”. J-M Gagnebin relembra essa condição “paradigmática para toda tradição grega e mesmo ocidental” (GAGNEBIN, 2014, p. 15), condição de (i)mortalidade de que não foge também a nossa modernidade, estampada de comerciais de whiskies a roteiros manjados de Hollywood; imortalidade que hoje, porém, não passa de alguns minutos de fama frente à nova notícia diária ou ao “change channel”.

imorredouro”, sobreviveria, como escreve Vernant, “na memória dos homens que estão por vir, [n]a celebração contínua das façanhas que o herói realizou e que o canto dos aedos, de geração em geração, lembra e magnifica”¹⁷. Esses narradores orais, os chamados aedos cantam pela memória, sucessivamente, de geração em geração desde tempos imemoriais, por isso seu canto épico ecoa do passado distante, é sábio, experiente e expressa uma verdade antiga em forma narrada; passado esse que retorna sob a invocação das entidades responsáveis pela narrativa, as Musas, filhas da Memória e de Zeus (o poder organizador, que detém o destino). O canto que celebra os mortos, como a vida, também está fadado a se encerrar, e se não se perde no esquecimento é devido à tradição que o rememora através das gerações; assim o canto persiste num movimento constante de relembrar e, no desvanecer de memória e canto, de esquecer. Diante desse jogo mortal (o que não é o medo de ser esquecido para sempre numa morte então eterna!) persistir pela memória é a certeza do renome imorredouro (Vernant¹⁸ lembra que este renome imperecível é a celebração final àquele que pagou na juventude com a própria vida na disputa). Este apagamento intenso da vida que erige o renome imorredouro, a bela morte (*kalòs thánatos*), condiciona um paradigma cruel de nossa vitalidade humana, porque se estabelece entre mortalidade e imortalidade. Ou seja, se a morte existe como condição da vida, essa imortalidade da lembrança deixa a saudade que carregamos, enquanto vivos, dos que já se foram. Vernant a menciona quando cita Górgias, sofista do século V, sob o nome de *póthos athanatos*:

Assim, embora estejam mortos, a saudade deles não morreu com eles; mas imortal, embora residindo em corpos que não são imortais, esta saudade não deixa de viver para aqueles que não estão mais vivos (VERNANT, *idem*, p. 412).

A saudade (e nela também o luto) é então a sombra que resta na lembrança dos vivos e que permanece na memória como última despedida: contar, e mais tarde escrever dos mortos, os vivos que se foram, restabelece em memória a vida que tiveram. *Póthos* (Ποθος), deus alado comumente associado ao desejo sexual, preside sobretudo o desejo daquilo que é improvável de se ter, ele personifica o intenso almejo de estar com algo ou alguém, especialmente quem (ou aquilo que) sabemos não ser mais possível estar próximos. O que *póthos* simboliza não é outra coisa senão a saudade, a mesma saudade de que fala a alma de Anticleia, mãe de Odisseu, quando este a reencontra uma

¹⁷ VERNANT, J-P. A bela Morte de Aquiles, 2002, p. 411 (itálico nosso).

¹⁸ *Idem*, p. 410.

última vez na mansão dos mortos: “Mas foi a saudade de ti e dos teus conselhos [...]” (αλλα με σος τε ποθος σα [...])¹⁹. Condição de saudade que obviamente não se restringe ao mundo grego – ainda nossa modernidade fragmentária busca retomar na memória a perda de nossos mortos – a lembrança não satisfaz por completo a saudade, sendo assim, cabe à memória exercer o breve poder de destampar o que o véu do esquecimento encobriu ao recair, revelando seus símbolos antes ocultos em suas histórias do passado. Histórias que necessitam então de serem continuamente lembradas, sempre retomadas, portanto sempre presentes. Destampar o que está encoberto pelo esquecimento e sanar a saudade no fio da memória que retoma seus heróis. Assim, no espírito grego para o qual essa saudade é tanto mais uma motivação exemplar das virtudes que a saudade das lamúrias e dos lamentos, nem mesmo a exaustivamente criticada retórica dos sofistas deixa a desejar quando esse respeito aos mortos pousa sob seus olhos – se Górgias pôde escrever aqueles versos –, Lísias, suposto autor do discurso deixado aos cuidados do jovem Fedro no diálogo homônimo de Platão, completou-os com mais precisão nos *Epitáphios* (78-80):

Se, depois de ter escapado dos perigos dos combates, pudéssemos nos tornar imortais, poderíamos entender que os vivos choram os mortos [...] Se vale a pena nascer, é apenas para aqueles que, com seu corpo mortal, deixaram de sua virtude uma lembrança imortal (VERNANT, 2002, p. 187).

O sofista Lísias opera aqui a lembrança galgada na virtude, ambas que entretanto são notadas somente na condição limite da mortalidade e do que ela deixa no seu rastro, os feitos e a necessidade de lembra-los. Ou seja, numa descrição filosófica, isto é, retórica, nota-se que a lembrança desempenha um papel virtuoso em nossa existência humana: ela desvirtua de alguma maneira a mortalidade trazendo os mortos (*in memoriam*) para o mundo dos vivos. É o que fazia o canto de Aquiles, nada ingênuo, pelo contrário, um gesto poderoso²⁰, que estabelece relação direta com a tradição dos

¹⁹ (HOMERO, 2011, *Odisseia*, canto XI, v. 202): trad. de Frederico Lourenço, com grifo nosso. Esta versão é a melhor vertida para nossa língua portuguesa por trazer explicitamente sua dimensão aconselhadora entre as gerações, embora a que melhor traduza lado a lado a passagem citada do verso grego seja a mais recente versão (também direta do original) do helenista Christian Werner: “de mim a saudade de ti [...]” (HOMERO, 2014, p. 332).

²⁰ Poderoso por diversos motivos, mesmo no uso da lira, instrumento que é insígnia do deus Apolo, associado ao feito poético. Em verdade, na citação que fizemos de Aquiles “[...] cantando os feitos gloriosos dos homens” (HOMERO, 2013, *Ilíada*, IX, vv. 189-90), nestas palavras há três dimensões que direcionam historicamente o poder do gesto: 1) o *canto*, que retoma a atividade dos aedos, dotada de valor de culto às entidades responsáveis pelo canto ou mesmo pelo próprio fazer poético numa genealogia mitológica sediada na memória (ou Memória, a entidade que cultuada oferece a

narradores orais e também com a filosofia. Como se sabe historicamente, a dialética platônica (a verdadeira retórica, segundo Sócrates) tem grande responsabilidade pela vilania intelectual em que se depositou a retórica sofista. A tradição filosófica platônica carrega o valor da palavra no sentido da busca do bem imanente, conhecimento verdadeiro capaz de cumprir a máxima do templo de Apolo, a famosa inscrição “conhece-te a ti mesmo”; contudo, precedente dessa busca conceitual, o interlocutor socrático deve perceber o desconhecimento que tem da “verdade” mesmo em meio às tantas opiniões (*doxai*) da metrópole ateniense. Sobretudo, o que o interlocutor socrático deve aprender é a não se deixar seduzir por belos discursos, como foi o caso do jovem Fedro, levado pelas *doxai* retóricas de Lísias, mas antes se interessar pela filosofia, ou melhor, deve aprender a dialética, técnica que deflagra as opiniões ilusórias (ou meramente convincentes) diante do poder conceitual do diálogo. Isso quer dizer que a técnica socrática da dialética processa um movimento, uma dinâmica que situa de um lado as opiniões e de outro o conhecimento verdadeiro. A dialética mostra que apesar da beleza, alguns discursos logo se contradizem em poucas indagações socráticas, o que mostra que entre as *doxai* e o conhecimento verdadeiro, podemos perceber que a teoria da linguagem platônica opera com uma carga reveladora sempre em movimento dialético, isto é, no que consiste o refinamento dos conceitos conforme a maiêutica socrática²¹. Não se trata do canto unívoco dos narradores como Aquiles, que contam para revelar e retomar feitos do passado, ou a história trazida do passado pela memória lembrada também como verdade (enquanto palavra redentora), mas de revelar a verdade a partir do confronto natural de uma conversa intercalada.

Para Sócrates o discurso fala da alma, e dependendo das afinidades da alma de cada ouvinte (o quanto cada alma contemplou a verdade) o orador poderá fazer sua arte discursiva bela, dessa maneira o belo depende primeiramente das aptidões de quem ouve para a partir de então o orador modelar seu discurso e dar a conhecer o assunto

rememoração), nas artes (as Musas) e na hegemonia (Zeus enquanto senhor do Olimpo concentra numa forma metafísica e política a ordem teleológica do destino bem como do poder) ; 2) os *feitos gloriosos*, para assegurar pela glória, no *kléos*, a permanência dos feitos; e 3) os *homens* (e aristocratas), que evidencia a quem cabiam tais privilégios.

²¹ Técnica em que a partir de perguntas diretas, Sócrates induz seu interlocutor a uma contradição, ou seja, a fazê-lo perceber que sobre determinado assunto (mesmo assuntos importantes como o justo ou o bom!) ele nada sabe. Diante da presunção comum de quem acredita conhecer a si mesmo e saber o que é o melhor para a vida em sociedade, a maiêutica lava-o a perceber a contradição em que vivia. Se “conhecer a si” é uma das mãos que esse questionamento leva, a outra diz respeito a essas essências na vida da *pólis*.

pela verdadeira retórica (a dialética). Não significa com isso que a palavra seja mera forma maleável à disposição do orador ou retórico para montar discursos bonitos, ou pior, discursos montados para convencer (!) – motivo do qual Platão acusa os sofistas²². Mas que o discurso se faz na dialética, num processo de conhecimento de si e em relação ao conjunto social. Havíamos falado de Fedro um pouco mais acima, jovem grego por quem Sócrates nutria paixão, no diálogo platônico que leva o seu nome, no *Fedro*, lemos a convicção de que é possível levar um assunto racional sem a interferência emocional que se deixa encantar por qualquer retórica, como a retórica sofista, que cria discursos envolventes em função do convencimento. Esse assunto racional, segundo Sócrates, deve se seguir dialeticamente²³ na fluência da conversa (através de uma retórica que visa promover um conhecimento verdadeiro), relacionando o conhecimento, ou melhor, o processo de conhecer a partir de uma certa coletividade em conjunto, não em função do convencimento, mas, assim como o *epos*, para alcançar uma imanência, um conhecimento verdadeiro; aqui, entretanto, não se trata do canto tradicional das incontáveis gerações, mas seria uma imanência diferente dos aedos e de Aquiles, porque se baseia no rigor conceitual e na certeza da razão. E por racional, aqui, entendemos que seja o método filosófico para a busca do conhecimento de si, não a costumeira separação simplista entre racional e emocional, e para isso é importante ressaltar que tanto a razão filosófica está atrelada à paixão pelo conhecimento quanto as emoções podem ser afetadas por *logói*, discursos.

Não consiste então na emoção promovida por um discurso arrebatador, mas sim no envolvimento progressivo do conhecimento; e da mesma forma, essa razão socrática projeta antes o “conhecimento de si” que os feitos gloriosos dos heróis. Voltemos então ao texto platônico, nele, o jovem Fedro carrega um discurso do orador Lísias, uma espécie de hierarquia de amizade, paixão e amor, e por ele está encantado, até topor com Sócrates pela frente, um indagador envolvente na conversa e nas perguntas, e que o faz perceber no processo do diálogo não só a dialética como a busca do conhecimento verdadeiro mas inclusive a relação entre Eros e filosofia: se *eros* envolve os amantes como a dialética envolve conversadores – conversadores que versam justamente sobre o amor e a retórica como o fazem Sócrates e Fedro – a filosofia é então um tipo de amor. É um pensamento sedutor, pois é, e não em vão, uma vez que o gesto de *eros* passa a

²² *Fedro*, 262c; e 271d-273a.

²³ A esse respeito Cf. a excelente apresentação da tradutora Maria Cecília Gomes dos Reis, (PLATÃO, 2016, 9-35), especialmente a seção intitulada “A complexidade estrutural do diálogo”.

envolver sujeito e conhecimento assim como conversadores sempre chegam a conclusões ao longo de um debate; como acontece com *eros*, envolvendo-se na união entre os seres. De todo modo o *eros* que Platão credits a Lísias não se mostra mais que uma sedução barata, palavra que está em função do convencimento de uma plateia, ou dos amores de um jovem seduzido, talvez, mas ainda no rol das opiniões retóricas bem escritas. E Sócrates, pelo que parece então, se apreendermos o todo do diálogo e as impressões que Platão parece querer nos deixar, acaba por ser mais envolvente com a dialética (tanto no assunto quanto na sedução), na conversa que desenvolveu com Fedro, que o discurso do hábil sofista.

Um diálogo que transcorre em paisagem idílica, sob a sombra de uma árvore, com interlocutores interessados em conversar, e posto como elemento de sua cena, o discurso de Lísias enrolado, carregado às pressas, Platão cria algumas impressões entre o diálogo falado e o discurso escrito. Não só por essas impressões, mas o *Fedro* desempenha papel que merece atenção na tradição filosófica. No leque de temas que aborda ele nos apresenta a oposição de Sócrates aos sofistas, o que não é de fato grande novidade uma vez que o tema figura em outros diálogos, como no *Protágoras* e no *Sofista*, e inserido nessa oposição nos apresenta também a finalidade dialógica frente à retórica sofista, assunto também revisitado após o *Górgias*; e por fim nos mostra a divergência entre as *doxai* e a dialética no teor revelador com que operam (pel)a palavra: se esta é entendida rumo ao conhecimento verdadeiro ou pela composição (montagem) do discurso para persuasão²⁴. Os últimos efeitos dessa correlação entre palavra e conhecimento verdadeiro (ou melhor, a essência a que o platonismo almeja conceituar enquanto em sintonia com a linguagem) recaem numa questão importante aos estudiosos de filosofia antiga, a saber, muito além das *doxai* e dialética socráticas mas formulada relacionando linguagem e realidade está a questão da φύσις e νόμος; *physis* (a natureza no sentido de realidade) e *nomos* (costume, ou a lei humana naturalizada, nomeadora dos objetos segundo suas naturezas). Para essa correlação e o

²⁴ É possível conferir essa maleabilidade da *doxa* executada pelos sofistas, por exemplo, no *Elogio de Helena*, de Górgias (CASSIN, 2005, pp. 293-301), discurso onde ora culpa Helena pela guerra de Troia, ora a absolve, cada um, acusação e defesa, levado adiante através de seus próprios argumentos, demonstrando sua habilidade discursiva com a finalidade de “divertimento” do autor, já que tem esse poder sobre o discurso (παίγνιον, brinqueado). Para tratar da retórica “boa” ou “má” segundo o platonismo e a sofística, ver da mesma tradutora grego-francês deste discurso gorgiano, Barbara Cassin, o entusiasmado artigo *De uma sofística a outra: boas e más retóricas* (*idem*, pp. 143-210), com ênfase na seção “Escolher o *Fedro* contra o *Górgias*”, pp. 167-70.

que ela acarreta o diálogo *Crátilo* tem algo importante para complementar essa abordagem. Se as palavras podem ser maleáveis para persuadir não há como conceber um conhecimento verdadeiro segundo Platão, e além, se já não existe concordância sobre uma série de conceitos que parecem importantes, tal como o justo e o bom, exemplos morais evocados por Sócrates (*Fedro*, 263a), como pode a retórica sofista constituir uma justiça verdadeira para a *pólis*? Nem Sócrates, tampouco Platão, são entusiastas dessa concepção. Antes de encerrar este assunto e postular a dialética como a solução platônica para refinar os conceitos ao seu mais alto grau, no *Crátilo* existe a discussão de caráter etimológico a respeito de se a linguagem é um modelo arbitrário ou se tem relação intrínseca com aquilo que nomeia. Sócrates não vê saída nessa possibilidade arbitrária da retórica, na palavra meramente maleável, aceitá-la seria estar de acordo com a flexibilidade da linguagem como pensa Protágoras, por exemplo, para quem “o homem é a medida de todas as coisas”. Diante disso, a partir de uma correlação, Platão escreve que se as ações de cortar, queimar, tecer ou furar (*Crátilo*, de 387a até 388a) se dão cada uma à sua maneira natural – e cortamos, queimamos, tecemos ou furamos mediante certos instrumentos para tal – com a fala se dá mesma maneira, ou seja, sendo a fala uma ação, transcorre pelo seu meio natural (de falar com sentidos ao invés de falas incompreensíveis) – e cujo instrumento é o *nome*²⁵. Já sua função, por sua força de discernir as essências, cabe ao ensino (*Crát.* 388bc) “pois aquele que conhece os nomes, conhece também as coisas” (*Crát.* 435dc). Mas isto não implica a identidade entre as palavras e (a essência d)as coisas, conquanto Sócrates sustentasse uma visão antitética da linguagem sediada entre *physis* e *nomos*²⁶.

Ora, por conceber que a linguagem possui afinidade com a essência a qual nomeia, podemos entender que em Platão a teoria do conhecimento se assimila à teoria da linguagem. E uma vez que a linguagem transcorre num duplo processo dialético revelador, que refina as ideias, e educador, ela coincide também com o que se denomina a teoria do belo em Platão. (O estudo dialético que ensina a “conhecer a si mesmo” faz uso da percepção, *aisthesis*, dialeticamente refinando-a na busca de apreender as ideias

²⁵ Cf. (GUTHRIE, 1995, 191-205) sobre “a linguagem e seus objetos”. Vale conferir inclusive na dissertação de (SOUZA, 2010, *Platão - Crátilo*) a análise detalhada que faz do diálogo, seguido de sua tradução; e especialmente para nossa finalidade conferir o fim do capítulo 1, “*Nomes x Essência: um esboço da teoria das formas?*” (*idem*, pp. 20-4).

²⁶ Parte da tradição costuma separar entre os filósofos da antiguidade os defensores da *physis* dos defensores do *nomos*, por exemplo (GUTHRIE, 1995, 57-126) não faz diferente num capítulo intitulado “*A Antítese ‘nomos’-‘physis’ na moral e na ética*”.

mais elevadas, o conceito trabalhado no maior grau de lapidação, enfim, a contemplação do belo)²⁷. O século V a. C. passou por uma mudança na tradição com relação à oralidade e à escrita. Embora estejam escritos, e só assim mesmo poderiam sobreviver aos milênios como estão²⁸, os diálogos simulam uma conversa, situação em que a palavra se aproxima da fala e são marcados pelo movimento dialético dos pensamentos. Esse tipo de texto escrito mas que é quase oral, diferentemente de um discurso sofista, tanto mais do discurso escrito – como faziam logógrafos qual Isócrates e que Platão considerava sofista –, o gênero do diálogo balanceia em sua própria forma o valor da linguagem com que compõe o conhecimento: intercalado, coletivo e que proporciona às ideias uma dimensão essencial devido o refinamento das ideias. Parece vir da tradição dos aedos seu paralelo fundamental com a oralidade, seja na *mimese* que os diálogos e mitos executam (e que como cópias não deixam de ser também uma *aisthesis*), seja na própria concepção entre a fala e a escrita²⁹; em contrapartida, o platonismo opera antes

²⁷ Nota de caráter ético a esse percurso de nossa leitura platônica onde o objeto/ser é buscado pelo processo do conhecimento, a *pólis* definida n'A *República* consiste, note-se, antes numa república em *logos* (369c), ou seja, no plano teórico dessa cidade ideal, fundada pela palavra bem como pelo conhecimento dialético. A ideia (*ousía*, o ser sendo ele mesmo que a língua latina de Cícero traduz por essência) das coisas está naquilo que as faz serem o que são, e da mesma maneira a essência (*eidos*, o fator para que uma coisa seja ela e não outra) é anterior ao sensível, por isso a busca conceitual da *pólis* ideal precede sua constituição e suas *Leis*. Assim, conhecer a si próprio ou a justiça ideal da *pólis*, ambas se dão antes no interior dessa teoria da linguagem. Também o tema da tranquilidade da alma se torna ponto nuclear desse pensamento grego: como em Homero não há a investigação da interioridade do ser (de sua interioridade anímica), no pensamento épico a alma (*ψυχής*, a *psykhé*) é o sopro (*πνευμα*, a *pneuma*) que vivifica o corpo (*σῶμα*, a *soma*) e que o abandona no suspiro derradeiro. As questões filosóficas estão inseridas neste tema de modo que, a exemplo, quando se diz que a filosofia é inútil, do cerne do platonismo, poderíamos entender que a filosofia não promove logo inicialmente o conhecimento do sensível, o ser fora de sua interioridade ou a cidade propriamente, mas sim aquilo pelo que é possível conhecer o sensível, ou seja, que essa vontade de conhecer e indagar rompeu a tranquilidade de almas antigas e inquestionadas, como sopros passageiros que acabaram por transformar irremediavelmente as relações dessa alma com a sociedade, com os deuses, e até consigo mesma.

²⁸ A tradição oral, por mais que faça resistir a narrativa, sujeita o *corpus* a possíveis transformações conforme as performances dos poeta-narradores (SAÏD, 2011, pp. 39-44); frente a isso a escrita enquanto ferramenta racional demarca, armazena e imobiliza seu objeto (de estudo).

²⁹ A esse respeito, a mudança em vigor na tradição do século V a. C. (a corrente transição da oralidade à escrita) é tanto mais configuradora da filosofia platônica se considerarmos a interessantíssima leitura da escola de Tübingen-Milão (Cf. PERINE, 2015), para a qual a verdadeira filosofia platônica não foi escrita, mas falada. A partir desta hipótese, nenhum texto platônico tem o potencial de revelar os conceitos por completo, tal processo de refinamento é alcançado, dialeticamente, através de dois *logos* em atividade, coisa que a solidez do texto escrito não pode satisfazer. Ou seja, tomando certa liberdade, para os bons alunos que entenderam o mito de Toth (*Fedro*, 274c-275b), perceberam que não deviam faltar às aulas de um professor Platão. De todo modo, o platonismo esboça um paralelo enorme com a tradição épica dos aedos por tomar do fazer poético deles a responsabilidade educadora, de *paideia* do ser grego, e ainda relacionar seu *novo* conhecimento, sua nova educação, a filosofia, com conhecimentos essenciais (agora para estudá-los exclusivamente em *logos*). A leitura de Tübingen-Milão acrescenta para essa conexão a importância performática de como deve se dar a verdadeira filosofia (platônica), assim como o aedo toca e recita as narrativas antepassadas, sujeitas ao esquecimento.

uma cisão muito maior com estas antigas narrativas dos *mythoi* homéricos. Para tratá-la faremos uso de uma passagem *Do canto e do silêncio das sereias*, ensaio que tem em vista a narratividade e que explicita com lucidez essa cisão:

Nesse sentido, no *epos* homérico, ainda não se havia estabelecido, como no posterior discurso da filosofia, a distinção entre o *mythos* como palavra poético-narrativa atribuída ao poeta e o *logos* como discurso argumentativo concernente ao filósofo. Pensamento e poesia permanecem na narrativa homérica ainda ligados por um vínculo originário de reciprocidade e interdependência. Caberá, sobretudo, à filosofia platônica a tarefa de firmar, de uma vez por todas, a distinção entre esses dois registros do discurso – enquanto o poeta dedica-se a contar belas histórias e serve-se de cópias miméticas do mundo sensível, o filósofo empenha-se no exercício argumentativo voltado para a busca do real verdadeiro das ideias. Por essa operação de partilha entre *mythos* e *logos*, a própria filosofia pretenderá separar-se com nitidez do domínio do discurso mítico poético, que, ao se apoiar na função mimético-metafórica da linguagem, busca antes manter inseparados o sensível e o inteligível, introduzindo no discurso o *fingimento* e o *ficcional* (OLIVEIRA, 2008, pp. 37-8).

O *epos* homérico carrega o vigor tradicional da narrativa que é passada através de gerações, compartilhada na voz do poeta que domina as técnicas mnemônicas, meio pelo qual recita de uma vez as narrativas. Esse teor de culto à Memória que perpetua o canto épico é aquele mesmo que envolve o aedo para incorporá-lo de imortalidade, ou pelo menos privá-lo da morte certa; se o aedo Fêmio foi poupado (juntamente com outra figura de palavras com propriedades *reveladoras*, o arauto Mêdon)³⁰ por Odisseu na carnificina empregada contra os pretendentes, essa prova de vida lhe serve para que continue vivo e “cantando os feitos gloriosos dos homens” (cantando dessa vez Odisseu, o herói que retornou para o aconchego do lar). Além de deixar Fêmio vivo, feito que se insere às astúcias odisseicas, o poder do canto serviu também para que Odisseu se apresentasse aos feácios e que fosse por eles bem recebido, inclusive encerrando parte de seu retorno ao leva-lo de volta à Ítaca. Assim vemos que pela tradição, o coletivo do *epos* transcende os tempos, não gesticula como o diálogo racional socrático³¹ que se dá entre dois ou mais falantes (e inábil em envolver-se com seus leitores por que já está imobilizado na escrita), mas é uma narrativa que é transmitida para o coletivo na

³⁰ HOMERO, 2011, *Odisseia*, canto XXII, vv. 330-60.

³¹ Que é diálogo como meio fundamental ao platonismo e racional porque toma o *logos* de modo a tê-lo em lugar de análise, excluído do *mythos*, muito embora Platão ainda funde, ou melhor copie seus *mythoi*.

cerimônia de ouvir um canto que todas gerações passadas ouviram, de ouvir revelações (ἀληθεια, *aletheia*, o não-esquecimento) em forma narrada, ou seja, *mythoi* e *logoi*. Indissociáveis, como Oliveira escreve, na fluência das narrativas orais. Inesquecíveis pela tradição das bocas que evocam o *nome*, o canto dos aedos vivifica o *epos* (a palavra). Sendo assim, diante desse poder atemporal do *epos*, da força de todas gerações passadas, a coletividade com que caracterizamos os diálogos escritos platônicos nos aparece agora frente ao *epos* até que destituída do coletivo, afinal, o *logos* pode até ser escrito por uma única pessoa, seja Platão escrevendo em tabuletas de argila, seja quem escreva hoje em dia um artigo.

A tradição da oralidade não delimita seus objetos, seja o bom ou o belo, e sobretudo não os coloca sob os holofotes da razão, seja dialética ou discursiva, mas ainda assim um conhecimento antigo se transmite e perpetua. Eis um adágio antigo: para quem foi revelada a verdade, esta pessoa jamais pode esquecê-la. Isto quer dizer, dito de outro modo, que com a revelação torna-se possível (re)conhecer a verdade e discerni-la da mentira, e diante desse processo, como se contentar com a mentira uma vez que a verdade foi presenciada? Essa ideia constitui o não-esquecimento (*a-letheia*, Lethe era o rio do esquecimento por onde passavam as almas antes de reencarnar no corpo) que traduz etimologicamente a verdade da revelação. Assim, a verdade que carrega junto de si seu iminente esquecimento, apagamento que sobretudo cumpre seu encerramento apocalíptico, no sentido forte da palavra, através da sua revelação (do grego ἀποκαλυψις, *apocalypsis*). Ainda que o ouvinte do aedo não retome a verdade narrada *ipsis literis*, essa tarefa exigente só o *logos* escrito pode exigir, os *mythoi* possuem uma mobilidade a qual deve interagir com quem ouviu suas histórias. Como Oliveira segue na sequência de seu ensaio, por esse ato rememorador tradicional permanecer além da mortalidade, percorre lado a lado a perenidade junto com a *physis*³²; são existências constantes assim como na antiguidade eram cultuadas como formas perenes.

Aos que compreenderem esta relação com as ordens metafísicas podem captar as noções ensaísticas do jovem Lukács na *Teoria do romance*, quando abre o ensaio mencionando a investigação que a modernidade promove sobre os gregos, incorrendo muitas vezes numa busca, note-se que enganosa, da “harmonia” antiga. Harmonia

³² Oliveira, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. 2008. p. 39.

sediada na *verdade reveladora* que a linguagem das Musas abarcava, através do canto que inspiravam nos aedos enquanto sacerdotes da Memória tradicional. Ora, busca de harmonia que consistia sobretudo em moldar um discurso de expectativas para forjar uma totalidade que hoje não há, multifacetada como é a modernidade e dotada de linguagem que muitas vezes mesmo já desistiu de transmitir qualquer sentido, seja no caso do escriturário Bartleby, personagem de Melville, que recusa a tudo com um simples “preferiria não”, ou nas conversas desconexas tipicamente beckettianas. De todo modo, uma vez que é ilusório retomar a plenitude metafísica e abstrata entre interior e exterior, ou como dizer também entre o indivíduo e as formas, a busca que Lukács empenha aqui significa rastrear os traços dessa cisão. Isto é, “quando se fala dos gregos, mistura-se sempre filosofia da história e estética, psicologia e metafísica, e trama-se uma relação entre as suas formas e a nossa era” (LUKÁCS, 2000, p. 27). Isto é, que a tradição crítica insiste em investigar os gregos num gesto mais de arqueologia que de retomada, ainda que sob nossas nomenclaturas (e perspectivas) já fragmentadas dos conhecimentos.

O caminho da fragmentação e da dispersão nas mais variadas dimensões sociais, políticas, estéticas, entre outras, pode constituir então nossa modernidade, nossa *sociedade*, conforme a hipótese sociológica de Tönnies, muito influente sobre Simmel, professor do jovem Georg Lukács; apesar disso, há traços ainda de alguma perenidade que parece vez ou outra resistir, retomando a partir do *póthos athanatos* de Lísias também a saudade prevalece como um tema filosófico. Na saudade persiste a memória dos mortos assim como na nostalgia prefigura a busca dessa harmonia antiga, rompida inicialmente pelo fazer filosófico. E assim compartilhamos de uma pertença antiga enquanto mortais, da qual, em princípio, a imortalidade da memória estabelecia e mantinha a individualidade em meio à humanidade, a memória transmitida por gerações. O canto rememorador inscrevia na ordem da perenidade, tal qual a *physis* da natureza, o *nomos* humano, representado através da narração dos feitos do herói virtuoso. *Mutatis mutandis*, pelo efeito investigativo e no caráter armazenador, também a atividade crítica da escrita cumpre tal papel de transpor a temporalidade, como a empregou Lukács para recompor essa cisão. Contraposta à uma ideia de *sociedade*, novamente a partir de Ferdinand Tönnies, a noção de *comunidade* designa um passado de relações sociais não massificadas, cujas organicidade e proximidade entre as pessoas estabelecem uma relação de confiança na vida comum. Exemplo clássico da

comunidade é o mundo grego antigo retratado nos épicos de Homero, o mundo da totalidade de Lukács; nessa totalidade a imortalidade se faz em vida (e na consumação da vida) na consolidação da virtude, da *areté* (αρητη) do guerreiro³³. Entre os heróis homéricos ela é a medida do valor da vida e proporciona ao indivíduo a garantia da vida além da morte, embora seja de fato uma honra para poucos, vê-se que são os feitos fundamentalmente de Aquiles e Odisseu que são cantados e lembrados pela excelência da *areté*. Cada um com seu respectivo *kléos*³⁴, é a ira de um e o retorno do outro que são narrados e repassados às gerações seguintes como modelo de virtude; e não a honra de *basiléu tatos* (rei de todos)³⁵ de Agamêmnon ou de heróis secundários como Menelau, Ájax Telamônio, Ájax Oilida, Antíloco, Diomedes, entre outros.

Havíamos tratado do advento reflexivo próprio da filosofia platônica e no que as dinâmicas da escrita acarretam para a tradição grega (e mesmo ocidental). Para isso a narração que a memória traz do esquecimento não é senão o fulgor de imortalidade cabível aos mortais que, por meio do canto, presentificam o passado (re)memorado. Isso quer dizer que o passado é tornado presente duplamente, uma vez através do canto (que traz para o tempo do presente o passado rememorado e compartilhado) e também em forma de ser, visto que no mundo épico a linguagem se dá pela dimensão metafísica que abordamos, isto é, que a memória não é simplesmente um esforço individual e momentâneo, mas uma força maior, perene na tradição; é a Memória que atravessa incontáveis gerações e que retorna para o presente, a divindade patrona da rememoração cujo poder se explicita na própria magnitude do canto épico. Nessa medida, nem Zeus é unicamente senhor do Olimpo, mas opera como a forma do poder instituído (e aqui vale ressaltar o abuso de sua força patriarcal), do legislador e, por extensão, um pré-figurador da razão organizadora, reunindo em torno de si diversos tecidos narrativos, os mitos. Não é ele o tecelão, no patriarcado essa atividade caseira cabe às mulheres (como Penélope, Circe, Calipso, Atena) mas em torno dele o tecido narrativo se envolve em honras³⁶. Assim, de um lado há o poder transcendente da memória, de outro a

³³ αρητη que vai ser vertida talvez pelas astúcias de Odisseu ao ser de conhecimento, como assim foi usada a *virtù* renascentista.

³⁴ Aquiles tem o *kléos* da *bia*, isto é, do poder dos fortes, de uma força compulsiva ou mesmo violenta, já o *kléos* odisseico é o do *nostos*, do retorno para casa.

³⁵ VERNANT, J-P, 1978, p. 35.

³⁶ (HESÍODO, 2008, *Os trabalhos e os dias*, vv. 2-4): “[...] Dizei Zeus vosso pai hineando./ Por ele mortais igualmente desafamados e afamados,/ notos e ignotos são, por graça do grande Zeus.”; e (HESÍODO, 2007, *Teogonia: a origem dos deuses*, vv. 36-7): “Eia! Pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai/ hineando alegram o grande espírito no Olimpo”.

hegemonia, o controle, a força do destino: dessa união nascem entidades igualmente poderosas, responsáveis pelo canto épico, as Musas herdaram a memória materna que inspiram no poeta a narrativa (pelos esforços dessa memória tradicional), assim como a força de organizar e de dispor das formas pela palavra que nomeia, que conta. Trata-se de uma linguagem primordial, que não se esgota na mera informação, no mero dizer, como palavras diárias de qualquer jornal, mas que abarca nesta linguagem uma constituição do mundo advinda das entidades metafísicas fundadoras (e presentificadoras). Por uma questão instrumental da linguagem contemporânea, nos parece até excessivamente óbvio, mas caso não houvesse o *nome* não seria possível *dizer*, não haveria o que ser dito, portanto, o nome forma o ser que é essência, e esse nome/essência resgata com êxito a narrativa apresentada pelo canto. Isto é, que o próprio nome delimita um ser, uma forma presente no mundo capaz de ser percebida pela natural possibilidade de ser evocada pelo nome, no canto rememorador e narrativo dos aedos; então, dessa maneira, passado o canto – ou melhor, voltando o canto para o passado porque está findado –, e volta a recair o véu do esquecimento. Esse é o poder fundador do nome, poder em que a palavra dá forma ao antigo e permite lembrar bem como contar; o nome é o fundamento simbólico da formação dos seres, a essência contida na palavra. Não à toa toda a cosmologia teogônica, a gênese metafísica das deusas, deuses e outras entidades se desdobra a partir “dos quatro primeiros nomeados”³⁷, quatro formas absolutas e certa maneira contraditórias, são as primeiras formas nomeadas (*Kháos*, Terra, Tártaro e Eros) que condicionam o pensamento grego para conceber a contradição. Isso quer dizer que para uma pessoa iniciada nos desígnios

³⁷ A esse respeito, conferir o estudo de JAA Torrano (HESÍODO. A Quádrupla origem da totalidade. In: *Teogonia: a origem dos deuses*, São Paulo: Iluminuras, 2007). Segundo o autor, uma vez que o pensamento arcaico é simbólico, seu poder fundador de palavra não pode nem conseguiria ser preciso e direto em sua significação do cosmos; pelo contrário, a palavra dá voltas em círculos de significações que preenchem de sentido estas potestades originárias, e que delas vai sucessivamente como que transbordando o resto do mundo. Se há como estabelecer alguma fixidez nessas formas circulares, isso se daria ou pela etimologia de seus nomes, ou pelos seus epítetos, ou finalmente pelas suas linhagens, por serem entidades genealógicas (Cf. PHILIPPSON, 1949, 48-9). Se os filhos e filhas da Noite (*Teogonia*, vv. 211-232) são formas de debilitação como parte da linhagem do *Kháos* (como Escárnio, Miséria, Morte, Éris e seus descendentes Fadiga, Fome, Dores, Batalhas, Combates, Massacres, Homicídios, Desordem, Derrota, entre outros), o Olimpo nevado dos deuses compõe a linhagem dos céus e das alturas, seres luminosos como descendentes de Gaia (Γαία) com Ouranós (Ουρανός). Como inércia de um determinismo racional para estabelecer identidades, nós modernos em contrapartida nos adaptamos a ler em Gaia o nome Terra e Ouranós como Céu e a reconhecer prontamente seus domínios e forças, num sentido até simplista de que os deuses e deusas reinam sobre nosso mundo humano, entre a terra e o céu.

dos *mythoi*, ou melhor, que tem Homero como educador na *paideia*³⁸ sustentada pelo canto dos aedos, a contradição está no transcendente assim como constitui nele toda a diversidade polissêmica da palavra fundadora. Nessa cultura mitológica, o símbolo armazena os diversos sentidos correspondentemente com a tradição da revelação e da verdade: o símbolo e a linguagem simbólica carregam o oculto assim como a revelação traz seu véu apocalíptico e a verdade o seu esquecimento. No fundo, se trata da contradição sustentada pelo transcendente poder da representação, persistindo no narrar da memória e centrada no símbolo, como que armazenando e dispersando seus sentidos na formação, culto, no narrar conselheiro ou mesmo lúdico, na virtude e na governança; o símbolo emana como se se destituisse de qualquer cronologia histórica que o aprisionasse numa temporalidade decadente. De modo diferente se dá a educação filosófica, sediada no trabalho conceitual. A filosofia platônica, por exemplo, caracteriza-se pela exploração de verdades dialéticas através da alegoria, técnica que explora e concentra os sentidos assim como o símbolo mas que inversamente busca descobrir o que está embutido na figuração narrativa. Poderíamos pensar que se o símbolo deixa então rastros de sua figuração (e emane ocultamente sua verdade), a alegoria percorre um trajeto como se traçasse ali uma trilha, um caminho, talvez estabelecesse fronteiras, um raciocínio, conclusões. O símbolo, pelo que parece de sua maneira difusa de armazenar um conhecimento, não deixa de manter uma contradição com a razão moderna, caracterizada pelo “pensamento abstrato, que aspira à univocidade”³⁹ através de uma busca empírica que se presume inequívoca: a descrição do mundo, como dita a ciência moderna, cartesianamente presidida pelo “eu” pensante apto a separar entre o sujeito e o objeto o traçado fronteiro da racionalidade.

Desse modo, essa cultura antiga, de tradição oral e sem a presença da escrita depende avidamente da recordação para manifestar seu canto, e são os aedos, esses

³⁸ A *paideia* grega, de modo simplificado, pode ser entendida como a “formação” ou “cultura” de uma pessoa no caráter ético do convívio e da educação em meio à comunidade grega. Agora, de maneira mais ampla, entender o lugar em que se situa a *paideia* grega exige uma perspectiva da transformação desse projeto formativo e educativo, de uma comunidade antiga sediada na oralidade de poesias narrativas carregadas de valores simbólicos, metafísicos e morais, como ocorre em Homero, para uma comunidade como a ateniense do século V a. C., onde o poder político se diluiu na democracia da vida na metrópole e em que a escrita alterou tanto os processos do lembrar quanto do esquecer, modificando paradigmas da educação e cultura (como as teorias da linguagem e do conhecimento platônicas), da constituição do estado (a legislação da *pólis* teórica como continuação do *nomos*, a lei humana) e da narratividade (como a escrita alterou o processo narrativo dos aedos e rapsodos). JAEGER, Werner Wilhelm. Homero como educador. In: *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1986.

³⁹ *Idem*, 2007, p. 38.

ouvintes das Musas filhas da Memória, que cantam “desde que se tem memória”, como diz a expressão popular. Enquanto filhas da Memória que, diga-se de passagem, é perene como a *physis* por sua própria genealogia de filha da Terra e do Céu, isto é, imanente nos domínios do mundo habitado pelo humano. E que cantam/recordam sobretudo “do interior de si e por si mesmos”, como explica Tamos no mito platônico do *Fedro*⁴⁰, em oposição à escrita (o *pharmakon*, a droga para a memória) e seu caráter esfacelador da recordação.

No contexto deste pensamento grego que estamos abordando, as reflexões do jovem Walter Benjamin no ensaio intitulado *A tarefa do tradutor* tangenciam com perspicácia esse gesto fundador da palavra. Se sua atenção neste ensaio está voltada em princípio, como o nome diz, à atividade da tradução, não foge a esse duplo pertencimento (entre a obra original e a tradução) a fundação que representa um ato nomeador, ou melhor, um ato que “apresenta”, “expõe” – *Darstellung* – como atividade do próprio fazer filosófico, cuja responsabilidade está em apresentar o conhecimento verdadeiro⁴¹, ainda que multifacetado pelas fraturas da modernidade. Se a tradição escrita esboça uma fuga dos valores da oralidade, conseqüentemente a tradução também se mistura a essa transformação dos processos do narrar. Sobre essa questão da tradução, que está em torno do valor negativo de sua dispersão “não original”, não se trata de defender uma teoria da recepção que instrumentalize a linguagem e veja a possibilidade de tradução total do sentido de um texto, mas sim que Benjamin vê na obra, bem como em suas diversas traduções, a contribuição para a formação de um conhecimento maior (como se a verdade se revelasse em multifacetadas). A tradução não se desmembra do original como algo menor, senão como em conjunto, disseminando um original antes inacessível a uma língua. Não é uma mera passagem que verte de uma língua à outra porque existe ali uma dupla pertença entre original e tradução: se a tradução não é a passagem, mas antes é uma comunicação também, então toda obra se torna de fato inesgotável, porque se redimensiona a diversas linguagens, às diversas línguas, porque, afinal, Benjamin vê a tradução como uma nova forma. Assim Benjamin se posiciona com sinceridade com relação à tradição da escrita, pois se o canto épico nomeador é responsável por revelar a verdade (*alethéa*), a escrita e sua consolidação a partir das noções de original e tradução (e até original e cópia) também cumprem um

⁴⁰ Cf. (Platão, 274d).

⁴¹ Dentre as comentadoras responsáveis por esse entendimento, estão especialmente (CANTINHO, 2011, p. 27), (GAGNEBIN, 1999, p. 103; e 2014, 64-67), e (MAGALHÃES, 2015, 17-45).

papel democrático para o conhecimento disponível. Antes a uníssona narrativa totalizante dos aedos agora se dissemina na diversidade dos dizeres e na variedade das traduções, sem contudo perder sua capacidade de retomar o passado ou os mortos.

Retornando à antiguidade, é do feitio dos heróis imortais essa honra que prestam aos mortos do passado: não somente Aquiles canta como um aedo, e vai ser posteriormente cantado, mas também Odisseu se faz aedo num exemplo ainda mais paradigmático para nossa tradição de “contadores de histórias”⁴². Outro contador desses foi Hesíodo (Ἡσίοδος, do grego ἥσι, *hesi*, aquele que lança, joga, e οἰδής, *oides*, cantos, odes), aquele que lança cantos, ou melhor, o cantor, poeta de cuja existência histórica não se tem certeza bem como Homero. Nos seus cantos hoje legados pela forma escrita Hesíodo narra a origem das deusas e deuses, a relação metafísica dessas formas primordiais nomeadas e presentificadas culminando no poder hegemônico em torno de Zeus (na *Teogonia*); e narra a importância do trabalho na vida humana (*Os trabalhos e os dias*); tratam-se da vida basicamente nas suas facetas metafísico-religiosas e metafísico-morais. Por sua vez, nos poemas homéricos esse canto que traz o ser/nome do esquecimento (e do passado) para o presente cantado (e nomeado) recupera este ser em função da glória (o *kléos* do herói). Glória etimologicamente ligada à Clío (Musa da História), o primeiro *kléos* homérico pertence a Aquiles: a glória iliádica que se mede no campo de batalha designa ao herói sua porção na pilhagem, seus prêmios (*géras*), que comportam seu prestígio no meio masculino e competitivo. O perigo da glória é aquele de pôr-se em combate arriscando a vida, a *psykhé*, na refrega e disposto a morrer jovem e nobre numa “bela morte” (com as potências da vida em suas melhores condições), é onde a identidade se faz diante dos que lutam, ou seja, em função dos outros, que observam o herói (Aquiles) na luta. O *kléos* da refrega é testemunhado pelos companheiros e recompensado com seus *géras* correspondentes, prêmios que sustentam a lógica da honra (τιμή, *timé*) na comunidade grega (aristocrática, masculina e em voltas da violência e da morte iminente), pois o herói é colocado à prova e avaliado pelo coletivo. Aqui, o prêmio legitima o esforço heroico tendo partido da própria

⁴² Odisseu se coloca, nos chamados apólogos, como aedo de si mesmo entre os cantos IX e XII, uma vez que canta/conta para a corte dos feácios as andanças pelas quais será lembrado e das quais ele é a única testemunha! (Cf. HOMERO, *Odisseia*, cantos IX-XII). A esse respeito, uma das acepções para ο πολυτροπον, *polytropon*, epíteto odisseico, não é somente astuto, mas também enganador, trapaceiro e (por que não?) muito eloquente, afinal, é preciso ser um bom contador de histórias para ser convincente; lembremos que foi só agradando os feácios que Odisseu pode retornar a Ítaca.

comunidade que reconhece o seu eleito. É nesse meio que encontra-se irredutivelmente Aquiles: se tomarmos em consideração sua escolha de morrer jovem no cerco a Troia e sua determinação em atingir o κλεος αφθιτον, *kléos áphthiton*, podemos perceber como o gesto de Agamêmnon configura uma grande ofensa em meio a essa cultura de guerreiros.

A glória imorredoura é a certeza de que não há *kléos* que supere o do herói imortalizado pelo canto intermitente da memória, qualquer abalo e as bases dessa lógica da honra podem comprometer o alcance do canto épico, manchando conseqüentemente o brilho que emana dessa figura de glória. Se “para Aquiles, qualquer ofensa, venha ela de onde vier, é igualmente insuportável e inexpiável [...]”, como escreve Vernant⁴³, aqui está o cerne da disputa entre Aquiles e Agamêmnon apresentado no primeiro canto da *Ilíada*: para que o líder grego não ficasse *agerástos*, sem prêmio, tirou o *géras* de quem mais os acumulava, daquele que à revelia da sua mortalidade levou a lógica da honra às suas últimas conseqüências (e aqui é importante expor o absurdo de que a disputa entre Aquiles e Agamêmnon ocorra devido a subtração do “prêmio” que foi Briseida, uma mulher!). A ordem está dada, os arautos de Agamêmnon vão às tendas dos Mirmidões escoltar Briseida e o que resta ao grande Aquiles é chorar as mágoas para a mãe, a divina aconselhadora Tétis, sentado “na praia junto ao mar cinzento, olhando para o mar cor de vinho”⁴⁴, ali onde se reúnem mãe e filho, o divino e o tragicamente mortal, numa cena fluida entre a frustração diante daquilo que padece e a esperança do afago sublime. Correlato a esse tema, e voltando à *Teoria do romance*, quando Lukács escreve que essa cultura épica grega tem as respostas antes das perguntas, num termo metafísico, isso quer dizer que esse espírito antigo vê disponível no mundo as possibilidades de experiências de modo que ele não precisa efetuar um salto transcendental⁴⁵ nem também passar pelo processo de formação (*Bildung*) característico do romance, para ele tanto o elevado quanto o baixo são colocados numa simples questão de adequação; o mundo é homogêneo porque basta procurar nele o lugar para o individual. O sublime está diante

⁴³ VERNANT, J-P. op. cit., 1978, p. 33.

⁴⁴ HOMERO, 2013, *Ilíada*, canto I, v. 350.

⁴⁵ LUKÁCS, 2000, *Teoria do romance*. p. 28. A esse respeito a noção do “salto” estabelece o espaço de divisão seja do divino para o qual o ser ascende, seja o salto existencial kierkegaardiano que concebe o estágio religioso na ambigüidade do que é racional (que normaliza Abraão sacrificar o próprio filho Isaaq por ordem de Deus, por exemplo, num gesto de fé, como é possível ler em *Temor e Tremor*); ou seja, experiências que a vida racional na *pólis* platônica não pode conceber, nem a metrópole burguesa como a de Kierkegaard compreende mais.

do mortal sem que haja contradição, porque uma vez que o mundo é dotado dessa essência imanente, em harmonia com o ser:

O homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais ‘filosóficas’, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Numa visão singela, é o calor da experiência comunitária, disponível àqueles que sabem ouvir histórias e observar as estrelas ou o mar. Essa essência presente na linguagem do canto épico deve-se à sua propriedade metafísica, haja vista que, não excludentes, por um lado é entendida nos moldes da linguagem das Musas, como explicaria Torrano, por outro enquanto ordens imanentes do mundo que são substanciais como o próprio humano ou até mais, “porque mais universais”: Zeus que é a forma do poder, da excelência e soberania do governante, reúne em torno de si o canto das Musas. (Filhas de Zeus que cantam a soberania do pai, assim como a reunião dos mitos teogônicos remontam sua chegada ao poder do Olimpo nevado dos deuses ou como a poesia homérica está ordenada sob a vontade de Zeus, o julgo de um Estado imanente, porque metafísico, teocrático, patriarcal). Assim também o amor é em essência o que move o espírito na sua aventura pelos caminhos do *locus* transcendental, quando Afrodite combate nas planícies de Troia está ali o amor na sedução da guerra, aos homens que desejam a glória; e é sobretudo o amor o responsável pela união fundadora do motivo da guerra, o rapto de Helena, o amor salvaguardado pela magia de Afrodite, uma essência diluída, disponível no mundo de modo a exercer plena substancialidade. Para este sentido, a metafísica não consiste exclusivamente naquilo que é narrado, mas que o próprio meio pelo qual a narrativa se apresenta já compõe essa “história” metafísica, harmônica, antes da cisão entre eu e mundo que a “nostálgica” filosofia busca desfazer. Nessa visão não seria preciso ao antigo promover o “salto”, de modo que essa possibilidade imanente forma a completude desse mundo “perfeito”, “fechado”. Completude entretanto que se rompeu para nós, porque “inventamos a produtividade do espírito: eis porque, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída” (LUKÁCS, *idem*, p. 30), que consiste aqui no desenlace

da tradição racional investigativa, propriamente filosófica, que tanto não se esgota porque contrariamente mais reforça nossa fragmentação.

O caminho do discurso não expressa mais a verdade essencial do mundo, as revelações *aleteicas* das Musas, mas percorre num jogo de aproximação e distanciamento com seu objeto uma narrativa jamais conclusiva. Alusão recorrente é a de que essa tradição da insuficiência racional, sobretudo do historicismo progressista, é um abismo a ser cavado sucessivamente, distanciando eu e mundo, conhecer e fazer, diluindo em reflexão a essência substancialmente presente no mundo. Não à toa essa estrutura exposta por Lukács caracteriza o mundo da filosofia, afinal, não deixa de ser também uma das preocupações platônicas a fundamentação da *polis* perfeita em *theorein* como continuidade da ordem metafísica do *epos* que emana em torno da supremacia de Zeus. Ainda, se possível tal relação, provavelmente seja por isso que os poetas sejam expulsos de sua república, porque expõem cantos aleteicos através de sua arte divinatória (*mantikê*). Arte de profetizar que está associada também à loucura (*mania*), pois na antiguidade não se diferia tanto o adivinho do delirante (*manikê*)⁴⁶. Envolvidos com ordens imanentes, ficam então sob uma certa aura de respeito o delírio do louco assim como o dom divinatório: ambos fogem do bom senso do ser humano comum. E, assim, diante da razão dialética a educação aleteica das narrativas homéricas e hesiódicas se encerram como meia verdade, mas também como meia mentira para a vida na *polis*.

Tocando neste ponto, importante lembrar que Platão, no livro II da República, faz nos esforços dialéticos e maiêuticos de Sócrates uma inversão entre discurso (*logos*) e fábula (*muthos*), usando para isso a relação destes com a verdade (*aletheia*) ou a falsidade (*pseudos*). Na passagem, no diálogo entre Sócrates e Adimanto a essencialidade épica já está sob os critérios investigativos do *logos*, desse modo, somos levados à percepção de que o *muthos* é permeado de *pseudos* embora no transcorrer de sua narrativa revele sua *aletheia*, que é ambígua e enigmática (Lukács mesmo escreve que o espírito grego é enigmático, mas não contém enigmas), enquanto que o *logos* ou é verdadeiro (*aleteico*), ou falso (*pseudo*). Vejamos como essa conversa se dá:

Sócrates: E existem dois tipos de discursos (*logos*), os verdadeiros (*aléthés*) e os falsos (*pseudos*)?

⁴⁶ PELBART, Peter Pál, *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, 2009, p. 26-7.

Adimanto: Sim, existem.

Sócrates: Ambos entrarão na nossa educação ou começaremos pelos falsos (*pseudos*)?

Adimanto: Não estou entendendo.

Sócrates: Nós não começamos contando fábulas (*muthos*) às crianças? Geralmente são falsas (*pseudos*), embora encerrem algumas verdades (*alethés*). Utilizamos essas fábulas para a educação das crianças antes de levá-las ao ginásio.

Adimanto: é verdade (PLATÃO, *A República*, 2006, 376e-377a).

Assim o narrado se divide da objetividade racional como se depurássemos artificialmente os elementos do discurso no grande caldeirão dos mitos: o falso decanta para o fundo enquanto borbulham os caldos da crítica filosófica. Servida em doses módicas, essas refeições genealogicamente críticas passam a carregar o sabor da busca de alguma verdade; pelo preparo do cozimento histórico o valor do narrado não deixou de habitar a ceia, de modo que persiste ali vez ou outra num aroma ou toque do tempero, mas não há prato servido nos banquetes da religião, no *palazzo* burguês da erudição clássica ou no almoço proletário que não explicita o seu “modo de preparo”: a receita da moral cristã, a virtude renascentista, o ideal revolucionário, ou hoje em dia talvez a crença na política neoliberal.

O rumo fragmentário da razão como Lukács notou, e Benjamin também, é sintomático da não adequação à cultura fechada da totalidade e incorpora um processo que se dá pela evasão irremediável da substância, ou melhor, da absoluta imanência à vida, como há na sintaxe homérica, à tangível e palpável transcendência platônica. Transcendência que verticalizou o sagrado, agora privado da substância que o faz comum e comunitário, mas cujo conhecimento filosófico sediado na escrita legou uma tradição crítica a respeito dos gêneros literários. Para o platonismo foram o texto escrito e o rigor filosófico os meios “nos quais seu sentido assentou-se como eternos hieróglifos” (*idem*, 2000, p. 31), em alusão ao mito de Toth presente no *Fedro* (274d), deixando o transcendente num passado de totalidade idílica comunitária, muitas vezes almejada, certamente, embora também venha ao seu rastro alguma ingenuidade idealizada e esperançosa de reconciliação com a harmonia antepassada, cuja verdade às vezes parece ter se perdido ao todo. Diante disso, para a pergunta configuradora da epopeia (como pode a vida tornar-se essencial?), Lukács responde a partir do símbolo do nascimento de Atena – da cabeça de Zeus – correlato ao modo como se dá a

organização das formas gregas perenes pela memória épica das narrativas. Quando a essência se descarrega na vida, aí está a perda da imanência com que se depara a tragédia (e que a filosofia expõe). Epopeia e tragédia lidam então com a essência da totalidade, mas de maneiras inversas, o que condiciona suas formas: se na epopeia sua pergunta configuradora é como a vida pode tornar-se essencial, na tragédia se trata de como pode a essência tornar-se viva, como heróis e heroínas desenlaçando o destino no palco trágico da vida. Para tanto, a filosofia não teve outro efeito senão o de configurar essa relação do espírito grego com a essência. Uma vez que a tragédia inverteu a relação épica e mostrou a essência em vida, a filosofia depois tomou o lugar desse herói trágico, para quem a essência é viva (ainda homogênea ao espírito grego), na figura do filósofo questionador e investigativo⁴⁷. O céu estrelado do racionalismo iluminista, a chamada era da iluminação, o *Aufklärung*, “brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários [...]”⁴⁸, escreve Lukács evocando a figura de Kant.

Pequeno parênteses sobre essa relação entre conhecimento e luz, mesmo Odisseu, que vagava perdido nos mares, se ampara com o raiar do dia quando em diversas passagens do poema surge “a que cedo desponta, Aurora de róseos dedos”, porque mesmo na imensidão do oceano o raiar do dia é indício de uma forma superior. Mas o dia não ilumina mais senão pela mesura do real, de modo que o sujeito agora órfão da essência é um solitário no mundo, munido de sua razão que lhe acende não muito bem o caminho, mas que sobretudo fragmenta seus sentidos. Para ilustrar esse panorama, aquilo que na modernidade concebemos e nomeamos como arte hoje não passa de uma espécie de requinte estético/artístico anexo às necessidades reais da vida prática, *útil* diria Bataille n’*A noção de dispêndio*⁴⁹, já para o mundo da totalidade ela reintegra o ser com seu mundo também, é dotada de sentido tão natural e real quanto outros lugares (*loci*), e com a quebra da imanência, contudo, a arte se torna independente, diversa do seu contexto metafísico, esvaziada do seu caráter de culto

⁴⁷ Isso diz respeito à “elucidação das questões que condicionam a filosofia platônica [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 33), com uma nota significativa do tradutor, José Marcos Mariani de Macedo, que relembra que “[...] na filosofia a vida é preterida em favor de uma essência solidamente instalada no mundo transcendente” (Cf. *idem*, p. 33).

⁴⁸ *Idem*, p. 34, que faz referência à *Crítica da razão prática*.

⁴⁹ BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: *A parte maldita*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belho Horizonte: Autêntica, 2013, pp. 19-33.

notaria a leitura benjaminiana, ainda que exclusiva, sublime ou feia⁵⁰. Para compor uma imagem mais precisa disso podemos pensar nas hermas, estátuas do deus mensageiro Hermes que permeavam lugares públicos como praças, estradas e encruzilhadas para lembrar os viajantes da pureza divina que também há no simples ato de mover-se⁵¹. Mas a arte tanto não está mais no cotidiano como nem mesmo o sagrado permaneceu ali. Sem a intenção de promover uma filosofia da história, Lukács percebeu a ruína do espírito grego a que tem levado essa tríade de epopeia, tragédia e filosofia, ruína que viu na igreja um rumo às almas desamparadas pela verdade: se trata do esvaziamento da planicidade e da horizontalidade do mundo grego (seus *loci*) em face da hierarquia vertical entre terrestre e celeste com o mundo cristão platônico.

Segundo Benjamin, “a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto”, de onde seu caráter ritualístico, “[...] inicialmente mágico, e depois religioso”⁵², insere a obra de arte na tradição, em que seu valor único e especial emana de seu fundamento religioso (uma estátua de Afrodite, para que a vejamos como tal e não a confundamos com outras entidades, carrega as insígnias com que a tradição grega dota a deusa, como um espelho ou conchas de vieira, desse modo, em seu culto a obra pode figurar através de seu valor autêntico, pela tradição, sem que seja também todo o Panteão de uma só vez, ou menos primoroso, só uma obra, uma peça qualquer ainda que bem esculpida). Por outro lado, a reprodução da obra de arte retira da obra seu teor ritualístico, ou como podemos dizer, retira aquilo que é denominado como a sua aura ritualística, de modo que “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”⁵³; para ser mais explícito, que a função social da arte deixa fundamentalmente a *práxis* ritual para fundar-se na política, ou se pensarmos rumo a contemporaneidade, na política submetida aos valores do mercado capitalista. Exemplo contemporâneo disso é a rentabilidade como condição de difusão da arte cinematográfica (assim como de outras artes também hoje em dia, como o mercado

⁵⁰ Cf. (BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 2011, p.165-96), especialmente as seções “ritual e política”, “valor de culto e valor de exposição” e “fotografia”.

⁵¹ Devo essa compreensão à divertida narrativa educativa de (TSIRAKIS, Stylianos. *Uma viagem à Grécia: os jogos olímpicos e os deuses*, 2004, p. 28).

⁵² *Ibid.*, 2011, p. 171.

⁵³ *Ibid.*, 2011, p. 171.

editorial, o comércio das galerias ou mesmo a indústria dos vídeo games). Novas formas narrativas, filiadas às suas condições de possibilidade (financeira).

Como um todo, isso constitui um panorama complexo e que não se baseia numa historiografia acumuladora de datas e “marcos históricos”, mas em uma condição do pensamento, notamos que a origem da produção artística, ligada à magia, não tem compromisso necessário com a exposição da obra, muito menos com sua reprodução em massa (há casos da antiguidade que Benjamin menciona em que a obra nem sequer é exposta ao público para ser cultuada), e que de modo diferente isso se dá na era da reprodução técnica – tanto mais no século da imagem como é conhecido o século XX – onde a percepção sensível da *aisthesis* pressupõe a exposição pela necessidade de criar juízos. Se trata, no fundo, da relação entre mercadoria e exposição, que espera pelo julgamento como conjunto de sua manifestação (cinema e bilheteria, os *top 10* das gôndolas das livrarias, os *hits parades*), o que por sua vez direciona a obra às suas especificidades de obra de arte, potencialmente crítica e/ou representativa de sua época pela inerente força da arte, mas agora e ainda assim uma obra de arte em meio ao mundo artístico, ou no mercado. Isto é, se nesse passado a técnica se encontrava unida e indissociável do ritual, hoje lidamos com o método reprodutivo o qual não controlamos⁵⁴ ao todo, ou que se controlamos é fugidio e cindido, intermediado pela função social e sua “posição” no meio político (e não à toa também na literatura do século XX quem escreve se viu diante da necessidade da escolha, certamente polarizada, entre direita e esquerda, e daí por diante).

Em contrapartida, a despeito do valor de exposição prevalecer na modernidade em detrimento do valor de culto, lembra Benjamin, no rosto humano figurava ainda uma centelha conhecida, uma centelha perene muito além da mortalidade em que “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da *saudade*, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”⁵⁵, resguardada no retrato até que a arte fotográfica servisse às ruas inquietantes de Paris sob a lente de Atget⁵⁶. No retrato novamente havia reluzido a

⁵⁴ A ideia de não controlar a arte está relacionada com a concepção do modo de produção cinematográfico, por exemplo, que é caro e de caráter político (inter)nacional. Diferentemente da produção de um livro ou de uma tela, um filme depende de condições diferentes para sua criação, produção, distribuição, etc.

⁵⁵ *Ibid.*, 2011, p. 174, com grifo nosso.

⁵⁶ Atget, segundo Benjamin escreve, fotografa as ruas de Paris como se houvesse ali a cena de um crime, ora sombrias e ora misteriosas, não figura ali a fotografia das pessoas mais que das ruas ou suas cenas a céu aberto, o que traz sinais de como o retrato deixa de carregar aquela aura saudosa dos fotografados para perseguir os rastros e os “restos” nas ruas da grande metrópole; fotografando como que cenas de

saudade e nele se mantinha como último abrigo, diz Benjamin, mas a arte fotográfica não ficou somente no retrato, e registrou também as ruas, as carroças ou os paralelepípedos ordenados no chão. A reprodutibilidade de uma obra fotografada, por exemplo, havia democratizado como nunca antes o acesso às obras de arte, à Mona Lisa ou mesmo toda uma galeria dentro de um álbum de fotos; cartões portais com imagens dos vitrais de uma igreja, como ocorrera com Benjamin. Acontece então uma via de mão dupla, pois a arte se democratiza em função da reprodutibilidade técnica (todos agora podem carregar uma imagem fiel da Mona Lisa) mas também se destitui da aura que preenche aquela obra de arte. Desse modo sutil e leve a abordagem benjaminiana não busca desvirtuar o processo histórico com relação à arte, como parece ocorrer vez ou outra na tendência desesperançada do jovem Lukács diante de um passado supostamente harmônico. Sinal inclusive disso e que ilustra essa perspectiva é o tema sobre se a fotografia e o cinema são formas de arte: diferentemente do tosco debate estético que não se decide entre o sim ou o não (se estes pertencem também à categoria do artístico!), Benjamin questiona antes se a própria fotografia e o cinema já não alteraram eles mesmos a arte. Visão bonita que não entende a arte como uma categoria privilegiada, invulnerável no topo de seu altar esnobe e a respeito da qual discutimos qual técnica “merece” tal alçada artística, mas que ao invés compreende a arte inserida no processo histórico, transformando e sendo transformada em correspondência com os tempos.

Desse modo vemos que ainda que o *epos* tenha se encerrado historicamente enquanto a palavra que abarca a totalidade em forma narrada, e de onde suas ruínas repousam para serem continuamente estudadas, este *epos* permanece contemplativo para o mar adiante como Aquiles na praia de Troia, na companhia da mãe. Só está inapelavelmente inacessível à sociedade moderna, à deriva nas águas como alude Benjamin metaforicamente na *Crise do romance*. A praia onde se encontram o herói e o poeta épico refaz uma conexão antropológica e metafísica entre a tradição oral de contar histórias e o culto – culto às entidades e mesmo culto da linguagem por conta da sua força de nomear –, de onde a vida torna-se essencial (Lukács) a ponto de toda mística do cosmos (ou melhor, da cosmologia mitológica) permeá-la do divino, como é o caso

crimes e em busca de pistas, agora quais rastros seguir, de que crime exatamente, ou mesmo se há crime, isso nunca sabemos, pois essa incerteza paira como uma impressão cotidiana no meio urbano, numa vida social embora entre anônimos e em meio às ruas que são as *passagens* abandonadas, limiares opostos à segurança e às fronteiras dos cômodos de uma casa burguesa.

da imagem no escudo de Aquiles⁵⁷, um micro cosmo do mundo que carrega nos braços: a proteção forjada pelo deus Hefesto carrega uma detalhadíssima representação do mundo, cidades em guerra e em paz, disputas jurídicas na ágora como o espaço da justiça humana, a natureza, cenas bucólicas e de caça, festas com dança e música, entre outras, o sol, o céu, constelações, e tudo rodeado pelo grande oceano que engolfa o mundo nas bordas do metal. Conexão debilitada agora que nem deuses nem deusas sabem forjar a proteção, mas que subsiste na própria vida, ou melhor, na vivência (*Erlebnis*, cuja raiz emana da vida, *Leben*) daquele viajante solitário, que mesmo à deriva tenta sorver o mar que o rodeia, numa remanescente e reconfigurada dimensão de um passado que a memória assim como a saudade buscam alcançar, porque ambas retornam para o passado, deixando o seu rastro fundamental fragmentário da experiência vivida sobre a tradição; e aqui não parece distante pensarmos no projeto da grande rememoração proustiana, nas narrativas de W. G. Sebald, intercaladas com fotografias e escritas com refinada visão memorialista, ou no difícil (e necessário) relato das pessoas massacradas durante a segunda guerra mundial, como fazem os fortíssimos livros de Svetlana Aleksievitch⁵⁸, Primo Levi⁵⁹ e Robert Antelme⁶⁰. E recompondo esse trajeto solitário, não seria o romance de formação também outra jornada da vida (*Leben*)? Certamente, mas assim como o oceano rodeia, o poeta épico com toda sua tradição não cessa de cantar; vale lembrar o que Benjamin escreve sobre o poeta épico, antes do romancista, porque o poeta épico descansa como Aquiles diante desse mesmo mar por onde o romancista se perdeu.

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. [...] O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe (BENJAMIN, 2011, p. 54).

Para o poeta épico há um repouso, uma contemplação como que infantil na sua relação com o mar, ele se deixa ficar pelas areias da praia observando o mar perene e

⁵⁷ HOMERO, 2013, *Ilíada*, canto XVIII, vv. 483-608.

⁵⁸ ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução do russo por Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

⁵⁹ LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução do italiano por Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

⁶⁰ ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Trad. do francês por Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

ilimitado, e observa ali sobretudo o longínquo (*Ferne*)⁶¹ de um horizonte transcendental. Ali, todas as águas são do mar, e banhar os pés numa caminhada pela orla não difere do vasto oceano adiante. Então ele escuta e carrega consigo as histórias, ele as transmite novamente a partir das técnicas mnemônicas que permitem com que uma narrativa possa ser sempre retomada pela reminiscência. Fundamental lembrar também que na *Crise do romance* Benjamin relaciona a tradição oral com a epopeia, onde envolver-se em escutar faz igualmente parte do processo narrativo. Diferentemente do que faz o romancista, por sua vez, que caminha solitário e mudo, sobretudo que vê no livro seu meio, sua travessia, uma vez que nele está a escrita onde se deposita a lembrança; o romancista lida com o mar de modo diverso, vale mencionar que se ele segue um caminho de desamparo das experiências narrativas compartilhadas, carece então de escutar e contar, tendo no máximo que compartilhar os livros de sua biblioteca, livros silenciosos e solitários nos limites de suas lombadas. De todo modo, se com este capítulo estamos apresentando alguns elementos da cisão do *epos*, retomamos sobretudo que a filosofia também se condiciona a estas mudanças históricas, afinal, ela promove seu próprio rompimento com a tradição do *epos*, como vimos, pelas consequências da escrita bem como pela racionalidade dominante e dissociada dos mitos. Isto é, se esse dito passado dourado se esboça enquanto ideal almejado por filosofias como a do jovem Lukács, em realidade parece caber ao ser histórico conformar-se com a fragmentação da razão a que está condicionado. O que quer dizer que de certo modo as formas correspondem com a sociedade e que, por exemplo, o desamparo dessas formas primordiais de narrar abriu espaço para uma saudade que não é mais o louvor caso não haja junto de si também alguma nostalgia. Como é nostálgica a melancolia alemã, como é nostálgica a estética barroca. Senão pela nostalgia, como tema de retorno para um

⁶¹ O longínquo, ou às vezes, o afastamento, constitui assim como o sagrado aquilo que foi rompido com a chamada desaturação da arte e está relacionado também com a democratização em massa. O longínquo, diferentemente de qualquer medida espacial, não se define pela distância, como aquilo que está somente muito longe, mas sim por um afastamento, como uma distância intransponível, que divide mundano e transcendente, o limitável e o ilimitado, sem contudo prezar pelo que os separa. O longínquo opera pelo afastamento ao mesmo tempo que se constitui de uma certa proximidade, como alguém que observa o mar se perdendo no infinito afrente, ou no brilho de uma estrela, distantes e mutuamente próximos. Com a perda dessa relação da reciprocidade feliz para o longínquo e o transcendente deixarem a arte e a sociedade, o sujeito abalado acabou por buscar no abismo da própria interioridade reflexiva a dimensão do infinito que não via mais. Isso se dá por exemplo no tema do amor. A esse respeito, conferir o artigo *Le printemps adorable a perdu son odeur* (GAGNEBIN, 2007, 64-74), que aborda a partir de Walter Benjamin, e tendo em vista esse cenário do longínquo, a poesia de Baudelaire e a obra de Proust. Frente à corrosão devoradora do *spleen* do tempo e a perda da aura na era da massificação, responderam como representação de um ideal Proust com a memória e Baudelaire com o perfume.

passado idealizado⁶², o jovem Lukács evoca uma saída de salvação (*Rettung*) em Dostoiévski como o ressurgimento do novo *epos*, numa reconciliação (reconciliação forçada, segundo Adorno) que veremos mais para frente.

Sendo assim, a nostalgia é o ponto final deste percurso ao todo insondável. Enfim, se a saudade foi esse sentimento que sempre nos atravessou enquanto mortais, ainda que nos encontremos em meio às ruínas do tempo e dos rastros de uma totalidade que mal podemos reconstituir, ela não deixa de figurar também nos ideais da Alemanha precedente de Lukács⁶³ e Benjamin⁶⁴, como fazem notar os dois autores a respeito da tradição. É um caminho de desamparo irremediável, no sentido forte do termo, ainda que os remédios (como o *pharmakon* platônico, a escrita, para a memória) estejam por aí. E para os alemães que integram o romantismo de Iena, não seria a saudade (*Sehnsucht*) justamente e pedra angular que equilibra o arco da totalidade ideal que intencionavam?

⁶² Vale lembrar que essa tendência do jovem Lukács em idealizar o passado se formou a partir da hipótese sociológica de Tönnies sobre a *comunidade* e a *sociedade* – o que também não vai contra a visão de quem cresceu, como Tönnies, no campo, saudoso de um repouso senão da vida rural e harmônica, ao menos de um mundo como que pequeno, “fechado”, onde os integrantes desse mundo mantenham maior proximidade/afinidade na vida comum; mundo que é fechado seja nos povos da *Ilíada* e da *Odisseia*, que incorporam cultura e língua gregas (eles são “outros”, mas como que tornados minimamente próximos, “agregados”) ou nos fofoqueiros naturais à toda cidadezinha.

⁶³ Cf. (LUKÁCS, 2000, p. 25), a citação logo no começo da *Teoria do romance* de que a “filosofia é na verdade nostalgia” reforça a ideia já debatida pelo próprio autor num ensaio do seu livro anterior, *A alma e as formas*, intitulado “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”, pensador cuja vida se torna para Lukács um símbolo para entender o próprio movimento romântico, desde seu projeto juvenil e comunitário com a *intelligentsia* da época para reconstituir uma harmonia ética (mesmo religiosa na compreensão do chamado “espírito” em contrapartida à emancipação racional kantiana) e estética através da poesia, juntamente com Friedrich Schlegel, românticos para os quais “tudo é poesia, e a poesia é o ‘Uno e o Todo’. [Pois] Nunca e para ninguém mais a palavra ‘poeta’ [*Dichter*] foi tão plena de significados, sagrada e ampla, como para os românticos” (LUKÁCS, 2015, p. 90); e mesmo até a situação da morte de Novalis.

⁶⁴ Diante do ideal iluminista em promover uma historiografia universal, seja pela história enquanto matéria/objeto de estudo da *Historie* ou como processo real, *Geschichte*, que pressupõem portanto uma continuidade histórica linear e unívoca rumo ao futuro (e de onde o passado se torna acumulação erudita), Walter Benjamin promove uma historiografia de luta, não totalizante e que é fragmentária pela própria consideração dos excluídos e dos derrotados (história que não é contada pelos vencedores, mas pelos vencidos), das memórias fugidias da infância e de como, por exemplo, esses efeitos não lineares foram esterilizados da infância tipicamente burguesa, protegida pelos bens materiais e sempre no limiar dos cômodos mas que desconhece absolutamente a miséria, a morte, a pobreza, etc. Por essa força de rememoração (a chamada *Eingedenken*) ele próprio escreve suas memórias fragmentadas, imagens da vida doméstica que “devem ‘vacinar’ contra a saudade e a nostalgia (*Sehnsucht*) o adulto [...]”, Cf. (GAGNEBIN, 1999, p. 81), o que mostra tanto em sua teoria da narração quanto na filosofia da história que a verdade também se revela no que lhe escapa nas palavras. A esse respeito, ver por exemplo o texto “A coluna da vitória”, no belíssimo *Infância em Berlim por volta de 1900* (BENJAMIN, O. E. v.2: *Rua de mão única*, 2012, p. 77-79).

Em outro ensaio d’*A alma e as formas* Lukács trabalha esse tema detalhadamente: “Nostalgia e forma: Charles-Louis Philippe” põe em evidência um mote estético presente no romantismo a partir da literatura desse autor da segunda metade do século XIX e começo do XX. Charles-Louis Philippe veio do campo e pertencia inicialmente às classes baixas, filho de sapateiro e neto de mendigos, adentrar no mundo letrado possibilitou que vivesse em Paris, trabalhando em escritórios para se manter enquanto produzia sua literatura. Se pensarmos em suas condições práticas de vida, a literatura foi o grande meio para sua ascensão social: é alguém vindo da pobreza de uma pequena cidade para a vida agitada da grande metrópole, em meio aos círculos literários (de onde foi um dos idealizadores da revista *La nouvelle revue française*, fundada em 1908) e entre a burguesia parisiense da “belle époque”. Enquanto alguns romances de Philippe se detêm mais sobre a vida no campo, como em *La bonne Madeleine et la pauvre Marie* (1898), ou retomam a juventude, como em *La mère et l’enfant* (1900), já outros, como o *Marie Donadieu* (1904) e seu mais conhecido *Bubu de Montparnasse* (1901), retratam a vida amorosa velada, mas muito praticada, nos prostíbulos, onde os personagens pequeno burgueses podem dispor dos prazeres no anonimato da cidade grande mas principalmente sem deixar de expor a miséria e a violência desse mundo. A ambiguidade problemática desse tipo de relação amorosa se equilibra então entre o jovem estudante ingênuo que procura o amor, mas que, apaixonado pela prostituta, toma conhecimento de um submundo violento em que a sífilis, o alcoolismo e a opressão dos cafetões se sobrepõe ao seu amor sincero e juvenil. Isto é, se na cidade grande e moderna como Paris esse problema se intensifica, para essa forma de vida (urbanizada e moderna) o amor parece ter deixado algo de reconciliador. Assim, aqui, amor e nostalgia estão intrinsecamente ligados pela característica de almejam uma união, ainda que separados (no amor entre dois amantes, na saudade entre presente e passado), bem como sugere o título do ensaio, a nostalgia e a forma dessa narrativa romântica através de C-L Philippe.

Diante dessa experiência de vida, de seus personagens que como Philippe saíram do campo para viver na cidade (*Bubu de Montparnasse* é até considerado semi-autobiográfico), a viagem e a vontade de retornar à terra natal constituem então temas importantes na prosa de Philippe, temas onde Lukács vê a nostalgia naquilo que faz o viajante querer voltar para a antiga pátria, lugar que foi se depositando no passado ao longo da viagem, num espaço agora idealizado e auratizado pela memória, mas que

apesar do esforço da jornada acaba por se revelar um retorno, note-se, para onde não é mais como era antes. Um lugar agora diferente. Assim, a partir dessa nostalgia que acompanha Philippe o ensaio redimensiona essa sensação para pensar a forma do romance, através da estética romântica e guiado pelo *eros* do *O banquete* platônico.

O romance se fundamenta então enquanto continuidade do idílio épico e carrega o sabor terno e certa maneira fantasioso da vida urbana da vila ou da pequena cidade sob o modo de vida burguês⁶⁵. É uma aproximação ao mesmo tempo que constitui uma distância que não se pode subverter. Assim como o nostálgico retorno do viajante para onde o tempo já transformou, o romance se estabelece como continuidade do antigo *epos* (a palavra) totalizante, embora não deixe de se relacionar com a imanência da narrativa épica, normalmente como tentativa saudosa de retomada. Assim, da mesma forma que a nostalgia une os elementos separados apesar de suas singularidades, numa intenção, realizável ou não, de certa reunião, assim também faz o Eros que une os amantes, separados porém tão íntimos que algo os une num só. Algo ali os quer reunir, mas algo ali também os quer afastar, para tanto só há uma saída: “Eros está no meio”, que o ensaio repete algumas vezes. Justamente por não possuir uma forma necessária a figuração dessa saudade acaba sempre por figurar de novas maneiras, mas ainda assim, nostalgia e *eros* sempre em transformação para manter esse jogo ambíguo de unir os distantes. Como ocorre com o longínquo, em que os seres são regidos pelo jogo (erótico talvez) da proximidade e do afastamento; a prosa romântica pode ser idílica mas nada pode firma-la mais enquanto um afastamento natural da contemplação: a literatura passa-se complementar juntamente com a sua crítica, com a disseminação e a tradução, mas principalmente sob o signo da cisão. Ou seja, o romance está na cidade da mesma maneira que Philippe deixou o idílio do campo para viver na conturbada Paris dos

⁶⁵ Considerado por Lukács o ápice de sua estética nostálgica e que seria comparável ao *Wilhelm Meister* goethiano, até seu último romance é um texto que prepara, forma e que educa para o trabalho. Lukács consegue estabelecer essa comparação tendo em vista um grupo presente nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe uma sociedade iluminista como a “sociedade da Torre” que recolhe e escreve a história dos seus membros, num certo tom de controle e racionalidade que abranjam a formação desses indivíduos para suas vidas social e de trabalho. Se trata de uma jornada de formação para uma realidade burguesa, assegurada por uma sociedade elitizada que detém o conhecimento; diferentemente, mas em nova configuração, de como seria talvez o destino para o mundo mitológico grego: a *Ilíada* não narra a preparação de Aquiles, mas a consumação de sua ira no desenrolar do destino, abarcável sob a vontade divina e, portanto, segura por um canto constante, que diga mesmo do passado e do futuro (*Teogonia*, vv. 31-2).

bordeis, em meio à miséria das ruelas e ao anonimato urbano – e sobretudo fora do campo, longe da comunidade rural, pequena e fechada.

Desse modo se dá o *Marie Donadieu*, romance de Philippe em que se desenrola um triângulo amoroso; nele, *eros* se mantém num jogo ambíguo de afastamento e aproximação através de Donadieu e o conflito pequeno burguês entre o amor de seus dois amantes, Jean, o estudante sensível que pensa no amor como algo maior (que pensa no amor, escreve Lukács) e Raphael, mais forte e mais simples (que pensa na mulher)⁶⁶; um preocupa-se com o amor como algo maior, o outro simplesmente quer a mulher. Se Marie inicialmente só conhecia a luxúria, Jean pode ter lhe apresentado algo além, o amor que é uma condição maior, mas continua sendo Raphael o preferido, diante da simplicidade da vida, sendo aquele que tem o amor como prazer. É uma união amorosa que se envolve entre o jovem estudante apaixonado e o cafetão, ainda que diversa na reciprocidade do único amor e inclusive nos próprios objetos desse amor (para um o amor é o reconhecimento de que se é amado, para outro o amor é o prazer). Com esse trabalho de aproximar os distantes, embora Lukács use o exemplo da pintura, a passagem a seguir se refere às possibilidades estéticas do pensamento romântico, ou seja, trata do que fundamenta a percepção e a forma artística e, portanto, não deixa de figurar nessa perspectiva estética e histórica sobre a forma do romance:

Nossa relação com uma pintura, com algo que se condensou em forma, é uma relação clara e unívoca, ainda que enigmática [*Rätselvolles*] e de difícil explicação: é o sentimento ao mesmo tempo de *proximidade e distância* [*nah-fern*] que caracteriza a grande compreensão, uma profunda união que, no entanto, permanece sendo uma relação entre dois seres distintos e separados. Uma relação nostálgica (LUKÁCS, 2015, p. 146, com grifo nosso).

Proximidade e distância que não se constituem meramente no espaço físico, num sentido exclusivamente geográfico, porque o fulgor de Eros, um dos quatro primeiros nomeados por Hesíodo, se resguarda como no brilho de uma estrela ou no horizonte⁶⁷,

⁶⁶ Op. cit., 2015, p. 151.

⁶⁷ Horizonte que une, na distância, Terra e Céu, como já nos descrevia (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 154-210). As Musas narram a metafísica união entre Gaia (Γαία) e Ouranós (Ουρανός), unidos numa contínua fertilidade abusiva, até serem separados pela rebeldia de um filho, Chronós (Χρόνος), que com um golpe afastou o Céu da Terra, configurando um novo reinado sobre o mundo e submetendo-o ao domínio do tempo. Se na sequência Zeus tomou a supremacia do mundo e aprisionou Chronós no Tártaro (o *locus* da privação de fundamento, onde também reside Hades), essa “passagem de poder” parece ir no sentido de figurar a fundação da organização, da governança, e mesmo do Estado, ainda que por uma linguagem metafísica e simbólica. Primeiro as forças primordiais, símbolos para o céu e a

ele está próximo e no entanto muito distante, é intransponível na medida do espaço físico pois sempre serão distintos céu e terra, ou o observador e as estrelas assim como dois amantes, embora a magia de Eros venha a uni-los também. Se trata do longínquo de um brilho estelar (ou divino) e que ao mesmo tempo exige a proximidade como de qualquer relação amorosa, afinal, Eros também rege o que é do universo erótico. São portanto o afastamento característico daquilo que emana para um fulgor sagrado e que pede a distância senão da contemplação, ao menos para o fulgor dos admirados, e também a proximidade natural daquilo que seduz, envolve e se mistura. Ou seja, se Eros estabelecia tal relação entre os distantes em função da “grande compreensão”, tamanha união passou também para o domínio da saudade; e a filosofia socrática é o foco indiciário dessa nostalgia que almeja o retorno improvável desse *eros* envolvente que o pensador escondeu atrás da sua nostálgica filosofia.

De fato, no ensaio de Lukács somos apresentados à nostalgia e ao *eros* somente após *O banquete* platônico, de onde Sócrates nos diz que já não poderia oferecer solução ou conselho (ou o *Rat* da filosofia benjaminiana) para guiar o humano no seu reencontro, afinal, “a nostalgia e o amor são a busca pela metade perdida de si mesmo (LUKÁCS, 2015, p. 146)”. Sócrates e a tradição filosófica tornam-se nostálgicos então de modo que as forças em jogo neste ensaio se revelam a partir da “tela” que o romance *Marie Donalldieu* representa e sobre as outras “telas” da prosa romântica de Philippe, cujas obras são forças que querem dizer como toda essa exposição é nostálgica pela própria trajetória de um amor a se reconstituir, ou dos romances idílicos, e de onde observamos o conjunto dessas “molduras históricas” expondo toda essa nostalgia de um passado ideal que não pode retornar, hoje ponderado nos estudos estéticos, na crítica e nos gêneros literários entre a lírica e a épica⁶⁸. A tradição não pode resistir a essa onda.

terra, até que entre elas surja a temporalidade, que finalmente é sobreposta pela forma do poder instituído, centralizado e organizador, poder que é inclusive racional pela prudência de Μητις (*Métis*, a astúcia, proteção ou também virtude, foi a primeira esposa de Zeus, engolida e absorvida por ele para proteger o seu poder, para que não seja desvirtuado assim como foram Ouranós e Chronós). Por sua vez, a força primordial de Eros está no horizonte por conseguir unir ali Terra e Céu, apesar da supremacia dos deuses; assim como também está nas estrelas, porque elas estão distantes ao mesmo tempo que não se encerram no meramente inalcançável; conta-se de filósofos pré-socráticos, cf. (DIOGENES LAERTIUS, *Lives of eminent Philosophers*, livro I, parágrafo 23), como Thales, que faziam previsões a partir da observação dos astros, numa conexão entre percepção e revelação, de caráter até mesmo prático: o distante também lhe é próximo de modo que Thales, prevendo um eclipse, alterou o trabalho agrícola, o que resultou em uma farta colheita. Essa relação reforça, inclusive, a ideia de que a sabedoria antiga não difere a profundidade de um saber da utilidade que ele pode carregar, bem como a narrativa não se encerra no narrado, mas muito além, na experiência que ela fornece.

⁶⁸ Ibid., p. 160.

O idealismo romântico de Hebbel e Schiller endossado pelo jovem Lukács viu uma falência no método filosófico geral graças à uma questão própria da teoria da linguagem, tornada explícita por esse (des)virtuoso devir filosófico socrático que notou uma insuficiência natural de toda linguagem que pretende dizer algo: que “[...] a revelação era uma forma de velamento (ibid., p. 147)”. Isso significa que não há revelação que seja uníssona e que se pretenda dimensionar a verdade que não acabe escapando pelos naturais desvios do dizer. Da mesma forma, para estabelecermos uma relação, se hoje em dia dizer qualquer coisa ou deixar de dizê-lo já sugere indícios, tendências, escolhas, com essa linguagem então primordial não foge esse compromisso incontornável entre o dizer e a forma. Foi tendo isso em vista que o romantismo de Iena concentrou sua atenção no rigor fundador próprio da poesia, por uma teoria da linguagem ciente dos poderes de criação da palavra. Não como esforços que estabeleçam definitivamente a emancipação dessa saudade metafísica, como se alguma lei jurídica, informação jornalística, manual de ética, prosa ou poema da modernidade pudessem fazê-lo; mas como perspectiva que permanece enquanto meio poético e filosófico ao longo do processo histórico, como matizes de uma palheta que desenha entre a lírica e a épica segundo alude Lukács metaforicamente através da pintura. Se trata de um projeto estético de caráter metafísico que vê uma relação intrínseca, como fazia Hölderlin, entre a racionalidade do juízo (*Urteil*), conceito moral aplicável ao meio jurídico, e a naturalidade primordial da origem (*Ursprung*). Historiografia e mitologia então perfazem paralelamente um caminho na educação intelectual, cada vez mais distantes se pensarmos a razão historicamente na cultura humana, mas etimologicamente sempre reunidas e rastreáveis pelo radical *ur-*, que designa o primordial, o original (que está no início do estágio histórico-cultural).

Como a poesia é uma forma que exige a aproximação como parte do seu processo de contato (e assim como a poesia a narratividade de modo geral), ela se dá ao longo de uma temporalidade necessária à sua apresentação, e precisa, portanto, de um espaço onde se dá o seu revelar-se; presume-se então que há nela o “antes” e “depois”, como escreve Lukács⁶⁹, dando forma ao seu modo de “vir a ser”, movimento explícito entre o antes e o depois da experiência narrativa. “Vir a ser” é o processo pelo qual atravessa a poesia enquanto transformação característica de uma nostalgia sentimental que aflora e desabrocha como uma flor. Ela exige a paciência senão da escuta, então da

⁶⁹ Ibid., p. 159.

escrita, que expõe ao longo de uma expressividade que se distende através da sucessão das palavras, seja no canto revelador ou na aproximação do conhecimento: revelar, assim como conhecer, se dão numa certa duração. Esse modo de ser da poesia, ou melhor, essa maneira de vir a ser, nos põe diante de um ser então que a poesia *não é* estaticamente, inerte, imóvel, perene, como ocorre normalmente diante de um quadro, de uma pintura; pelo contrário, há ali uma dissonância a ser desenrolada no processo poético, dissonância que transcorre ao longo do processo narrativo bem como está presente também na dialética do conhecimento. Dissonância que não ocorre com o poeta antigo e sábio que canta o poema épico, porque a epepeia, tendo em vista que narra lendas e mitos, apresenta a história que já está como que sedimentada na cultura, isto é, que a revelação não abre aquela lacuna da incerteza tão natural ao conhecimento que percorre seu trajeto e que explora seu assunto, ou da poesia romântica que apresenta seus sentimentos. Dissonância esta que é o meio racional, poético e científico de linguagem para “encontrar a si mesmo”, como diria o Sócrates lukacsiano, que é a mesma que destoa a harmonia limiar (do canto épico) da nostalgia viajante (da prosa romanesca), deixando ver sucessivamente a profunda separação entre teoria e prática, entre o sujeito e o objeto, mesma desarmonia que se alojou entre poetas e filósofos e a univocidade do fazer poético ou do conhecimento em si.

Quando Hebbel falou de uma beleza anterior à dissonância, expressou uma verdade apenas relativa: pode-se apenas tentar alcançar essa beleza ideal, mas não alcança-la de fato [...]. O conceito de forma da poesia já não é um símbolo da nostalgia? (ibidem, 2015, p. 159).

O que está por trás dessa referência a Hebbel podemos identificar na relação do romantismo alemão com o fazer poético, na preocupação com uma língua que se expresse à revelia das formalidades contratuais da vida burguesa e através de uma língua como que original (*Ursprung*) que buscasse expressar uma reconexão com o espírito. Não se trata ainda de uma filosofia que se volta para a política antiburguesa, ou antiaristocrática, como vai ocorrer com grande parte da categoria intelectual da segunda metade do século XIX, mas se encontra já nessa *intelligentsia* romântica alemã um perfil anticapitalista por perceber a intensa transformação que o capitalismo promove na relação entre o ser e o mundo ao longo do processo de massificação da sociedade, cada

vez mais urbanizada⁷⁰. Se trata de um descompasso alienante do mundo, pensando na Alemanha pré-industrial e ruralizada, que tem visto o valor qualitativo da produção (mesmo da produção teórica da cultura) ceder cada vez mais lugar à quantificação mercadológica da produtividade. A industrialização não só aumenta a velocidade de produção, para abastecer os mais variados mercados da cidade, mas também torna o trabalhador alheio a sua própria função e sem proximidade com a mercadoria que produz, afinal, ele desconhece o produto como um todo e se limita a participar de apenas parte de sua etapa de criação, trabalhando sob a amartelada repetição da esteira transportadora.

Para a intelectualidade alemã do XIX, que viu um acelerado processo de crescimento das indústrias e seus consequentes efeitos, isso se torna um problema intenso uma vez que a esfera ideológica, segundo lembra Löwy, possui uma espécie de “autonomia relativa” às necessidades da política capitalista, cada vez mais engajada no interesse comercial e na transformação das coisas em mera mercadoria⁷¹. Autonomia que torna o pensamento intelectual imune aos interesses exclusivamente produtivistas da atividade capitalista, porque foge da produção intelectual cautelosa a aceleração alienante e mercadológica de sua atividade, ou seja, que o conhecimento crítico não se submete necessariamente à quantificação financeira do seu produto intelectual, mas especialmente à qualidade de sua reflexão. A *intelligentsia*, isto é, a classe dos intelectuais se dispõe então com mais facilidade e empenho contra à intensificação produtiva do capital, tanto que entre os poetas românticos do começo do século XIX, traços desse anticapitalismo nascente se encontram na poesia e na filosofia, na proposta estética e ética em meio ao aburguesamento do Estado e às políticas de comércio

⁷⁰ Em artigo à revista italiana *Lettera Internazionale* Löwy lembra que bem antes de Marx, autores como Carlyle já “havam entendido e descrito a essência anti-humana (*Widermenschliches*) do capitalismo, a sua natureza destrutiva e opressiva de tudo o que é humano” (LÖWY, Michel. *Il profeta dell'anticapitalismo romantico*, 1990 (a), tradução nossa).

⁷¹ Sobre a propensão ao anticapitalismo nos intelectuais da Alemanha é importante notar que durante a primeira metade do século XIX a maior parte da sociedade estava ligada a setores pré-capitalistas de produção, inclusive a pequena burguesia, e diante disso o romantismo enquanto ideologia dominante acaba sendo afetado pelo subsequente desenvolvimento do capitalismo. Vale notar também que muitos pensadores desse período possuem fortes raízes religiosas, muitos inclusive sendo filhos de pastores, o que, ainda que filosoficamente descrentes, têm aspirações transcendentais no molde da espiritualidade de suas famílias, e que por isso acabem contrários à sociedade racionalista do capital. O socialismo de Marx, contudo, não provém desse romantismo anticapitalista, mas do “outro setor da pequena burguesia, a jacobina, iluminista, democrático-revolucionária, antifeudal e ‘francófila’” (LÖWY, 1976, pp. 9-64), ou seja, que Marx vem da pequena burguesia republicana decepcionada com o processo revolucionário francês.

liberais. Se para estes poetas românticos podemos perceber então esse cuidado no fazer poético, na questão da língua que retomasse os valores antigos de harmonia, como uma gênese do conhecimento, não se torna excessivamente distante o relacionarmos com o precedente cuidado enciclopédico da razão iluminista, que recolhe o conhecimento como um arcabouço que preserve o que se pode conhecer (ou mesmo no projeto inovador e um tanto empolgado das possibilidades da ciência, como ocorre em Kant), e que persiste num gesto de arquivamento do conhecimento disponível na língua, numa tentativa de resguardar através da permanência do registro a aura da língua. Para os românticos, entretanto, não se trata em última instância de uma língua instrumental, mas sim da língua do espírito.

Tomando a estética como ciência que estuda o fenômeno do belo, podemos pensar então em estéticas tipo a de Winckelmann⁷², por exemplo, que analisava de maneira pendular a arte dos “novos” artistas e a dos gregos “antigos” de modo que os novos devessem imitar os antigos para alcançar o que ele denomina como o sublime. Quanto ao recolhimento enciclopédico da era da iluminação, ele também pode ser muito bem representado pela sociedade da Torre, d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe⁷³, entidade um tanto secreta e misteriosa responsável por parte da jornada de formação (*Bildung*) do jovem herói burguês Wilhelm (detalhe, sem que ele o

⁷² Para Winckelmann (1717-1768), inicialmente direcionado ao estudo teológico, a arte nova que quiser ser exemplar deve trabalhar sob o critério da imitação dos gregos antigos (cf. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. 1975. p. 40), pois a cópia dessa forma antiga é capaz de atingir o sublime como a maior manifestação do belo humano, estabelecendo paralelo ao belo divino: “quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra grega da beleza dirigir a sua mão e seus sentidos, está no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza. As noções de antiguidade sobre o todo indiviso e do perfeito na natureza se purificarão, e tornarão mais sensíveis para o artista as noções do dividido em nossa natureza. Descobrimo as suas belezas, saberá então liga-las ao belo perfeito e, com auxílio das formas sublimes, sempre presente aos seus olhos, ele tornar-se-á uma regra para si mesmo (*ibid.* p. 48)”.

⁷³ No capítulo 9 do livro VII d’*Os anos de aprendizado*, Wilhelm Meister é convidado a se iniciar na sociedade da torre. Numa cerimônia misteriosa, primeiro Meister passa pela sensação do inquietante (*Unheimlich*) ao reconhecer na voz de seu interlocutor desconhecido um personagem que havia aparecido no capítulo 17 do livro I, depois confundindo a mesma voz com a de seu pai, numa mistura indecisa entre o que deveria ser familiar mas inquietantemente não é, por força de algo desconhecido e que lhe retira a familiaridade. Depois, ainda durante a cerimônia de iniciação, ele vê no fundo da sala onde se encontra, dispostos nas estantes, diversos pergaminhos que correspondem aos “anos de aprendizado” de cada um dos amigos/membros da “sociedade”, o de Lothario, de Jarno, o dele próprio e o de muitos outros, como se uma biblioteca armazenasse suas histórias assim como seus destinos. Para finalizar o capítulo, para celebrar esse teor cerimonial e como que oracular dessa iniciação, Wilhelm pergunta a respeito da paternidade de Felix, ao que a resposta da sociedade só viria a confirma a certeza que tinha (GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo: editora 34, 2009).

percebesse). Quando é apresentado e introduzido a essa tal sociedade⁷⁴, isso se torna para ele uma ressignificação reveladora de sua experiência de vida. Assim como subjaz o novo espírito burguês, capenga de uma experiência coletiva (*Erfahrung*)⁷⁵ e desamparado de uma narrativa mundificante, metafísica, mas traça a jornada e as aventuras da experiência vivida (a *Erlebnis*, a vivência daquele indivíduo reflexivo e também sentimental, cuja raiz de sua jornada está em sua vida, na *Leben*). Assim a formação de *Meister* caminha para sua própria conformação com a atividade capitalista: inicialmente interessado pela atividade do teatro, Wilhelm começa a viajar a trabalho recolhendo juros de empréstimos que sua família fornece, enquanto se envolve com uma companhia teatral (até o fim do livro V). É somente a partir da separação da companhia (depois das “Confissões de uma bela alma”, o livro VI) que a narrativa caminha para o desenlace conclusivo de Wilhelm, onde ele embora não descarte sua jornada, parece agora decidido a abandonar o teatro para seguir a atividade que seu pai desejava desde o início para ele, a de fazer dinheiro. No fim das contas, se a sociedade da torre se torna um alento para a solidão de sua vida, a lucrativa atividade burguesa se torna a segurança profissional e também de classe, os meios para a sua “tranquilidade da alma”. A prosa d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, considerada um clássico inaugurador do romance de formação (o chamado *Bildungsroman*), não passa despercebida pela *Teoria do romance*, tanto que Lukács confere a ela uma parte do seu ensaio. Na leitura do jovem húngaro o romance de Goethe tematiza a reconciliação do indivíduo com o mundo, reconciliação porém que se dá às custas da inadequação

⁷⁴ A “sociedade da torre” chega a irritar Wilhelm Meister porque ela mostrou que o guiava exercendo uma misteriosa dominação sobre seu destino mesmo quando ele acreditava ser sua vontade própria, o que o deixa confuso sobre sua liberdade de escolher os caminhos da própria vida. Em discussão com Jarno, nos capítulos 5 e 6 do livro VIII, Meister chega a culpar a sociedade por tudo o que lhe acontece (*idid.*).

⁷⁵ Experiência (*Erfahrung*) coletiva que carece de um narrador (*Erzähler*) experiente na modernidade. No famoso ensaio d’*O narrador (Die Erzähler)*, de Benjamin, Leskov que era o aparente tema do ensaio cede espaço diversas vezes para o texto tratar de uma figura mais geral do narrador. Método de escrita característico de Benjamin, esses “desvios” constituem um aspecto mais fundamental de sua filosofia, justamente por serem zonas dispersas, que sugerem passagens ou deixam rastros, mas que também afastam qualquer certeza absoluta de apreensão para captar através da impressão, o desvio sugere a impossibilidade da certeza como quando pensamos na atividade do historiador que remonta o processo histórico: a história transcorreria então de maneira linear e encadeada uniformemente por grandes fatos ou estaria permeada por incompletudes, segredos talvez, mas antes de tudo incertezas. Diante dessa impossibilidade de narrar a experiência coletiva na modernidade, vale lembrar um dos objetivos do livro *História e narração em Walter Benjamin*, de Gagnebin, que aborda o que pode significar esse aparentemente desprezioso ato de contar uma/a história, seja pelas *historiai* de Heródoto, pela história como processo real (*Geschichte*), pela história enquanto matéria (*histoire*) ou como narração (*Erzählung*), Cf. (GAGNEBIN, Jeanne Marie. Introdução. In: *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999).

problemática indivíduo (de sua interioridade subjetiva e de sua experiência de vida) com o mundo social, aqui Lukács tem em vistas a hipótese sociológica de Tönnies a respeito da comunidade e da sociedade; ele escreve:

A partir dessa possibilidade [dessa reconciliação], conferida pelo tema, de intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento, etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta. Por isso, o que ideal vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma. Desse modo, porém, ao menos como postulado, a solidão da alma é superada. Essa eficácia pressupõe uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial. Mas essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a consequente solidariedade do parentesco (como nas antigas epopeias), nem uma experiência mística de comunidade que, ante o lampejo súbito dessa iluminação, esquece e põe de lado a individualidade solitária como efêmero, petrificado e pecaminoso, mas sim um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada. O conteúdo dessa maturidade é um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana, mas ao mesmo tempo vislumbra nelas apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-as assim não em seu rígido ser-para-si (Fürsichsein) jurídico-estatal, mas antes como instrumentos necessários de objetivos que as excedem. [...] (LUKÁCS, 2000, pp. 139-40).

A saída sugerida logicamente não caminha para a retomada dessa totalidade, ora, e faz sentido se considerarmos que Lukács, como Hegel, pensa na arte historicamente. Nesse sentido, a tragédia trouxe uma desunião entre o espírito agora solitário e o mundo destituído da revelação que almejava, por exemplo, o *drama não trágico*, no caso os diálogos de Platão. Nem o curso de estética de Hegel também parece diferir dessa tradição do *Aufklärung* se tivermos em conta que grande parte dele é dedicado ao belo na arte⁷⁶, por uma análise objetiva. Parece aderir ao romantismo o cuidado estético com a linguagem poética, que resolveu ir mesmo às origens do belo, seja daquele canto

⁷⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *O belo na arte*. Trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

original (*Ursprung*) de um mundo totalizante, seja do seu processo narrativo-poético, seja de sua um tanto idealizada harmonia metafísica; um implica a relação entre linguagem e verdade, a outra evoca a cultura de uma comunidade antiga (*Gemeinschaft*), retomando a expressão de Tönnies, integrada com o valor ritual e a transmissão da experiência narrativa, como diria Benjamin, e reunindo eu e mundo, segundo Lukács. Posteriormente Lukács não leva tanto em conta o belo como seu objeto referencial na arte justo por hegelianamente pressupor o progresso histórico que levou a totalidade épica ao romance enquanto forma que atesta a fragmentação; o romance enquanto o épico do mundo burguês. Nesse sentido, e ainda no ensaio sobre Philippe, Lukács aborda o modo como as formas do idílio e da elegia foram sintetizadas nos gêneros literários: por exemplo, que os seus romances carregados de um lirismo típico da elegia e a narratividade romanesca do idílio levaram Lukács a compará-los com o gênero das fábulas (*chantefable*).

Essa conversão da lírica em épica significa que a exterioridade é conquistada pela interioridade, e o transcendente se faz objeto da intuição. O rigor da forma consiste no fato de que ela permanece épica, no fato de que o externo e o interno permanecem unidos e separados com a mesma intensidade e que a realidade do que é efetivo não é dissolvida nem desfeita. É banal e fácil dissolver a exterioridade em estados de alma; mas é uma verdade superior e um milagre que o centro da alma, a pura nostalgia, transite pela realidade corpórea fria e indiferente [...] (LUKÁCS, 2015, p. 161-2).

Lukács estava tratando do romantismo nostálgico da prosa de Philippe, isto é, de sua forma nostálgica, e chegou a esta relação a partir do lirismo presente no idílico romance, na épica prosaica. Mas para uma dúvida que possa surgir desse ponto de vista de que a nostalgia da alma circule indiferente e inalterada pela realidade, vale a questão: afinal, mas nostálgico de que? Para isso é importante lembrar que esse pensamento sobre os gêneros literários retoma, da estética de Hegel, a relação de que “a este mundo do *romanceiro*, fragmentário, é certo, mas de base incontestavelmente épica [...] (HEGEL, 2010, p. 502)” existe uma inadequação de caráter social e religioso que não ocorre com a narratividade mais primordial desse gênero, isto é, na epopeia antiga por haver nela uma certa harmonia das formas. Harmonia cuja imagem exerce grande influência sobre o jovem Lukács – ainda mais estando permeado pela sociologia de Tönnies – e que vai depois ser questionada por Benjamin sobre tal caráter épico

harmônico, quer dizer, que ele não poderia mais ser retomado por já ter se esfacelado no passado.

Quando Lukács escreve que “[...] o idílio é a forma mais épica de ambos [entre idílio e elegia]; e porque necessariamente representa um único acontecimento, um único destino [...]” (*idem*, 2015, p. 160), isso quer dizer, como Hegel já havia escrito nesse sentido, que a épica não se importa em contextualizar o leitor seja do seu enredo ou de seus personagens, nem também projeta-se de um começo ou de um fim certos (como a *Ilíada* não conta toda a guerra de Troia, nem a *Odisseia* conta os 20 anos de retorno de Odisseu), mas ainda assim está ali uma narrativa que se alça num paralelo com o transcendente e que mostra a facticidade de um acontecimento bem como a univocidade do destino, de um fim certo e modelado por uma forma de destino, o real permeado pelo divino.

Uma vez que idílio e elegia se fundem, na prática, no que Lukács nomeia entre a lírica e a épica, não foge dessa fusão o efeito literário sobre o gênero do romance, porque nele também caminha no sentido da fragmentação do indivíduo. Eis então um trecho final desse ensaio:

Mas o desregrado panteísmo dos sentimentos que é típico de nossa época parou na possibilidade, tensionando-a ao extremo e dissolvendo todas as formas num lirismo nostálgico, informe e obscuro. Os poetas se acomodaram, deixaram de dar forma aos sentimentos e acontecimentos, escrevendo poemas que fluem caoticamente, sem nenhum fim, numa prosa que não conhece qualquer norma. O estilo atmosférico dissolveu tudo em estados da alma e balbucios. E por isso o oculto teve de desaparecer novamente: o não dizer se converteu num falatório barulhento e inconveniente, a profundidade, em trivialidade, e a totalidade de seus instantes brilhantes e nuançados, numa monotonia cinzenta e árida (LUKÁCS, 2015, p. 162).

Para dizer algo sobre essa forma desamparada, nostálgica e fragmentária, sua existência não se resumiria a uma mera falência, porque a continuidade e a permanência de sua forma consistiriam igualmente também em sua redenção (*idem*, p. 163). Como está escrito na poesia; mesmo um século depois e ainda com o espírito poético guiado por essa reunião libertadora da nostalgia, Yeats retomou essa busca antiga em *Sailing to Byzantium*, poema que passa imagens frugais de “tudo que nasce e morre” (“Whatever is begotten, born and dies”), mas que principalmente promove uma navegação para retornar a Bizâncio, essa antiga terra grega às portas do oriente e lar desses antigos

deuses e deusas, formas reconciliadoras entre eu e mundo, na intenção de simbolizar “[...] a busca para a vida espiritual por uma viagem a essa cidade”⁷⁷, como ele próprio anota. E no poema publicado em 1928 segue escrito⁷⁸:

[...]

Livre da natureza não hei de assumir
conformação de coisa alguma natural,
mas a que o ourives grego soube urdir
de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas,
para acordar do ócio o sono imperial;
ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas,
pousado em ramo de ouro, como um pássaro,
o que passou e passará e sempre passa

(YEATS, 1928, com tradução de Augusto de Campos).

Paralelo ao canto das Musas que apresenta o passado, o presente e o futuro, aqui se trata ambigualmente de uma narrativa da velhice, de um narrador à beira da morte que visualiza a perenidade das formas antigas, diluindo-se entre essas “damas e nobres”, como sendo seu aedo retornado que se redime num canto final. Não a redenção no sentido do retorno à totalidade transcendente da epopeia antiga, da cultura fechada, mas no estabelecimento do trivial, onde o concretamente real tomou à força seu espaço para deixar o transcendente ou subjetivado ou onde o lirismo preencheu de folclore e de *eros* numa fantasia real, não mais dotada das forças incontornáveis do destino ou a vontade dos deuses e deusas enquanto formas naturais (imaneses na natureza da *physis* de modo

⁷⁷ Cf. (JEFFARES, 1968, p. 217, tradução nossa).

⁷⁸ Do último parágrafo do poema original: “[...] Once out of nature I shall never take/ My bodily form from any natural thing,/ But such a form as Grecian goldsmiths make/ Of hammered gold and gold enamelling/ To keep a drowsy Emperor awake;/ Or set upon a Golden bough to sing/ To lords and ladies of Byzantium/ Of what is past, or passing, or to come” (YEATS, William Butler. *The Tower*, 1928, edição digital).

que não promovam qualquer saudade ou nostalgia), metafisicamente, até a dispersão da forma⁷⁹. Redenção, se houver, se dá na esperança de uma dissolução feliz⁸⁰.

⁷⁹ Como também retoma posteriormente na *Teoria do romance*: “[...] uma coisa é a imanência do sentido à vida desaparecer com uma claridade catastrófica e abandonar à essência um mundo puro e por nada perturbado; outra é quando essa imanência é banida do cosmos como que pela ação gradual de um sortilégio; quando a nostalgia por sua reaparição permanece insatisfeita e viva, e nunca uma indubitável desesperança; quando se tem de supor o que foi perdido em cada fenômeno [...] à espera da palavra redentora” (LUKÁCS, 2000, p. 39).

⁸⁰ Redenção (*Erlösung*) que está etimologicamente atrelada à uma visão de resolução (*Auflösung*) na perspectiva histórica benjaminiana, entre materialismo racional progressivo e messianismo teologizante.

2. Travessia e hospitalidade: tradição

Mais uma vez Odisseu se perdeu pelos mares! Navegando sobre águas que resguardam muitas incertezas perigosas, sob sua embarcação havia o mar e suas profundezas, o domínio do deus que o odeia⁸¹. Para efeitos mitológicos entendemos que o mar é o próprio deus que engole para o fundo e que submerge para o esquecimento, justo o apagamento de que todo grego como Odisseu quer fugir para não ser, diante do destino, aquele que tem como túmulo o fundo do mar, sem ritos mortuários, perdido para sempre, esquecido, apagado e sem retorno, enfim, morto. Mas a astúcia subverteu a ofensividade divina, seja no mar ou na terra, astúcia que, diga-se de passagem, também é divina sob a proteção de Atena, deusa fundamental, entre outras, para a sobrevivência do herói. Frente a essa astúcia mortal e presumidamente protegida, aureolada pela divindade, Poseidon não só preside os mares e terremotos como também consiste nas próprias águas ancestrais que sugam para o esquecimento, águas que representam a própria *physis* antagônica da provação daquele herói frágil e mortal, permeado pelo mar ilimitado. Odisseu é o herói mortal e astuto que foge da ira dos mares de Poseidon, antagonicamente perene, primordial. E se retomarmos a antiguidade, a água constitui esse *locus* primordial ainda no princípio da filosofia grega, lembrando o que defendia Tales, de que a água era o princípio de todas as coisas (*αρχη*, a *arché*), aqui estão relacionadas igualmente a *physis* indomável simbolizada por Poseidon e o elemento arquetípico da água. É a constituição permanente e o princípio: uma vez que tudo mantém de certa forma a mesma propriedade, não existe princípio (da *arché*) que não seja também perene (como a *physis*). Aristóteles conseguiu escrever com muita assertividade a respeito dessa “natureza” na *Metafísica*:

Os que primeiro filosofaram, em sua maioria, pensaram que os princípios de todas as coisas fossem exclusivamente materiais. De fato, eles afirmam que aquilo de que todos os seres são constituídos e aquilo de que originariamente derivam e aquilo em que por último se dissolvem é elemento e princípio dos seres, na medida em que é uma realidade que permanece idêntica mesmo na mudança de suas afecções. Por esta razão

⁸¹ A partir da forma grega de Odisseu, *Ὀδυσσεύς*, para a qual etimologicamente lemos como aquele que tem irritação, ou o irritado, podemos pensar no *Odissamenon* como aquele que é objeto de ódio, nome de forte relação com o herói, uma vez que é objeto de ódio de Poseidon. Assim também funciona o jogo de linguagem de Atena e Zeus, quando ela o questiona sobre o irretornável Odisseu: por que tanto ódio?

eles creem que nada se gere e nada se destrua, já que tal realidade sempre se conserva. Assim como não dizemos que Sócrates é gerado em sentido absoluto quando se torna belo ou músico, e não dizemos que parece quando perde esses modos de ser, porque o substrato – ou seja, o próprio Sócrates – continua a existir, assim também devemos dizer que não se corrompe, em sentido absoluto, nenhuma das outras coisas. De fato, deve haver alguma realidade natural [φύσις, *physis*] (uma só ou mais de uma) da qual derivam todas as outras coisas, enquanto ela continua a existir sem mudança.

Todavia, esses filósofos não são unânimes quanto ao número e à espécie desse princípio. Tales, iniciador desse tipo de filosofia, diz que o princípio é a água (por isso afirma também que a terra flutua sobre a água), certamente tirando esta convicção da constatação de que o alimento de todas as coisas é úmido, e da constatação de que até o calor se gera do úmido e vive no úmido. Ora, aquilo de que todas as coisas se geram é o princípio de tudo. Ele tirou, pois, esta convicção desse fato e também do fato de que as sementes de todas as coisas têm uma natureza úmida, sendo a água o princípio da natureza das coisas úmidas.

Há também quem acredite que os mais antigos, que por primeiro discorreram sobre os deuses, muito antes da presente geração, também tiveram essa mesma concepção da realidade natural. De fato, afirmaram Oceano e Tétis como autores da geração das coisas, e disseram que aquilo sobre o que juram os deuses é a água, chamado por eles de Estige. Com efeito, o que é mais antigo é também mais digno de respeito, e aquilo sobre o que se jura é o que há de mais respeitável. Mas não é absolutamente claro que tal concepção da realidade tenha sido tão originária e tão antiga; ao contrário, afirma-se que Tales foi o primeiro a professar essa doutrina da causa primeira [...] (ARISTÓTELES, 2014, 983b5-984a5, com tradução de Marcelo Perine).

Como se pode ver, parece algo característico do pensamento grego a busca por aquilo no que persistem as coisas, ou melhor, buscar nas coisas o que as faz permanecerem sendo elas mesmas apesar da sua mudança, como uma constituição que continua presente e que lhes seja natural, sobretudo porque não deixa de ser essencial⁸². Princípio e natureza, então, que perfazem uma união antiga, metafísica, que em verdade remonta mitologias mais antigas que a dos gregos, que possui relações, por exemplo,

⁸² Devo esse entendimento à obra de (GUTHRIE, W. K. C. Thales. IN: *A History of Greek Philosophy, Vol. I: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*, 1962, pp. 45-71).

com os mitos babilônicos⁸³ e egípcios⁸⁴. A água acaba por formar enfim as forças que atraem o herói mortal para a mortalidade das profundezas marítimas, mortalidade que é tanto o fim da vida assim como é também sua *arché*, porque é uma realidade (uma natureza, um princípio) sempre presente na vida dos que têm por destino morrer algum dia. Cabe ao herói mortal e astuto não se deixar dragar pela fúria do mar, estabelecendo uma nova dimensão para o herói épico: se Aquiles se introduzia no canto épico perene (perene como a *physis*) através da lógica da honra e da glória dos guerreiros, Odisseu, primeiramente, não reforça e atinge essa alçada da natureza, mas antes promove uma resistência ao que constitui a ordem simbólica do mar ilimitado e a sua natureza metafísica para sobreviver e retornar para casa. Uma vez que o *kléos* de Aquiles está em Troia, imbatível na luta para o herói destinado a morrer jovem, o *kléos* de Odisseu se concentra no retorno (no *nostos*) após a guerra, ambigualmente para o herói que vai envelhecer em casa, depois de vencidos os desafios, vendo a família crescer e cuja velhice, tranquila, deve cair no esquecimento, apagada⁸⁵.

Muitos anos se passaram desde o fim da guerra de Troia e muito dos soldados retornaram para suas casas, menos ele e seus soldados. Perdido nos mares, incerto de onde chegar, por excelência Odisseu é aquele que tanto vagou e que esteve em muitos lugares⁸⁶. No seu retorno de volta para o lar, pouco importa se Odisseu comanda doze

⁸³ O princípio na água reconstitui possivelmente uma origem babilônica como ocorre no *Enuma Elish*, mito de criação em que narra a vitória de Marduk sobre Tiamat, representada como um dragão marinho, um monstro que seja também a forma para o oceano primordial (*Tan-yam-t*, *tan* de “tannin”, do תַּנִּין hebraico para serpente, monstro, e *yam*, de יָם, para o mar); essa relação greco-babilônica é sugerida por (BERTHELOT, 1885, p. 251 e ss.).

⁸⁴ Nun, oceano primitivo do qual saiu a terra, lembra o rio Nilo na época da cheia, submergindo as terras cultiváveis e de onde as terras emergem durante a época da seca, paralelo ao Oceano homérico, entidade que se espalha sobre a terra, Gaia. Para conferir essa mitologia sincrética entre Grécia e Egito, vale buscar (PLUTARCH, Isis and Osiris. IN: *Moralia vol. V*, 351D-384C, 2003, pp. 6-191, especialmente 363D-364E, parágrafos 32 a 35, pp. 76-85).

⁸⁵ Para entendermos essa modificação no *kléos*, que não é mais o da batalha, mas o do retorno, importante lembrar das figuras de Agamêmnon e de Aquiles: o primeiro tem o *nostos* (o retorno), mas morre ingloriamente cortado como um boi pela esposa e o amante (*Odisseia*, canto XI, vv. 405-34); já Aquiles tem o *kléos*, mas carece do retorno, e quando visitado no Hades (*Od.*, canto XI, vv. 465-562), ainda, “[...] parece disposto a troca-lo [seu *kléos*] senão pelo *nostos* ao menos por uma sobrevivência ainda que em condições humildes (XI, 482-491) e, portanto, inglória” (DUARTE, 2001, p. 92). Assim, *nostos* e *kléos* se mostram para Odisseu, aedo que canta o próprio retorno e herói que busca a glória, como o mesmo objetivo.

⁸⁶ Retomando a abordagem geográfica de (LUKÁCS, 2000, p. 28) para a qual na totalidade os lugares (*loci*) dependem de uma mera adequação do sujeito, Odisseu vai à Ásia Menor como vai à Sicília ou ao Hades, viaja da ilha dos comedores de Lótus à dos Cíclopes, vai da ilha de Eólia até o quase retorno, e de lá de novo ao mar para a terra dos gigantes Lestrigones, etc. São lugares transcendentais ou não, diversos de modo que cabe ao espírito ajustar-se diante das adversidades. O périplo enigmático dessa viagem odisseica, ou melhor, dessa narrativa que recolhe a experiência de muitas terras visitadas gera ainda hoje teorias inventivas e bem humoradas para recompor a tão fatigante viagem do herói; entre

naus ou se boia numa jangada de madeira, no seu caso isso é indiferente por ser logo o mar que não quer que o herói cumpra sua chegada; destino mais problemático ainda visto que se encontra justo numa ilha, Ítaca. Por essa dificuldade, quando à deriva entre as ondas e a raiva de Poseidon, perdido no mar qualquer ilha é desconhecida e ao mesmo tempo a salvação. Mas nunca por completo, pois só Ítaca poderia significar o retorno verdadeiro, então, sair das fúrias dos mares pode salvá-lo mas nada é garantia; e basta pisar em terra firme e um bordão, mais uma aflição, se expressa pelos ares da praia recém alcançada:

Ai de mim, a que terra de homens mortais chego de novo?

Serão eles homens violentos, selvagens e injustos?

Ou serão dados à hospitalidade e tementes aos deuses?

(*Odisseia*, canto VI, vv. 119-21, e XIII, vv. 200-2).

Ainda hoje é comum para quem lê as viagens de Odisseu se envolver com as suas aventuras, num interesse ávido pelos seres místicos que encontra pelo caminho, nas ilhas onde chega e nas conversas levadas com uma astúcia ímpar, ou melhor, numa outra acepção da astúcia, arditamente enganosas. Juntamente com o fascínio em imaginar episódios como o dos marinheiros gregos na gruta do gigante ciclope Polifemo⁸⁷ ou o violento naufrágio do herói na ilha dos feácios⁸⁸, a experiência aventureira é precedida pela tensão do arriscado contato com o desconhecido. Aqui, então, duas incertezas tomam posse desse desafio narrativo: sobreviver à fúria dos mares de nada adianta se, por falta de hospitalidade, o herói for morto onde quer que chegue pelo povo nativo.

Primeiro, o “desconhecido” que simbolicamente circunda os mares se dá porque neles propriamente rege a imponderável vontade dos deuses e deusas assim como no mar emana o *limiar* do transcendente: a viagem pelo mar é o meio que leva tanto para o lar quanto para o mundo dos mortos (no celebrado canto XI), e da mesma forma para as ilhas de Éolo, senhor dos ventos (no início do canto X), e Hipérion, o sol (canto XII, vv.

elas, por exemplo, uma diz respeito à um mito de fundação de Lisboa, lenda essa que vê uma divertida etimologia para o próprio nome da cidade: Lisboa tem o rastro distante de uma *pólis* fundada por Odisseu em suas viagens, ou como a versão latina do seu nome, a *pólis* de Ulisses; Ulisses *pólis*, Lisboa; (BRANCO, F. C., *Breve história da alisipografia*, 1979).

⁸⁷ HOMERO, 2011, *Odisseia*, canto IX, vv. 106-566.

⁸⁸ *Ibid.*, V, vv. 365-457.

260-402), em ambas passagens que demonstram inclusive o perigo do sono ao longo do retorno⁸⁹. Por extensão dessa experiência narrativa de retorno, a geografia marítima homérica transcende qualquer cartografia oceanográfica para estar forçadamente sob o domínio e a vontade divina, porque no mar não há limites ou fronteiras que delimitem os caminhos. Enquanto no solo, contrariamente, as fronteiras delimitam o aceitável, seja na pedra que fecha a caverna de Polifemo ou nos muros (fronteiras) da cidade dos feácios, nas soleiras do cômodo onde banqueteiavam os pretendentes de Penélope ou no casebre do porqueiro Eumeu, personagem tão hospitaleiro e fiel a Odisseu que curiosamente sua casa parece até desprovida de portas.

O perigo das terras é outro: se trata da hospitalidade, e é diante desse risco que Odisseu expressa as palavras trazidas mais acima. Hospitalidade, note-se, da qual depende para prosseguir seu retorno para casa. Sendo assim, se para seguir a viagem heroica foi antes preciso ter vindo de algum lugar, isto é, se a praia troiana foi o ponto de partida que a narrativa vagamente mencionou, então toda e cada chegada no desconhecido é igualmente arriscada e guarda tantas dificuldades quanto o sair ou o enfrentar as adversidades. Não há um porto que seja inteiramente seguro, inclusive, o caminho do retorno odisseico depende não só dos mares, mas também de como reage aos desafios em terra. Por isso nem a terra firme significa a vitória sobre o mar, pois chegar numa ilha não diminui as incertezas: uma praia não é sinal de salvação assim como nem toda ilha é a própria casa. E o mar, sendo o indeterminado por natureza, é o lugar que esconde e que submerge, o mar é o limiar porque nele o navegante faz uma longa travessia sem muitas vezes chegar aonde quer, contemplando o caminho na busca dos sentidos, mas sobretudo à espera, paciente de onde chegar, ou mesmo se chegará vivo. Pela dupla aflição da vida no mar ou em terras estranhas, sobre a primeira imperam as águas transcendentais (do deus Poseidon ou da *physis* do mar, uma natureza

⁸⁹ Éolo guarda aprisionado numa bolsa os ventos do oeste para que os marinheiros possam navegar rumo a Ítaca, plano de retorno, entretanto, que não é bem sucedido por conta de um cochilo de Odisseu (HOMERO, *Odisseia*, X, v. 31), momento em que os homens aproveitam para bisbilhotar o que o líder carregava protegido e fechado no saco, fazendo escapar os ventos e levando-os novamente para longe do lar. Da mesma maneira, a desobediência dos marinheiros ao se alimentarem das vacas de Hipérion enquanto Odisseu dormia (HOMERO, *ibid.*, XII, vv. 338 e 366) causou a ira que levou a mais um naufrágio, do qual só Odisseu sobreviveu e foi parar, por 8 anos, na ilha de Calipso. Nos dois casos as implicações do descanso não levam para o lar, o lugar natural do restabelecimento e do guardar-se, mas contrariamente para mais dificuldades e desafios longe da terra natal: ou seja, antes de ser repouso e recuperação das energias da viagem cansativa, o sono promove um apagamento, como uma morte temporária, e com isso faz elidir o domínio do narrar de que Odisseu tanto necessita.

primordial), já sobre a segunda, a aflição do lugar desconhecido, resta a dependência da hospitalidade alheia e, principalmente, da astúcia.

Caso Odisseu esteja atracado onde nem a hospitalidade ou a astúcia possam ajudá-lo a retornar à terra natal Ítaca, muito menos o mar de Poseidon o guiaria; quando isso ocorre, resta-lhe então chorar a travessia que não pode fazer. Aqui, uma passagem vale ser retomada: estava na praia em Ogígia, ilha da ninfa Calipso onde habitou por anos, observando o mar, acostumado a sentar ali e a lamentar, e a esse repeito escreveu Durs Grunbein n'*As lágrimas de Odisseu*:

Penso num verso muitas vezes repetido da Odisseia: 'E contemplava em lágrimas o grande deserto do mar' (*Odisseia*, canto V, v. 84). Traduzido literalmente, o verso diz: 'para o mar, o infecundo, olhando, enquanto as lágrimas lhe escorriam'. Homero opera aqui uma subtração de líquidos. A umidade menor, o véu de lágrimas, é cercada, reabsorvida sumariamente – para não dizer sorvida – pela umidade maior, o mar salgado. O próprio mar não se manifesta, mas adivinhamos o que ele diria, se pudesse falar: chora homenzinho, chora até cansar; logo mais sorverei todo este grão de umidade que te faz quem és. Entre os incontáveis momentos monológicos que fazem avançar a epopeia, este é um dos mais solitários e comoventes. [...] Ela (a formulação) é a rima secreta e recorrente de todas as aventuras que a *Odisseia* relata. Pois estas não são mais que as tribulações de um homem a quem Poseidon aplica sempre uma nova peça: uma parábola da vida, com muitos momentos de comédia, em torno das frustrações e dos reveses do herói desafortunado. Mas é a inclemência da natureza, na figura do mar sem fim – à primeira vista, mero instrumento dos deuses, mas na verdade um elemento de ânimo próprio –, que confere traços trágicos ao relato das viagens de Odisseu. Pois não há astúcia que o livre do fato de que o homem também é feito de água, de um agregado de líquidos que põem seu corpo à mercê dos ciclos naturais. São as seivas vitais que desestabilizam sua psique e perturbam a economia dos sentimentos – sangue, suor e lágrimas, para dizê-lo com concisão bíblica. Por isso mesmo, a comparação entre o mar e o deserto traduz o essencial: de um lado e de outro, o elemento infecundo. Decisiva, aqui, é a desproporção: de um lado o oceano, a grande reserva de cloreto de sódio do planeta; de outro, os borrifos de água e de sal nos olhos de um homem solitário, que chora à beira mar (GRUNBEIN, 2010, pp. 113-4).

Apesar do choro sabemos que ele retornará para casa porque nos primeiros versos do canto V Atena havia intercedido a seu favor, e Zeus (aquele senhor do destino e da justiça, ou culpa) já enviara Hermes para a ilha de Calipso para levar as boas novas.

Zeus que, note-se, que na *Odisseia* carrega o epíteto de “hospitaleiro”. Neste trecho do poema o herói teria uma pequena trégua com o mar, e assim poderia partir graças à força incontornável do destino sob o julgo de Zeus, até que o mar voltasse a rechaça-lo, levando Odisseu a mais uma ilha desconhecida, a ilha dos feácios. Entrar em contato com povos diversos na expectativa de encontrar ali um coração hospitaleiro, como houve com Nausica da terra dos feácios, esta é uma das chaves fundamentais da *Odisseia*, quase imperceptível, claro, não por necessidade, mas como um manual pronto para educar o espírito grego através de sua forma narrada. A hospitalidade é a lisura do convívio e não se firma senão através do contato com o outro, perdido entre ilhas e povos desconhecidos, então, ela se torna uma expectativa desejável. Não à toa ao longo das tantas vagueações de Odisseu ela se torna a esperança de que esse outro não seja tão alheio assim a ele próprio⁹⁰. Com Odisseu a hospitalidade está sempre em jogo, correndo o risco da má vontade dos anfitriões, mas também pondo à prova a habilidade de contar uma boa história; o que consiste em um jogo arriscado para as mentes astuciosas esse ato de contar mentiras que envolvam seus ouvintes, os convencendo do que quer. Quando Odisseu e seus marujos cegam o ciclope Polifemo, não se trata simplesmente de operar uma oposição entre a figura mágica e fantasiosa do ser mitológico frente a subversão astuciosa do humano falador e pensante, do mortal que teme pela vida – oposição que ocorre em diversas passagens do poema –, mas antes de uma penalidade pela falta dos valores hospitaleiros. Ao chegarem em sua caverna, Polifemo não estava, o que configura logo de início a falta de recepção, uma ausência diante dos estrangeiros necessitados de descanso e comida. Os homens decidem então esperar a volta do gigante para “dele receber os presentes da hospitalidade”⁹¹, contudo, quando chegou o ciclope, eles foram recebidos grosseiramente, devorados e alguns outros esmagados. E escapar não era possível, pois a força bruta não poderia derrotar o monstro, nem tampouco mover a imensa pedra com a qual foram trancados na gruta. Diante dos gregos, numa conversa Polifemo explicita sua perspectiva de porquê age

⁹⁰ Aqui os gregos – e os romanos não faziam diferente – podem incorrer perigosamente num preconceito comum que está em conceber as culturas diferentes como bárbaras, como etimologicamente a palavra latina *barbarus* designa o estrangeiro bem como o grosseiro e o não civilizado; assim, a hospitalidade corresponderia ao reconhecimento de uma educação grega em comum, uma *paideia*, podemos dizer, sobretudo porque ambas as partes se reconhecem estão aptas a bem receber outros gregos bem como esperam a hospitalidade quando estiverem em viagem.

⁹¹ *Ibid.*, canto IX, v. 229.

dessa maneira, e sua fala configura uma *húbris*⁹², excesso que deve ser pago então duplamente, como falta de modos e como ofensa ao legislador dos costumes. Polifemo se coloca fora da esfera do *nomos* cantado, lei humana organizadora⁹³. Quem conta a passagem é o próprio personagem-narrador Odisseu, diante da corte dos feácios, relatando a conversa que teve com o monstro:

‘[...]’

Respeita, ó amigo, os deuses: somos teus suplicantes.

É Zeus que salvaguarda a honra de suplicantes e estrangeiros:

Zeus Hospitaleiro, que segue no encalço de hóspedes venerandos.’

Assim falei; e ele respondeu logo, com coração impiedoso:

‘És tolo, estrangeiro, ou chegas aqui de muito longe,

se me dizes para rezear ou honrar os deuses.

Nós, os Ciclopes, não queremos saber de Zeus detentor da égide,

nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles.

[...]’ (*Odisseia*, canto IX, vv. 269-76).

O que se segue dessa conversa é conhecido: após mentir seu próprio nome, chamando-se “Ninguém”, Odisseu planeja que os marujos embebedem o monstro, o ceguem durante o sono e, quando este destampar a enorme pedra da gruta, que fujam amarrados às ovelhas, camuflando-se sob sua lã (com o singelo detalhe de que Odisseu vai sob o carneiro). Qualquer ajuda que o ciclope peça agora está impugnada pela astúcia: “Ninguém me mata” se torna antes o indício de que está bem e saudável que a urgência de alguém chamado Ninguém que o tenha machucado. Mas como não deixa de ser um guerreiro grego, rei, herói e homem, Odisseu não pode resistir proclamar para si a autoria da façanha, como provocação e fim do auto imposto anonimato, então já a

⁹² *Húbris* é uma insolência, um abuso violento contra o qual deve recair punição que responda a ofensa; como força de um *daimon*, ou espírito, que ultrapassa da medida do aceitável, e que conseqüentemente retorna a petulância infligida. Gesto de *húbris* conhecida se dá por exemplo com Heitor, na *Iliada*, que mata Pátroclo e lhe profana o corpo na poeira do chão, pega os equipamentos de Aquiles que Pátroclo usava, como prêmio (*gêras*), e usa na refrega contra os gregos e, principalmente, contra Aquiles.

⁹³ O caráter de “lei” e de “regra” do *nomos* (νομος), no sentido de costume ou tradição, é também uma forma de organização, especialmente enquanto pré-configuradora da razão: exemplo disso são que essas *nomoi* (νομοί), essas normas se aplicam aos conhecimentos, na forma do sufixo *-nomia*, como ocorre em “astronomia”, “economia”, etc.

bordo das naus faz valer seu nome sobre a criatura que não foi suficientemente grega na esfera dos costumes. Após apresentar seu nome verdadeiro é que Polifemo reza pela ajuda do pai, Poseidon, que atende às preces do filho condenando Odisseu ao não-retorno. Pelo que é apresentado na *Odisseia* a hospitalidade se torna a medida da honra e da nobreza diante dos outros, principalmente dos povos estrangeiros, porque se a honra e a glória provadas em Troia não têm sustento na perdição do mar (após os naufrágios os espólios da guerra, os *géras*, prêmios, se perderam no fundo do mar), elas dependem então do contato com o estranho.

O naufrágio na ilha dos feácios se torna um ponto nuclear da temática odisseica do retorno, do contar, da hospitalidade e mesmo dos ritos de passagem da juventude à vida adulta feminina, visto que as atividades de Nausica giram fundamentalmente em torno de lavar as roupas no rio e preparar-se para o casamento. Ela no fundo é divertida e leve, simpática e salvadora de Odisseu, mas seu destino difere muito do de Telêmaco, que como homem deve estabelecer sua honra para legitimar o seu reinado, seja no governo da casa ou da terra natal. Enquanto isso Telêmaco está a procura-lo: sem retorno, Odisseu carece de *kléos* e de honra, não está nem morto. É então principalmente a Menelau que Telêmaco vai perguntar sobre o pai. Menelau que é, diante da ausência do herói verdadeiro, o herói quase épico, como um jogador que chuta na trave mas nunca faz o gol, diante do *kléos* de Aquiles não havia como competir em pleno campo de batalha, agora suas provações do retorno também se ocultam no esquecimento uma vez que a jornada de Odisseu deve prevalecer mais heroica – salvaguardada na *Odisseia*. Resta a ele lembrar e contar daquele que está ausente, contudo, desse momento nada sabemos pois somos transportados para a ilha de Calipso, outro lugar onde jornada de Telêmaco estaria continuando, mas noutra plano, no apagamento.

Eis então que Homero troca de cena. No fim do canto Telêmaco já não nos importa mais e a partir do canto V passamos a acompanhar a aventura de Odisseu. Ele conta sua história aos feácios mas enquanto isso sabemos que ali atrás da cena Telêmaco está ouvindo o *kléos* paterno, recolhendo nas histórias que deve ouvir de Menelau o que lemos “anteriormente” na *Iliada*. A literatura de Homero dispõe muito bem dessas temporalidades, e é justamente por esse jogo permeado por planos de tempo

que Auerbach se interessou no seu ensaio de abertura do monumental *Mimesis*⁹⁴, através de um movimento que se dá pela interrupção⁹⁵ e o processo elucidativo da rememoração. Diante dessa mostra de como se dá a temporalidade a partir do reconhecimento de Euricleia, Auerbach menciona n’A *cicatriz de Ulisses* uma correspondência de Schiller e Goethe em que discutem Homero e que veem ali um “elemento retardador” (que não se trata de tensão embora ela seja evocada ao descrever o elemento); é antes um “avançar e retroceder”, gesto que em Schiller se trataria de algo que é contrário ao impulso tenso da meta sobretudo porque a narrativa homérica “descreve meramente a tranquila existência e ação das coisas segundo a sua natureza”⁹⁶. Auerbach concorda até certo ponto com essa visão, mas ao fim julga essa noção improvável e inverossímil. Para ele o elemento retardador é necessário para não deixar nada do que é mencionado na penumbra do inacabado⁹⁷. A história da cicatriz de Odisseu sai do esquecimento, sai do apagamento e vem para a luz pela força do contar, mas vem pela fenda que sempre impõe um presente apesar das interrupções. O sempre presente se dá por um jogo gramatical grego, a “expansão” da cicatriz pela oração relativa (“que outrora um javali [...]”), que “se expande num amplo parênteses sintático”⁹⁸.

A comparação do contar épico com a luz chega a ser também uma das fontes de Auerbach, pois dessa iluminação ele estabelece a relação com o texto religioso, como se dá no Antigo Testamento⁹⁹. Contudo, no Antigo Testamento não se sabe de onde se fala. Em Homero ocorre diferente, nele sabemos todos os motivos das idas e vindas de Hermes, mensageiro dos deuses, porque ali se trata da planicidade do mundo como já

⁹⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução pela equipe da perspectiva. São Paulo: Perspetiva, 2013.

⁹⁵ A exemplo do ato narrado de Ulisses conversando com Penélope até o reconhecimento de Euricléia: há uma interrupção para contar porquê dessa cicatriz. Esse efeito da interrupção não é, contudo, gerador da tensão ao leitor ou ouvinte (a “tensão é débil nas poesias homéricas”, idem, *ibid.*, p. 2). Auerbach entende essa volta à juventude de Odisseu, de quando ganhou a cicatriz, mantém o caso no palácio (o presente) em segundo plano. “Só que Homero [...] não conhece segundos planos”, ele narra somente no presente.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 3. Nesta nota referente a Schiller, vale conferir a dissertação de Carla Milani Damiano (DAMIÃO, *Crise da narração, crise do romance: o contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance*, 1995); na primeira parte é onde ela desenvolve o trabalho sobre Schiller, especialmente no tema da definição dos gêneros literários, um paralelo com Hegel, no fim irremediável com a afirmação de que para cada época existe um gênero correspondente (tema do fim da arte).

⁹⁷ AUERBACH, *ibid.*, 2013, p. 3.

⁹⁸ Idem, *ibid.*, p. 5.

⁹⁹ Abraão diz “eis-me aqui” para o qual o hebraico correspondente significa “vede-me” ou ainda “ouço”.

tratava Lukács, e contextualiza o ambiente em que se dá a constelação benjaminiana a transmissão da experiência narrada. Auerbach difere bastante de ambos quanto aos aspectos que aborda na *Odisseia*, mas a tendência de suas críticas coloca às vistas o mesmo objeto do *epos*. A relação de Auerbach se encerra com uma comparação: de que a literatura de Homero está para a lenda assim como o Antigo Testamento está para a história.

O interessante desse aspecto da lenda é que ele de fato não explora muito mais a respeito do próprio *epos* porque faz já parte do bojo confortável de uma longa tradição estética. Iguém que nos serve aqui é Paul Veyne, pois trabalha também esse aspecto de “lenda” em torno da épica antiga com base na tradição; seu paralelo entre mito e história, contudo, é diferente do de Auerbach. Veyne vê no processo histórico uma passagem que relaciona a mitologia e sua conseqüente etapa de dimensão do convívio social, a história como sinal de depauperamento irreconciliável, mas nem também como problemático por isso. Escreve que:

A lenda tem como origem o gênio dos povos, que fabula, por assim dizer, o que é verdadeiramente verdadeiro; o que se traduz a emoção da alma nacional. Certos ou errados, antigos e modernos acreditam na historicidade da guerra de Troia, porém por motivos opostos; nós acreditamos nela por causa do seu maravilhoso, eles acreditaram nela apesar do maravilhoso. Para os gregos, a guerra de Tróia existiu porque uma guerra nada tem de maravilhoso: se tirarmos de Homero o maravilhoso, restará a guerra de Tróia. Para os modernos, a historicidade dess guerra resulta no maravilhoso épico com o qual Homero a envolve – somente um acontecimento autêntico, que tenha comovido a alma nacional, pode dar origem à epopeia e à lenda (VEYNE, 1981, p. 94).

O teor leve com que Veyne trata dessa “passagem” mitológica-histórica é notável. O paradigma da mitologia-história fica aqui superado e estabelecido pela ideia segura de que a história progride. De modo similar com que Hegel fez no seu curso de estética, através de retomar o caráter de “[...] edificação moral, ensinamento, regra de vida [...]”¹⁰⁰. Hegel lembra juntamente das obras que se atribui a Hesíodo: cosmogonias pela representação das forças da natureza na formação do cosmos em personificações destas múltiplas entidades; são os seus temas imperecíveis. A epopeia propriamente dita está então ligada ao mundo objetivo e não se afeta pelo que chama de interioridade

¹⁰⁰ HEGEL, G. W. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 440.

individual: ambas apenas se reúnem no que Hegel descreve como o 3º gênero da poesia, ou o drama, onde o mundo objetivo se apresenta inseparável do sujeito e o subjetivo “faz surgir as paixões que o animam [...]”. Se esse eu individual deixa de compor a totalidade da vida comum, ele promove a separação da épica dando espaço às poesias lírica e dramática; rompe então com o fluxo natural da forma épica para expor suas “determinações gerais” a um caráter prosaico, isto é:

[...] o de uma ordem personificada em instituições políticas, regulada por prescrições morais e jurídicas fixas que impõem ao homem obrigações e deveres, que ele há de cumprir sob a pressão de uma necessidade exterior, de modo algum imanente (HEGEL, *ibid.* 2010, p. 444).

A Antígona, pelo que se pode ver, atesta muito bem essa irreconciliável libertação do estado ingênuo e primordial da pré-estabelecida natureza perene de Hegel. Na peça de Sófocles somos colocados para acompanhar a personagem Antígona, filha do falecido Édipo, que vê seus dois irmãos se matarem disputando o poder de Tebas. Acontece que ambos irmãos se alternavam no trono, eram legítimos, até que a vontade de um sobrepusesse a do outro: e aqui se instala o cerne do drama, pois um dos irmãos morreu na condição de invasor da cidade, o outro morreu na de rei e defensor, gerando uma problemática que talvez ateste muito mais a tragédia do esfacelamento do *epos* que a tragédia do luto de Antígona. Ainda se trata de leitura obrigatória a qualquer estudante de direito, o texto apresenta em sua estrutura um conflito entre o que se supõe como o direito natural de enterrar os mortos e o direito formal de punir os invasores e traidores. Irmãos legítimos ao trono morrem na mesma guerra mas sob as condições inversas, e disso é decidido que o invasor deve ser jogado aos cães e o defensor deve ser enterrado com honra. O trabalho de Antígona consiste então em desenvolver a defesa de enterrar ambos irmãos, senão igualmente, ao menos de não profanar um deles. Aqui o problema está no fato da realidade objetiva perene e comum da epopeia não permanecer mais como simples e automática naturalidade, mas pelo contrário como a inversão das leis do Estado tirânico. A peça apresenta essa inversão de modo claro através da montagem, de modo que o desenlace inicialmente pareceria desfazer esse foco. Pequeno engano, pois o abuso do Estado de Tebas sob o comando de Creonte não poderia encontrar signo do abandono mitológico maior que este – logo quando o estado humano do *nomós* sobressai à ordem da natureza. O sábio e mitológico sacerdote Tirésias é finalmente

convocado para vir à assembleia pública e expressar a vontade dos deuses através dos dons divinatórios e ali Creonte escuta presunçosamente.

[...]

Estava eu no antigo assento
profético onde as aves todas se reúnem
dentro do alcance dos sentidos que me restam,
quando um clamor confuso ouvi de aves estrídulas
gritando maus presságios ininteligíveis.
E deduzi que umas às outras se feriam
com as garras, mortalmente (o estrépito das asas
não me deixava dúvidas). De imediato
tentei, amedrontado, recorrer ao fogo
em flamejante altar, ansioso por augúrios;
das vítimas, porém, não se elevavam chamadas:
liquefazia-se a gordura sobreposta
às coxas e molhava as brasas crepitantes,
de onde saía só desagradável fumo;
o fel se evaporava, os ossos descobriam-se
nas coxas, encharcadas por muita gordura.
Assim fiquei sabendo por este menino,
que nos rituais divinatórios os presságios
não se manifestavam, pois ele é meu guia
como eu sou guia de outros. E é por tua causa,
por tuas decisões [Creonte], que está enferma Tebas.
Nossos altares todos e o fogo sagrado
estão poluídos por carniça do cadáver

do desditoso filho de Édipo, espalhada
pelas aves e pelos cães; por isso os deuses
já não escutam nossas preces nem aceitam
os nossos sacrifícios, nem sequer as chamas
das coxas; nem os pássaros dão sinais claros
com seus gritos estrídulos, pois já provaram
gordura e sangue de homem podre. Pensa, então,
em tudo isso, filho. Os homens todos erram
mas quem comete um erro não é insensato,
nem sofre pelo mal que fez, se o remedia
em vez de preferir mostrar-se inabalável;
de fato, a intransigência leva à estupidez.
Cede ao defunto, então! Não firas um cadáver!
Matar de novo um morto é prova de coragem?
Pensei só no teu bem e é por teu bem que falo.
Convém ouvir a fala do bom conselheiro
se seus conselhos são para nosso proveito
(SÓFOCLES, *Antígona*, tradução de Mario da Gama Cury, 1990, vv. 1107-1146).

Isso significa que sobra um caminho solitário na medida do desamparo das formas, que exige um esforço além da realidade comum para surgir depois da facticidade do mundo objetivo. Isso explicita ainda mais a importância da atividade de narrar, tanto mais para a modernidade porque atesta ao longo do processo histórico o desenvolvimento dos gêneros¹⁰¹.

¹⁰¹ Em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, livro de Löwy que estuda as *Teses sobre o conceito de história*, não deixa de notar o caráter aberto da concepção de história benjaminiana, que se faz através de imagens fragmentárias e que renuncia a qualquer grande linearidade cronológica (qualquer historiografia que ordena causas e efeitos), para abordar através de desvios seus objetos.

Sendo assim, Odisseu se torna um grande exemplo do narrador tradicional por conseguir explicitar talvez seu caráter mais humano, quer dizer, daquele que dominou o poder da fala na subversão de sua astúcia e um tanto além da crença nessa perenidade metafísica do canto; claro que ainda metafísica, Athena e Poseidon são as duas principais entidades responsáveis (diante das permissões de Zeus) pela decisão do destino do Odisseu, mas não deixa dúvidas que nele reverbera uma certa hesitação ou até desconfiança, indecisão natural naqueles que se indagam, filosoficamente ou não, se os deuses não exageraram na punição. Chega a indagar Atena como quem pede satisfações (no canto XVII), mas notamos muito mais essa tomada do “turno de fala” até porque chega a ser o aedo que canta o próprio canto. Aquiles simboliza a abertura das portas da narrativa perene para representar os feitos humanos, sendo meio divino e meio mortal, sob um canto sagrado pela força da Memória e ainda diante da vontade dos deuses e deusas mas também mediante a supremacia do mundo dos mortais, como um jogo distraído que divertisse o Olimpo, mas permanecesse no canto revelador dos aedos. Já Odisseu mostrou como a astúcia também pode ser enganadora e perverter a retidão sagrada do canto revelador, que a atividade de narrar pode estabelecer os desafios de um retorno (*nostos*) perigoso e incerto e igualmente leva-lo de volta para casa; mas que sobretudo essa astúcia permite instaurar-se também como história a ser transmitida adiante. Essa astúcia (que note-se também é sagrada sob o apoio de Athena) pode subverter as decisões dos mares e permitir ao herói promover sua viagem, não sem desafios e provações, mas provavelmente é com Odisseu que o poder de contar uma história se torna tão explícito para a tomada de poder dessa arte, de dom divinatório à ciência retórica. Se são “histórias do mar”, como quaisquer mentiras para divertir, ou verdade, isso não importa mais uma vez que o retorno está completo e o canto continua a perdurar a lembrança do herói. Diferentemente de Aquiles, que optou morrer em Troia ao invés de retornar para Ftia, para o esquecimento da aurora da vida, Odisseu por sua vez configurou a glória da batalha (o *kléos* dos guerreiros) para não perder o *nostos*, atravessando os limiares do mar.

Aqui, novamente com o tema do mar, seria interessante tomarmos o rumo da conclusão evocando essa figura final do limiar que emana do grande mar de Odisseu. Figura que sugere limite, o limiar (*Schwelle*) sugere uma zona de indeterminação, diferentemente da fronteira (*Grenze*), que delimita e marca. Se a fronteira está atrelada à noção de limite, como na beira de um copo antes que transborde, também está aí o risco

iminente de cruzar essas determinações, estas fronteiras, seja num copo ou na fronteira de uma nação, ao adentrar numa outra jurisdição. O limiar por sua vez designa o espaço em que se efetua uma passagem, uma transição, não é o signo exclusivamente do limite, embora seja também um certo “limite” apesar dele. O limiar projeta mais ênfase na passagem, nesse sentido de que não se limita a definir como linha divisória separadora, mas é antes um espaço em que se promove alguma mudança. Se na arquitetura ela é a soleira de uma porta ou a divisória de um quarto para outro, de modo abstrato o limiar concentra a instabilidade própria do que está na passagem.

O limiar aponta para aquilo que Platão designou pelo advérbio *metaxu*, aquilo que se situa entre duas categorias, muitas vezes opostas, tal qual o demônio Eros que, no Banquete, impõe-se entre deuses e mortais. O limiar designa portanto essa zona intermediária que a filosofia ocidental [...] custa a pensar (GAGNEBIN, 2015, p. 37).

Enfim, a figura do limiar a partir dessa apresentação nos faz retornar para a modernidade e perceber finalmente que ela torna-se então frágil para efetuar transições (*Übergänge*) em experiências liminares (*Schwellenerfahrungen*, experiências que note-se também passam por imagens do atravessar, *fahr*). E sobretudo nos faz retomar o tema do *epos* e em como ele se concentra numa realidade fechada, como lembra Lukács, ainda que extremamente aberta para o que não podemos mais ver com clareza. Como o grande mar de Odisseu ou a praia de Aquiles, que não vemos mais ao todo, mas que reluzem. Assim como esses caminhos, ou melhor, meios, passagens e transições naturais da infância, que transcorrem numa temporalidade outra.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução do russo por Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Trad. do francês por Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traduzido do grego por Giovanni Reale e tradução seguinte por Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução pela equipe da perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARRENTO, João. Limiar, fronteira, método. In: *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: *A parte maldita*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Belho Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. *Obras Escolhidas v.2: Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; revisão de técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTHELOT, Marcellin. *Les Origines de l'alchimie*. Edição digital, disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5447840h/f6.item.zoom>> acessado em: setembro de 2016; datado de 1885.

BRANCO, Fernando Castelo. *Breve história da olisipografia*. Da “Biblioteca Breve”, a série Pensamento e Ciência, nº 47. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

Também em edição digital, disponível para download na página do Instituto Camões: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/pensamento-e-ciencia.html>> acessado em: outubro de 2014; cuja versão digitalizada data de 1980.

CANTINHO, Maria João. O traço da língua da pura. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4. Edição digital, disponível em:

<<http://150.164.100.248/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/04mariajoao.pdf>> acessado em: abril de 2016; datado de 2011.

CASSIN, Barbara. *O Efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

DAMIÃO, Carla Milani. *Crise da narração, crise do romance: o contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance*. Dissertação de mestrado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, S.P., 1995.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of eminent philosophers*. Traduzido por R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

DUARTE, Adriane da Silva. As relações entre retorno e glória na Odisseia. In: *Revista Letras Clássicas*, nº 5. Edição digital disponível em:

<<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/804>> acessado em: março de 2014; datado de 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Le printemps adorable a perdu son odeur. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 9 nº 1. Edição digital disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n1/a05v9n1.pdf>> acessado em: agosto de 2015; datado de 2007.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo: editora 34, 2009.

GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy, Vol. I: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

_____. *Os Sofistas*. Tradução de João Rezende da Costa. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias (primeira parte)*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1986.

JEFFARES, Alexander Norman. *A comentar on the Collected Poems of W. B. Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1968.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução do italiano por Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LÖWY, Michel. *Il profeta dell'anticapitalismo romantico*. Edição digital, disponível em: <https://gyorgylukacs.wordpress.com/2015/06/02/il-profeta-dellanticapitalismo-romantico/#sdfootnote1sym> acessado em: abril de 2016; datado de 1990 (a).

_____. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. Tradução de Heloísa Helena A. Mello e Agostinho Ferreira Martins. São Paulo: Lech livraria editora ciências humanas, 1979.

_____. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Editora Perspectiva e Edusp, 1990 (b).

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota e introdução de Judith Butler. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani. São Paulo: Editoras 34 e Duas Cidades, 2000.

_____. *L'anime e le forme*. Tradução ao italiano e notas por Sergio Bologna. Milão: SE, 2002.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida – estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

MAGALHÃES, Renata Karla. *O conceito de exposição em Walter Benjamin e a fertilidade fértil da filosofia*. Dissertação de mestrado em filosofia (PUC-SP). Versão digital, disponível em:

<<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11678/1/Renata%20Karla%20Magalhaes%20Silva.pdf>> acessado em: outubro de 2015; datado de 2015.

MANN, Thomas. *Ensaio*. Tradução de Natan Robert Zins. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PERINE, Marcelo. *Platão não estava doente*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

PHILIPPSON, Paula. *Origini e forme del mito greco*. Tradução ao italiano de Angelo Brelich. Milão: Einaudi, 1949.

PLATÃO. *A República: [ou sobre a justiça, diálogo político]*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Fedro*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora Penguin Companhia das Letras, 2016.

PLUTARCH. Isis and Osiris. In: *Moralia Vol V*. Loeb Classical Library, nº 306. Harvard: Harvard University Press, 2003.

SAÏD, Suzanne. *Homer and the Odyssey*. Traduzido para o inglês por Ruth Webb. New York: Oxford University Press, 2011.

SILVA, Arlenice Almeida da. Georg Lukács: autonomia e heteronomia da arte. In: *O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, volume II*. Organização de Jorge de Almeida e Wolfgang Bader. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOUZA, Luciano Ferreira de. *Platão - Crátilo [estudo e tradução]*. Dissertação de mestrado em Letras (FFLCH-USP). Versão digital, disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14062011-133520/pt-br.php>> acessado em: janeiro de 2016; datado de 2010.

TSIRAKIS, Stylianos. *Uma viagem à Grécia: os jogos olímpicos e os deuses*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

VEDDA, Miguel. *A Estética Literária em György Lukács - 1/5*. Vídeo aula em versão digital, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i4JgEqk1voQ&t=8145s>> acessado em: março de 2014; datado de 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. A “bela morte” de Aquiles. IN: *Entre Mito e Política*. Trad. de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Edusp, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *A bela morte e o cadáver ultrajado*. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João Adolfo Hansen. Edição digital, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>> acessado em: abril de 2014; texto feito a partir de conferências realizadas no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo em 1977 e publicados na revista *Discurso* 9, em 1978.

VEYNE, Paul. Entre o mito e a história... ou as fraquezas da razão. In: *Diógenes n° 1*. Revista organizada e publicada pelo Conselho Internacional de Filosofia e Ciências Humanas com apoio da Unesco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

YEATS, William Butler. *The Tower*. Edição digital, disponível em:
<<http://www.encyclopaedia.com/ebooks/109/47.pdf>> acessado em: setembro de 2016;
datado de 1928.

