




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Íon é um gênio!

Vinicius Torres Machado

Para citar este artigo:

MACHADO, Vinicius Torres. Íon é um gênio! *Urdimento*
– Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis,
v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0118

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Íon é um gênio!¹

Vinicius Torres Machado²

Resumo

Neste artigo é apresentado um jogo com a tradição do pensamento antigo e moderno sobre a arte, por meio da fricção das ideias de *techné* e inspiração, desenvolvidas por Platão em seu diálogo Íon, com as ideias de regra e gênio apresentadas por Immanuel Kant em sua obra *Crítica da faculdade de julgar*. Partindo dessas ideias pretende-se colocar em questão a relação entre teoria e prática artística para se pensar as possibilidades desta segunda trabalhar com os conceitos advindos da primeira.

Palavras-chave: Teatro. Teoria. Prática. Conceitos. Inspiração.

Ion is a genius!

Abstract

This article offers a framework in the interplay of ancient and modern traditions of thought on art by juxtaposing Plato's notions of *techné* and inspiration, as developed in his dialogue Ion, with Immanuel Kant's concepts of rules and genius, as articulated in his seminal work *Critique of the Power of Judgment*. Building upon these ideas, these writings seek to speculate on the potential for artistic practice to engage meaningfully with the theoretical underpinnings derived from philosophical inquiry.

Keywords: Theater. Theory. Practice. Concepts. Inspiration.

¡Ion es un genio!

Resumen

En este artículo es presentado un juego con la tradición del pensamiento antiguo y moderno sobre el arte, a través de la fricción de las ideas de *techné* and inspiración, desarrolladas por Platón en su diálogo Ion, con las ideas de reglas y genio presentadas por Immanuel Kant en su obra *Crítica de la facultad de juzgar*. A partir de estas ideas es pretendido cuestionar la relación entre teoría y práctica artística para pensar las posibilidades de que esta última trabaje con los conceptos surgidos de la primera.

Palabras clave: Teatro. Teoría. Práctica. Conceptos. Inspiración.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Camilla Liberali da Silva Ramos. Graduação em Letras Português e Grego Antigo pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

² Pós-doutorado na Ghent University (UGENT), Bélgica. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas pela USP. Graduação em Artes Cênicas pela USP. Professor doutor assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

 vinicius.t.machado@unesp.br



<http://lattes.cnpq.br/9232513459648032>  <https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

Quando³ iniciei-me na prática teatral, ainda jovem, nas feiras da cidade de São José dos Campos, me considerava um ator pouco capaz em comparação ao meu parceiro de cena da época, o palhaço Marcio Douglas, a quem tanto admirava e ainda admiro. A vontade de me equiparar ao meu colega, mais maduro e experiente no teatro de rua do que eu, me impeliu a procurar suporte em manuais teóricos que pudessem me ajudar. Naquele tempo não havia cursos de teatro na minha cidade, muito menos um curso específico de teatro de rua, de modo que meu aprendizado até então havia se dado somente pelo fazer. Mas eu tinha pressa e queria pular aquele jogo de erros e acertos inerente ao teatro, sentia que precisava alcançar uma excelência que eu supunha o trabalho exigir e pressentia que algumas leituras poderiam me ajudar nessa tarefa. Foi assim que, procurando ler tudo aquilo que era possível, tudo que eu encontrava disponível, me afeiçoei pela teoria.

Eu me enfurnava no sótão da Igreja São Benedito, em uma sala em que ficavam guardadas as dramaturgias dos espetáculos vindos de outros lugares para se apresentarem no festival anual de teatro da cidade. No entanto, não eram os textos das peças exatamente o que eu procurava, mas algum tipo de livro que me fornecesse ferramentas para eu usar em cena. O primeiro com o qual entrei em contato foi *A preparação do ator* (Stanislavski, 2003), que infelizmente nada me ajudou no teatro de rua que eu fazia. Logo depois encontrei em um sebo um livro chamado *O teatro de Meyerhold* (Meyerhold, 1969), uma compilação de textos do encenador russo organizada, traduzida e comentada por Aldomar Conrado, com o qual finalmente senti afinidade. O pensamento ali apresentado me parecia mais palpável, mais próximo do que me exigiam as farsas que apresentávamos todos os domingos nas feiras de verduras e de objetos de segunda mão.

³ O artigo foi pensado para ser lido tanto seguindo as notas de rodapé como abandonando-as. Aproveito aqui para agradecer ao meu parceiro de pensamento João Pedro Ribeiro, não só pela revisão cuidadosa, como também por ter compartilhado a origem de algumas das ideias aqui apresentadas por ocasião da escrita do livro *Em tempo: introdução à performatividade na Grécia Antiga* (Ribeiro; Machado, 2023).

Minha incursão seguinte no universo da teoria, em busca de um instrumental para um teatro que naquele momento eu já passara a perceber como estilizado, foi indicação do amigo Fernando Rodrigues⁴, irmão do palhaço Marcio Douglas, e que se tornou meu parceiro de trabalho por anos: os livros escritos por Eugenio Barba, *A canoa de papel* (1994), *Além das ilhas flutuantes* (1991) e *A arte secreta do ator* (2012). Devorei todos eles. Era como se o conceito de pré-expressividade ali apresentado fosse a essência a ser aprendida para quem buscava em cena um carisma capaz de chamar a atenção das pessoas nas ruas enquanto competia com vendedores de frutas e quinquilharias ao lado de pregadores da igreja.

Nesse mesmo período fui convidado a participar de um espetáculo com artistas mais maduros da cidade, perto dos quais eu me sentia (e de fato era) um moleque. Durante os ensaios, em um dos improvisos que fazíamos para criar a peça, o jogo fracassou, paramos no meio e, como quem busca a leveza para poder continuar, saí de cena sorrindo. Quando desci do tablado, um colega me disse com tom sarcástico: “E aí? Onde está o Eugenio Barba agora?”. Naquele momento segurei o choro para não comprometer a confiança do diretor que havia chamado um garoto para participar do espetáculo, mas logo depois, na carona a caminho de casa, desabei em lágrimas tentando me esconder no fundo escuro do banco de trás do carro.

Anos depois, me deparei novamente com o sarcasmo a questionar a relação entre conhecimento teórico e prática artística, por ocasião da leitura de *Íon*, de Platão, em que se apresenta uma conversa entre Sócrates e o personagem-título, um rapsodo. Admirei-me, na leitura, pela galhardia do rapsodo, sobretudo porque ele se encontrava em uma posição que me parecia inversa à que eu estava quando fui indagado sobre o uso da teoria de Eugenio Barba após o fracasso no improviso. No diálogo platônico, Íon já é um artista de sucesso, que na perspectiva de Sócrates parece não ter a consciência de qual é a *techné* que mobiliza para a execução de seu trabalho. A conversa se inicia de modo prosaico, com Sócrates indagando o rapsodo se ele está vindo de sua casa, em Éfeso, e este responde que

⁴ Anos depois passamos a dividir um apartamento no Crusp, onde se fortaleceu meu gosto pelo pensamento estético.

ção, mas que retorna de Epidauro, onde disputara uma competição de rapsódia nas Asclepiádes, festival do qual saíra vencedor. Sócrates, portanto, se encontra com um artista que se destacou de seus pares, mas nem por isso deixa de tomá-lo por um ingênuo.

Sempre que retorno a esse texto, me alegra ver o quanto o filósofo tem dificuldade em desestabilizar o artista com seus questionamentos, tamanha é a confiança deste último após a sua vitória no festival. Imagino Íon escutando as perguntas de Sócrates, com um sorriso complacente no rosto, e acredito que ele seja, dos interlocutores deste, um dos mais terríveis; não porque possui um pensamento que desestabiliza o filósofo, como era o caso dos sofistas, por exemplo, mas porque é portador de entusiasmo e de alegria.

Ao longo do diálogo, Sócrates continuamente questiona Íon sobre qual é a sua *techné*⁵, um termo que tradicionalmente é traduzido para o português como "arte" ou como "técnica", embora nenhuma dessas duas palavras possam dar

⁵ Halliwell (1998) indica que: "[...] *Techné* já havia se tornado a palavra grega padrão tanto para uma habilidade prática quanto para o conhecimento sistemático ou experiência que lhe está subjacente. A gama de aplicação resultante é extensa, cobrindo em uma extremidade do espectro a atividade de um carpinteiro, construtor, ferreiro, escultor ou outro artesão manual semelhante, e do outro, desde pelo menos a partir do século V a.C., a habilidade e práticas de retóricos e sofistas. É, portanto, traduzível em diferentes contextos como 'ofício', 'habilidade', 'técnica', 'método' ou 'arte', e [...] para denotar um tratado formal ou manual contendo a exposição dos princípios de uma arte, à luz desses fatos linguísticos. Não é surpreendente que no período clássico a palavra pudesse ser aplicada à habilidade do poeta, especialmente se levarmos em conta o estreito alinhamento entre a gama de significados de *techné* e o uso do termo para atividade produtiva, *poiésis*, que passou a ser empregado especificamente para poesia [...]. Se a *techné* e a *poiésis* se restringiram originalmente a competências dirigidas a resultados materiais, de qualquer forma desenvolveram-se de modo a tornarem-se capazes de designar uma esfera de atividade muito mais ampla, e também de modo a denotar um tipo característico de disposição ou procedimento, ou até mesmo uma estrutura teórica para o procedimento, tanto quanto um tipo particular de artefato. *Techné* implicava método e consistência de prática; representava uma parte vital da base da inteligência prática e inventiva do homem, em oposição às forças da natureza (incluindo quaisquer elementos incontroláveis na própria natureza do homem). [...]"

Tradução nossa para: "[...] *Techné* had earlier become the standard Greek word both for a practical skill and for the systematic knowledge or experience which underlies it. The resulting range of application is extensive, covering at one end of the spectrum the activity of a carpenter, builder, smith, sculptor or similar manual craftsman, and at the other, at least from the fifth century onwards, the ability and practices of rhetoricians and sophists. It is therefore translatable in different contexts as 'craft', 'skill', 'technique', 'method', or 'art', and [...] to denote a formal treatise or manual containing the exposition of the principles of an art. In the light of these linguistic facts, it is not surprising that in the classical period the word could be applied to the poet's ability, particularly if we take into account the close alignment between the range of meaning of *techné* and the usage of the term *Eu* for productive activity, *poiésis*, which had come to be employed specifically for poetry [...]. If *techné* and *poiésis* had originally been restricted to skills directed to material results, they had at any rate developed so as to become capable of designating a much larger sphere of activity, and also so as to denote a characteristic type of disposition or procedure, or even a theoretical framework for procedure, as much as a particular kind of artefact. *Techné* implied method and consistency of practice; it represented a vital part of the ground of man's practical and inventive intelligence, as opposed to the forces of nature (including any uncontrollable elements in man's own nature). [...]" (Halliwell, 1998, p.44-45).

conta da amplitude de sua acepção no grego antigo. *Techné* se refere tanto à habilidade específica requerida por qualquer produção artesanal, quanto à prática sofista de argumentação, que opera com ferramentas próprias da retórica. O termo pode se aproximar também do conceito de poiésis, substantivo derivado do verbo *poiéin*, que carrega o sentido de "fazer". Na realidade, podemos pensá-lo até mesmo como "teoria", se pelo termo considerarmos um conjunto sistemático de conhecimentos sobre um determinado assunto. De certo modo, esse deslizamento semântico da palavra está refletido no diálogo entre o filósofo e o rapsodo.

Na abordagem de Sócrates sobre a prática de Íon, o sentido de *techné* parece recair sobre a ideia de "habilidade". Sócrates percebe que toda obra artística trabalha com um conteúdo mimetizado e ele tenta delimitar o conhecimento desse conteúdo mimetizado como a própria *techné* do rapsodo⁶. Nesse sentido, *techné* estaria relacionada à habilidade nos assuntos tratados. O diálogo adquire tonalidades cômicas quando Sócrates pergunta a Íon o quanto ele conhece sobre todos os assuntos abordados por Homero e o quanto em cada caso específico ele saberia tanto ou mais do que o próprio conhecedor dessa atividade na vida ordinária. Sócrates empurra Íon em direção a uma primeira aporia, questionando-o se o que ele sabe sobre adivinhação, medicina e guerra, a partir da obra de Homero, é o mesmo ou mais que um adivinho, um médico ou um general saberia. Platão, na voz de Sócrates, faz aqui uma manobra para equiparar a prática artística de Íon à prática retórica dos sofistas, que operavam, segundo ele, apenas com um conhecimento de superfície, mais ligado à aparência do que à essência das coisas. Isso ocorre em um momento de tensão na antiguidade quanto ao valor do conhecimento. A filosofia socrático/platônica se propõe como um meio mais adequado para se estabelecer o conhecimento do que o, à época hegemônico, método sofista, e do que a instrução massiva oferecida pelos artistas nos festivais.

O ponto central do argumento de Sócrates é a impossibilidade de que Íon possua a multiplicidade de conhecimentos específicos presentes na obra de

⁶ Halliwell (2002, p. 43) indica que o conceito de *mimesis* é ainda inexistente na teoria platônica por ocasião da escritura de Íon, tomando como pressuposto que este teria sido um de seus primeiros diálogos e que o conceito em questão só começa a se delinear em *Crátilo*, sendo depois desenvolvido como teoria da arte, mais especificamente na nos livros III e X de *A República*, embora apareça em outros momentos da obra do filósofo.

Homero. O filósofo reduz ao absurdo a possibilidade do rapsodo ter uma *techné*, ao implicar que essa estaria relacionada aos assuntos, temas e conteúdos das obras cantadas por ele, uma vez que esses são muitos. Dessa maneira, parece reduzir o próprio Íon a um ignorante.

Sócrates sugere então que, na ausência de uma *techné*, seria a inspiração o que se equivaleria a ela na prática rapsódica. O filósofo propõe a imagem de uma corrente por meio da qual a inspiração divina tocaria o poeta, passando deste ao rapsodo, e deste à audiência⁷. Essa ideia de uma inspiração parece convencer Íon quanto à sua performance dos poemas de Homero, mas não o convence com relação à sua habilidade de falar sobre Homero. É neste ponto que reside o meu interesse por esse que pode ser considerado o mais antigo texto da tradição ocidental a pôr em tensão a relação entre teoria e prática artísticas.

Em *Íon*, Platão coloca lado a lado duas investidas do personagem-título sobre Homero que parecem codependentes: de um lado a sua performance e de outro seu pensamento sobre a obra do poeta⁸. Não é difícil para Íon se convencer do argumento socrático de que recorre à inspiração e não a uma *techné* ao se apresentar (embora deixe entrever uma sabedoria do ofício ao dizer que observa a plateia no meio de sua apresentação para ver se ela se encontra emocionada)⁹. Mas o rapsodo parece ter em alta conta o momento de reflexão sobre Homero, dizendo ter que ali desempenhar a faceta que considera ser a mais difícil de seu ofício¹⁰ e não a reconhece como fruto da inspiração¹¹. O fato é que Íon parece

⁷ "Sócrates. [...] Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica em você de falar bem acerca de Homero, mas um poder divino que te move [...]. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa." (Platão, 2011, p. 37).

⁸ Segundo Halliwell (2011) "[...] abre-se agora uma lacuna [na passagem 536d] entre os dois níveis de experiência poética que correspondem aos dois lados das atividades profissionais de Íon: isto é, entre a poesia como absorção intensamente emocional em um mundo evocado imaginativamente e como o objeto de compreensão discursiva e crítica".

Tradução nossa para: "[...] a gap now opens between the two levels of poetic experience which correspond to the two sides of Ion's professional activities: that is, between poetry as intensely emotional absorption in a imaginative evoked world and as the object of discursive, critical understanding." (Halliwell, 2011, p.173).

⁹ "Íon. [...] já que, se os ponho a chorar, eu mesmo vou rir, recebendo dinheiro, mas se eles riem, eu vou chorar, perdendo dinheiro." (Platão, 2011, p. 43).

¹⁰ "Sócrates. [...] Pois deve o rapsodo se tornar, para os ouvintes, intérprete do pensamento do poeta [...]. Íon. [...] A mim, ao menos, essa parte da técnica é a que dá o maior trabalho." (Platão, 2011, p. 29).

¹¹ "Íon. Tu, isso é inegável, tu falas bem, Sócrates! Espantar-me-ia, no entanto, se tu falasses bem a ponto de ter-me convencido de que eu, possuído e delirando, louvo Homero. Mas creio que nem a ti pareceria tal

valorizar este caráter interpretativo do seu trabalho desde o início do diálogo, pois o rapsodo sempre se refere a uma dimensão de sua arte como aquela de falar "sobre" ou "acerca de" (para tanto, ele emprega repetidas vezes a preposição grega *peri*), para tratar do conhecimento artístico de Homero¹². Esse sentido reflexivo do trabalho artístico é pouco desenvolvido no texto de Platão, de modo que não fica estabelecido o que Íon procura saber quando fala sobre Homero. Mas pode-se inferir possibilidades a partir de algumas passagens do texto em que Íon apresenta sugestões sobre qual seria sua *techné*.

Num primeiro momento, Íon indica que ele não é somente um performer das palavras de outro, mas também um arranjador dos mitos tratados por Homero. À primeira vista parece fazer o mesmo que Homero, que também arranjou mitos à sua maneira e, de certa forma, pode ter se tornado modelar para Íon. Platão destaca essa ideia ao empregar o verbo *kosméo* para possivelmente se referir a dois aspectos da atividade do rapsodo; esse verbo carrega tanto o sentido de "arranjar" quanto o de "adornar", e é empregado por Platão, na voz de Sócrates, para falar da inveja que este sente de como o rapsodo adorna seu corpo¹³. Mas logo depois o termo é empregado na voz de Íon, que afirma que Sócrates ficaria surpreso ao ver como ele arranja bem Homero¹⁴. Portanto, pode-se supor que, sendo a arte de Íon não somente aquela da execução inspirada, mas também a da composição, o estudo de Homero como supremo arranjador teria grande importância quando fala sobre a obra.

Num segundo momento, já na parte final do diálogo, surge uma outra possibilidade de qual seria a *techné* do rapsodo, apresentada por ele de forma mais direta e dessa vez, relacionada aos assuntos, sobre o que Sócrates volta a questioná-lo. Íon nega novamente saber mais sobre estes do que seus respectivos especialistas, mas aponta uma possível saída para a questão do que ele saberia

coisa, se me ouvisses falando acerca de Homero." (Platão, 2011, p. 45)

¹² "Íon. [...] dentre os homens, creio ser aquele que fala as mais belas coisas acerca de Homero [...] nenhum outro dos que algum dia existiram foram capazes de recitar tantos e tão belos pensamentos acerca de Homero quanto eu." (Platão, 2011, p. 29).

¹³ "Sócrates. Com efeito, muitas vezes invejei-vos os rapsodos, Íon, pela vossa técnica. Pois tanto o ser conveniente, a vós, por meio da técnica, ornar o corpo e parecer o mais belo possível [...]." [Grifo nosso] (Platão, 2011, p. 27).

¹⁴ "Íon. Com efeito, é digno de ouvir, Sócrates, como arranjei bem Homero." [Grifo nosso] (Platão, 2011, p. 29).

afinal, quando afirma que sabe o que convém a um homem, mulher ou escravo dizer¹⁵. Logo depois se empolga afirmando que também saberia exortar um exército como um excelente general, única das atividades em que se diz tão exímio quanto seu especialista, possuidor de uma *techné* específica¹⁶. Tanto na adequação das falas aos caracteres, quanto na exortação de um exército, Íon parece intuir que a *techné* que ele possui está relacionada à expressão, isto é, ele sabe como melhor expressar o que cabe dizer a cada um em cada situação e como tocar aquele que ouve (como um general que entusiasma seus soldados). Dado o valor que tem para ele, pode-se imaginar que Íon também observa em Homero essa qualidade de expressão e adequação da fala ao caráter e à situação. Mas Sócrates ignora a resposta do rapsodo e o pressiona para que defina a sua *techné* como uma habilidade que parece estar ligada à apresentação de um determinado *lógos* e não à capacidade de despertar uma sensação.

A divisão da obra em três partes¹⁷ nos permite perceber a existência de uma dialética em operação, que coloca em tensão *techné* e inspiração até o fim do diálogo. A conversa termina de maneira abrupta, com o questionamento espúrio

¹⁵ Halliwell (2011) chama a atenção para como a resposta de Íon a Sócrates no trecho em questão, 540 a-b, pode se relacionar com a Poética de Aristóteles, no segmento n15.145a19-36: “Esta resposta [de Íon], que esboça um princípio de caracterização paralelo à Poética de Aristóteles, pode razoavelmente ser considerada como implicando critérios de adequação que dependem em parte das características internas e da organização do poema: critérios de consistência, coerência, plausibilidade.”

Tradução nossa para: “This response , which adumbrates a principle of characterization paralleled in Aristotle’s Poetics, might reasonably be taken to imply criteria of appropriateness that depend in part on the internal features and organization of poem: criteria of consistency, coherence, plausibility.”(Halliwell, 2011, p. 75)

¹⁶ “**Sócrates.** Mas as [coisas] que convém dizer a um homem, que é general, ao exortar os soldados, o rapsodo saberá? Íon. Sim, tais coisas o rapsodo saberá.” [Adição nossa] (Platão, 2011, p. 55)

¹⁷ Halliwell (2011) sugere a divisão do diálogo em três partes: “[...] Na primeira seção (530a-533c), Sócrates procura em vão uma explicação racional da suposta habilidade (*techné*) e conhecimento de Íon como intérprete discursivo de poesia; no processo, ele assume significativamente a existência de , mas também deixa de identificar algo que conta como ‘a arte da poesia como um todo’ [...]. Na seção intermediária da obra (533c-536d), ele conclui que as habilidades de Íon como rapsodo não podem ser uma questão. de arte ou perícia racional, nem a do poeta: ambos são componentes de uma cadeia de êxtase divino que passa da Musa ao poeta, do poeta ao rapsodo e do rapsodo ao público. No entanto, na seção final (536e-542b), Sócrates retorna à investigação tanto do rapsodo quanto, indiretamente, das afirmações do próprio poeta de ser algum tipo de especialista experiente [...]”.

Tradução nossa para: “[...] In the first section (530a–533c), Socrates looks in vain for a rational account of Ion’s putative skill (*techné*) and knowledge as a discursive interpreter of poetry; in the process, he significantly assumes the existence of, yet also neglects to identify, something that counts as ‘the art of poetry as a whole’ [...]. In the middle section of the work (533c–536d), he concludes that Ion’s abilities as rhapsode cannot be a matter of rational art or expertise, and neither can the poet’s: both are components of a chain of divine rapture which passes from Muse to poet, poet to rhapsode, and rhapsode to audience. Yet in the final section (536e–542b), Socrates returns to the investigation of both the rhapsode’s and, obliquely, the poet’s own claims to be a knowledgeable expert of some kind. [...]” (Halliwell, 2011, p. 168).



de Sócrates se Íon preferiria ser chamado de mentiroso, caso possuísse uma *techné* que não havia revelado, ou de divino, caso sua arte não operasse por meio de uma *techné* ausente, mas pela presença da inspiração. Íon, sem pestanejar, escolhe a segunda alternativa, talvez já ansioso para se livrar de Sócrates e ir para a sua cidade natal, onde receberá suas honras por ter vencido o festival.

O final abrupto do diálogo deixa ver que as questões levantadas por Platão pairam suspensas, sobretudo a hipótese da inspiração divina como resposta final. Embora essa hipótese tenha intrigado comentadores, gostaria de continuar a investigar essa outra questão que me interessa e que também parece se manter em aberto: a de saber qual seria o teor da atividade crítica de Íon em relação a sua prática artística. Gostaria de pensar como o rapsodo toma os conceitos norteadores que observa em Homero, e que poderiam dar forma ao seu processo artístico, nas duas possibilidades que podem ser percebidas como constituintes de sua *techné*: a de arranjar a obra e a de dar qualidade à expressão. Pode-se imaginar que as ideias teóricas referentes a essas duas habilidades possivelmente apareçam a Íon quando exerce seu pensamento crítico acerca de Homero, isto é, no momento em que interpreta a obra do poeta não necessariamente inspirado. Mas seria possível imaginar como elas poderiam ser trazidas para o momento de criação?

Gosto de vislumbrar novas possibilidades para a história de Íon, não só porque elas me ajudam a pensar o meu ofício como artista da cena, mas também porque gosto de imaginar as imagens poéticas contidas nessa história, neste momento em que poeta e filósofo se encontram numa estrada nas primeiras horas da manhã. Estrada estreita em que é difícil os dois caminharem juntos. A luz do sol ainda suave, iluminando o traje adornado de Íon. Gosto de imaginar o rapsodo rindo, coroadado, vestido de púrpura sagrado, e Sócrates despojado, descalço, como se diz que andava. O filósofo fica impressionado e curioso pelo que não consegue compreender na arte. Gosto de imaginar a admiração de Sócrates depois de ter finalmente visto Íon se apresentar, numa parte da história que Platão esqueceu de nos contar. Quando o filósofo se sentou sobre uma pedra lisa na beira da estrada, à sombra de uma árvore, vendo o brilho de luz que passava entre as folhas iluminarem o rapsodo; ora aqui, ora ali, a depender de sua dança.

Gosto de imaginar que se despediram sorrindo. Gosto de brincar com o que pensaram no caminho de volta para casa, cada um seguindo com um pensamento em diferente direção. Depois de poeta e filósofo terem se encontrado pela primeira vez a meio caminho... De onde? Do quê? Íon não teve tempo de perguntar de onde o filósofo vinha e para onde se dirigia. Eu vejo que os dois se foram, me imagino sentado onde Sócrates estava. O brilho do sol, o mesmo, agora iluminando a pequena arena onde o rapsodo esteve.

No meio de tudo isso, eu também gosto de imaginar saídas teóricas para Íon. É por isso que compartilho aqui uma saída provisória que sonhei para a aporia em direção à qual o rapsodo foi empurrado. Talvez porque eu tenha estado há muito tempo aqui, sentado nesta pedra, a meio caminho entre filosofia e poesia, procurando entender o que Íon conhece ou procura conhecer quando fala sobre Homero e como Sócrates se inspira quando faz suas perguntas. Talvez tudo isso me inspire a criar, da mesma maneira que Sócrates cria, eu bem vejo. E talvez possa haver uma lógica inspirada num segundo encontro com a tradição do pensamento ocidental sobre a arte que gostaria de propor aqui.

No século XVIII, Immanuel Kant associou o prazer estético a uma forma de conhecimento e trouxe a questão do gosto para o campo da epistemologia, surgindo assim a estética como disciplina propriamente dita. Se Sócrates questiona Íon sobre o que ele sabe, gostaria de tentar vislumbrar com qual forma de conhecimento Íon está operando quando ele fala sobre Homero de modo desembaraçado¹⁸. Gostaria de pensar, brincar de pensar, se a ideia de gênio tal como desenvolvida por Kant poderia apresentar uma chave para a relação entre conceitos e inspiração. Pois suas ideias sobre o gênio criativo parecem abarcar as relações entre um saber específico e a habilidade de criação inspirada abordada no diálogo platônico. Além disso, gostaria de poder sorrir para a teoria, pois ainda tenho o sorriso de Íon em mente olhando para tudo isso que me ponho a fazer.

¹⁸ "Íon. Mas, então, qual é a causa, Sócrates, de que eu, quando alguém discorre acerca de outro poeta, nem prestar atenção, nem ser capaz de contribuir com algo digno de ser dito, mas simplesmente cair no sono, ao passo que, se alguém faz menção de Homero, eu acordo imediatamente e presto atenção e sou desembaraçado." (Platão, 2011, p. 33)

Imagino o rapsodo Íon não como um ignorante inspirado, mas como um aprendiz frente ao mestre Homero e sua obra; este desperta nele o seu gênio criativo¹⁹. Talvez, se potencializarmos a figura de Íon tomando-o por um gênio, no sentido do pleno exercício de sua faculdade criativa, um pouco se ilumine da relação entre a teoria do rapsodo que fala sobre Homero não necessariamente inspirado e a inspiração que o toma enquanto cria. Nesse sentido, me interessa vislumbrar a relação de Íon com as regras que observa em Homero, o qual, imagino, lhe é modelar²⁰. A pergunta feita a mim “Onde está o Eugenio Barba agora?”, de certo modo, poderia ser aqui refeita como sendo: onde está a regra retirada dos exemplos modelares (como as cenas de kathakali observadas por Barba, por exemplo) no momento da criação?

Íon, artista coroadado, responde muito bem a Sócrates ao não ser capaz de dizer especificamente qual é o conjunto de regras que compõem a sua techné. Sua ignorância é a resposta exata. Gosto de pensar que ele foi honesto com Sócrates e não definiu sua techné não porque ele não sabia das regras que apreendera observando Homero, mas porque não era a regra o que ele alcançava em sua criação. Assim, como poderia definir o conjunto de saberes que integravam a sua techné²¹? Quando Íon fala sobre Homero e tem ideias sobre Homero, ele está

¹⁹ Murray (2007) indica haver duas compreensões da ideia de gênio em Kant, sendo que destaco a segunda no tocante às questões aqui colocadas: “A primeira noção de gênio tem semelhança com a nossa noção de gênio artístico. Consideramos que um gênio artístico é um indivíduo excepcionalmente dotado, cujo trabalho pode exercer uma influência sobre artistas menores, e isto é mais ou menos o que Kant considerou ser um gênio artístico. [...] A segunda noção de gênio de Kant é a de uma ‘faculdade produtiva’ da mente. Essa noção de gênio tem semelhanças com certas noções de ‘criatividade’ que são empregadas hoje. Kant atribui dois tipos muito diferentes de funções a uma faculdade produtiva do gênio: uma é a de produzir ideias estéticas e a outra é a de produzir regras que orientam a produção de objetos com formas bonitas por um agente. Chame-as de funções de ‘dar ideias estéticas’ e ‘dar regras’, respectivamente.”

Tradução nossa para: “The first notion of genius bears a resemblance to our notion of an artistic genius. We take an artistic genius to be a uniquely gifted individual whose work may exert an influence upon lesser artists, and this is more or less what Kant took an artistic genius to be. [...] Kant’s second notion of genius is that of a ‘productive faculty’ of the mind. This notion of genius bears resemblances to certain notions of ‘creativity’ that are employed today. Kant attributes two very different kinds of functions to a productive faculty of genius: one is that of producing aesthetic ideas, and the other is that of producing rules guiding an agent’s production of objects with beautiful forms. Call these the ‘aesthetic idea-giving’ and ‘rule-giving’ functions, respectively.” (Murray, 2007, p. 199-200).

²⁰ “Desse modo, o produto de um gênio (quanto àquilo que nele é atribuível ao gênio, não a um possível aprendizado ou escola) serve de exemplo- não um exemplo a imitar (pois neste caso se perderia o elemento genial que constitui o espírito da obra), mas a ser recebido como uma herança - para um outro gênio que se vê assim despertado para o sentimento de sua própria originalidade [...]”(Kant, 2016, p. 205).

²¹ “[...] ele mesmo [o gênio] não pode descrever ou indicar cientificamente como criar o seu produto, a não ser

possivelmente mais próximo da compreensão de uma *techné*²². Mas no momento da criação, Íon não é dominado por ela, não tem a regra sob os olhos, como um estudante²³. Se o tivesse, teria por fundamento um conceito a ser alcançado, mas Íon parece gostar de um prazer estético reflexivo, isto é, que não se determina num conceito final do que a obra é²⁴. Íon diz que sempre que ouve Homero, se põe a falar animado sobre ele, do que se deduz que não chegou a determinação de um conceito para as imagens que apreende. Conceito e imagens permanecem em jogo dentro dele e sempre lhe ensejam novas reflexões.

Se Íon decalcasse de Homero os conceitos de como a obra deveria ser, quando ele colocasse sua realização em conformidade com eles, e esta frente a um fruidor, este possivelmente não teria o mesmo prazer estético que Íon parece ter ao ouvir Homero. O fruidor aprenderia apenas um conceito do que a obra é, e não se poria a pensar animado sobre ela. Por isso pode-se imaginar que Íon observa o gênio criativo de Homero, a maneira como ele escapa à regra, para despertar o gênio criativo que há em si mesmo e assim também escapar às regras que observa. Pode-se dizer então que a principal regra que serve a Íon quando observa Homero é a regra do processo de criação do gênio desse autor, e não as regras modelares contidas na obra para imitação²⁵. É por escapar às regras que

dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza; e que, portanto, o criador de um produto, pelo qual ele agradece o seu gênio não sabe ele mesmo como lhe vieram as ideias para criá-lo, nem tem em seu poder a possibilidade de decidir se o concebe ao seu bel prazer ou de maneira planejada, ou de comunicar a outrem preceitos que lhes permitissem criar produtos semelhantes. (Daí que a palavra "gênio" venha presumivelmente de *genius*, o espírito protetor e condutor que é dado ao homem no seu nascimento, como sua propriedade, e que fornece a inspiração da qual emanam aquelas ideias.) [Adição nossa] (Kant, 2016, p. 206).

²² "Não há uma ciência do belo – somente a sua crítica." (Kant, 2016, p. 202).

²³ "Mas um produto da arte parece natureza na medida em que encontramos maior precisão em concordância com as regras segundo as quais o produto pode tornar-se o que deve ser; mas sem que se sinta qualquer incômodo com isso, sem que se perceba a forma escolar, isto é, sem que se veja qualquer traço de que a regra esteve diante dos olhos do artista, impondo amarras às suas forças mentais." (Kant, 2016, p. 204).

²⁴ "O conceito de bela arte não admite, porém, que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de alguma regra que tivesse por fundamento de determinação um conceito, ou seja, um conceito de como ela seria possível. A bela não pode, portanto, conceber ela própria a regra segundo a qual deve criar seu produto." (Kant, 2016, p. 205).

²⁵ Segundo Guyer (2005), em comentário à obra de Kant: "[...] para outros artistas o que será exemplar na obra do gênio não é tanto o produto, mas a originalidade de sua produção, o que será ao mesmo tempo incentivo e provocação para que os artistas se desviem do caminho traçado pelo primeiro em vez de permanecer dentro dele."

Tradução nossa para: "[...] for to other artists what will be exemplary in the genius's work is not so much product as the originality of its production, which will be both encouragement and provocation for the artists

Íon não consegue dizer qual é a sua techné, pois se fizesse o que faz pautado apenas pelas regras, sua atividade seria científica e não artística²⁶, embora possivelmente saiba que sempre há algo de mecânico que oferece forma para o que a obra está por se tornar²⁷.

Em vista disso, proponho, a partir das ideias de Kant que me interessam, duas maneiras pelas quais Íon pode ter abordado os conceitos na sua criação. Elas talvez tenham sido apontadas pelo rapsodo quando ele disse da sua capacidade de arranjar os mitos e da sua capacidade de adequar a expressão à fala das personagens.

A primeira envolve a estrutura da obra no que ela é. Trata-se da possibilidade, um tanto quanto natural, de que Íon tivesse primeiramente partido de uma concepção do que a obra que iria apresentar deveria ser, pois, uma vez que quer criar algo, Íon precisa saber o que quer criar, e o que constitui aquilo que quer criar²⁸. Há uma intencionalidade na criação e, conseqüentemente, um conceito de uma obra final que não se constitui pelo simples acaso²⁹. Mas Íon, por ser artista, percebe que a obra, ao se filiar a esse conceito do que é³⁰, é também algo que foge a essa conceituação, pois, do contrário, não provocaria a liberdade da fruição³¹.

to depart from the path set out by the first rather than to remain within it.” (Guyer, 2005, p. 256).

²⁶ “A arte como habilidade do ser humano também se distingue da ciência (o poder se distingue do saber) do mesmo modo como a faculdade prática se distingue da teórica, ou a técnica da teoria (ou a agrimensura da geometria) e também não se chama arte aquilo que se pode porque se sabe que deve ser feito, conhecendo-se suficientemente, portanto, apenas o efeito desejado. Só pertence à arte, nessa medida, aquilo que, mesmo sabendo completamente o que tem de fazer, não possui-los imediatamente a capacidade para fazê-lo” (Kant, 2016, p. 201).

²⁷ “É aconselhável lembrar, porém, que em todas as artes liberais é requerido algo de coercitivo, ou, como é chamado, o mecanismo sem o qual o espírito, que tem de ser *livre* na arte e é o único a dar-lhe vida, não teria um corpo e evaporaria por completo [...]” (Kant, 2016, p. 202).

²⁸ Algumas dessas ideias foram trabalhadas mais acuradamente por mim no livro *Cena em Devir: um instante para que algo inexista* (Machado, 2023).

²⁹ “E como a originalidade do talento constitui uma parte essencial (embora não a única) do caráter do gênio, cabeças superficiais acreditam, que não haveria melhor modo de mostrar que são gênios brilhantes do que declarando-se independentes da coerção de todas as regras, e que seria melhor desfilarem em um cavalo selvagem do que em um cavalo treinado. O gênio só pode fornecer um material rico para os produtos das belas artes: a sua elaboração e forma requerem um talento cultivado pela academia, capaz de fazer uso desse material que faça frente à faculdade de julgar” (Kant, 2016, p. 208).

³⁰ “Se, no entanto, o objeto é dado como produto da arte [...] tem de ser posto, como fundamento, um conceito do que a coisa deve ser [...]” (Kant, 2016, p. 209).

³¹ Guyer (2005), ao comentar Kant, indica que: “[...] o artista deve ter e ser reconhecido como tendo uma hierarquia de intenções na produção de uma obra – a intenção, por exemplo, de escrever um quinteto de

Porque de todos os conceitos do que a obra é, Íon talvez tenha pensado, a partir da genialidade que observa em Homero, que o principal é que nenhum conceito deva tornar-se aparente. Provavelmente, para Íon, a obra deva possibilitar um jogo com plateia entre aquilo que se pode conceituar que ela é e a maneira como foge do que é, não possibilitando que as imagens recebidas pelo espectador sejam subsumidas a um conceito. Em outras palavras, a criação de Íon, como ato intencional que é, se direciona ao conceito do que deve ser, no caso, uma composição rapsódica, ao mesmo tempo em que se direciona a não se circunscrever a esse conceito. Nesse sentido, o próprio campo do que seria a rapsódia se alargaria a partir de uma apresentação que pudesse combinar fatores que a ultrapassam (uso do canto em momentos diferenciados, da flauta, da representação dramática, das cores etc.), sem deixar de ser uma rapsódia. Afinal, Íon sabe muito bem em que modalidade deverá competir nas Asclepiádes. Assim poderíamos entender a habilidade de Íon como arranjador, sua diferença, isto é, sua capacidade de escapar aos conceitos que definem a obra, pensando a ideia de arranjo para além de colocar em ordem os versos de Homero. Íon repetidas vezes quer mostrar sua arte se apresentando para Sócrates, talvez na tentativa de demonstrar que o que cria escapa à determinação lógica que Sócrates procura.

Essa relação com o conceito na maneira de arranjar talvez possa trazer luz à relação entre o teórico da cena e o artista na cena no que diz respeito às possibilidades que ensejam a obra ser o que ela é. Pois quanto mais Íon possuir conceitos do que sua performance pode ser, mais possibilidade terá de diferir deles, sem deixar de fazer referência a eles ao delimitar, sempre provisoriamente, o que a obra é. Esse modo de ver os conceitos do que a obra é poderia ser

cordas em forma de sonata, na tonalidade de lá maior, e sobre o tema da música *Die Forelle*, mas sobretudo a intenção de agradar induzindo o livre jogo da imaginação e da compreensão no seu público – mas precisamente pelo objectivo da última destas intenções, nenhuma das outras intenções, que vão na produção da obra pode ser tal que determine plenamente o carácter da resposta do público à obra. Para produzir uma resposta genuína à beleza, a intenção abrangente do artista para o seu trabalho deve ser deixar ao seu público um grau significativo de liberdade relativamente às restrições das suas intenções.”

Tradução nossa para: “[...] the artist must both have and be recognized to have a hierarchy of intentions in his production of a work – the intention, for example, to write a string quintet in sonata form, in the key of A major, and on the theme of the song *Die Forelle*, but above all the intention to please by inducing the free play of imagination and understanding in his audience – but precisely because of the aim of the last of these intentions, none of the others intentions, that go into the production of the work can be such as fully to determine the character of the audience’s response to the work. In order to produce a genuine response to beauty, the artist’s overarching intention for his work must be to leave his audience a significant degree of freedom from the constraint of his intentions.” (Guyer, 2005, p. 255)

entendido como pesquisa de linguagem, mas somente se pensássemos em uma paradoxal pesquisa de linguagem que não carrega consigo o conceito, isto é, na qual o evento não apresenta uma linguagem submersa. Caso contrário, a ideia de arranjo poderia voltar a ter o sentido de adorno com o qual Sócrates parecia menosprezar a atividade de Íon. Seria adorno ou maneirismo quando se dá a ver como conceito e explicita-se como filiação a um modelo. E, por aparecer dessa forma, contrasta, sem contribuir, com a segunda maneira de abordar os conceitos na criação, aquela que compõe a ideia estética.

Pensar o que é uma ideia estética me parece importante no momento que vivemos, em que a urgência dos temas e o desejo de transformação dos valores sociais têm provocado transformações no âmbito da produção artística, nos agentes envolvidos nessas produções e nos assuntos tratados, de modo mais acentuado do que as questões que delimitam as possibilidades de ser da obra. Por terem avançado em teorias que dizem respeito a transformações sociais, ecológicas, identitárias etc., diversas áreas passaram a ser convocadas para dialogar com as artes. Esses novos valores atuam como conceitos para os quais artistas buscam a difícil tarefa de encontrar imagens cênicas. Mas como então pensar as relações entre as imagens a serem criadas e os conceitos? Pode-se sugerir a criação de imagens que ampliem em tal variedade os conceitos, de modo que aquilo que dava unidade a eles não pode mais subsumir todas as imagens convocadas, dando ao fruidor muito o que pensar a partir da apresentação do que Kant denominou de ideias estéticas³². Talvez essas ideias estéticas que nenhum conceito alcança, e que são a contraparte das ideias da razão³³, seja o que Sócrates não consegue ver quando aponta os assuntos tratados por Íon. Sócrates busca uma *techné* específica, mas traz uma imagem que vai muito além da especificidade do conceito que quer apresentar:

"Sócrates. Mas e quando Homero diz:

Afunda n'água

Feito chumbo de anzol embutido num corno

³² "[...] por ideia estética, porém, entendo uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um conceito possa ser-lhe adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível." (Kant, 2016, p. 211).

³³ "Vê-se facilmente que ela [ideia estética] é a *contraparte* (*pendant*) de uma ideia da razão. A qual, inversamente, é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada." (Kant, 2016, p. 211).

De boi bravo, letal aos peixes carniceiros

Essas palavras, afirmaremos que cabe mais à técnica de pescar do que à rapsódica avaliar [...]?

Íon. Mas é evidente, Sócrates, que é a técnica de pescar" (Platão, 2011, p. 51).'

Íon poderia ter respondido que cabe à técnica de expressar com ideias estéticas³⁴, pois na fala de Homero escolhida vê-se como as imagens ampliam indefinidamente um conceito fundante, ao qual inclusive não temos acesso. Isto porque não sabemos o ponto de referência para o símile criado. Trata-se, portanto, de uma estranha composição que não só Sócrates ignora, ou busca ignorar como argumento, que se trata de uma comparação, como não se sabe na própria imagem criada se ela diz respeito à pesca, ou à raiva letal contida no corno do boi, ou aos seres carniceiros, ou ao que quer que afunde feito chumbo n'água. Se adentrarmos essa imagem, dificilmente surge um conceito do qual apreender uma *techné* específica, como a da pesca sugerida por Sócrates. Mas Íon parece se convencer muito facilmente, ou simplesmente não quer revelar o seu segredo, talvez inspirado pelos sofistas que cobravam por suas aulas.

...

Tomei a liberdade de fabular a história de Íon a meu modo na procura de reposicionar o lugar do artista e do filósofo e quiçá trazer um olhar criativo para a tradição do pensamento estético. Mas as duas maneiras de abordar os conceitos na criação não são aqui imaginadas apenas para reposicionar Íon, e sim porque também me estimulam a pensar o meu fazer artístico ao mesmo tempo em que oferecem um sentido para meu investimento teórico. E, assim, penso ser possível uma atitude com relação aos conceitos, tanto do que a obra é, quanto do que forma uma ideia estética que não confunda o prazer estético com a perfeição ou com a virtude, ou seja, que não reduza o prazer da fruição ao prazer com a cognição do bom (da boa forma ou das ideias virtuosas a serem apresentadas). Os conceitos pertencem ao bom como fim adequado³⁵, e gostaria de pensar uma

³⁴ "Em uma palavra, a ideia estética é uma representação da imaginação, associada a um conceito, que está de tal modo ligada a essa diversidade das representações parciais no seu livre uso que para ela não se pode encontrar nenhuma expressão designando um conceito [...]" (Kant, 2016, p. 214).

³⁵ "Bom é aquilo que, por meio da razão apraz, pelo mero conceito. Nós denominamos *bom para algo* (útil) aquilo que só apraz como meio; e *bom em si* aquilo que apraz por si mesmo. Em ambos está sempre contido o conceito de um fim [...]" (Kant, 2016, p. 103).

sensação sem fim definido. Isso não quer dizer que não haja um conceito: não se trata de uma imaginação que parou antes dele, mas que o ultrapassou. Tanto o conceito que delimita o que a obra está para ser, quanto o conceito que delimita a ideia estética que está por ser criada, passam a ser cinzas, resíduos. Porque o intuito não seria a iluminação do entendimento proporcionada pelos conceitos enquanto eles queimam para fazer brilhar a inspiração, mas ir para além deles, ultrapassando-os em direção ao que vive no território que eles não iluminam.

Deve haver, afinal, algum sentido nessa inspiração conceituada imaginada para Íon.

Referências

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio, et al. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUYER, Paul. *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Londres: Duckworth, 1998.

HALLIWELL, Stephen. *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da capacidade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

MACHADO, Vinicius Torres. *Cena em devir: um instante para que algo inexista*. São Paulo: Annablume, 2023.

MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. *Em tempo: introdução à performatividade na Grécia Antiga*. São Paulo: Annablume, 2023.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch, and Aldomar Conrado. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.



MURRAY, Bradley. Kant on genius and art. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 47, n. 2, p. 199-214, 2007. Acesso em: 25 abr. 2024.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. 19. ed.-. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Recebido em: 02/05/2024

Aprovado em: 17/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br