

AS PERIPÉCIAS DE HOMERO PELOS ESPAÇOS, REAIS E IMAGINÁRIOS, DA ANTIGUIDADE. OU, COMO A QUESTÃO DA ARTE FOI ENCAMINHADA POR DIFERENTES FILÓSOFOS ANTIGOS

8

HOMER'S PERIPETIES THROUGH THE SPACES, REAL AND IMAGINARY, OF ANCIENT TIMES. OR, HOW THE QUESTION OF ART WAS ADDRESSED BY DIFFERENT ANCIENT PHILOSOPHERS

BARROS, Antônio Leandro Gomes de Souza

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Membro do Grupo de Pesquisa Warburg e Renascimentos – Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), coord. Prof. Dr. Cássio Fernandes.

E-mail: tonileo.artista@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7950-7511

RESUMO

A chamada “virada espacial” nos estudos literários supõe o exame não apenas das representações de lugares em si mesmos, mas sobretudo a experiência de orientação, deslocamento e posicionamento. Uma rede de espacialidade tanto objetiva quanto afetiva, fundamental para a própria consciência do ser. O que levou Robert Tally a parafrasear Descartes: “Mapeio, logo sou.” Paralelamente, estudiosos de literatura como Giambattista Vico, Erich Auerbach e Bruno Snell posicionaram Homero e seus poemas como os pontos iniciais do desenvolvimento do modo de pensar ocidental, dessa forma específica de consciência do ser. Ao mesmo tempo, o ponto mais afastado e o ponto original. Assim, neste artigo, propomos então dois movimentos. O primeiro, na introdução, é relacionar as duas correntes críticas mencionadas a partir das próprias questões espaciais que encontramos na Ilíada e na Odisseia, mas também da questão cartográfica que perpassa a chamada Questão Homérica: o debate sobre a existência ou não do Homero histórico. O segundo é propriamente o esforço do artigo: uma

vez elaborada uma rede de espacialidade que envolve Homero e seus poemas, passamos a percorrer a efetiva cartografia que as diferentes escolas de filosofia antiga acabaram por diagramar nas suas relações com Homero. Heráclito sugere espantar o poeta aos golpes, Xenófanes parece que o perseguia pelos caminhos, Platão o teria expulsado de sua cidade ideal, ao passo que Aristóteles lhe teria devolvido a recepção, com os epicuristas Homero foi acomodado numa vila, e, finalmente, com os estoicos, ele foi estimulado à circulação cosmopolita.

Palavras-chave: Homero; mapa; espaço; arte; filosofia.

ABSTRACT

The so-called “spatial turn” in literary studies presupposes the examination not only of representations of places in themselves, but above all the experience of orientation, displacement and positioning. A spatiality network that is both objective and affective, fundamental to the very consciousness of being. Which led Robert Tally to paraphrase Descartes: “I map, therefore I am.” In parallel, scholars such as Vico, Auerbach and Snell positioned Homer’s poems as the starting points for the development of the Western way of thinking, this specific form of consciousness. At the same time the furthest point, and the original point. Thus, we propose two movements. The first, in the introduction, is to relate the mentioned lines of critical studies through the very spatial issues that we find in the Iliad and the Odyssey, but also through the cartographic issue that permeates the so-called Homeric Question: the debate about the historical existence of Homer. The second movement is the actual effort of the article: once a network of spatiality that involves Homer and his poems has been elaborated, we start to go through the effective cartography that the different schools of ancient philosophy ended up diagramming in their relations with Homer. Heraclitus suggests scaring the poet away with blows, Xenophanes seems to have pursued him along the roads, Plato would have expelled him from his ideal city, while Aristotle would welcome him again, with the Epicureans Homer was accommodated in a villa, and, finally, with the Stoics he was encouraged to cosmopolitan circulation.

Key words: Homer; map; space; art; philosophy.

INTRODUÇÃO: “MAPEIO, LOGO SOU”

A seu lugar tornou. De áugures mestre, no passado e presente e porvir sábio, (...) que a Troia Por influxos de Apolo as naus guiara,

(Ilíada 1.65; HOMERO, 2010, p.49)

Espaçosa Micalesso; Eteone milmontanhosa; Haliarto de relva atapetado; Lilaia, nascedouro do divino rio Cefisso; Cerinto litorânea; fresca Aretírea; Lacedemônia côncavo-profunda, ou cheia de grutas; ventosa Enispe; Arena exposta ao sol; Nérito coberto de árvores agitadas pelo vento; Pirrásio, flóreo parque; Ptélon de verdes várzeas; Feres ao pé do lago Bébis; estuoso Helesponto; Ascânia longínqua; Ftires, montanha folhidensa; monte Micale de árduos picos; rio Xanto de muitos torvelinhos, Antédona postrema (extremo ponto na fronteira)... Combinados neste mapeamento, mais caracterizado pela geografia natural, também encontramos os de referências animais – as columbosas Tisbe e Messa, Itone **mãe de ovelhas**, Enete “altriz de agrestes mulas” – além, é claro, de obras humanas – torreada Medeona, Hipotebas de edifícios nobres, Epi encastelada, murada Gortina, hecatômpola Creta (a de cem cidades), etc.

Enquanto o primeiro Canto da *Ilíada* introduz o tema propriamente do poema épico, a “ira tenaz de Aquiles”, o Canto II nos introduz na guerra de fato. A metade final dele (linhas 455-877) é a composição dessa lista, ordenada geograficamente, dos contingentes armados dos dois lados da Guerra de Tróia. Com mais de 200 localidades referenciadas esses versos se convertem em grande “mapa narrado” desse mundo épico, com uma tal força cartográfica que, por exemplo: o *companion* à *Ilíada* de Willcock só se viu obrigado a apresentar mapas comentando o Canto II (1976), já outro *companion* dedicado à Homero apresenta o mesmo recurso antes de qualquer de seus artigos (vide FOWLER, 2006, p.xvii-xxii), e há edição do poema épico que oferece mapas impressos antes mesmo dos Cantos versificados (2013, p.89-93). Portanto, é inegável o apelo que os mapas têm na apreciação dos poemas homéricos. No entanto, o que estes poemas reivindicam aos mapas gráficos é mais do que a usual representação espacial, ou melhor, eles apontam para o fato

de que mapas não se limitam à tais porque conservam sempre elementos narrativos inerentes à sua composição, inerentes às possibilidades de orientação.

Assim, Dórion é mapeado como o espaço onde as Musas se vingaram contra as infâmias do trácio Tamiris, enquanto adiante, junto à “invernosa Dodona”, o rio Titaresso é ele mesmo retratado como “desejável” e de ânimos próprios pela simples descrição de seus modos: “verte no Peneu a sua corrente de lindo fluir, mas não mistura as suas águas com os redemoinhos prateados do Peneu, mas corre como azeite sobre as águas dele” (2013, p.139). O espaço de Hélade se reconhece pelas belas mulheres que lá se encontram, enquanto o espaço de Atenas tem a paixão do orgulho porque seria a única cidade grega com um povo autóctone. As altas rochas de Itone a contam como “bronca”, e da íngreme Egilipe se diz áspera.

É nesse sentido que o mapeamento do Canto II é, na verdade, a apresentação dos personagens relevantes de todo o épico e das forças que a guerra movimenta: as localidades e seus líderes, uns narram e mapeiam os outros. E é interessante que, segundo Willcock, esse próprio mapear dos espaços interligados à guerra gera traços cartográficos distintos e narrativos. Do lado grego, a ordem de enunciação dos grupos de contingentes desenha uma espiral crescente se abrindo em direção à Tróia (1976, p.24), diagramando sua unidade expansiva. Do outro lado, a apresentação geográfica se dá de maneira centrífuga a partir da centralidade de Tróia com suas adjacências: os contingentes então são listados correndo em raios separados que são sempre marcados por alguma expressão de “muito longe” para o espaço mais afastado do centro (p.35) – vide a “longuínqua” Aliba geradora de prata, último local dos aliados do litoral sul do Mar Negro.

Conseqüentemente, resta clara a confusão, proposital, entre espaço real e imaginário, espaço literal e literário, conhecido e desconhecido, objetivo e subjetivo. O que, vez mais, vem a extremar uma característica intrínseca a produção de mapas: a de que eles nunca nos chegam de forma “pura”, isenta, original, mas sim a partir de enquadramentos técnicos ou temáticos, e até mesmo afetivos – todos também decisões narrativas. O mais óbvio dos casos sendo o mapa-múndi centrado e norteado pela Europa; e os debates sobre o anamorfismo das várias projeções científicas possíveis, capazes de destacar/relegar diferentemente regiões inteiras.¹ Se nos mapas gráficos não se costuma fazer questão desse

1 Por exemplo, as diferenças entre as projeções de Mercator, Mollweide, Robinson, e Gall-Peters.

limite, por motivos objetivos e práticos, nos estudos literários, trata-se de questão incontornável. Por exemplo, o apagamento dos limites claros entre espaço real e imaginário costuma ser ainda mais explorado nos comentários sobre a *Odisséia*, cujo próprio tema é a viagem fantástica. Um *companion* dedicado só a ela abre sua introdução com um mapa do Mediterrâneo marcado pelas referências fantásticas (a ilha de Calipso, a baía das sereias, o estreito de Cila e Caríbdis) para só na discussão sobre as camadas de historicismo da poesia homérica apresentar um mapa circunspecto da Era de Bronze grega (MORRISON, 2003, p.x e 30, respectivamente).

Esse complexo potencial dos poemas homéricos, em particular, de fazer da cartografia é uma questão que pode ser observado também em seus efeitos. Ainda na Antiguidade, o crítico estoico Crates de Mallo combinou dois reconhecimentos para si: formulou um comentário em nove livros sobre como os poemas de Homero expressavam conhecimentos filosóficos ou científicos; e, em paralelo, elaborou o primeiro globo terrestre, valendo-se dessas supostas verdades descobertas. Já o poeta romano Virgílio fez uso mais literário do apagamento homérico dos limites entre espaço real e imaginário: traçou a rota de fuga de Eneais desde Tróia até a fundação da própria Roma, passando nesse caminho por nada menos que o espaço mítico do Inferno. No entanto, o caso mais conhecido e emblemático das investigações mais concretamente geográficas e arqueológicas é o da busca da própria Tróia: pesquisas desde o século XIX sugerem que a cidade, antes considerada pura ficção da guerra literária mais famosa de todos os tempos, de fato existiu a sete camadas de sedimentos na região da atual Anatólia, Turquia.

Também na Turquia, e tentando se proteger da maior guerra de todos os tempos, Erich Auerbach mapeou que a história do ocidente começava com Homero. Mais do que isso, sua especificação geral do estilo da poesia homérica se apresenta em características bastante cartográficas: “ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo”, “(...) porque, apesar dos muitos saltos para trás e para diante, deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva” (2011, p.5 e 9). Esse fornecimento de um complexo preciso de acontecimentos bem delimitados, sem que nada fique mencionado na penumbra ou inacabado, guarda considerável ressonância com a produção propriamente gráfica do plano único dos mapas: temporalidades diferentes (por exemplo, entre a formações de

cadeias de montanhas e a passagem dos rios) são vistas no presente objetivado, e se pode a todo momento entrar e sair dele abordando diferentes acontecimentos e lados.

O caso do Canto II da *Ilíada* pode ser exemplar, novamente. A fim de caminhar a narrativa para diante, os versos claramente pulam para trás e mapeiam as forças gregas como quando partiram no início da guerra, e não no seu atual estágio do nono ano de combates. O que fica claro tanto pela escolha narrativa pelos barcos, quanto pelos trechos em que os versos pulam para adiante no esforço de combinar tais temporalidades – vide os comentários sobre a recusa de Aquiles em lutar ou sobre Filoctetes deixado doente (2002, p.34). Ainda mais interessante é lembrar como o próprio Homero apresenta a lista como grande desafio no interior mesmo do seu estilo poético. Ele precisa novamente invocar as Musas, mas dessa vez, localizando-as como moradoras do Olimpo, “todo-presentes, todo-sapientes”, porque ele mesmo “nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrantável”, saberia relacionar todos os nomes daquela multidão de forças da guerra (2002, p.29). Mas, ao terminar o catálogo dos gregos reverenciando novamente às Musas, a transição para o catálogo dos troianos é de fato composta como um arco de mapeamento **aéreo**. O sentinela de Tróia, Polites, naturalmente também não pôde perceber por si mesmo esse mapeamento narrado, é a divina Íris que desce sobre ele, ou nele se transforma, para compreender as forças no seu conjunto e dar o alarme a Heitor, destacando que ele organizasse também “as muitas línguas que se entre-escutam” em Tróia (2002, p.36). E é então que passamos ao catálogo espacial das forças troianas.

Sáido de São Luis do Maranhão e escrevendo em Paris, Odorico Mendes nos esforços da sua “tradução criativa”, que de certa forma torna o português mais uma língua homérica, parece nos atentar que o desafio mencionado por Homero não era mera questão técnica de manter a excelência compositiva dos versos enumerando um sem número de nomes próprios de homens e terras. Antes, o mapeamento mesmo dessas forças ressaltava o próprio sentido máximo do pensar e do agir homérico, sempre marcado pelo concurso, pelo esforço de superar a tudo e conquistar a fama. É isso que leva Aquiles a escolher a guerra, é isso que leva Odisseu a terminar revelando seu nome ao ciclope Polifemo e abandonar Calipso em busca de casa. É isso, sugere Odorico, o que busca Homero ao superar a impossibilidade técnica da composição desse trecho, é isso o que leva o tradutor a um tipo de manifesto pessoal a partir de uma nota sobre esses versos:

(...) quando uma boa obra no original torna-se má na versão, culpa é do tradutor. (...) no mundo de pensamentos e imagens que se chama epopeia bom é haver de tudo. – Não sou pois daqueles que desprezam formosos pedaços de Homero sob o pretexto de serem contra o paladar moderno. Cumpre lutar com o original, temperando a iguaria com os adubos que nos ministra cada língua, ou pedindo-os às entranhas em caso de necessidade: o mais não é traduzir; é emendar ou corrigir o que não há mister emenda nem correção; é tirar aos leitores o gosto de penetrar na antiguidade. (*apud* HOMERO, 2010, p.876-877)

Noutro sentido, o *New Companion to Homer* apresenta apenas um mapa gráfico ao longo de suas quase 800 páginas, porém o artigo de Foley sobre a “tradição oral e suas implicações” emprega várias vezes o termo *mapear*. Em jogo, a chamada “questão homérica”: o debate sobre a existência ou não do autor. De um lado havia aqueles que tomavam os poemas homéricos como verdadeiros terrenos para escavações arqueológicas, cujos diferentes segmentos e estratificações linguísticas apontariam para diferentes autorias, que talvez tivessem sido combinadas feito placas tectônicas por um editor tardio. De outro lado, havia os que diminuam as aparentes discrepâncias de linguagem e lógica narrativa em favor do mapeamento do sentido poético de um autor unitário. Uma alternativa à divisão foi reexaminar a autoria de Homero como uma agência da tradição oral (in MORRIS E POWEL, 1996, p.146-173).

Ainda no século XVIII, em Nápoles, Giambattista Vico já havia elaborado a hipótese tão engenhosa quanto poética. Todas as inconveniências e inverosimilhanças do Homero em que se acreditava (a cegueira, a pobreza, a diferença de estilo e motivo das epopeias, idade e tempo, sobretudo as dificuldades em definir sua pátria...) se convertiam em conveniências e necessidades do seu Homero descoberto: um tipo de inconsciente coletivo dos gregos antigos, ou muito melhor, o “espírito de um povo”. Já não mais um poeta individual, mas personagem poético simbolizando todos rapsodos ou cantores populares que vagavam pelas cidades gregas cantando os feitos dos deuses e heróis (AUERBACH, 2007, p.353). A questão homérica então mais do que centro físico da própria “Ciência Nova” se torna o centro de gravidade desse novo modelo epistemológico para a História junto com o estudo das obras de arte. A conclusão de “brilhantíssimo louvor” de todo esse trecho (C.N.§897-903)

é que Homero foi “o primeiro historiador” (2005, p.655). Mas, fazendo jus à teoria viquiana, poderíamos complementar esse *topos* do Homero “pai e fonte” qualificando-o também de primeiro “mapeador”. Não só por tudo quanto temos visto até aqui, mas pela percepção poética que Vico teve: assim como Homero descreve os espaços, reais e imaginários, relacionados como forças do campo de batalha; assim também ele compõe o próprio Aquiles como tais campos de batalha ao ser puxado por Atena, ou Polites sendo transformado por Íris. Assim, inclusive, o Homero poeta no interior do seu poema solicitando ser tomado pelas Musas. Por fim, Vico atentar: o Homero histórico é também esse campo de batalhas, esse espaço de relação de forças cartografadas; “os povos gregos tanto discutiram sobre a pátria dele, e quase todos o pretenderam seu cidadão, porque esses povos gregos foram este Homero” (C.N.§875; 2005, p.645). Ou seja, jogo de cartografias: aquele que cartografa personagens e espaços, também precisa ser ele mesmo cartografado tanto como personagem quanto como espaço.

Por isso, abrimos nossa introdução parafraseando o argumento de R. Tally, um dos teóricos de proa da chamada “virada espacial” dos estudos de literatura. Mais do que simples ferramenta e poderosa figura conceitual, é possível sugerir que mapear é praticamente um fundamento do ser, que só pode tomar consciência pela orientação de si mesmo imaginando sua posição em relação às demais existências subjetivas e objetivas. Portanto, “mapeio, logo sou” (2019, p.14). Esse é, possivelmente, o sentido máximo do mapear que viemos cartografando na poesia homérica: seja propriamente no retratar dos espaços, seja no compor das personagens como campos de batalha, seja na figura mesma do seu autor. E por esse sentido máximo, ele conquista os “três elogios imortais que lhe são feitos”: de organizador da civilização grega, de pai de todos os poetas, e de fonte de todas filosofias gregas (2005, p.651-653). Homero “não foi de modo algum filósofo”,

os filósofos não encontraram as suas filosofias nas fábulas homéricas, mas nelas as escoraram; mas essa sabedoria poética, tal como as suas fábulas, proporcionou a oportunidade aos filósofos de meditarem nas suas mais elevadas verdades, e proporcionou também a comodidade de explicá-las (C.N.§901).

Em Hamburgo em vez de Istambul, mas no mesmo ano que Auerbach indicou Homero como ponto inicial da história do ocidente, Snell apontou Homero como início das origens do pensamento europeu.

Seu argumento é que essa forma que imaginamos do pensamento “é algo de historicamente ‘devindo’.” (2012, p.xvii), e que foi a partir da concepção homérica do homem que os poetas e filósofos subsequentes foram aprofundando, polindo, reelaborando a alma e os saberes humanos até as formas lógicas que se tornaram tão comuns nesta época que aparentam serem as únicas formas possíveis. Dos mapeamentos homéricos, os pensadores adiante destacaram, aprofundaram, cortaram, dobraram e desdobraram outras cartografias, outros traços e rastros, zonas e vazios, latitudes e longitudes, entradas e saídas, velocidades, potências, afetos e planos. Isso tudo Snell explana minuciosamente ao longo do livro. Todavia, gostaríamos de destacar para além de Snell que reconhecer esse *topos*, esse lugar de Homero como pai e fonte, também implicou sempre em diferentes reações propriamente topográficas por parte das várias filosofias e em função justamente das reflexões sobre que tipo de aprimoramento ou não a arte e Homero poderia oferecer.

Enfim, do mapa da desleitura da “angústia da influência”, preconizado por Bloom (1995, p.15 e 97), à cartografia literária da “angústia da espacialização”, identificada por Tally (2019, p.15). Nesse sentido, é que introduzimos este artigo a partir da centralidade homérica, mas para dar sentido aos seus deslocamentos, seus movimentos espaciais, reais e imaginários, de acordo com os seus “encontros” com outras figuras da Antiguidade e suas filosofias. São os movimentos da posição e do lugar dessa personalidade, do seu *topos* artístico, que nos interessam: fazer a cartografia das cartografias que os filósofos fizeram da cartografia que Homero é.

1. GOLPES E PERSEGUIÇÕES

O consenso histórico e crítico atribui a data incerta de Homero e seus poemas épicos como paralela a momentos de grandes processos de territorialização, com a circulação do alfabeto grego e os registros escritos, a ascensão de cidades-estados helênicas, e por fim a instituição transcidadina dos jogos olímpicos. Não há dúvida, portanto, de ter se tratado de um período de considerável estruturação de estratos social, político e cultural após as destabilizações extremas ocasionadas pelas invasões dóricas e o colapso da civilização micênica. E parece inegável o papel desempenhado pelas próprias épicas homéricas não como representantes do período, mas como catalisadoras do processo.

Contudo, bem antes da célebre polêmica platônica, Heráclito de Éfeso já gritava contra Homero, e inclusive aparentemente com muito mais violência: “É claro, o tal Homero deve ser eliminado dos concursos

aos golpes e Arquíloco também” (2007, p.60-61). Porém, a força da sentença não deveria nos cegar ao seu plano próprio de questionamento filosófico – plano por natureza muito diferente do platônico, senão oposto. Estamos ainda na passagem do século VI a.C. para o século V a.C. em meio aos ditos “pré-socráticos”, portanto, também como que a meio caminho entre Homero e Platão. Então, que filosofia acompanhava essa aparente violência para com Homero e as artes? A filosofia de uma “natureza que não é”, e que assim não imputa juízos de valores. Conforme a bela tradução de Haroldo de Campos: *fisis filocríptica*, isto é, “a natureza ama ocultar-se” (*apud* HERÁCLITO, 2007, p.49-52). O mundo de Heráclito resiste à **objetificação** ou às identidades, estando sempre em um vir a ser, no devir dos contrários, na mutação das coisas umas nas outras. Sua natureza é absolutamente dinâmica não contendo elemento algum de estabilidade senão provisório ou aparente. O que se tornou proverbial como: “No mesmo rio não há como entrar duas vezes.” (p.133) Mas, como caberia a um filósofo do devir, outras declarações aparecem a cada vez que ele e o rio se cruzam: “Nas correntes dos mesmos rios, entramos e não entramos, somos e não somos” (p.135); “Aos que entram nos mesmos rios, outras e outras águas sobrevêm, e as psiques emanam do úmido” (p.111). A natureza não é, senão mudança: “Ao mudar repousa” (p.102). Em suma, sua máxima é o *tudo flui*. Como? Pela guerra dos opostos. Como destacaria Nietzsche muito mais tarde:

Tudo ocorre conforme essa luta, e é ela mesma que explicita a justiça eterna. É uma representação maravilhosa, engendrada na mais pura fonte helênica, a qual vê a luta como o domínio contínuo de uma justiça uniforme, severa, atada a leis eternas. (2012, p.60) Enquanto a imaginação de Heráclito media o cosmo em constante movimento, a “efetividade”, com o olho do bem-aventurado espectador que vê pares inumeráveis engajados em alegres brincadeiras de luta sob a guarda de rígidos juízes de guerra, veio-lhe uma noção ainda mais elevada; ele não podia mais observar os pares em luta e os juízes separadamente; os próprios juízes pareciam lutar, os próprios lutadores pareciam julgar a si mesmos – sim, pois, já que considerava, no fundo, apenas a eternamente dominante justiça como verdadeira, ousou exclaimar: a própria briga do múltiplo é a única justiça! E, acima de tudo: o uno é o múltiplo. (p.63)

Ora, por aqui vemos então em que plano se situa não só a reprimenda à arte como o sentido de sua violência, ela mesma tão natural e justificadamente homérica. Como já mencionado, nada pode ser dito mais grego e homérico do que o concurso, o querer ser melhor e disputar para ser o melhor. Ocorre, porém, que os concursos citadinos de que reclama Heráclito já são coisa outra no seu tempo: concorrem rapsodos e sofistas, interpretações e declamações, mas não Homero ou a arte. Ao contrário, estes são elementos crescentes de patrimônio e prestígio. Homero vai sendo convertido em autoridade e seus versos passam a circular como objetos inertes ao sabor das manipulações. O louvor, percebe Heráclito, retira Homero das mudanças, das disputas, dos combates, até ir se tornando uma fantasmagoria ou essência com ares anacrônicos de “clássico” – para o filósofo obscuro, sintoma de definhamento. “Todo semovente é conduzido pelo golpe” (2007, p.149). É à base de golpes que o saber se torna possível, devolvido ao concurso do devir da natureza. Portanto, a necessidade de eliminar Homero dos concursos e aos golpes não tem por interesse destruí-lo, antes revigorá-lo com a força das contradições. “O caminho dos pintores, reto e curvo, é um e o mesmo.” (p.80) A arte é o que traz consigo a própria contradição, o reto e o curvo, o ser e o não-ser como natureza que ama se ocultar, como o que está sempre em obra, em jogo. Porque observando a natureza sem acumular suas experiências e vendo confluir toda contrariedade em harmonia, Heráclito descobre com suas atividades com as crianças no templo que o mundo é um jogo e como tal não deve ser levado tão a sério. Todas as morais são apenas participantes dos dados, e todos os dados apenas expressões do jogo. “A vida é um jovem que joga, jogo de dados: do jovem é o reino.” (p.67)

Enganam-se os homens quanto ao conhecimento das coisas manifestas aproximadamente à maneira de Homero, que foi o mais sábio dos helenos. Pois esse, os meninos enganavam, ao matarem os piolhos, dizendo: o que vimos e apanhamos, isso largamos, mas o que não vimos e não apanhamos, isso carregamos. (2007, p.58)

Daí que os concursos eram então lamentáveis ao substituir o jogo pela admiração. Homero tem valor como mais sábio dos helenos na medida mesma com que permite os jogos (como quem deixa as crianças brincarem com as coisas vivas de sua cabeça), e a arte na medida em que opera uma bem entendida efetividade no mundo, efetividade sempre em disputa, sempre em jogo. Diante da crescente estratificação

do poeta, Heráclito nem chega a propor a desmontagem completa de Homero, mas pensa o escape ao processo talvez pela tradução, como mutação. Os golpes como reinvenção, tal qual a entrada no rio por uma segunda vez. Eliminar dos concursos aos golpes, enfim, não é mais que o chamado pela renovação de forças da arte enquanto jogo e pelo jogo, é devolvê-las aos campos de disputa pela efetividade do mundo. Retirando a figura de autoridade, batendo no fundamentalismo, para entregar toda vitalidade à própria arte como concurso. Só aos golpes, só abrindo o encoberto, para que a natureza como aquilo que se dá a aparecer possa, inclusive, voltar a ser *filocríptica* como constante movimento. É preciso afastar Homero do consenso e é preciso espancá-lo para que, longe da homologação e com feridas abertas, a arte opere como raio que dá a ver: não o que ela dispõe, mas as forças que ela confronta. “Não ouvindo a mim mas o Discurso, sábio é o concurso: todas as coisas são um só.” (p.26)

Tudo dito, talvez nosso caminho junto com a personalidade artística de Homero, deixando Éfeso se perdesse até o outro lado da Magna Grécia, em Eleia, e nos reservasse, pelas estradas e travessias, encontros tensos e apaixonados com outra personalidade cativante: Xenófanes de Colofão. Dele se diz ter quase certamente influenciado Parmênides; e que Heráclito lhe teria criticado a sabedoria (2007, p.162). Mas o que isso nos interessa, sobremaneira, é que também se diz terem partido dele os mais ferozes ataques a Homero: Xenófanes desconfiou dos sentidos humanos e concebeu o saber como resultado da própria investigação; tomou a sabedoria como o bem supremo da vida, e, enfim, assumiu que Deus é um só e não antropomórfico. Porém, tudo isso é por ele pensado e aventurado em sentido totalmente diverso daquele da razão fria e abstrata de Parmênides. Porque Xenófanes **não era exatamente um filósofo e, por incongruência histórica, nem bem teria sido um sofista. Sua singularidade é extraordinária mesmo entre os gregos antigos.** Ele era um rapsodo! Em quem “a liberdade do indivíduo atingiu o nível mais elevado” (NIETZSCHE, 2012, p.86). Viveu como poeta andarilho e assim chegou a acumular grandes conhecimentos sobre muitas coisas. E é recorrendo à passagem de Homero para um verso que ele põe sob suspeita todos os sentidos; e é mais próximo de Hesíodo do que de Tales que ele reclama a unidade do ser autêntico essencial, mas o identifica com o divino em vez de um elemento material (o que Aristóteles recrimina, *Met.*906b). E é por aí, percorrendo e chegando à sua descoberta rica de consequências, que ele se debaterá ferozmente

nos festivais e concursos contra o público encantado de admiração por Homero, porque “Deus não é semelhante aos mortais nem pela figura nem pelo pensamento” (fr.25).

Xenófanés procura libertar-se dos numerosos deuses antropomórficos, e a ele se revela – e a ele pela primeira vez – o divino como unidade omni-abrangente. E todavia, seu Deus ainda se assemelha manifestamente a ele, Xenófanés, e a tudo quanto ele aspira: o divino é o complemento do humano tal como ele o entende, tal como pode entendê-lo um rapsodo: já que ele considera a sapiência como o que há de mais elevado no homem, ela também o é para a divindade; mas, enquanto o homem possui um saber imperfeito, tanto mais perfeito é o de Deus: (...) “tudo ele vê, tudo aprende, tudo escuta”. Superando de um salto o antropomorfismo linear, Xenófanés concebe a divindade sem os órgãos humanos do conhecimento, como o olho e a orelha: ela acolhe em si a experiência com todo o seu ser – mas a plenitude da experiência é a essência dessa divindade concebida por um rapsodo. (SNELL, 2012, p.140)

Seja como for, no que nos diz respeito, **já temos**: 1) um Homero golpeado e eliminado dos concursos, mas ainda não exatamente exilado, pois quem se isola é filósofo mesmo, o obscuro Heráclito; 2) um Homero vilipendiado em franco concurso e expulso da sabedoria, e se não exilado ao menos perseguido fosse aonde fosse, de estrada em estrada, de cidade em cidade. Com o que já nos encontramos nos perigos da República platônica, ela mesma recordando que é “antiga a contenda entre a filosofia e a poesia” (607b; PLATÃO, 2000, p.306).

2. DO EXÍLIO À RECEPÇÃO

Tomando o partido de Parmênides na contenda ontológica, tentando absorver e conciliar a força de pensamento de Heráclito, e atropelando a busca poético-religiosa de Xenófanés, Platão foi bem mais longe do que expulsar de concursos ou perseguir pelas estradas: ergueu uma cidade ideal por sobre Atenas e colocou Homero em julgamento que decidiu de antemão pelo exílio:

(...) o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (...) Contudo não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas, com exceção de um escassíssimo número, isso é que é o grande perigo. (2000, p.304-305)

Contudo, a despeito da antipatia que ainda causa esse gesto platônico de grande importância para o encaminhamento de nossa questão, pode ser estimado por sua belíssima articulação – que faz confundir o dito ressentimento com a apropriação poética. Afinal, não podemos nos esquecer que *A República* é um diálogo filosófico sobre a justiça, a qual o Sócrates platônico só busca se aproximar. Como tal é preciso reconhecer também, para além da justiça filosófica com que Platão legitima o afastamento dos artistas miméticos, certa justiça poética com que o faz através do seu domínio infinito do tropo da ironia. Por mais duro que seja o afastamento, ele não é ocasionado nem por falta de generosidade metafísica nem por baixa estima artística, ao contrário:

– É necessário que eu diga – confessei. – No entanto o respeito e a admiração que nutro por Homero desde a minha infância impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos. Mas não se deve honrar um homem acima da verdade (p.293).

É evidente que a confissão em seu traço de retórica quer caracterizar o Sócrates juvenzinho como os demais cidadãos, todos desde a infância prisioneiros das sombras de Homero, com o que se reforça a questão educativa que está em jogo todo o tempo. Porém, reconhecer em Homero certa paternidade ou ancestralidade para com todos os artistas miméticos no mesmo momento do afastamento deles da cidade é também reconhecer, e de alguma forma honrar e preservar, o mundo natural como o espaço de habitação da arte, isto é, o seu lugar, “essencial e verdadeiro”. Basta lembrar que ambas as epopeias homéricas se passam fora das cidades. *A Ilíada* exatamente diante dos limites da cidade nos célebres muros de Tróia, desde a briga entre

Aquiles e Agamêmnon, passando pelos duelos de Páris e Menelau, e Aquiles e Heitor, até a visita de Príamo durante a noite para pedir o corpo do filho. E começando com a partida de Telêmaco de sua cidade natal, a *Odisseia* se passa nos intervalos, maiores ou menores, entre as cidades no percurso desviante de Ulisses de volta até Ítaca, ou mais precisamente até a cama intransferível que ele mesmo havia construído.

Ademais, em conformidade com a maestria artística do próprio Platão, em nada é corriqueira ou acidental a coincidência dele obrigar, no *Fedro* (2001, p.55-56), o seu Sócrates a sair além dos muros da cidade a fim de dialogar sobre a arte da escrita. Enfim, para além dos perigos referidos, o exílio forçado da cidade ideal parece novamente ter um propósito, irônico senão mesmo torto, de ganha-ganha peculiar ao platonismo: a poesia do lado de sua força, fora da cidade, e a justiça e bom governo protegidos no seu interior.

É esse deslocamento mesmo, esse afastamento – embora não chegue à separação – que opera o fundamento da filosofia platônica sobre as artes miméticas. Sendo o mundo das ideias, das essências, o mundo real, e sendo o mundo das aparências, das existências em contínua transformação, como sua extensão comprometida fisicamente, diz Platão que arte seria imitação afastada da verdade em três pontos (2000, p.296). Uma distância tão considerável que ele sentencia que já não se limita a uma deturpação contígua à essência, mas insistente do lado de fora, exilada da essência ou em retiro cavernoso (p.210-212). Ao passo que, uma vez desembaraçada das artes exiladas, toda a *República* platônica terminará por se achar no espaço dos círculos concêntricos, geométricos e abstratos do mundo das ideias conforme o mito de Er, onde se encontram os modelos reais e essências, e onde o Ulisses homérico troca suas deambulações e exílios de sua vida épica por uma vida estacionada e meditativa (p.313-319). Pelo que se justifica, novamente, a afirmação de que Pitágoras, o filósofo dos números, e não Homero, o artista dos acontecimentos em profusão, foi quem pôde transmitir à posteridade um regime de vida válido (p.298).

Assim, numa leitura mais condescendente ao gesto nada amistoso da filosofia de Platão, podemos identificar que de fato o problema era menos Homero ou as artes e mais o lugar que eles ocupassem. Vale lembrar, o Livro X de entrada nomeia Homero, mas só para passar imediatamente aos “poetas trágicos” e logo aos pintores que são como espelhos a andar por todo o lado (p.294). E se os últimos serão os inimigos contra quem Platão se demorará mais, justamente por sua

deambulação (vide a metáfora do sapateiro), os poetas trágicos são alvo decisivo, afinal, no interior mesmo da estabilidade ideal da cidade, eles instalavam um espaço inteiro do fora. Toda a festividade envolvida nas apresentações teatrais eram expressões de desterritorializações: beber vinho, os sacrifícios, as danças... o que se entendia por *ékstasis*: “sair de si”. Nesse sentido, é curiosíssimo como a crítica platônica implica não apenas no exílio de pessoas, mas de espaços: pictórico e teatral. E que seja justamente na absorção desses espaços que se configure a recepção da filosofia aristotélica.

A verdade, contudo, é que Platão pensava o espaço da pólis de forma já um tanto anacrônica. Foi de fato um longo processo de territorialização helênica, no qual a épica homérica jogou papel fundamental tanto na língua quanto nos costumes, que terminou por se caracterizar figurativamente na dita *revolução hoplítica*: a substituição do antigo modo de combate formado essencialmente por duelos entre nobres (do tipo Aquiles *versus* Heitor), por infantess armados compondo-se em um sistema coerente e extremamente estratificado de combate. Desde a estratificação entre o infante, uma couraça metálica, o escudo e lança (não mais arma de arremesso), passando pela reestruturação do modo de combate centrado na defesa segura da posição territorial com avanços contínuos e lentos a partir de formação de um movimento coletivo ordenado e integrado como um, até a exigência decisiva de muito treinamento conjunto para a naturalização do ritmo de combate unificado. Contudo, da derrota heróica no estreito terreno das Termópilas à vitória decisiva no estreito aquoso de Salamina outro agenciamento simbolizou o processo da desterritorialização helênica, sobretudo ateniense, contra a territorialização simbolizada na estratificação dos hoplitas: a trirreme, embarcação com grande número de componentes trabalhando coordenados em estratos diversos. Durante a invasão persa liderada por Xerxes, a frota ateniense se tornou, literalmente, a própria cidade desterritorializada; Atenas foi incendiada, mas os cidadãos estavam abrigados nas embarcações e prontos para vencer o inimigo em território fluido. O que, na sequência, se converteu no imperialismo dessa mesma pólis **não mais sobre os *demos*** do campo em redor da cidade, mas sobre as ilhas e territórios do mar Egeu. Mas também abriu novas possibilidades de autonomia política na Macedônia...

Quando da morte de Platão, foi eleito para substituí-lo como mestre da escola filosófica, misturando nepotismo e o crescente sentimento xenófobo antimacedônico, seu sobrinho em vez de seu mais

destacado aluno: Aristóteles. Na configuração de um exílio, o filósofo estagiritas parte de Atenas um tanto sem rumo e, um pouco mais tarde, em 343 a.C, termina convidado por Felipe II para tutor de seu filho Alexandre (frustrando assim o sobrinho de Platão que estava disposto a abrir mão do seu posto na escola ateniense para assumir a posição). A corte da Macedônia já de algum tempo tentava desfazer a fama de rústica e, no gesto oposto ao da cidade de Platão e mais coerente com o tempo das desterritorializações, passou a recepcionar os grandes e melhores nomes de diferentes áreas. Assim, lá, Aristóteles foi recebido em casa no seu exílio, bem como se encontrou com outros dos nomes que certamente estariam na lista de exilados da cidade platônica, como Zêuxis, Agatão e Eurípedes.

Nesse ambiente aparentemente propício também chega Homero, desde o exílio, com todas as honras. Aristóteles é quem teria presenteado o jovem Alexandre com uma edição comentada dos poemas homéricos, e o futuro imperador se acostumaría a carregar esses volumes nas suas campanhas militares, dormindo com eles debaixo do travesseiro junto a uma adaga (*Vida de Alexandre* 8.2). Plutarco conta também que ainda mais tarde o jovem imperador consideraria a sua *Ilíada* como o objeto mais valioso que possuía para guardar no cofre mais gracioso conquistado de Dario I (*Vid. Ale.*, 26.1). Por fim, num gesto absolutamente cartográfico, Alexandre teria escolhido a localização da sua cidade fundada no Egito por orientação do próprio Homero que o visitou em sonho e mapeando o espaço em verso. De exilado a criador de cidades. Portanto, se a questão marcada anteriormente era a intrínseca natureza da arte para o lado de fora, o Homero ali marcaria também essa contínua campanha para o lado de fora estimulada por sua poética e refletida na megalomaniaca busca pela conquista mundial por Alexandre, sempre incorporando o de fora como um novo dentro.

É assim que, na companhia do já imperador Alexandre, apenas dez anos após sua partida Aristóteles retornaria triunfante à Atenas. A partir de então, o filósofo criou a sua própria escola, o Liceu. O desenvolvimento de sua própria filosofia implica no desdobramento crítico do platonismo como um todo: abandona-se a idealidade do mundo das essências, com sua relação intrínseca de cópia-ícone, pela busca de universais e categorias de hierarquia taxionômica, percorrendo todo o domínio que vai dos mais altos gêneros às menores espécies. De modo que o exercício filosófico já não consiste em sentar-se e dialogar, buscando o fundamento ideativo das coisas, em teorizar, mas em deambular para catalogar nas

coisas mesmo o que as organiza universalmente. Se torna peripatético. A vida filosófica consiste na transformação do olhar simples ao teorético: ao passar das coisas às leis que as regem e as taxinomias que as organizam, passa-se a reconhecer a Inteligência Divina, o universal que determina as categorias de coisas. Expressão bem acabada da política expansionista que ela tutelou, essa filosofia se alargará a quase todos os domínios possíveis: física, metafísica, lógica, biologia, economia, ética, metafísica, botânica, retórica... e poética.

Agora, ao invés do questionamento platônico do fundamento produtivo da arte (teoria), há o interesse pelo o que a arte promove para o espaço fora dela, isto é, de como ela incorpora o espaço do público (o teorético). A atenção, então, se volta dos preparativos na coxia para a recepção na arquibancada do teatro. Bisbilhotando nos bastidores Platão se escandaliza com como a imitação é resultado da ocultação da subjetivação: é o ator que some atrás de uma máscara, e logo atrás de outra, é o cenógrafo que desaparece uma vez pintado o plano de fundo do palco, é sobretudo o tragediógrafo quem não se apresenta. Essa ocultação é um quase oposto à prática do diálogo, que marca o exercício filosófico do platonismo; na sua filosofia é ausência mesmo do ser de uma essência realizada – o perigo absoluto. Mas, sentado na arquibancada Aristóteles tem uma perspectiva diferente: o drama pode resultar sim em ganho filosófico da vida teorética ou ganho de aprendizado, mesmo que pequeno. Afinal, é no drama, mais do que na poesia ou na pintura, que o espectador pode mais facilmente se familiarizar com regras de composição artística: toda tragédia comporta uns tantos elementos (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto), tem uma ação com começo, meio e fim, conta com uma peripécia, etc. Assim, o espectador já condicionado pelas apresentações recorrentes pode mais do que apenas se comover com a encenação, ele pode contemplar um universal específico ao gênero de arte imitativa da tragédia. Toda peça dá a saber a mais ou menos perfeita execução de uma lei – a lei cênica, mas ainda lei.

O que não nos deve sugerir que Homero seja então abandonado, ao contrário. Ele segue sendo o paradigma superior (ARISTÓTELES *et. al.*, 2005, p.28), e o mestre dos mestres que tudo já entendia a partir da própria espécie de poética em que se consagrou (p.47); porém vai ser compreendido agora por esse outro modelo crítico, fundado no drama ático. É que essa necessidade teatral de ligar-se às suas próprias normas de representação é o elemento dileto da filosofia aristotélica, da sua

theoría, dos seus universais. É que no drama encenado o poeta tem de transformar o mito para adequar-se às leis teatrais – ou pelo menos de uma maneira muito mais evidente e consequente do que na epopeia, pintura ou escultura.

O drama, ao contrário, liberto dos laços que prendiam ao culto, desvencilha-se de toda relação com a realidade do presente e, ao mesmo tempo, tira do mito o caráter de realidade, transformando-se em ação cênica. Falta, portanto, ao drama aquela subdivisão em estratos própria da épica e da poesia coral. Toda relação, seja com a realidade histórica seja com a do presente, parece solta, e o mito torna-se um mundo em si que só existe na ação dramática. (SNELL, 2012, p.102).

É nesse sentido, mais pedagógico que hierárquico, que o modelo de investigação icônico também encontra refúgio na *Poética*. Seu texto recolhe e registra os nomes e os feitos de pintores, como nos momentos chave quando Aristóteles define a mimese como imitação de pessoas em ação (nota que Polignoto melhorava os originais, Pausão os piorava, e Dionísio pintava-os como eram; p.20), e noutras duas passagens fala da pintura idealista de Zêuxis para referendar a seletividade das ações dramáticas (p.25 e 50). No entanto, assim com o império alexandrino de inspiração homérica e tutela peripatética seguiria incorporando os mais excelentes artistas de diferentes lugares e gêneros, do relevo de Lísipo de Sicião e Apeles de Cós, também a *Poética* abriga no reino da mimese o drama, a pintura, a épica... mas cada qual com seu gênero bem determinado, isto é, com suas leis e regras de composição específicas. Logo, embora o aristotelismo não pense um cânone ou normas absolutas, abstratas, ele organiza certo número de regras constritivas, tipográficas.

Em suma, à cada arte seu quinhão, e apenas ele. Mais do que isso, em cada arte (pintura, teatro, escultura...) há outros quinhões teóricos menores a serem classificados, isolados, examinados. Temos notícias que já no seu tempo há resistência da parte de certos artistas a esta aparente boa vontade filosófica aristotélica. O grande Protógenes, por exemplo, que “queria a verdade e não a verossimilhança” se recusa a seguir os conselhos regulatórios e, ao fim, extrínsecos à sua arte oferecidos diretamente pelo próprio Aristóteles (PLÍNIO, 1996, p.329). E, na verdade, só uma parte pequena da própria produção do drama ático se encaixaria nos ditames universais do estagirita. De modo que

não é de todo anacrônico citar a crítica mordaz de Boal (1980, p.50-52): embora ofereça aparentemente um espaço mais acolhedor que o platônico, e um sistema poderoso de fato, esta filosofia confina a arte a espaços coercivos, de domesticação – enquanto Platão pelo menos jogava Homero ao espaço das suas epopeias, o espaço selvagem, do que fica fora da ordem. Isto, porém, não se dá por maniqueísmo, como por vezes se sugere no texto de Boal, mas por estrita coerência filosófica com respeito à lógica dos universais. As escolas helênicas de filosofia, marcadamente contrárias ao espírito de transcendências que perpassam as filosofias de Platão e Aristóteles, se bateram justamente contra essa admissão natural e lógica de regras constrictivas e tipográficas para a arte. E, embora tenham seguido a preferência peripatética de situar a questão artística no lado da recepção, lançaram Homero a outras peripécias espaciais.

3. ACOMODAÇÃO NO JARDIM DA VILA, E COSMOPOLITISMO A PARTIR DO PÓRTICO PINTADO

Epicuro fundou sua escola em Atenas em 306 a.C., exatamente após dez anos de governo oligárquico sob o comando de um eminente peripatético (Demétrio de Falero). Já de muito a cidade não é um estado autônomo e nem voltará a ser. E Epicuro é um cidadão ateniense, filho de pais atenienses, mas que nasceu e cresceu na colônia de Samos, e passou quase metade da vida fora cidade. Um cidadão que esteve sempre à margem da vida política, especialmente se comparado com o ateniense Platão; mas mesmo com o estagirita Aristóteles. *De dentro, mas fora*. E se fazemos caso desse aspecto biográfico é porque nos parece condizente com os rumos pensados para sua escola, também chamada de Jardim. Como o título sugere, correspondia a uma área suburbana em que ele se reunia com seus discípulos em um tipo de quintal, quase alheios ao resto da vida cidadina. Em resumo, é comum dizer que seu objetivo filosófico, que sua missão era antes de tudo terapêutica: curar a doença da alma e ensinar o homem a viver o prazer, o puro prazer de existir. Era a felicidade enquanto *ataraxia*, isto é, uma vida tranquila e em paz livre do medo ou tensões. E o Jardim era o lugar apropriado e fundamental à três necessidades básicas para tal: viver entre amigos, praticar filosofia, e ter liberdade de autossuficiência, portanto, não trabalhando para ninguém. Uma aventura filosófica que não só se provará muito influente como perfeitamente viável: inúmeras comunidades epicuristas afloraram nos séculos seguintes e, mais tarde, algumas tantas foram convertidas em

monastérios cristãos (absorvendo, evidentemente, somente o espaço e o receituário básico da vida feliz em comunidade e descartando por completo a doutrina da escola).

Dito isso é mister algumas informações elementares sobre a imanência de sua doutrina. Como ponto de partida há duas coisas. Uma experiência: a da carne, que “não é uma parte anatômica do corpo, mas, em um sentido quase fenomenológico e totalmente novo, parece, em filosofia é o sujeito da dor e do prazer, isto é, o indivíduo.” (HADOT, 2016, p.170) E além da experiência, uma escolha: libertar essa carne do seu sofrimento, para lhe permitir atingir o prazer. O que não se deveria confundir com hedonismo. “Para nós, prazer significa: não ter dores no âmbito físico e não sentir falta de serenidade no âmbito da alma.” (EPICURO, 2011, p.42) Todavia, desdobra-se também uma ideia muito peculiar aos epicuristas e com importância direta ao nosso encaminhamento: para sua filosofia os deuses existem e são o modelo dessa vida de prazer desapegado. Como?

“O raciocínio exige também e necessariamente que existe uma natureza superior a tudo e soberanamente perfeita. Os deuses existem, embora não tenham nenhuma ação sobre o mundo, ou melhor, porque eles não têm nenhuma ação sobre o mundo, esta é a condição de sua perfeição.” (HADOT, 2016, p.180) Na síntese epicurista de física, ética e epistemologia, não tem o menor sentido que tais seres influam em nossas vidas, nem que tenham qualquer interesse nelas. Assim, afastado o medo, os deuses convertem-se na contemplação prazerosa por excelência, e os modelos mesmos de plenitude epicurista: vivem entre eles retirados da vida tensionada, cuidando de suas contemplações divinas, e livres por autossuficiência. Na verdade, caracterizando afinal os deuses como aqueles que vivem também no jardim deles. O próprio Epicuro ao fim da vida foi considerado entre os seus discípulos como um deus; e ele próprio diz a Meneceu que, se seu discípulo também praticar a sabedoria da escola, “viverás como um deus entre os homens.” (2011, p.43)

Ora, a primeira, imediata e óbvia consequência é que os deuses de Homero não se encaixam na doutrina. E não por seu antropomorfismo, variedade e fantasia, mas por aquilo que contraria sua ética, ou seja, como eles não têm uma existência de contentamento bem resolvida insistem em interferir nas nossas vidas em busca de prazeres móveis, violentos e efêmeros. Portanto, não deixa de ser curiosa a ambiguidade que se insinua nos doxógrafos mais tarde. Heráclito, o alegorista do séc.

I, por vezes dito “estoico”, acusará Epicuro de detratar Homero enquanto retirava dele as suas próprias doutrinas. E, ainda mais tarde, Ateneu associará o filósofo do Jardim a Platão como alguém que expulsou Homero da cidade. Por outro lado, a tradição associará implicitamente toda a convivialidade do Canto IX da *Odisseia*, incluindo o elogio ao aedo, com o próprio epicurismo. (cf. ASMIS, in: OBBINK, 1995, p.16) Em linhas gerais, tudo indica que Epicuro concordava com Platão na crítica dos poemas de Homero enquanto paradigmas educacionais. Porém, na verdade à sua época a educação a rigor já era de currículo platônico, e Epicuro também o rechaçava como alternativa viável, bem como não propunha a expulsão homérica em *stricto sensu*. A solução passava, é claro, pela educação via filosofia epicurista, sem interesse pelas ciências exatas advogadas por Platão, e que por si mesma abre outro plano de validação estética via o sensual e corpóreo.

Uma sentença da Carta de Epicuro à Pitocles, que conhecemos apenas por notícias, parece ter aglutinado a polêmica ao recomendar ao discípulo algo como: “Fuja de toda educação, içando as velas”. O trecho é bem conhecido na Antiguidade: Diógenes Laércio, Quintiliano, Plutarco, Heráclito, o alegorista, Virgílio, e quase certamente Filodemo (CLAY, 2004, p.26). Por um lado, poderia confirmar uma alegação não incomum de que Epicuro não teve educação formal; por outro confirmaria o quanto ele conhecia suficientemente bem as grandes obras a ponto de parodiá-las ou citá-las indiretamente. Em *Como um jovem deve ouvir os poetas* (15d), o acadêmico Plutarco faz caso e, sem hesitar, identifica o trecho com o episódio homérico em que a nave de Ulisses precisa passar pelo canto das sereias: a recomendação de Epicuro equivaleria a tampar os ouvidos com cera como fez a tripulação do herói e, içando as velas, atravessar rapidamente o trecho perigoso. Já Virgílio, poeta de cunho epicurista, sugere em epigrama a leitura oposta: ele se endereça à escola de Siro, mas se despede das Musas como quem lhe tem intimidade e gosto, figurando melhor o Ulisses amarrado mas de ouvidos abertos, do que a sua tripulação surda (*Catalepton* V). Essa interpretação é de fato muito mais razoável na resolução das aparentes contradições epicuristas.

Ela sugere que numa atitude de radical confiança na razão, Epicuro responde a Platão admitindo que o sábio, não só ama as visões e audições (como prevê sua doutrina dos sentidos), como também participa dos festivais dionisíacos e se deleita ainda mais do que qualquer um. O que ele rejeita como outra coisa totalmente diversa é a dedicação de tempo livre para acompanhar palestras ou discussões sobre arte

(ASMIS, in: OBBINK, 1995, p.20). Afinal, se de um lado “Renuncio de boa vontade ao belo, que não traz prazer, e desprezo também os seus tolos admiradores.” (EPICURO, 2011, p.81), de outro “só o sábio é capaz por si mesmo de discutir música e poesia corretamente” (DIOGENES X.120). Portanto, embora não recomende a dedicação e até chegue a evitar a arte, Epicuro não cogita a expulsão ou o exílio, antes calcula um tipo de justa distância contemplativa (física e psicológica) aprovando o questionamento filosófico da arte como válido, proveitoso e prazeroso ao sábio.

É que se para evitar as dores no âmbito físico basta não passar fome, sede ou frio, para não sentir falta de serenidade no âmbito da alma é preciso uma arte mais profunda, capaz de desmistificar fantasmas, superstições, e todo tipo de medo e inquietação da alma. O fundamento do conhecimento epicurista são as sensações que emanam dos corpos dos objetos e que produzem imagens na alma. Há, portanto, uma distância a ser percorrida entre um e outro ponto, e nesse percurso combinam-se variados simulacros na formação de uma imagem. Os fantasmas são as apreensões sensíveis de imagens que não só se desprenderam de seu respectivo e real objeto como lhe tomaram o lugar; ganharam uma distância tão grande que nossas atribuições ao seu objeto se tornam nulas e passamos a nos orientar pelo fantasma em vez da coisa real. É, portanto, nesse jogo de distâncias e velocidades que a doutrina epicurista identifica a causa das angústias da alma, posto que inspiram a sensibilidade a falsos sentimentos de desejos, necessidades e vontades. E são os mitos, em particular, que reúnem e organizam essas ilusões todas: teológicas, oníricas e eróticas. Daí o sentido primeiro do naturalismo filosófico do Jardim: através da sua epistemologia distinguir rigorosamente os princípios de inquietação da alma e denunciar toda forma de ilusão. Uma missão fundamentalmente desmistificadora.

Ao fazer isso e agir assim também com as obras de arte até mesmo os fantasmas se convertem em objetos de prazer, prazer intelectual do sábio. Por isso, como o Ulisses mencionado por Epicuro, o sábio da escola pode passar entre todos os cantos de sereia (seja da religião, da arte, ou dos costumes) sem inquietação tendo o naturalismo do Jardim como amarração e mastro. Por isso ainda, diz Epicuro, tal sábio se regozija ainda mais do que qualquer um nos festivais. E por isso pode avaliar corretamente uma obra de arte sem formação específica, e desdenhar das palestras e debates estéticos. Ao contrário, é na arte que todos podem ver

perfeitamente o não-visto dos simulacros se transformando no visual das imagens e no invisível dos fantasmas. Porque a arte oferece a distância adequada.²

Ressaltemos então a questão topográfica novamente. Na década de 1750, nos arredores da cidade de Herculano, Itália, foi descoberta a chamada “Vila dos Papiros”. Afastada a oeste do centro da cidade, sobre uma grande rocha de frente para o mar, este espaço estava qualificado definitivamente com um típico lugar de ócio, isto é, para exercícios resguardados dos negócios. Um tipo de adaptação romana ao Jardim ateniense, porém belamente construído e ricamente adornado com obras de arte: pinturas de caráter quase impressionista; bustos não só de Epicuro, mas também de Zenão, Demóstenes e outros; e figuras mitológicas e animais de diversos tipos. Seu nome decorre de nele ter sido encontrada a única biblioteca orgânica que temos da Antiguidade, os tais papiros. E no lado oriental da biblioteca em ruínas foram encontrados os volumes de Filodemo de Gadara, pensador epicurista dedicado às artes.

Nos seus textos, encontramos a poderosa formulação de uma teoria epicurista de crítica de arte a partir do que já expusemos. O que o irrita é, sobretudo, que a taxionomia dos peripatéticos parece matar o que de propriamente artístico acontece numa obra ao querer separar sua linguagem da sua lógica. Presos a organizações estruturais, eles não podem contemplar o que particulariza cada poema. Suas avaliações são como que confirmações maiores ou menores da sua regulação lógica e prévia da excelência poética. Por sua vez, ele defende que definições de poesia que não sejam próprias apenas à poesia não têm sentido, porque a poesia não está em lugar de nenhum outro saber. Ela é “não-técnica”, isto é, não serve de apresentação a conteúdos científicos ou filosóficos. Portanto, em poética são inúteis termos como “educacional”, “moral” ou “função”; e o poeta não tem necessidade de nenhuma escolaridade. Ao fim, ele chega a se perguntar, de forma retórica e defendendo o poeta, se Homero poderia ser educacional (in OBBINK, 1995, p.256).

Conforme Asmis, ele seguia a tradição da escola concordando que Homero dizia muitas besteiras e coisas nocivas, mas apesar de tudo, ele também admitia que certo conteúdo do poeta podia servir de guia moral a legisladores e escreveu inclusive um tratado cujo título era nada menos que *Do Bom Rei Conforme Homero* (1991, pp.30-31). Com isso, ele parece equilibrar sem inquietação seus dois papéis. Em

² O poema didático epicurista de Lucrécio, *Da Natureza das Coisas*, abre seus dois primeiros livros com passagens claras sobre essa função decisiva da distância adequada à percepção sensível correta: Proêmio do Livro I.1-50; Proêmio do Livro II.1-9. E todo o Livro IV é dedicado a explorar a epistemologia dos sentidos.

primeiro lugar, exerce a crítica do sábio epicurista sobre a poesia. Não usa o poema como testemunha de verdades morais, nem mesmo o torna didático por alegoria. Mas, identificando verdades com sua própria base filosófica podia fazer recortes e selecionar “expressões que imitassem expressões de sabedoria”. Faz de Homero útil, mas não enquanto poesia, somente enquanto linha auxiliar da filosofia. Esta última, por sua vez, na transformação histórica e social do filósofo em Roma já era também linha auxiliar do exercício do poder: um tipo de serviço profissional que oferecia conselhos privados sobre o modo de existir. Este é, precisamente, o segundo papel de Filodemo e a razão de seus escritos estarem na Vila: ele trabalhava para ninguém menos que Lúcio Calpúrnio Pisão, figura muito influente da política romana, além de sogro de Júlio César.

Em suma, Filodemo realiza uma nova e singular manobra homérica o aceitando e reencaminhando de volta à cidade (não mais grega, romana), porém a uma distância segura e sábia: permanecendo na Vila longe dos negócios. Tudo de uma tal maneira que, portanto, seguindo com as recomendações de Epicuro e com as definições críticas expostas por Filodemo era possível que o iniciado epicurista em vez de deleites hedonistas tivesse uma relação de peculiar e desmistificadora “religiosidade” ou espiritualidade com as obras de arte: não só contemplando a uma justa distância os simulacros formando imagens, mas também podendo reconhecer em algumas das próprias obras o retiro calmo e tranquilo de uma divindade epicurista – ou seja, não porque estivesse retratada ou representada, mas porque a obra mesma encarnaria a distância para com os negócios do mundo.

E ainda nos escritos de Filodemo, percorremos uma última peripécia de Homero pelos espaços: também ali encontramos o escopo da crítica de arte formulada pelos estoicos. Ela nos é apresentada como dividida entre duas figuras de influência: **Ariston**, que não se saber ao certo quem foi, e o já mencionado Crates de Malo. A partir do primeiro a crítica estoica assim se define, resumidamente: a) contra os platônicos, segue concentrada na receptividade da obra; b) contra epicuristas, assume de volta nessa recepção um possível efeito de benefício ao público; c) contra peripatéticos, rechaçam qualquer divisão tipográfica; d) afirmam a primazia da composição, mas garantem a relevância e exigência dos pensamentos; e) para cada qual oferecem um meio de juízo apropriado: o ouvido treinado deve encontrar o bom som da composição, a mente treinada a correção dos pensamentos; f) como resultado cada obra pode ser criticada como boa, má, ou nem boa nem má quando não

corresponde a entendimentos ordinários, às noções comuns.

O segundo nome, porém, fará caso de algumas dessas alegações. Segundo a reportagem de Filodemo, o que Crates não concorda com os demais críticos é que o juízo poético possa ser técnico e concentrado na estrutura compositiva, ou que possa ser sem pensamento. Isto é, a crítica não pode se resumir a confirmação ou não de regras compositivas anteriores à obra, nem pode ser subjetiva, atenta apenas ao prazer da boa composição fonética. Ela deve descobrir na própria arte valores de verdade. Isto acena para uma longa confusão histórica de que a crítica estoica seria de caráter alegórico, procurando pelas verdades da escola nos versos dos poetas. Long demonstrou decididamente que isso não condiz: apenas a título de exemplo, das mais de 70 linhas de Homero que conhecemos citadas por Crisipo (através dos fragmentos encontrados), nenhuma é tomada alegoricamente, mas sim literalmente em argumentos em favor da doutrina da escola (2001, p.66).

Mas então como isso é possível, ou como funciona? Pelo já mencionado, não há regulações externas, prévias, do tipo taxionômico aristotélico. O juízo de um poema é não-técnico e operado pelos ouvidos treinados. Porém, não é de base subjetiva porque se baseia em princípios que existem objetiva e naturalmente no próprio poema e que são, então, discernidos através dos ouvidos. É o que Crates chama de uma diferença natural, “*φυσικην διαφοραν*” (ASMIS, in: OBBINK, 1995, p.265). Isto é, imanente e diferencial (literalmente, correndo para cá e para lá). O poema por si revela empiricamente através do ouvido treinado suas regras de composição, suas modalidades lógicas e seu assombro representativo. O poema é atualizado de acordo com esses princípios imanentes. Portanto, “o poema não é bom quando agrada os ouvidos, mas quando trabalhou os teoremas da sua arte” (1995, p.265). Como ressalta Asmis, esses teoremas constituem a causa racional do corpo do poema, são seu *lógos*. Eles existem por natureza (1992, pp.155-156). Assim, reporta Filodemo, “ele não consagra a composição, mas o som que resulta dela (o som que sobrevém)” (ASMIS, in: OBBINK, 1995, p.263), isto é, o plano de composição que se dá na composição, mas que não se confunde com ela.

Isso está em perfeita congruência com a singular maneira de filosofar dos estoicos antigos. Para eles, “tudo o que existe é corpo”, até mesmo a alma é corpo. Mais do que isso, a cadeia mesma das ligações de todas as causas no presente cósmico implica uma razão divina onipresente, um princípio ativo que permeia toda a matéria passiva

dando a cada qual o seu *lógos*, o que efetivamente estabelece os limites de um corpo (em vez de uma essência, tipo universal ou composição atômica apropriada). Todavia, a novidade mais surpreendente é justamente que este princípio ativo era também puramente corporal e imanente às coisas todas. Portanto, os estoicos tinham uma providência ativando e encadeando todos os corpos, isto é, todos os existentes, mas uma providência totalmente natural. Essa natureza era definida por eles em termos artísticos: é um “fogo artifice” (CÍCERO, *De Natura Deorum*, II.2); essa natureza onipresente e racional era não só “à maneira de um artesão”, mas realmente um “artista” (*artifex*; *ibid*, II.58). O que se estendia aos pressupostos de sua epistemologia também: “a sabedoria advém por arte” (cf. WOODWARD, 2009, p.17).

Na verdade, das escolas antigas, a *Stoa* foi tomada muitas vezes como a mais favorável à arte como um todo. Sabemos, por exemplo, que o próprio Zenão era grande admirador de Homero, e escreveu um tratado em cinco livros intitulado *Questões Homéricas*, além de outros sobre as variedades dos estilos, sobre como ler poesia, e um manual de retórica (DIÓGENES VII.4). O escolarca que o sucedeu foi ainda mais longe e escreveu um famoso *Hino a Zeus*, e teria sugerido que embora a prosa fosse recomendável às explicações filosóficas, a poesia era capaz de maior expressão das verdades (cf. SÊNECA, *Ep*.108.10). Mais do que isso, se voltamos a questão topográfica, o próprio termo que referencia a escola significa Pórtico, porque a escola começou e se consagrou propriamente com seus discursos na colunata da famosa *Stoa Poikíle*, ou Pórtico Pintado. Nele havia pinturas muito famosas na época com cenas de batalhas misturando acontecimentos mitológicos e históricos. Sempre no limite, no *espaço do entre*. Enfim, seguindo com a rejeição de causas transcendentais para a explicação dos seres, o Pórtico toma um caminho quase inverso ao do Jardim. Em vez de reimaginar uma territorialização em um mundo crescentemente desterritorializado, o estoicismo se propõe como o pensamento maior de um helenismo triunfante que quer redesenhar o mundo pelos seus fluxos. Fazem então a crítica de toda ideia segregativa de cidadania para estabelecer a figura do cosmopolita. Se proclamam sempre paradoxalmente “cidadãos do mundo”, e a principal obra de Zenão (fundador da escola) era a *Cosmópolis* (clara resposta à *República*, de Platão).

Crates escrevia desde Pérgamo (atual Turquia, a menos de 200 quilômetros da antiga Troia), grande centro em ascensão no processo de desmembramento do imenso império alexandrino. Sob a dinastia atálica

a cidade se tornava um dos principais centros culturais do mundo, conforme o projeto de uma “segunda Atenas”. Um espaço altamente cosmopolita: entre as prósperas alianças com os romanos, a incentivada troca com as cidades gregas históricas, e as relações com os regimes asiáticos vizinhos – mais tarde, contudo, todas essas trocas fazem com que o reino em derrocada seja partido em três zonas de domínios de diferentes potências, apesar da cidade ter sido mantida livre. Mas, embora pleno de vínculo estreito com a doutrina estoica, não há evidência de que Crates tenha realizado nenhum trabalho propriamente de filosofia, mesmo sendo um autor reconhecidamente versátil. Além dos trabalhos em literatura, que terminariam por apelidá-lo de “Crates, o homérico”, ele mesmo se identificava “apenas” como *crítico*. Ao que parece ele tomava o criticismo como a suprema ciência da linguagem – em contraposição à gramática. Mas como demonstra sua carreira, isso não representava erudição vazia nem ultraespecialização. Ao contrário, para uma tal superciência, convinha explorar campos outros que não só o das letras. Descobrendo pontos críticos nos poemas e obras, seus imanes planos de composição como verdades, o que ele propunha era os pôr em teste em outros campos de experimentação. Ou seja, mais do que tentar transformar verdades escolares em representações homéricas (no sentido da crítica alegorista), seu trabalho consistia em, tomando a sério o texto homérico ou qualquer outro, pôr à prova seus planos de providência como possibilidade de conhecimento de outros existentes, fora do texto. Por exemplo, elaborando o primeiro globo terrestre.

A partir do Pórtico temos, então, duas razões cosmopolitas para Homero. O grande atributo, a expressividade própria da arte seria o transitar, o modo de ser transitante, ser sempre entre. A arte é o que melhor expressa as passagens entre os corpos, entre os efeitos, e entre uns e outros. O que expressa as transições entre verdades e opiniões. Entre o não-visto e o visível e o invisível. E, para além disso, como demonstra Crates (e de certa forma também **Árison**, **Crisipo** e **Diógenes** da Babilônia) é da arte, dessa personalidade homérica, transitar por entre os campos de conhecimento. “Chrysippus said that what is good in a poem must be interpreted as applying to things of the same kind beyond the limits of the poem” (DELACY, 1948, p.267). O que sobretudo a superciência da linguagem de Crates reivindica é a arte nesse papel de planta baixa arquitetônica do conhecimento, de redistribuir os planos de investigação e compreensão, sempre no limite das disciplinas todas. Porque a arte dando a acontecer um sentido permite ressignificar as formas de conhecimento.

4. CONCLUSÃO: “SE PARTIRES UM DIA RUMO A ÍTACA”...

Em 1929, em Londres, foi encontrado no último tomo da *Ilíada* de Pope um manuscrito desorientador deixado pelo antiquário de sugestivo nome Cartaphilus. Contava sua vida de séculos de existência depois de ter descoberto a “Cidade dos Imortais”. Para tanto, ele mapeia narrativamente uma longa jornada de vida pelos mais díspares espaços, reais e imaginários. Sendo a referida cidade o mais disparatado todos. Porém, o mais incrível é que ali, absorto no meio dos demais imortais, Cartaphilus encontrou ninguém menos que o próprio Homero, já como um troglodita, mal balbuciando sons e quase totalmente esquecido de suas criações poéticas. Por séculos, eles conviveram ali em amizade até que decidiram procurar pelo rio concedesse novamente a mortalidade, e se separam em Tânger. Depois disso, Cartaphilus viveu mais alguns séculos mapeando todo o mundo em busca de seu rio redentor, que por fim encontrou próximo a Bombaim, em 1921. Porém, revisando o manuscrito, ao final o próprio afirma ter percebido algo de falso nele: e não é a narrativa e seu mapeamento, mas “A história que narrei parece irreal porque nela se mesclam os sucessos de dois homens diferentes”. Ao reler o registro de suas memórias épicas, o autor percebe que todo o tempo esteve escrevendo-a com termos e sentidos próprios à Homero. Sua jornada começou “em um jardim de Tebas Hekatómpilas”; quando, sem saber, bebeu do rio da imortalidade deixou escapar o verso do Canto II da *Ilíada*, “Os ricos teucros de Zeléia que bebem a água negra do Esepo...”; como Ulisses, diz Egito em vez de Nilo; enfim, já de novo circulando pelo mundo as suas atividades que destaca ao longo dos anos é que participou de uma guerra, mas não sabia de qual lado, que havia traduzido as viagens de Simbad, e que tinha discutido com Vico as origens dos poemas de Homero. Ao notar tudo isso, sua derradeira conclusão é que:

Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto. (BORGES, 1999, p.13)

Em geral, só buscamos um mapa quando já estamos nos sentindo perdidos ou quando precisamos nos deslocar para um espaço que nunca estivemos antes. O conto de Borges sobre Cartaphilus e seu manuscrito apócrifo parece sintetizar uma tendência curiosa do século passado: diríamos certa virada homérica, como se afinal e novamente e sempre, Homero tivesse as chaves dos nossos mapeamentos, dos mapeamentos de nós mesmos – de onde viemos, onde estamos, para onde podemos ir.

Todos já fomos Homero, Homero há de ser cada um de nós, Homero foi cada um dos poetas e pensadores apenas se esquecendo em parte do que já tinha criado antes? Já mencionamos os alemães Auerbach e Snell que no mesmo ano identificaram em Homero o ponto inaugural daquilo que nos orienta atualmente. Níkos Kazantzákis, com seu incrível talento de atualizador de temas e personagens antigos, senão mesmo de tradutor criativo que se esqueceu do que traduzia, sentiu-se verdadeiramente compelido a escrever a *Moderna Sequência da Odisseia*. Poema épico em mais de 30 mil versos, ele conta como Ulisses depois de um tempo de volta à Ítaca resolve novamente partir, como se terminasse por descobrir que chegou ainda cedo à terra natal. Nessa nova jornada, Ulisses vai ainda mais longe, chega à Antártida. James Joyce ofereceu um mapeamento ainda desconcertante: um único dia na vida de um judeu em Dublin era capaz de ressoar inteiramente a Odisseia. E Julian Jaynes encontrou na passagem mesmo entre a Ilíada e a Odisseia a cartografia da alteração dos processos cognitivos da humanidade na Antiguidade até hoje. Enfim, escrevendo desde a cosmopolita cidade arquitetada em versos e sonho pelo próprio Homero, Alexandria, Konstantino Kavafis resumiu as lições que tirou dos sempre frustrados planos de chegar à Grécia:

Se partires um dia rumo a Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o colérico Posídon te intimidem;
eles no teu caminho jamais encontrarás
se altivo for teu pensamento, se sutil
emoção teu corpo e teu espírito tocar.
(...)
Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestinado a ali chegar.
Mas não apresses a viagem nunca.

Melhor muitos anos levas de jornada
e fundeares na ilha velho enfim,
rico de quanto ganhaste no caminho,
sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
e agora sabes o que significam Ítacas.
(KAVAFIS, 1982, p.118-119)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASMIS, Elizabeth. **Crates on Poetic Criticism**. Phoenix, Vol. 46, No. 2, 1992, p. 138-169.
- ASMIS, Elizabeth. Philodemus's Poetic Theory and "On the Good King According to Homer". **Classical Antiquity**, Vol. 10, No. 1 (Apr., 1991), p. 1-45.
- ASMIS, Elizabeth. The Poetic Theory of the Stoic' Aristo. *Apeiron* 23, 1990, p. 147-201.
- AUERBACH, Eric. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BLOOM, Harold. **Um Mapa da Desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. E Outras Poéticas Políticas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. O Imortal. In: **O Aleph**. São Paulo: Editora Globo, 1999, p.5-14.
- CLAY, Dirk. Vergil Farwell to Education (*Catalepton* 5) and Epicurus' Letter to Pythocles. in: ARMSTRONG, David (org). **Vergil, Philodeums and the Augustans**. Austin: University of Texas Press, 2004.
- DELACY, Phillip. Distant Views: The Imagery of Lucretius 2. **The Classical Journal**, Vol. 60, No. 2 (Nov., 1964), pp. 49-55.
- DELACY, Phillip. Stoic Views of Poetry. **The American Journal of Philology**, Vol. 69, No. 3 (1948), p. 241-271.
- DIÓGENES LAÉRCIO. **The Complete Works of**. Delphi Classics, 2015.

- FOWLER, Robert (Org.). **The Cambridge Companion to Homer**. Cambridge: Univ. Press, 2006.
- HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- HERÁCLITO. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- HOMERO. **Ilíada**; tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2013.
- HOMERO. **Ilíada**; tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Benvirá, 2002.
- HOMERO. **Ilíada**; tradução Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- HOMERO. **Odisseia**; tradução Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- JAYNES, Julian. **The Origin of Consciousness in the Break-Down of the Bicameral Mind**. New York: Mariner Books, 2000.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- KAZANTZÁKIS, Níkos. **The Odyssey: A Modern Sequel**. New York: Simon & Schuster, 2012.
- LONG, A. A. **Stoic studies**. Los Angeles: University of California Press, 2001.
- MANOLEA, Christina-Panagiota (org). **Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity**. Leiden; Boston: Brill, 2022.
- MORRIS, Ian & POWELL, Barry (orgs). **A new Companion to Homer**. New York: Brill, 1996.
- MORRISON, James. **A Companion to Homer's Odyssey**. London: Greenwood Press, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- OBBINK, Dirk. **Philodemus and Poetry**. New York: Oxford University Press, 1995.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- PLÍNIO, O VELHO. **História Natural**. Livro XXXV. RHAA, nº2. Campinas: IFCH/ UNICAMP. 1996, p.317-330.
- SENECA. **Complete Works**. Delphi Classics, 2014.
- SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TALLY, Robert T. **Literary cartographies: spatiality, representation, and narrative**. New-York: Palgrave Macmillan, 2014.

TALLY, Robert T. **Topophrenia: place, narrative and the spatial imagination**. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

WILLCOCK, Malcolm M. **A Companion to the Iliad**. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1976.

WOODWARD, Linda Helen. **Diogenes of Babylon: A Stoic on Music and Ethics**. 2009. Master of Philosophy in Classics. University College London, 2010.

RECEBIDO EM: 15/10/2022

ACEITE EM: 12/01/2022